

✓

Bayreuther Blätter.

Monatschrift,

unter der Redaktion

von

HANS VON WOLZOGEN

herausgegeben

vom

Allgemeinen Richard Wagner-Verein.

Neunter Jahrgang 1886.

Ergebnisse der Blätter.

Monatschrift.

unter der Redaktion

HANS W. LÖGGE



Allgemeine Wagner-Verein

Neunter Jahrgang 1886.

Inhalt des neunten 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. Das Bayreuther Werk. Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871 — 1876. Zur Einführung. Leitmotive. I. Die Stadt Bayreuth. II. Ankündigung der Festspiele. III. Aus der ersten Zeit. IV. Die Grundsteinlegung. V. Bis zur Hebefeierr. VI. Die Vorproben 1875. VII. Die Bühnenfestspiele 1876. Zum Schlusse! Nachwort. — Geschäftlicher Theil: Von der Centralleitung. — Vereinsnachrichten. — Anzeigen für Vertreter und Mitglieder. — Beilagen: Verzeichniss der Mitglieder des Allg. R. Wagner-Vereins. — An unsere geehrten Abonnenten. (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 27.)

Zweites Stück (Februar): S. 41 — 68.

Hans von Wolzogen, Tristan und Parsifal. — Einleitung. — I. Musik und Deutschtum. — *Hans Herrig,* Luxustheater und Volksschauspiel. I. — *J. van Santen Kolf,* Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. VI. — Ein Nachruf an des Meisters ersten Künstler. — Geschäftlicher Theil: Bühnenfestspiele 1886: die Künstlerschaft. — Von der Centralleitung. — Vereinsnachrichten. — Beilage: Nachträge und Berichtigungen zum Verzeichnisse der Mitglieder des Allg. R. Wagner-Vereins. — Neue Vertretungen. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 28. — Aufführungen der Werke.)

Drittes Stück (März): S. 69 — 100.

Hans von Wolzogen, Tristan und Parsifal. II. Philosophie und Christenthum. — *Hans Herrig,* Luxustheater und Volksschauspiel. II. — *J. van Santen Kolf,* Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. VII. — Litteratur: *Arthur Seidl* über Paul Deussen, „Elemente der Metaphysik“. — Geschäftlicher Theil: Mittheilung der Centralleitung an die Zweigvereine und Ortsvertreter. — Vereinsnachrichten. — Zum 13. Februar. — Zeitungsschau. — Theaterschau. — Nachträge zur Mitgliederliste. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 29. — Aufführungen der Werke. — Mittheilung des Dr. Bernh. Förster.)

Viertes Stück (April): S. 101 — 148.

[Das hundertste Stück der „Bayreuther Blätter.“]

Richard Wagner, Bruchstück eines Briefes an Schopenhauer. Mit einem Nachworte. — *Hans von Wolzogen,* Tristan und Parsifal. III. Religion und Kunst. — *Hans Herrig,* Luxustheater und Volksschauspiel. III. — *J. van Santen Kolf,* Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. VIII. — *Paul Förster,* die Bewegung wider die Vivisektion. — Geschäftlicher Theil: Bericht der Centralleitung über die Abstimmung in der Freikarten-Frage. — Vereinsnachrichten. — R. Wagner-Stipendien-Stiftung. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 30. — Aufführungen der Werke.)

Fünftes Stück (Mai): S. 149 — 180.

E. Schläger, zur kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung R. Wagner's. — *Philipp von Hertefeld,* eine Erinnerung an Graf Arthur Gobineau. — Litteratur: *Bernhard Förster* über: „Utis, „der falsche Baurath.“ — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung in Betreff der Freikarten. — Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 31. — Aufführungen der Werke.)

Sechstes Stück (Juni): S. 181 — 212.

[f. Zum 13. Juni.]

Hans Herrig, Luxustheater und Volksschauspiel. IV. — *J. van Santen Kolff*, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. IX. — Litteratur: *Heinrich von Stein* über *Henry Thode*, „*Franz von Assisi*“. — Stimmen aus der Vergangenheit. Eine Stimme aus der Gegenwart“. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung. — Vereinsnachrichten. — Beilage: Bayreuther Bühnenfestspiele 1886. Mittheilungen des Verwaltungsrathes. — (Umschlag: Litter. Anzeigen Nr. 32. — Aufführungen der Werke.)

Siebentes Stück (Juli): S. 213 — 244.

Wolfgang Golther, der Lohengrin im Verhältnisse zu den mittelalterlichen Kulturzuständen. — *J. van Santen Kolff*, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. X. — *Alfred Lill von Lilienbach*, die hygienische Reform. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung. — Feiern des 22. Mai. — Beilagen: Satzungen des A. R. W.-V's. zur Vorlage. — Verzeichniss der Mitwirkenden bei den Festspielen. — (Umschlag: Anzeigen. — Wiener Separatzug. — Aufführungen der Werke.)

Doppelstück (August-September): S. 245 — 316.

Franz Liszt †. — *José de Letamendi*, die Musik der Zukunft und die Zukunft meines Vaterlandes. — *Constantin Frantz*, unsere Nationaldenkmale. I. — *Hans von Wolzogen*, Zeitungsdeutsch. Einleitung. — I. Das Wort und seine Bedeutung. — Litteratur: *C. Fr. Glasenapp* über Schriften *Leo Meyer's*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXVII. *Ferran* und *Pasteur*. — Stimmen aus der Vergangenheit: *Friedrich der Grosse* und die Musik. — Geschäftlicher Theil: Generalversammlung. — Kassenbericht. — Vereinsnachrichten. — Beilagen: Satzungen des Allg. R. Wagner-Vereines. — Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für *Arthur Schopenhauer*, mit Abrechnung der Red. der B. Bl. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 33. — Aufführungen der Werke.)

Zehntes Stück (Oktober): S. 317 — 348.

Hans von Wolzogen, Zeitungsdeutsch. — II. Flexion. — *Hans Herrig*, Luxustheater und Volksschauspiel. V. — *Constantin Frantz*, unsere Nationaldenkmale. II. — *Heinrich Porges*, die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. — *Siegfried*. I. Aufzug, 2. und 3. Scene. — Ein neues Patronat. — Litteratur: Bayreuther Taschenbuch für 1887. (Vorwort.) — Beilage: Anzeige des Bayr. Taschenbuchs für 1887. — (Umschlag: Inhalt des Bayr. Taschenbuchs. — Litt. Anz. Nr. 34.)

Elftes Stück (November): S. 349 — 380.

Hans von Wolzogen, Zeitungsdeutsch. — III. Syntaktisches. — *Constantin Frantz*, unsere Nationaldenkmale. III. — Litteratur: „*Ich allein*“, ein Nebelhorn-Solo. — *R. Wagner's* Heldengestalten. — Geschäftlicher Theil: Anzeige der Centralleitung. — Die *R. Wagner-Stipendien-Stiftung*. — Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 35. — Aufführungen der Werke.)

Zwölftes Stück (Dezember): S. 381 — 420.

Richard Wagner über *K. M. v. Weber*. Zusammengest. v. *C. Fr. Glasenapp*. — *Hans von Wolzogen*, Zeitungsdeutsch. — IV. Stylistisches. — *Constantin Frantz*, unsere Nationaldenkmale. IV. — *Heinrich M. Schuster*, zur Erinnerung an *K. M. v. Weber*. — Geschäftlicher Theil: An unsere werthen Abonnenten und Vertreter! — Vereinsnachrichten. — Generalregister. — Zum Jahrgange 1887. — Beilage: Titel und Inhaltsverzeichniss. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 36. — Aufführungen der Werke.)

Das Bayreuther Werk.

Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871—1876.

Zur Einführung.

Eröffnen unsere „Blätter“ das Festspieljahr 1886 mit einer Sammlung von Briefen und Dokumenten (privaten und öffentlichen Circularen) des Meisters, welche auf die ersten Arbeiten am Bayreuther Werke bis zum ersten Festspiele 1876 sich beziehen, so wird wohl ein jeder Leser zunächst eine Gedenkfeier des zehnten, seitdem vergangenen Jahres darin erblicken und sich vielleicht mit einer gewissen Befriedigung sagen: was damals mit starkem Glauben und schöner Hoffnung, aber auch unter wie grossen Beschwerden und Sorgen begonnen worden, das sei doch in diesem Jahrzehnt zu einem erfreulichen Ziele geführt; denn wir haben ja nun „Bayreuth“, wir haben das Haus und die Spiele, wir haben die Künstler, welche mit Stolz sich „Bayreuther“ nennen dürfen, wir haben in ihnen eine „Schule“, und wir haben sogar, was 1876 trotz allen Patronaten noch zweifelhaft erscheinen mochte — ein Publikum! —

Gut, man mag sich dessen erfreuen; denn es ist mehr, als man uns gönnt hat, und jede Menge, die „es bringen muss“, enthält die Möglichkeiten zum Besten, was wir wünschen können. Wir wünschen dem idealen Werke ein ideales Publikum. Was haben wir heute in Bayreuth? — Ein zahlendes Publikum. Und dafür müssen wir noch dem Gotte danken, der Gold und Silber wachsen liess! Wenn wir aber heute der drei Lustren gedenken, die seit dem ersten Gedanken an Bayreuth verflossen sind, wenn wir heute dessen gedenken, was damals mit diesem Gedanken als erhabene und reinste „Idee“ des Künstlers verbunden worden, und von ihm durch volle zehn Jahre aufrecht erhalten ward, während die „Welt“ oder das „Volk“, die „Nation“ (um deutsch zu reden), noch fort und fort dafür ihren Spott und Zweifel, aber nicht ihren Glauben und ihre That bereit hatte, — wenn wir bedenken, dass wir diesen siegreichen „Parsifal“ von 1882 und all seine Nachfolger nur dadurch erlangt haben, dass der Meister seine „Bayreuther Idee“ zuletzt doch noch in schmerzlichster Entsagung preisgab, um ein einziges Mal noch sein Werk verwirklichen, sein Beispiel geben zu können: ja, wenn wir es uns heute am Zehnjahrestage des ersten Festspieljahres recht klar machen, was das heisse: 1876 Patronat und Defizit, — 1882—1886 Bühnenweihfestspiele gegen Entrée, — lieben Freunde und Genossen, unsere Gedenkfeier wird kein Jubel-Fest sein können, sondern muss zu einem ernstesten Mahnrufe sich zusammenfassen: Mahnruf an uns Alle, die wir an Wagner und sein Bayreuth glauben, Mahnruf an die Zeiten, welche nach uns kommen, das zu erfüllen, was Er — was wir nicht vermochten: Wiederherstellung der reinen Idee von Bayreuth — Befreiung des Kunstwerkes von der Noth des Gelderwerbes — die freie Kunst dem freien Volke! —

Diese Mahnung soll uns auch wieder recht eindringlich aus den hier mitgetheilten Briefen und Dokumenten entgegen klingen. Diess hat unser Meister gewollt — so hat er dafür arbeiten müssen! Es sind Fragmente, was wir mittheilen, insoferne, als wichtigste Momente der Arbeit am Bayreuther Werke in mündlichem Verkehre mit den treuen Mitarbeitern festgestellt wurden, und die allgemeinen grossen Grundzüge der Unternehmung sogleich in den erschienenen Druckschriften des Meisters der Welt vorgelegt worden sind. Wir finden diese

wieder veröffentlicht in den Gesammelten Schriften, sich anschliessend an den „Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten“ (Bd. 6), und zusammengefasst unter die Titel: „Schlussbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten“ und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung“ (Bd. 9.) Das hierin Mitgetheilte, zusammen mit dem von uns selbst Miterlebten, wird einem Jeden von uns Lesern der „Bayreuther Blätter“ wohl das Gesamtbild des Bayreuther Werkes allezeit vor Augen erhalten können, sodass die heut veröffentlichten Schriftstücke, ein jedes an seiner Stelle, ohne viel erläuterndes Beiwerk als willkommene und wohlnützliche Illustration jener „Umstände und Schicksale“ entgegengenommen und verstanden werden dürften. Nur über die Art dieser Veröffentlichung bliebe uns dann hier noch ein kurzes Wort zu sagen.

Es ist in unserer Zeit der Zeitungs-Bildung zur grassirenden Modesache geworden, dass einzelne Journale, in hastiger Concurrenz, sich wiederum einzelne Briefe des Meisters aus vollständigen, oder doch des Sammelns werthen, Correspondenzen herausgerissen, zu verschaffen suchen, um diese dann ganz willkürlich, und unchronologisch, wie sie gerade bei der Redaktion einlaufen, und ohne viel Sorge um eine taktvolle Ausscheidung des Privaten von dem etwa öffentlich Interessirenden, einem gemischten Lesepublikum von mehr oder weniger Verständniss oder Neigung für unsere Sache bequem zur Gelegenheitslektüre vorzulegen. Ganz abgesehen von der Frage des litterarischen Eigenthums, bereitet ein solches Verfahren der bisweilen gewiss beabsichtigten guten Wirkung dieser Veröffentlichungen selbst den grössten Schaden durch das unvermeidliche Hervorrufen der verwirrendsten Missverständnisse in einer ohnehin schon über „Wagner“ und „Bayreuth“ so verworrenen Welt, — Missverständnisse sowohl gemüthlicher Art, indem die unvorsorgliche Vollangabe von Namen noch lebender, oder dem Leben kaum entrissener Personen, bei diesen und ihren Familien, leicht allerschmerzhaft Aergerniss erregen dürfte, — dann aber auch und zugleich damit: Missverständnisse sachlicher Art, indem herausgerissene Brocken, oder auch nur einzelne veröffentlichte Stücke in einer erst allmählich sich derart zusammenfindenden Folge von Journal-Nummern, nimmermehr ein klares Bild der darin erwähnten Verhältnisse, auch nicht einmal des darin sich äussernden Menschen zu verschaffen vermögen, und vieles, was nur aus einem grossen Zusammenhange sich erklärt, auf diese Weise nur zu Irrthümern über eben diesen Zusammenhang, und damit auch über jedes Einzelne Veranlassung giebt. Wie man Privates und Persönliches behandeln solle, wenn man einmal im Interesse einer grossen Sache sich mitzuthellen hat, dafür hat uns wohl der Meister selbst die besten Lehren gegeben, und seinem Beispiel haben wir zu folgen gesucht, indem wir diese gewichtigen Dokumente seines Nachlasses hier aussuchten, durchmusterten, zusammenstellten und veröffentlichten, unter sorglicher Ausscheidung alles der Oeffentlichkeit selbst unseres Kreises nicht Mittheilbaren, und Unterdrückung von Namen, welche zum Verständniss der Briefe in ihrer Beziehung auf die Sache, der es doch einzig zu gelten hatte, nichts beitragen würden, und welche zudem vier Lebenden angehören, denen es keineswegs um persönlichen Ruhm zu thun war, sondern allein um treue, opfermuthige Mithilfe an dem grossen Werke des Meisters für sein Volk! Wer aber — ein Angehöriger dieses „Volkes“ — sich etwa ärgern sollte an solchem Versuche, in einer nicht unwichtigen Sache „ein Beispiel zu geben“ (die Aufgabe von Bayreuth!), der würde

damit nur wieder recht deutlichen Beweis liefern für den oft zu beklagenden, und aus der ganzen Veröffentlichungssucht unserer schnelllesenden Zeit erkennbaren Umstand: „dass sich das träge Interesse für die Sache über sich selber nur zu leichtlich täuscht durch die Neugierde für das Persönliche!“ —

Wie sehr es die „Nation“ an jenem lebendigen „Interesse für die Sache“ im Laufe der schweren Werdejahre des Bayreuther Werkes hat fehlen lassen — wie sehr wenig das „Volk“ dem Meister auf sein Werk erwidert hat (auch das, welches etwas von ihm wissen konnte und angefangen hatte, sich für ihn zu begeistern), die Geschichte des Bayreuther Werkes ist voll der trüben Erfahrungen dieser Art, und wer unsere Dokumente mit Sinn und Gedanken liest, wird aus allen Fugen zwischen diesen ergreifenden Aeusserungen des grossen Künstlerwillens die tiefe Klage ertönen hören: „Wir stehen allein!“ — Wir! Und das sind immer und immer wieder, um den Meister treulich geschaart, als ein „Volk“, neben wenigen, seltenen Einzelnen: die Künstler! — Diese wollten mit dem Meister, und konnten, was sie wollten: ihnen, nicht der „Nation“, die nicht wollte, als die Künstler gezeigt, was sie gekonnt, ist das „Recht“ zuzugestehen: das Recht des Lebens von Bayreuth! Der Dank an die Künstler ist denn auch der wohlthätige Refrain aller Mühen, Worte und Thaten des Meisters. Den Dank an die Künstler wollen auch wir auszudrücken suchen mit der Veröffentlichung dieser Schriften, zu ihrer Ehre und ihrem Preise, an den ersten Pforten des Jahres, durch welche sie wiederum hilfbereit uns heranziehen auf die leuchtende Sommer-Höhe von Bayreuth!

Leitmotive.

„Der einzig erspriessliche Weg, unserem Theater selbst mit der Zeit nützlich zu werden, scheint mir daher dieser zu sein, dass Werke, welche schon ihrer Originalität wegen die höchste Correkttheit ihrer Ausführung erfordern, um auf das Publikum den richtigen Eindruck zu machen, zunächst diesem Theater nicht übergeben werden dürfen, weil es die in ihnen liegende Tendenz sich nicht anders, als durch Verstümmelung und gänzliche Unkenntlichmachung derselben assimiliren kann. Dagegen aber würden solche Werke auch unserem Theater dadurch förderlich werden können, dass sie, ausserhalb desselben gestellt, und seiner verderblichen Wirksamkeit entzogen, in vollster Correkttheit und ungetrübter Reinheit ihnen als zuvor unverständliche, jetzt aber allseitig klar verstandene Vorbilder entgegengehalten würden.“

„Diese Institution soll zunächst nichts Anderes bieten, als den örtlich fixirten periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschland's zu Uebungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstyle ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht, werden kann.“

„Gewiss ist es, dass die öffentliche Sittlichkeit sehr wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation beurtheilt werden kann: keine Kunst aber wirkt so mächtig auf die Phantasie und das Gemüth eines Volkes, als die täglich ihm öffentlich gebotene theatralische. Wollen wir einen vertrauensvollen Zweifel daran hegen, dass die höchst

bedenkliche Wirksamkeit des Theaters in Deutschland durch den Zustand der Sittlichkeit der Nation veranlasst worden sei, und wollen wir den Erfolg dieser Wirksamkeit bisher nur als einen missleiteten öffentlichen Geschmack anerkennen, so ist doch mit Sicherheit zu sagen, dass eine Veredelung des Geschmacks und der, nothwendig durch diesen beeinflussten Sitten, auf das Energischste durch das Theater geleitet und unterstützt werden muss. Und auf diese Erwägungen die Leiter der Nation hingewiesen zu haben, würde nicht die geringste Genugthuung sein, die aus einem glücklichen Erfolge einer hiermit angekündigten Unternehmung mir erwachsen könnte.“ —

Richard Wagner, „Mittheilung und Aufforderung an die Freunde meiner Kunst“ 1871. (Ges. Schr. IX. 375 ff.)

I.

Die Stadt Bayreuth.

(Zum Folgenden halte der aufmerksam theilnehmende Leser jene Stelle der Ges. Schr. u. D. vom Mai 1873 (IX. 395), in welcher der Meister den Begriff „Bayreuth“ aus historischen Erinnerungen zur intimen Bedeutung eines geistigen Symbols erhoben hat: „Wer, weit in der Welt umher verschlagen, an die Stätte gelangt, die er sich zur letzten Rast erwählt, beachtet genau die sich ihm aufdrängenden Anzeichen, denen er eine günstige Deutung zu geben sucht. Liess ich in den „Meistersingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkt mich nun dem erwähnten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch grösserem Rechte zugesprochen werden zu können. Bis hierher erstreckte sich einst der ungeheure hercynische Wald, in welchen die Römer nie vordrangen, — dessen ehemalige stellenweise Ausrodung uns in zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod“ oder „Reuth“ aufweisen, als Andenken verblieben ist. In „Bayreuth“ sollen die „Bayern“, deren Herzogen in den ältesten Zeiten das Land vom fränkischen Könige einmal übergeben war, gereuthet und sich einen Wohnsitz angelegt haben: diese Annahme schmeichelt einem gewissen historischen Gerechtigkeitssinne, nach welchem das Land, nachdem es oft seine Herren gewechselt, an diejenigen zurückgefallen sei, denen es einen Theil seiner ersten Kultur verdankt. Eine andere, skeptischere Erklärung giebt an, es handele sich einfach um den Namen einer ersten Burg, welche „beim Reuth“ angelegt wurde. Immer handelt es sich jedenfalls um die „Reuth“, die der Wildniss abgerungene, urbar gemachte Stätte; und wir werden hiermit an das „Rütli“ der Urschweiz erinnert, um dem Namen eine immer schönere und ehrwürdigere Bedeutung abzugewinnen.“ u. s. f. Ges. Schr. u. D. IX. S. 395—97.)

Brief an einen Freund.

(1. November 1871.)

Warum ich für die Ausführung meines Planes mir gerade Bayreuth ausgewählt, wird ohne vorbehaltene nähere Mittheilung meinerseits, für jetzt aus den Anforderungen, welche ich für dieses Lokal aufstellte, nicht unerräthlich sein. Der Ort sollte keine Hauptstadt mit stehendem Theater, auch keine der frequentirten grossen Bade-Orte sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publikum zuführen würden; er sollte dem Mittelpunkt von Deutschland zu gelegen, und ein bayerischer Ort sein, da ich zugleich an eine dauernde Uebersiedelung für mich dabei denke, und diese nur in Bayern zu treffen für schicklich finden muss.

Ich nehme an, dass die Stadt Bayreuth in keiner Weise zur Beschaffung der Mittel für mein Unternehmen in Angriff genommen werden soll. Energische Freunde meines Vorhabens sind dafür in Bewegung, mir die nöthigen Kosten aufzubringen, und bereits bin ich durch ihre Erfolge dazu berechtigt, wegen des Baues meines provisorischen Theaters, welcher allerdings selbst, der Ungunst der Jahreszeit wegen, für jetzt bis zu nächstem März verschoben werden muss, die nöthigen Vorkehrungen im Betreff der Erwerbung des Terrän's zu treffen. Zunächst habe ich mich aber glücklich zu schätzen, für die Erledigung bedeutender Vorfragen, Ihrer gütigen Erlaubniss gemäss, an Sie, hochgeehrter Herr, mich wenden zu können. Diese betreffen zunächst eben die Wahl und die Acquisition des Terrän's selbst. Hier scheint es sich mir darum zu handeln, ob die Stadt Bayreuth, in Hinblick auf die Vortheile, welche meine Unternehmung sowohl in Betreff ihres Rufes als auch ihres nicht unbedeutend zu vermehrenden Verkehres mit fremden Besuchern zu versprechen im Stande ist, sich veranlasst fühlen könnte, den Platz zum Bau meines Theaters unentgeltlich zu überlassen.

Ich sage nicht, dass die Unternehmung dieser Unterstützung nothwendig bedürfte, allen Augen muss es aber einleuchten, dass mit einer solchen Vergünstigung von vorn herein ein schönes, höchst empfehlendes Verhältniss zwischen der Stadt Bayreuth und meiner Unternehmung begründet sein würde. Im Falle nun sich hierzu Bereitwilligkeit zeigt, so würde natürlich von einer Auswahl des Platzes meinerseits nicht die Rede sein können. Anderen Falles dagegen, wenn ich den Platz zu kaufen habe, wünschte ich einen geeigneten Vorschlag von Ihnen. Wir brauchen für das Bauwerk einschliesslich der Vorsprünge einen Flächeninhalt von annähernd 200 Fuss (Preussisch) im Quadrat, und von den mir gestellten Bedingungen wird es dann abhängig zu machen sein, wie viel Raum für die freie Umgebung dazu genommen werden könnte. —

Des Weiteren habe ich nun des Haupteinwurfes Erwähnung zu thun, welcher mir gegen die Wahl von Bayreuth von seiten der Patrone meiner Unternehmung gemacht wird. Dieser betrifft die Frage, dass in Bayreuth das genügende Unterkommen für die Gäste nicht gefunden werden könnte. Es handelt sich darum einem Personal von zweihundert Menschen für mehrere Monate, im Hauptmonate jedoch 2000 Besuchern, eine gute Bewirthung zu versichern und diese alle vor Uebertheuerung zu behüten. Ich gebe Ihnen, weil ich aus meiner Kenntniss hiergegen gar keine Vorschläge weiss, diesen Punkt zu vorzüglicher gütiger Ueberlegung, und würde mich sehr freuen, durch Sie in den Stand gesetzt zu werden, meinen Patronen über denselben eine kräftige Beruhigung zukommen zu lassen. Auch würde es mir lieb sein, darüber beruhigen zu können, dass es uns nicht an Arbeitern zur schnellen Förderung des

Baues gebrechen, und wir etwa durch Strikes uns gelähmt finden dürften

Füge ich dem Vortrage meiner Anliegen sogleich die Erledigung des einen Punktes hinzu, nämlich, dass ich mir, wie mir diess in München bedeutet worden ist, für die ganze Unternehmung die Genehmigung der städtischen Behörde zu erwerben habe. Hierbei wird wohl sogleich in das Auge zu fassen sein, dass es sich hier um keine Theater-Unternehmung für Gelderwerb handelt: die Vorstellungen werden nur von Einladenen und den Patronen der Unternehmung besucht; gegen Entrée kann Niemand zugelassen werden.

II.

Ankündigung der Festspiele.

Das Bühnen-Festspiel „Der Ring des Nibelungen“

soll an drei unmittelbar auf einander folgenden Hauptabenden und einem vorangehenden Vorabende unter meiner besonderen Anleitung vollständig aufgeführt, und in den beiden nächstfolgenden Wochen zweimal ebenso wiederholt werden. Als Ort dieser Aufführung ist *Bayreuth* bestimmt, als Zeit einer der Sommermonate des Jahres 1873. Hierzu soll ein besonderes Theater errichtet werden, dessen innere Einrichtung vollkommen meinen besondern Zwecken entsprechen, dessen Solidität und äusserliche Ausstattung aber den mir hierfür zu Gebote gestellten Mitteln gemäss hergestellt werden soll. Für den Bau, wie für die scenische Einrichtung des Theaters zu dem besondern Zwecke der Aufführung meines Bühnenfestspielles bestimme ich die Zeit vom Herbst dieses Jahres 1871 bis zum Frühjahr 1873. Dann sollen die bis dahin von mir ausgewählten vorzüglichsten Sänger und Musiker in Bayreuth zusammentreffen, um zwei Monate lang die Theile des Festspielles sich einzuüben.

Fünfzehnhundert bequeme Sitzplätze sollen denjenigen Gönnern und Förderern meiner Unternehmung zur Verfügung gestellt werden, welche durch die Vermittelung eines Vereins von Freunden, in deren Hände ich diesen Theil der nöthigen Besorgungen einzig lege, die entsprechenden Geldmittel zur Ermöglichung der Ausführung meines Planes zusammen getragen haben werden. Diese Gönner werden den Namen und die Rechte von *Patronen des Bühnenfestspielles in Bayreuth* erhalten, während die Ausführung der Unternehmung selbst meinen Kenntnissen und meinen Bemühungen hierfür einzig überlassen bleibt. Das aus dieser gemeinsamen Unternehmung sich begründende reale Eigenthum soll als meiner Verfügung zugehörig betrachtet, und denjenigen Bestimmungen für die Zukunft unterworfen sein, welche ich als dem Sinne und dem idealen Charakter der Unternehmung am geeignetsten dienlich erachten werde.

Die nähere Ausführung in Betreff der Beschaffung der nöthigen Geldmittel überlasse ich ganz und gar den näheren Freunden, welche sich hiermit beschweren wollen, und deren Bemühungen als erfreulichen Beweis ebenso thatkräftigen Eifers im Dienste deutscher Kunst wie eines allseitig in mich gesetzten Vertrauens ich dankbar begrüsse.

12. Mai 1871.

RICHARD WAGNER.

Die Gesamtkosten für die Vorbereitung und Aufführung des *Bühnenfestspiels „der Ring des Nibelungen“* sind auf 300,000 Thaler veranschlagt. Diese Summe soll in der Weise beschafft werden, dass *tausend Patronatscheine* zu dreihundert Thalern bei den Freunden und Förderern dieses nationalen Unternehmens untergebracht werden. Der Besitz eines solchen Scheines sichert einen Platz für sämtliche Aufführungen des Festspiels. Es ist jedem *Patrone* freigestellt, mehrere dieser Scheine zu erwerben; dagegen ist es auch gestattet, dass *drei* Theilnehmer an *einem* dieser Scheine participiren, deren jeder dann das Anrecht auf einen Platz zu je *einer* der Aufführungen des Festspiels erwirbt.

Jeder, der geneigt ist, seine Betheiligung an der Ausführung dieses Unternehmens, und die Höhe derselben auszusprechen, wird hiermit ersucht, beifolgenden Coupon auszufüllen, zu unterschreiben und umgehend an den *Hofbanquier S. M. des Kaisers und Königs von Preussen, Geheimen Finanzrath, Herrn Baron von Cohn zu Dessau*, der, betraut mit der Einziehung und Verwaltung des Geldes, die gezeichneten Summen innerhalb sechs Monaten einfordern und gleichzeitig dagegen die auf Höhe der eingezahlten Beiträge lautenden „*Patronatscheine*“ eintauschen wird. —

BERLIN, den 18. Mai 1871.

Ich zeichne hiermit für		Patronatschein	Thaler
Unterschrift			
Wohnort			
Datum			

III.

Auszüge aus Briefen an Freunde aus der ersten Zeit.

(Die Sache ist der Freundeshilfe anheimgegeben: aus persönlichem Vertrauen erwächst die Hoffnung und der Muth zur That. Aus dem K. Preuss. Hausministerium geht das erste Bayreuther Patronat hervor. Die K. Bayerische Stadt Bayreuth ermöglicht den Theaterbau auf ihrem Grund und Boden.)

(13. November 1871.)

So möge denn die Sache ihren Lauf nehmen, und der Deutsche zeigen, dass er es endlich versteht, so ernsten und anhaltenden Bemühungen, für einen schmachvoll verwahrlosten, und dabei so unbegrenzt einflussreichen Zweig der öffentlichen Kunst, an welche ich mein Leben gesetzt habe, auch die nöthige Beachtung zu schenken. —

(19. Mai 1871.)

Jedenfalls bin ich froh, alles, was wir vornehmen, im Geleise eines wirklich freundschaftlichen Einverständnisses zu erhalten, und bemühe mich daher vorzüglich, jedes fremde, steife und störende Element auszuschliessen. Niemand, wer nicht herzlich begreift, um was es sich handelt, nämlich: ein Beispiel zu geben, soll von uns herbei gezogen werden; die That wird dann sprechen und dem Unkundigen Alles sagen.

Nun freut es mich zu sehen, wie sicherer Hoffnung und festen Vertrauens unser Unternehmen von Denjenigen, die ich zur Theilnahme an Demselben berufe, beurtheilt wird. Wenn ich nur diese Stadt Bayreuth bedenke, welche ich plötzlich vor der ganzen Welt zu solcher Bedeutung erhebe, so sehe ich, dass wir einer nach jeder Seite hin segensreichen Schöpfung entgegen sehen, deren Wirksamkeit sich unermesslich vor uns ausbreitet.

(Ohne Datum.)

Dass wir ohne alle Organisation sind, erhellt recht deutlich. Auch ist alles sporadisch und jeder Ueberblick fehlt; wüsste ich nicht, wie viele günstige Thätigkeit im Werke ist, so würde ich andererseits nicht den Muth genommen haben, meinen Bayreuther Stadtvätern ihr schönes Grundstück abzunehmen. Nun aber handelt es sich um den Beginn der Arbeiten: hierfür sind mit den Arbeitsunternehmern Akkorde im Abschluss begriffen; diese müssen ratifizirt werden, und es wird Zeit aus der Idealität in die Realität zu verfallen.

Bis zum Tage der Grundsteinlegung sind die Kosten für's Erste allerdings gering, und unser Vorrath an Fonds wird selbst noch bedeutend mehr als ausreichen; dann aber hoffe ich in Bayreuth die Delegaten des sämmtlichen Patronates zu vereinigen, um auch für den idealen Bund einen festen realen Grund zu gewinnen.

Mein neuester Einfall ist, bei dieser Gelegenheit mich eines ganz besonderen Prüfungsmittels zu bedienen. Ich will die Aufforderung an Musiker und Chorsänger ergehen lassen, in genügender Stärke und Güte um jene Zeit für 3 Tage in Bayreuth sich einzufinden, um unter meiner Leitung im dortigen schönen Opernhause eine Musteraufführung der IX. Symphonie zu liefern. —

(Am 1. Juni 1871 konstituirte sich der erste „Wagner-Verein“ in Mannheim; Beginn einer Organisation. Der Meister aber gab uns zunächst wieder: die künstlerische That!)

IV.

Die Grundsteinlegung.

I.

Den geehrten Patronen der Bühnenfestspiele in Bayreuth

bringe ich zur Kenntniss, dass in Folge der mir gemeldeten Zeichnungen, sowie im Vertrauen auf die befriedigenden Ergebnisse der Wirksamkeit der verschiedenen Vereine, ich mich veranlasst gesehen habe, die Errichtung des für diese Bühnenfestspiele vor Allem nöthigen provisorischen Theaters in Auftrag zu geben.

Hiefür war es erforderlich, in Bayreuth selbst ansässige Gönner meiner Unternehmung zur Uebernahme der Verwaltung derselben einzuladen, und ich zeige demnach ferner den geehrten Patronen an, dass dieser am Orte selbst thätige Verwaltungsrath aus folgenden hochgeachteten Herren zusammengesetzt ist.

Bürgermeister Muncker,

Banquier Friedrich Feustel,

Königl. Advokat Kaefferlein.

Die Herren dieses Verwaltungsrathes, welche einerseits für die richtige Verwendung der Patronatsgelder, über welche sie seiner Zeit Rechenschaft ablegen werden, eintreten, sind somit andererseits zugleich von mir bevollmächtigt, in meinem Namen mit den geehrten Patronen im Sinne der ganzen Unternehmung sich in das erforderliche Einvernehmen zu setzen. An das Bankhaus Friedrich Feustel in Bayreuth mögen demnach auch von jetzt an, als auf dem kürzesten Wege, die Einzahlungen der gezeichneten Patronatsgelder, welche uns ferner zur Kenntniss gelangen werden, stattfinden.

Da andererseits diesem Verwaltungsrathe gegenüber die Interessen der geehrten Patrone mich noch einer besonderen Vertretung werth dünken, lade ich jeden derselben hiemit zugleich ein, sich einem der Wagner-Vereine und zwar für jeden Patronatschein mit einer Stimme anzuschließen. Die Vereine ersuche ich dann, ihrerseits Bevollmächtigte zu einer Zusammenkunft in Bayreuth am Tage der beabsichtigten Grundsteinlegung des Theatergebäudes, nämlich am 22. Mai d. Js. abzuordnen, wobei zu beachten wäre, dass solche Vereine, welche eine persönliche Abordnung nicht ermöglichen könnten, durch einen andern Verein sich vertreten lassen sollten. Hier würden dann die Interessen der geehrten Patrone im Betreff der ihnen wünschenswerthen Benützung der Zuschauerplätze, von denen ich, ausser den ihnen unbedingt zustehenden, noch 500 unentgeltlich zu vertheilende zu ihrer wohlmeinenden Verfügung stelle, im Sinne einer Patronat-Commission berathen, und darüber nach dem Rechte einer Stimme für jeden ganzen Patronatsschein beschlossen werden.

Geneigte Erwiderungen auf die voranstehende Mittheilung ersuche ich die geehrten Patrone, sowie die sie vertretenden Vereine, fortan an den Eingangs namhaft gemachten Verwaltungsrath, oder an eines seiner Mitglieder in Bayreuth richten zu wollen, wogegen Herr General-Intendant Baron v. Loën in Weimar fortfahren wird, sowohl meiner Unternehmung, als den für dieselbe sich Interessirenden, seine thätigste Hilfe zu widmen.

Bayreuth, den 1. Februar 1872.

gez. Richard Wagner.

Die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth

setze ich davon in Kenntniss, dass die freundliche Zusage vorzüglicher Musiker und Sänger mich in den Stand gesetzt hat, eine ausgezeichnete Aufführung der 9. Symphonie Beethoven's mit den Chören „an die Freude“ anzukündigen, welche am Tage der Grundsteinlegung für das provisorische Festtheater am 22. Mai d. Js. in Bayreuth unter meiner Leitung stattfinden soll. Den von Seiten der ersten Künstler unserer ersten Orchester, sowie ausgewählten Sänger vorzüglich bewährter Gesangsvereine mit wärmster Theilnahme mir gemachten Zusicherungen gemäss, kann ich den Gönnern meiner Unternehmung schon für dieses Vorfest eine bedeutende künstlerische Leistung in Aussicht stellen, indem ich Sie hiemit zur Beiwohnung derselben einlade.

R. W.

Der voranstehenden Einladung des Festgebers haben wir in dessen freundschaftlichem Auftrage die besonderen Bestimmungen für die Beiwohnung an der angemeldeten Aufführung hinzuzufügen. Diese soll nämlich nur den Patronen und Gönnern der beabsichtigten Bühnenfestspiele geboten werden, in keiner Weise aber gegen irgend welchen Eintrittspreis zugänglich sein. Während demnach jeder der geehrten Patrone in erster Reihe zur Verfügung über einen Zuhörer-Platz eingeladen ist, können den verschiedenen Wagner-Vereinen nach demselben Grundsatz, nach welchem später bei den Bühnenfestspielen selbst über die Freiplätze verfügt werden soll, nicht minder solche Plätze zugetheilt werden; nur ist es unerlässlich, dass diese Vereine ihre hierauf bezüglichen Anmeldungen in Bälde an den unterzeichneten Verwaltungsrath gelangen lassen, damit in Folge einer hieraus gewonnenen Uebersicht das Verhältniss dieser Anmeldungen zu dem vorhandenen Zuhörerraume abgemessen, und demgemäss die Zahl der Anmeldungen modifizirt werden kann. Da wir uns ausserdem für verpflichtet halten, den zum gastlichen Besuch Bayreuth's sich anmeldenden Kunstfreunden im Betreff ihres Unterkommens in unserer Stadt wünschenswerth erscheinende Auskunft zu geben, erbitten wir auch aus diesem Grunde persönliche und namhafte Anmeldung, welcher wir in jedem Bezuge genau entsprechen werden, sobald Sie uns entweder von einem der geehrten Patrone, oder von einem der Vorstände der bestehenden W.-V. zukommt.

16. März 1872.

(Der Verwaltungsrath der Festspiele.)

3.

Circular.

Der öffentlichen Ankündigung der Grundsteinlegung für das provisorische Festtheater in Bayreuth, und der hiermit verbundenen Einladung zur Anhörung einer vorzüglichen Aufführung der 9. Symphonie Beethoven's, welche meinen Gönnern am Tage dieser Grundsteinlegung, den 22. Mai d. Js., zu bieten der warme Eifer ausgezeichneten Musiker und Sänger durch die Zusage ihrer Mitwirkung mir ermöglicht, schliesse ich auf diesem privatem Mittheilungswege noch die Aufforderung an jeden der geehrten Patrone meiner grossen künstlerischen Unternehmung hinzu, im Falle der Verhinderung an einer persönlichen Beiwohnung der beabsichtigten Feier für dessen Vertretung bei den Berathungen, zu welchen gleichzeitig einzuladen ich mich veranlasst fühle, Sorge tragen zu wollen.

Jeden der geehrten Patrone, welcher für den kommenden 22. Mai Bayreuth nicht zu besuchen gedenkt, bitte ich daher die ihm, für die von mir gewünschte

Berathung zustehende Stimme entweder einem anderen Patrone, welcher hierzu einzutreffen gedenkt, oder dem Vorstande eines der Wagner-Vereine zu übertragen. Die geehrten Wagner-Vereine bitte ich hierzu jedenfalls wenigstens von einem Delegirten sich vertreten zu lassen, welcher demnach für jedes der Patronate, das sich sowohl der Verein selbst erworben, als auch von einem ausser dem Vereine stehenden Patrone zur Vertretung ihm übergeben sein würde, mit einer Stimme an den Berathungen sich betheiligen würde. Derjenige Verein, welchem selbst einen Delegirten abzuordnen unmöglich fallen sollte, würde von mir ersucht, die ihm zustehenden Stimmen dann einem anderen, zur Betheiligung geneigten Vereine zu übertragen, so dass ich darauf rechnen könne, am 22. Mai d. Js. in Bayreuth das gesammte Patronat meiner Festspiele in der bis jetzt von ihm erreichten Stärke vertreten zu sehen.

Im Betreff ihrer Betheiligung am persönlichen Besuche Bayreuth's bei dieser Gelegenheit, ist es aber unerlässlich die geehrten Patrone schliesslich noch dringend zu ersuchen, ihre hierauf bezügliche günstige Entschliessung bis spätestens am 10. Mai an den Verwaltungsrath der Festspiele in Bayreuth schriftlich gelangen zu lassen; und zwar ergeht diese Bitte lediglich im Interesse der nicht unmittelbar patronatberechtigten Mitglieder der Wagner-Vereine, welchen nur dann die bestimmte Anzahl von solchen verfügbaren Zuhörerplätzen bei den Musikaufführungen angezeigt werden kann, wenn wir über die Stärke des Besuches der Patrone selbst aufgeklärt sind. Um demnach am 10. Mai bestimmt den W.-V. mittheilen zu können, wie viele Plätze im Sinne von Freiplätzen ihnen zur Verfügung stehen, möge hierdurch festgestellt sein, dass derjenige Patron, der sich bis zu jenem Tage nicht angemeldet hat, am Besuche der Musikaufführung verhindert ist und seinen Platz hierbei zu weiterer Vergebung frei stellt.

April 1872.

4.

Auszüge aus Briefen.

(26. März 1872.)

Da andererseits manche Störung eingetreten ist, halte ich desto ernstlicher auf das Vorfest am 22. Mai, welches, wie ich annehme, in seinem sicherlich guten Ausfalle, auch den rüstigen Fortgang unserer grösseren Unternehmung nach sich ziehen wird. Wie meine Ihnen zur Unterzeichnung vorgelegte Einladung Ihnen diess bereits gemeldet haben wird, ist Alles im verheissungsvollsten Gange. Sogar ist meinen Anforderungen über die Erwartung entsprochen worden, denn wir haben, statt 300 musikalischer Gäste, deren 400 gastlich zu empfangen.

(7. April 1872.)

Aus Ihren Andeutungen habe ich zu ersehen, dass Ihre Bemühungen um unsere grosse Unternehmung mit ermuthigendem Erfolge gekrönt seien? Möge ich mich nicht täuschen! Auf viele Trägheit und Unzuverlässigkeit werden Sie stossen, vermuthlich aber wird es Ihnen ergehen wie mir, nämlich Sie werden Sich des Glauben's nicht entschlagen können, dass es endlich — endlich mit uns guten Deutschen doch zu etwas kommen müsse und werde!

In Betreff unserer festlichen Aufführung der grossen Beethoven'schen Symphonie habe ich das Auskunftsmittel für die Placirung unseres starken Sängerkhoes in sehr einfacher Weise gefunden. Nämlich: alle die Sänger, welche auf der Bühne nicht Platz finden, werden in die Sperrsitze des Parterre's gesetzt. Dieses wird sogar auf eine ganz herrliche Weise meinen idealsten Anforderungen entsprechen, nach welcher hier eigentlich das Publikum (wie in der Kirche die Gemeinde) mit singen soll. Es handelt sich hierbei nur um die Unterbringung der „Gastgeber“, in deren Betreff ich daher angerathen haben möchte, denjenigen Theil derselben, welcher lieber Geldentschädigung nimmt als einen vorübergehenden Kunstgenuss hat, auf diese Weise abzufinden. Im ganzen hätte ich nämlich gern das ganze Parterre mit der Bühne für uns Musiker und Sänger genommen, und das zuhörende Publikum einzig in die Logen und Galerien verwiesen. Es fragt sich nun, wie viele Anmeldungen seitens der Patrone und Gönner kommen, ob wir viel oder — wie leicht denkbar — nur mässig Zuspruch erhalten werden.

5.

Nach der Feier des 22. Mai 1872.

(Während draussen die vereinzelt treuen Werber um Theilnahme für das grosse Werk nur erst langsame Erfolge erringen konnten, die dem Meister des Baues die Nornenfrage entpressen mussten: „Wisst ihr, wie das wird?“ — antwortete seinem Rufe sogleich mit begeisteter Freudigkeit eine Künstlerschaar und verwirklichte am 22. Mai 1872 den ersten grossen Sieg der Bayreuther Idee in der Feier der Grundsteinlegung durch Beethoven's Symphonie unter des „Künstlers“ der Künstler eigener Leitung: „Alles ward uns da frei!“)

a) Danksagung.

Im Verlaufe der vergangenen Tage bot sich mir wiederholt die Gelegenheit, den Theilnehmern und Förderern der von mir veranstalteten Kunstfestlichkeit die Gefühle meiner herzlichsten Dankbarkeit mündlich auszusprechen: der ganzen theuren Stadt Bayreuth und allen den Bürgern derselben, deren aufopferndste Hilfsthätigkeit wie eine segensvolle Schutzwehr uns alle umfasste, glaube ich nun auf diesem Wege der Oeffentlichkeit sagen zu können, mit welcher freudigen Rührung ich der genossenen Wohlthat ihrer liebevollen Mitwirkung eingedenk bin. Ich sage im Besonderen meinen innigsten Dank den zahlreichen Familien, welche sich der gastlichen Bewirthung meiner hierher berufenen Freunde widmeten, den geehrten Mitgliedern des Wagner-Vereins, welche als Gast und Festordner den erfolgreichsten Bemühungen sich unterzogen, dem kräftigen Turnercorps, den vortrefflichen Militärmusikern, welche selbst unter den härtesten Beschwerden unsere festlichen Zusammenkünfte zu beschützen, wie zu verschönern mit wahrer Aufopferung sich anlegen liessen; nicht minder danke ich der ganzen freundlichen

Bevölkerung, welche sich mit getreulichen Grüßen um uns scharte, ihren geselligen Vereinen, in deren Verkehr meine künstlerischen Gäste eine erquickende bürgerliche Unterhaltung fanden, deren Behörden durch die ermüdendsten Arbeiten jedes Gelingen der ungemeinen Unternehmung vorbereiteten, wie ich in ihren ersten Vorstehern von Anfang die hingebenden Freunde gefunden hatte, denen jeder Dank, wollte ich ihn noch aussprechen, zu schwach dünken müsste gegen das nothwendig ihnen eigne edle Bewusstsein, durch ihre Freundschaft Alles, was uns gelingen sollte, eben erst ermöglicht zu haben.

So begrüße ich aus vollem Herzen das liebliche Bayreuth, in welchem ich zu tiefster innerer Befriedigung den lang ersehnten heimathlichen Ruhesitz für mich gewonnen zu haben hoffen darf; und so erfasse ich das Gelingen der letzten schönen Tage als die günstige Vorbedeutung dafür, dass mein ferneres Verweilen in dieser Stadt ihr zu einem edlen Ruhme, sowie mir zur dauernden Beglückung gereichen werde.

Bayreuth, 24. Mai 1872.

b) Bruchstück einer Danksagung. *)

Wie es mir unmöglich war, jedem einzelnen Gliede des herrlichen Vereines künstlerischer Kräfte, welcher sich in jenen glücklichen Mai-Tagen zur Feier unseres grossen Beethoven aus mancher Ferne um mich scharte, beim Abschiede meine Hand zum Danke zu reichen, so erliege ich auch jetzt der Schwierigkeit, in dem gewünschten Sinne nach jeder Richtung hin selbst schriftlich diesen Abschiedsgruss zu vermitteln. So erwähle ich diesen Weg der allgemeinsten Oeffentlichkeit, welchen ich für meinen Aufruf umgehen konnte, um an jeden der vortrefflichen Künstler und Kunstbeflissenen, die nun an ihren heimathlichen Herd zurückgekehrt sind, mein Dankerfülltes Lebewohl gelangen zu lassen.

Ich danke den hochbefeundeten Sängern und Musikern, welche von Norden und Süden, Osten und Westen, von Berlin bis Wien, von Pest bis Mannheim, meiner schlichten Einladung zu einer edelen Kunstfeier folgten und hier sich versammelten; ich danke den werthen Führern der einzelnen Festzüge, den ausgezeichneten Pflegern des ernstesten Chorgesanges in Berlin, Leipzig und Magdeburg, den künstlerischen Vorständen der Orchester von

*) Ein gedrucktes Exemplar ward nicht aufgefunden.

V. Beschwerlicher Fortgang der Unternehmung bis zur Hebefei- er.

1.

An die Patrone der Bühnenfestspiele zu Bayreuth.

Es dünkt mich unerlässlich, den Gönnern und Förderern meiner Unternehmung mit dem Folgenden diejenigen vertrauten Mittheilungen zu machen, welche sie über den Stand und den Fortgang derselben von mir selbst zu erwarten haben.

Wie dies bereits in die öffentliche Besprechung gedrungen ist, habe ich zuvörderst zu bestätigen, dass die beabsichtigten Aufführungen vor dem Sommer des Jahres 1875 nicht statt finden können. Ich nehme es auf mich, die Nöthigung zu dieser Hinausschiebung lediglich aus den näher erkannten technischen Schwierigkeiten herzuleiten. Unter diese habe ich glücklicher Weise nicht Besorgnisse im Betreff des Gewinnes und der Vereinigung des mir nöthigen ausführenden musikalischen, wie dramatischen Künstlerpersonales zu rechnen, da ich in Folge meiner Bemühungen hierfür nicht bezweifeln darf, sowohl seiner Befähigung, als namentlich auch seiner vortrefflichen Willigkeit nach, jenes Personal mir gesichert zu wissen. Die vorzüglichsten Künstler stellen sich mir freudig zur Verfügung, und keinerlei Bedenken durften mir darüber aufstossen, dass die materielle Entschädigung für ihre Mitwirkung unerschwinglich sein werde. Anders steht es mit den technischen Vorarbeiten zur Herstellung einer ausgezeichneten Scenerie. Zwar ist mir in dem grossherzoglichen Hoftheater-Maschinenmeister Karl Brandt in Darmstadt nicht nur der erfahrenste, kenntnissvollste und begabteste Mitarbeiter, sondern auch der ergebenste und aufopferungsvollste Freund und Genosse hiefür gesichert; sowie nicht minder ich hoffen darf, in dem ernst künstlerisch gesinnten, vorzüglichen Maler Joseph Hoffmann in Wien den, sonst in Deutschland so schwierig anzutreffenden, Hersteller von Decorationen, wie wir sie bedürfen, zuversichtlich gefunden zu haben.

Allein die Arbeiten dieser beiden Kunstgenossen sind an die Beschaffung technischer Materialien gebunden, über welche sich nur durch Zeit und Geld verfügen lässt: der spärliche Zufluss des letzteren hat uns eine energische Benutzung der ersteren unmöglich gemacht. Es war uns nicht verstattet, durch concentrirte Anspannung der hiefür nöthigen Arbeitskräfte den Rohbau des Theaters im vergangenen Jahre 1872 so energisch zu fördern, dass namentlich die Arbeiten des Maschinisten in diesem Sommer 1873 rechtzeitig hätten begonnen werden können, wie dies unerlässlich war, wenn im Frühjahr 1874 alle scenischen Arbeiten völlig beendet und zur Benutzung für die dann nöthigen gemeinsamen Theater-Proben bereit sein sollten. Selbst der Ausführung des Rohbaues des Theaters im Laufe dieses Jahres 1873 konnten wir uns, vermöge der hiefür einzugehenden Bauakkorde, nur dadurch versichern, dass es meinen persönlichen Anstrengungen in Berlin, Hamburg und Köln gelang, unserem Fonds die hierzu noch nöthigen Kapitalien zuzuführen.

Ich habe jetzt den bisher unserer Unternehmung beigelegten Charakter nochmals zu bezeichnen, um meinen Freunden und Gönnern die Schwierigkeiten zu erklären, an welchen wir bei der Festhaltung und Durchführung der angenommenen Tendenz leiden.

Mein erster Aufruf enthielt, genau betrachtet, eine Anfrage an das deutsche Publikum darnach, ob es tausend Kunstfreunde in sich schliesse, denen es durch günstige Vermögensverhältnisse gestattet sei, mit einem Opfer von je 300 Thaler

sich zu Patronen meiner Unternehmung zu erklären. Eine günstige Beantwortung dieser Frage musste mir als die einfachste Lösung der in das Auge gefassten Schwierigkeit im Betreff der Beschaffung der Geldmittel erscheinen. War es möglich, die geforderte Summe schnell, wie dies bei Aktienausschreibungen und Staatsanlehen geschieht, gezeichnet und eingezahlt zu erhalten, so war die Ausführung meiner Absicht, die angekündigten Aufführungen zum mindesten im zweiten Jahre stattfinden zu lassen, ebenfalls gesichert. Hiegegen hat nun aber die Erfahrung herausgestellt, dass der Charakter des deutschen Publikums eine so einfache Beantwortung meiner Anfrage nicht zuließ: der eigentlich vermögende Theil desselben, namentlich die wirklich Reichen, fanden weder in einer persönlichen Zuneigung für meine künstlerischen Leistungen und Tendenzen, noch auch in dem Geiste der von unserer Zeitungspressen geleiteten öffentlichen Meinung, einen bestimmenden Antrieb zur Betheiligung an meinem Unternehmen. Was in den hiemit bezeichneten Kreisen dennoch geleistet wurde, geschah durchaus vereinzelt auf die persönliche Anregung von Seiten sehr weniger ausgezeichneten Gönner. Während des Weiteren die politischen Kreise des Reiches von dem durch mich aufgestellten Gedanken völlig unberührt blieben, war es nur der unermögendere Theil des mir geneigten Publikums, welcher durch Vergesellschaftung die Förderung meiner Zwecke sich mit verdankenswerthem Eifer angelegen sein liess. Namentlich dieser Eifer war es, der die am 23. Mai 1872 in Bayreuth versammelten Patrone zu dem Beschlusse bestimmte, durch welchen die bisher sich kundgegebene Theilnahme als genügend erachtet wurde, um mit den für das Erste zur Verfügung gestellten Mitteln den Bau des Theaters zu beginnen. Ich habe oben berichtet, durch welche besonderen Bemühungen es dagegen einzig möglich wurde, selbst nur die Vollendung dieses Baues aus dem Rohen im Verlaufe dieses Jahres 1873 zu sichern. Der letzte Bericht der geehrten Männer, welche sich in aufopferungsvollster Weise der Mühen der Verwaltung des geschäftlichen Theiles meiner Unternehmung unterzogen haben, hat meinen Gönnern und Freunden über den Stand der Angelegenheit genügend Anschluss gegeben, um sie hierüber vollkommen klar sehen zu lassen.

In Folge der somit gemachten Erfahrungen sehen wir uns jetzt vor die Frage gestellt, ob der bisher meiner Unternehmung beigelegte Charakter, dem gemäss ihre Durchführung einzig als der Erfolg eines ernstlichen Willens der Theilnehmer und Förderer derselben angesehen werden sollte, unentwegt aufrecht zu erhalten sei; oder aber, ob sie selbst in die Sphäre solcher Unternehmungen hinüber zu leiten sein möchte, für welche sich, wie z. B. bei neuen Theaterunternehmungen in grossen Städten, heut zu Tage die Kapitalien nicht unleicht finden lassen, zumal wenn diese, als solche, selbst als gewinntragend in Berechnung gezogen werden. Näher betrachtet, würde eine solche Veränderung der bisher befolgten Tendenz etwa dazu führen, dass wir in Erwägung des grossen Aufsehens, welches die Ankündigung der endlich nahe bevorstehenden Bühnenfestspiele weithin erregen dürfte, sämtliche Plätze des Theaters, mit einziger Ausnahme der jetzt bereits unseren Patronen zugehörigen, für, je nach den Umständen, beliebig zu steigernde hohe Eintrittspreise den Besuchern offen hielten, und nun, in Erwartung einer selbst die Kosten der Unternehmung übersteigenden Einnahme, den Ueberschuss derselben vielleicht zu einer Dividende für Aktionäre bestimmten, durch deren Hilfe wir jetzt das zur Fortsetzung des Unternehmens nöthige Kapital uns verschafften.

Unter keinen Umständen könnte mir es leicht, ja nur erträglich fallen, auf eine solche gründliche Umwandlung der ursprünglichen Tendenz einzugehen: was mich als Künstler hierzu drängen könnte, wäre allerdings meine Ueberzeugung davon, dass ich, sei es auf welchem Wege und um welchen Preis es wolle, nur

die in meinem Sinne vollendete Ausführung meines künstlerischen Planes zu bewerkstelligen hätte, um hierdurch, sowie durch den hiervon zu gewinnenden Eindruck, den Beweis für die Richtigkeit alles Dessen zu liefern, was ohne dieses deutlich in das Leben getretene Beispiel Niemandem zu klarem Bewusstsein zu bringen ist.

Wenn ich nun in der That die Absicht festhalte, vor Allem auf die Ermöglichung der versprochenen Aufführungen im Sommer 1875 hinzuwirken, und hiefür nichts zu versäumen, so glaube ich für das Erste noch den zuletzt angedeuteten Ausweg durch gänzliche Umstimmung der ursprünglichen Tendenz unbeschritten lassen zu dürfen, und dies zwar in einer Annahme, welche mich jetzt zu einer dringlichen Erklärung an einen Theil meiner Gönner veranlasst.

Von Vielen, welche für die von mir angekündigten Bühnenfestspiele sich interessieren und ihnen beizuwohnen beschlossen haben, wird, wie man mir berichtet, die Ansicht gehegt, es handle sich hier um theatralische Aufführungen, welche, von einem Unternehmer bewerkstelligt, unter allen Umständen zu einer gewissen Zeit stattfinden sollten, und deren Besuch einfach gegen die Bezahlung von 100 Thaler für eine Vorstellung des viertheiligen Werkes (vielleicht selbst erst an der Eingangskasse) ihnen freistehen werde. Nicht nur Einzelne, welche ihre Betheiligung zugesagt hatten, erklärten sich, als sie um Zahlung angegangen wurden, in diesem Sinne, sondern es scheint, dass namentlich ausserdeutsche Vereine bei ihren Sammlungen von derselben Ansicht ausgehen, indem von ihnen Kapitalien angelegt werden, welche zur Zeit der stattfindenden Aufführungen zur Verwendung nicht nur für Bezahlung des angenommenen Eintrittspreises, sondern selbst zur Bestreitung der Reisekosten der Besucher unserer Bühnenfestspiele bestimmt sein sollen. So erfreulich immerhin ähnliche Beschlüsse als Kundgebungen der Theilnahme für meine Wirksamkeit mich berühren dürfen, so wenig entsprechen sie jedoch der Absicht, in welcher ursprünglich deutsche Vereine gegründet wurden, und welche ausgesprochener Maassen zu allernächst der Ermöglichung und Förderung des von mir angekündigten Unternehmens galt.

In der That würde ich die Ehre, welche mir durch die Benennung jener Vereine nach meinem Namen erwiesen wird, fernerhin durchaus ablehnen müssen, sobald die Tendenz, nicht für das Zustandekommen meiner Unternehmung, sondern für die Ermöglichung und Erleichterung des einstigen Besuches derselben zu sammeln, von ihnen beibehalten würde. So lange, als ich durch ähnliche Erfahrungen mich nicht zu einer gänzlichen Umstimmung des bisherigen Charakters meiner Unternehmung gedrängt sehen sollte, bleibt dieser meinerseits dahin aufrecht erhalten, dass die Ermöglichung der von mir angekündigten Aufführungen das Werk der Theilnehmer sein soll, welche unter dem Titel und mit der Befugniß von Patronen mir rechtzeitig die Mittel zur Ausführung meiner Unternehmung an die Hand geben.

Es wird daher von den betreffenden Einzelnen, sowie von den zuletzt charakterisirten Vereinen abhängen, mich entweder für die Beibehaltung der bisher befolgten Tendenz zu erhalten, oder aber zu einer gänzlichen Aenderung derselben zu nöthigen, bei welcher sie dann von einer Mitwirkung zur Erreichung des Hauptzweckes, somit auch von jedem Antheil an der Vergebung von Freiplätzen an Unbemittelte, ausgeschlossen bleiben würden. Ich gestatte mir daher an Diejenigen, welchen ich hiermit Aufschluss über die wahre Bedeutung des Patronates meiner Unternehmung zu geben für nöthig halten musste, die Aufforderung zu richten, mir ihre bestimmtesten Erklärungen darüber abzugeben, ob sie wirklich in dem einzig richtigen Sinne an dem Patronate der beabsichtigten Bühnenfestspiele fernerhin sich betheiligen wollen, sowie dieser Erklärung gemäss, wenn

sie günstig ausfiele, ganz so zu handeln, wie bisher jeder Patron dies gethan hat, nämlich durch sofortige Einzahlung seines Patronats-Antheiles das Zustandekommen meiner Unternehmung sich selbst zu versichern.

Nach dem Ausweis unseres Rechnungsführers bedürfen wir spätestens im Monat Oktober bedeutende Zuflüsse um einer Stockung der nöthigen Arbeiten vorzubeugen, und es ergeht daher namentlich an diejenigen Vereine und einzelnen Theilnehmer, deren irrige Ansicht im Betreff der Verwendung ihrer meinem Unternehmen zugedachten Unterstützungen ich mit dem Vorangehenden zu berichtigen suchte, die Bitte, unverzüglich uns davon Anzeige zu machen, ob und bis zu welcher Höhe sie uns alsbald mit Geldsendungen zu bedenken beabsichtigen.

Da es sich hierbei jedenfalls um die Bethätigung eines ungewöhnlichen Vertrauens in mich und meine Leistungen handelt, so habe ich ferner nichts dringender zu wünschen, als alles auf die Ausführung meines Unternehmens Bezügliche meinen Gönnern zur persönlichen Inaugenscheinnahme und Prüfung vorzuführen. Dies ist nur an Ort und Stelle möglich. Muss ich somit den Wunsch hegen, in Bälde eine Versammlung der geehrten Patrone meiner Unternehmung hier in Bayreuth herbeiführen zu können, so steht der Erfüllung desselben gewiss die grosse Schwierigkeit entgegen, so viele werthe Gönner zur meist unangelegenen Zeit sich zu dem Opfer einer mehr oder weniger weiten Reise bestimmt wissen zu sollen, ohne für diese Bemühung Ihnen eine andere Entschädigung, als die Besichtigung des vollendeten Rohbaues unseres Bühnenfestspielhauses, anbieten zu können. Vor dem letzten Oktober d. J. wäre selbst diese geringe Entschädigung nicht in Aussicht zu stellen, und ich gestatte mir desshalb im Geleite dieser vorliegenden Mittheilung den Vorschlag des Versuches, um die genannte Zeit wenigstens eine Delegirten-Versammlung meiner Patrone für den angegebenen Zweck zu Stande zu bringen.

Demnach ersuche ich jeden meiner geehrten Patrone, bis Ende September eine Benachrichtigung darüber an mich gelangen zu lassen, ob er selbst am 31. Oktober in Bayreuth einzutreffen, oder von welchem anderen hiezu bereit sich erklärenden Patrone er sich bei diesem Besuche vertreten zu lassen beabsichtige, für welchen letzteren Fall ich als die leichteste die Vertretung durch den Delegirten eines der Vereine vorzuschlagen mir erlaube, da ich vor Allem annehme, dass es wenigsten den Hauptvereinen möglich fallen werde, einen Abgeordneten aus ihrer Mitte zu entsenden, falls überhaupt das Ergebniss einer Zusammenkunft sich herausstellen soll.

In der Erwartung einer geneigten Beantwortung meiner Anfrage, behalte ich mir zur rechten Zeit einen Bericht über den günstigen oder ungünstigen Erfolg dieser Beantwortung, sowie die Anzeige, ob die Versammlung statt finde oder nicht, vor. Zugleich empfehle ich unter allen Umständen meinen Freunden und Gönnern eine herzliche Erwägung des von mir mit dem Voranstehenden Mitgetheilten, wobei ich ihnen schliesslich noch zu bedenken gebe, welche eigenthümlichen Beklemmungen mir daraus erwachsen, dass ich der vulgaren Oeffentlichkeit die Schwierigkeiten meiner Unternehmung zu verbergen suchen muss, da durch ihr offenes Bekenntniss ich nur Diejenigen erfreuen würde, unter deren Verleumdung und Beschimpfung ein Werk gedeihen soll, welches im Auslande wiederum deswegen gehässig behandelt wird, weil man es als von einer übermüthig herausfordernden Tendenz der deutschen Nation getragen ansieht. Welche Verwirrungen hierüber auch bestehen, und täglich in übelster Absicht genährt werden, so bleibt es immer die bisher mir bezeigte aufopferungsvolle Theilnahme weithin zerstreuter Freunde meiner Kunst und meiner Tendenz, welche mich trotz aller jener Schwierigkeiten fortgesetzt für die Durchführung meiner Unter-

nehmung ausdauernd erhält; weshalb ich meine Bekümmernisse auch nur als Denjenigen mitgetheilt angesehen zu wissen wünsche, von deren erneuertem Eifer und Ausdauer ich wiederum mir Hilfe und Förderung erwarte.

Bayreuth, 30. August 1873.

Richard Wagner.

2.

An die Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Obgleich, wie diess aus naheliegenden Gründen zu vermuthen stand, die Anmeldungen zu einem Besuche des Bühnenfestspielhauses nicht zahlreich genug erfolgt sind, um der von mir gewünschten Versammlung den Charakter einer vollständigen Vertretung des gesammten Patronates zusichern zu können, nehme ich dennoch die mir gemachten Zusagen dankbar an, und erwarte demzufolge am 31. Oktober ds. Jrs. in Bayreuth diejenigen werthen Gäste, welche als Patrone oder Delegirte von Vereinen ihren Besuch mir angekündigt haben.

Jedenfalls steht es anzunehmen, dass ich bei dieser Gelegenheit den eifrigsten Freunden meiner Unternehmung, sowie den Vertretern solcher Freunde mich gegenüber befinden werde, deren Berathung unmöglich ohne Nutzen für den Fortgang des Begonnenen sein kann.

Somit heisse ich, an der Seite des geehrten Verwaltungsrathes, die am genannten Tage hier erwarteten werthen Gäste im Voraus willkommen.

Ein Anschlag am hiesigen Bahnhofsgebäude möge den Ankommenden sofort die Stunde und den Ort der nächsten Versammlung melden.

Bayreuth, 15. September 1873.

Richard Wagner.

3.

An einen Freund. (19. September 1873.)

Da glaubt man mich eindringlich davon abmahnen zu müssen, meine Sache auf dem Wege der Aktien-Unternehmung durchführen zu wollen? Das scheint also der ganze Sinn meines Circular's*) gewesen zu sein? Nun weiss Gott! Ich habe die Sache nicht so verstanden; was ich in diesem Sinne andeutete, war doch wahrlich nur zur Beschämung des germanischen Publikums gesagt. — Die widerwärtigste Erfahrung für mich war einmal wieder, dass ehe ich noch von irgend Einem, dem das Circular zugeschickt war, die mindeste Notiz erhielt, Alles sogleich in die schöne Presse gerathen war.

Nun haben Sie in Ihrer Art wieder gegen diesen Unfug zu arbeiten, und Sie thun daran sehr gut.

Hauptsache aber ist, dass wir uns baldigst über einen verbesserten Angriff der Sache einigen: es müssen Subscriptionen aufgelegt und colportirt werden; wenige können (sagen wir: für einen nationalen Zweck) 100 Thlr., mancher aber 50, noch mehr 20, viele 10 Thlr. geben, nämlich solche, die so etwas Grosses zu unterstützen beredet werden können, ohne im Uebrigen das Interesse speciell dafür zu haben, welches sie

*) „An die Patrone der Bühnenfestspiele“ (V. I.).

bestimmen könnte, dereinst die Reise nach Bayreuth zu den Aufführungen selbst zu machen

Conzerte gebe ich nicht mehr. Sie schaden nur: anstatt nun zu Weiterem anzuregen, glaubt Alles eben mit dieser Concerteinnahme genug gethan zu haben, und die Sache ist nun aus. So ist's in wo der Wagner-Verein auch noch nicht das Mindeste in Folge des Concerts zu Stand gebracht hat. Ueberhaupt —!

(„Wisst ihr, wie das wird?“ — Die schöne Künstlerthat des 22. Mai ist verklungen; nun soll die Kunst des Meisters auf „Konzertreisen“ gehen, um das ausbleibende „Echo der Nation“ sich mühsam vereinzelt einzufordern, damit auch dieses verklänge, bevor es „Bayreuth“ erreicht? Mit dieser musik-neugierigen Welt will der Künstler nichts mehr zu schaffen haben: er schafft sein Werk, so gut und frei es gehen will, und feiert in der Bayreuther Einsamkeit die still-erhebende Stunde des „Hebe-Festes“ — ein Arbeiterfest — nur Liszt als Freund zugegen. Hier „wird“ etwas — ein Schatz gehoben: aber — „wisst ihr, wie das wird?“ —)

4.

Des Meisters Sprüche
beim Hebefeste des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth.
(2. August 1873.)

I.

Nun setzten wir auf's Haus das Dach;
Bewahr es Gott vor Sturz und Krach!
Lass' ich jetzt den Bauherrn leben,
Welchen Namen soll ich ihm geben?
Ob Wagner, oder seine Patrone,
Oder gar der im Lande trägt die Krone?
Der sich als besten Bauherrn erweis't,
Es lebe, so ruf' ich, der deutsche Geist!

Hoch!

II.

Sollt' ich Euch nach rechtem Gewichte danken,
Ich glaub', unter der Wucht müsste der Dachstuhl schwanken:
Damit wir aber Alle unversehrt bleiben,
Sag' ich nur ohne jed' Uebertreiben,
Dass ich wohl Bescheid davon weiss,
Was ich verdank' Eurem redlichen Fleiss.
Jetzt haben wir Alle zwar gut Lachen,
Da hoch in der Luft wir uns lustig können machen:
Als wir aber noch tief im Erdboden staken,
Da hatte das Ding manch' schlimmen Haken;
Da hiess es: was graben denn die dort unten?
Wird dort der Stein der Weisen gefunden?
Den liessen wir liegen; doch Mauersteine
Stemmt'n wir auf zum festen Gebeine,
Darauf in die Luft wir hoch
Uns schwingen aus dem tiefen Loch.

Die Zimmerer mit ihren langen Stöcken
 Die mussten das Gerüst in die Höhe recken,
 Darauf wir nun stehen und weithin schauen,
 Uns zu bedenken, was nun noch zu bauen.
 Verstehen's noch nicht Alle, doch Eins ist gewiss:
 Das Ding geht nach einem sich'ren Plan und Riss:
 Ihr liess't sie leben, die beide erdacht;
 Doch wissen's sie selber kaum, wer sie gemacht.
 Ganz richtig zwar that jeder das Seine,
 Und dass Ihr gleich seht, wie die Sach' ich meine,
 Ohne den Brückwald, seinen Riss und Plan,
 Kamen wir sicher nicht auf dies Gerüst heran.
 Betrachtet's genau: das war eine Kunst,
 Solch' Werk wächst nicht aus Nebel und Dunst!
 Ich glaub', dass keine deutsche Stadt
 Solch' kühnen Zimmerbau aufzuweisen hat.
 Der kam vom Papier nun auf das tiefe Loch,
 Meint man er wär' draus herausgewachsen doch!
 Wie kamen wir heraus aus Lehmen und Koth?
 's half Einer dem Andern, und Allen die Noth:
 Und war's nicht ein Helfer, so war es ein Höfel,
 Dem Zimmermeister Weiss half der Maurermeister Wölfel.
 Das alles ist klar, und Jedermann weiss es;
 Doch bedarf's noch immer eines Beweises,
 Wie das Alles mit rechten Dingen zugeht,
 Dass man hier solchen Baues sich unterfing.
 Die Sache hat einen dunklen Grund,
 Gleich dem, auf dem dies Gerüst entstand:
 Nun Ihr aus dem Grund es heraufgebracht,
 So sag' ich Euch auch, wer den Plan gemacht.
 Mag wer will Teufelswerk drin erschauen,
 Ich sag's: den Plan entwarf — das Vertrauen!
 Ein tief urgründlich deutsches Verlangen
 Sollt' wieder einmal zum Vertrauen gelangen:
 Es vertraute Einer auf deutsches Wesen;
 Nun hört, ob er damit unglücklich gewesen!
 In langen Jahren schuf er sein Werk;
 Ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk':
 Und dass er sein Werk getrost vollende,
 Reich't ein König ihm selbst die Hände.
 Im Bayerischen Frankenland
 Bot ihm der Bürger nun auch die Hand;
 Und hatt' er auf sich selbst vertraut,
 Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
 Darin sein Werk aus seinem Plan
 Nun deutlich auch tret' an die Welt heran. —
 Drum sag' ich: der Grund, auf dem wir bauten,
 Ist, dass mir Bayreuth's Bürger vertrauten.
 Und das ist nicht nur so bildlich gesprochen:
 Der Grund, in den wir dies Loch gebrochen,
 Das ist Bayreuther Grund und Boden;

Den sollten wir diesmal nicht ausroden,
 Sondern mit solchen Kunstbäumen bepflanzen,
 Die wir umzäunen zu einem festen Ganzen,
 Darin der Welt sich bald solle zeigen,
 Was deutsches Vertrauen sich schaffe zum Eigen.
 Und will ich Euch allen Helfern nun danken,
 So fass' ich Alles in einen Gedanken,
 Der Alles, was ich jetzt sagte,
 Und kühn anzudeuten wagte,
 Wie ein edles Bild im festen Rahmen,
 Einschliesst in einen Namen:
 Ich denke, keiner von Euch es bereut,
 Ruft er mit mir: — es lebe Bayreuth!

5.

An Karl Brandt. (7. Januar 1874.)

(Der Name des verewigten thatkräftig-werkthätigen Getreuen musste genannt werden, um die kurzen Worte verständlich zu machen, welche andeuten sollen, wie unter aller Unsicherheit der äusseren Umstände am Werke selber weiter geschafft ward. Wer „konnte“, der „wirkte“.)

Zwei Worte für heute.

Können Sie noch für 1875 fertig werden, wenn Sie die definitiven Aufträge erst ultimo März erhalten?

Gehen Sie, ich bitte, recht wohlgesinnt hierüber mit sich zu Rath, und lassen Sie mich freundliche Antwort wissen.

6.

Nothgedrungene Erklärung. (16. Februar 1874.)

Ich gestatte mir auf diesem Wege ein für alle Male den so häufig an mich gelangenden Ansprüchen auf Ueberlassung von Bruchtheilen der Partitur meiner „Walküre“ zu Konzert-Aufführungen zu antworten. Da diese Ansprüche nur von Freunden meiner Musik und Solchen, welche die von mir beabsichtigten Aufführungen meines ganzen Werkes nach Kräften zu fördern sich vereinigt haben, erhoben werden, bekümmert es mich ganz im Besonderen, dass ich gerade Ihnen erst die Gründe auseinander setzen soll, aus denen es mir widerwärtig sein muss, die mit so ausdauernder Geduld von mir vorbereitete Aufführung dieses Werkes in ihrer Wirkung im Voraus benachtheiligen zu sollen. Können meine Freunde auf dem Wege der Zerstückelung durch Vorführungen in Konzerten und Theatern gerade dieses Werk sich aneignen, so bedürfte es der grossen Mühe nicht, welche ich mir für die Herstellung einer einzigen verständlichen Aufführung desselben gebe. Das Problem einer solchen Aufführung habe ich aber eben selbst erst noch zu lösen, da namentlich der seltsame Erfolg der von mir unbeeinflussten Theaterraufführungen der „Walküre“ in München mir bewiesen, wie unrichtig mein Werk bisher verstanden worden ist; denn

wäre es richtig verstanden worden, so würde es Niemand jetzt nur bekommen können, von mir die Ueberlassung solcher Bruchstücke zu Konzert-Aufführungen zu verlangen, während diess Denjenigen sehr leicht erscheinen muss, welche bis jetzt eben nur an wenigen (wie es heisst: doch geglükten) Einzelheiten Gefallen finden konnten.

Ich hoffe nach dieser Erklärung keinen meiner Freunde und Gönner zu beleidigen, wenn ich ihren persönlich mir zugehenden Aufforderungen nicht besonders antworte.

(War dies ein Blick auf die Anhänger draussen im Mühsal der Welt-Interessen, — wie diese glaubten, dort wirken zu müssen und allein wirken zu können —, so musste der Meister selbst, weil alle Wirksamkeit zuletzt doch zu versagen drohte, die Frage: soll es denn nicht ohne „Konzerte“ gehen? mit dem eigenen, schweren Nein! beantworten, welches im Frühjahr 1875 bei den Wiener, Pesther, Berliner Musik-Aufführungen unter seiner Leitung zur künstlerischen That werden sollte. Was konnte aber diese dem Manne bedeuten, der soeben, im November 1874, das grosse Künstler-Werk, seinen „Nibelungen-Ring“, mit der Instrumentation der „Götterdämmerung“ im neuen Bayreuther Heim vollendet und „im Vertrauen auf den deutschen Geist“ dem erhabenen und getreuen Protektor seiner Kunst, dem Könige Ludwig von Bayern, gewidmet hatte?! Nur dieses Werk galt es zur Künstler-That ertagen zu lassen, — ihm galten alle Opfer, und ihm widmete sich nun auch, auf des Meisters Ruf, die deutsche Künstlerschaar, mit welcher der von den „nothgedrungenen“ Konzerten Heimkehrende im Sommer 1875 die Vorproben zum ersten Festspiele frei „unter Uns“ begann.)

VI.

Die Vorproben 1875.

1.

An die Sänger.

(14. Januar 1875.)

Wie Ihnen diess aus meinem, für mich so erfreulichen, persönlichen Verkehre mit Ihnen bekannt geworden ist, wünsche ich Ihre Mitwirkung zur Ausführung meines Vorhabens, unter gänzlich ausnahmsweisen Verhältnissen, eine dreimalige Aufführung meines viertheiligen Bühnenfestspiels, betitelt: „Der Ring des Nibelungen“, stattfinden zu lassen. Ich glaube, dass die Verwirklichung meiner Absicht, wie sie eines Theiles an eine ausserordentliche Theilnahme vermögender Freunde und Gönner meiner Kunst gebunden war, anderen Theiles nur durch den herzlichen und kräftigen Willen der vorzüglichen Künstler selbst, um deren Mitwirkung ich mich beworben habe, zu ermöglichen sein kann, da die Theilnahme meiner Patrone nur einem Unternehmen gelten durfte und sollte, bei welchem jeder Gedanke an eine gewinnbringende Spekulation ausgeschlossen war. Somit ersen Sie sich, vielleicht zum ersten Mal in Ihrem Künstlerleben, dazu berufen, lediglich und einzig der Erreichung eines idealen Kunstzweckes Ihre Kräfte zu widmen, nämlich: dem Deutschen Publikum zu zeigen, was der Deutsche

auf dem eigensten Gebiete mit seiner *Kunst* vermag und hiermit dem Auslande, von dessen Abfällen wir bisher zum grossen Theile lebten, Etwas vorzuführen, was es in keinem Falle uns nachzumachen sich befähigt finden würde.

Gestatten Sie mir nun, auch Ihnen persönlich die Verpflichtungen zu bezeichnen, welche Sie, in der einzig von mir angenommenen Voraussetzung, übernehmen würden, sobald Sie mir, um was ich Sie herzlich bitte, die schliessliche Zusage Ihrer Mitwirkung ertheilen. Sie werden diese Verpflichtungen sich selbst am Genauesten bestimmen können, wenn ich Ihnen den für die Vorbereitungen und die Aufführungen von mir am zweckdienlichsten erkannten Plan mittheile, welchem angemessen Sie, je nach der von Ihnen übernommenen Partie, Ihre Mitwirkung, namentlich die hierauf zu verwendende Zeit betreffend, sich zugetheilt ansehen werden.

Vom 1. Juli bis 15. August d. Js. 1875 sollen in Bayreuth die ersten vorbereitenden Proben stattfinden: von dieser Zeit soll

die erste Woche des Juli auf Proben am Klavier für das „Rheingold“,

die zweite Woche ebenso für die „Walküre“,

die dritte für „Siegfried“,

die vierte für „Götterdämmerung“

verwendet werden.

Vom 1. bis 15. August sollen dieselben Proben in gedrängter Aufeinanderfolge mit Hinzuziehung des vollständigen Orchesters wiederholt werden, und zwar zum Zwecke einer ersten Bekanntmachung der Musiker mit ihrer Aufgabe, sowie der Verdentlichung des musikalischen Ensembles für die hierbei anwesenden Sänger.

Die dritte Woche des August soll ausserdem bereits zur Prüfung und Feststellung schwieriger scenischer Evolutionen, unter Anleitung des Maschinisten und Dekorationsmalers, bei nothwendiger Mitwirkung der hierbei betheiligten Darsteller, verwendet werden.

Nach diesen, im laufenden Jahre 1875, bewerkstelligten Vorbereitungen, sollen die Monate Juni und Juli des nächsten Jahres 1876 den vollständigen General-Proben des ganzen Werkes gewidmet werden; hierunter verstehe ich, dass mit Vermeidung jeder Ueberanstrengung und Ermüdung, Tag für Tag, mit Orchester und vollständiger Scenerie, die einzelnen Theile in der Weise durchprobiert werden sollen, dass in der Zeit vom 1. Juni bis zum 15. Juli successiv das Rheingold, die Walküre, Siegfried und Götterdämmerung, vom 15. bis 30. Juli aber je nach Bedürfniss alle vier Stücke zur Probe gelangen.

In der ersten Woche des August 1876 soll dann die erste Aufführung des ganzen Werkes in folgender Weise stattfinden:

Sonntag: Abends um 7 Uhr Beginn der Aufführung von „Rheingold“,

Montag: Nachmittag um 4 Uhr „die Walküre“ erster Akt, um 6 Uhr zweiter, um 8 Uhr dritter Akt (die grossen Zwischenpausen sollen nur zu neuer Sammlung des Publikums in einer angenehmen Oeffentlichkeit der Umgebung des Theaters, so gleichfalls zur Erholung der ausführenden Künstler in kürzlich vorbereiteten, ihren Ankleideräumen unmittelbar nahe gelegenen und verdeckten Gartenräumen verwendet werden.)

Dienstag: in gleicher Weise von Nachmittag 4 Uhr beginnend: Siegfried.

Mittwoch: Götterdämmerung.

Ganz in derselben Weise soll dann in der zweiten Woche des August die erste und in der dritten Woche die zweite Wiederholung der Gesamtauführung vor sich gehen.

Wenn ich Ihnen hiermit diesen Ausführungsplan vorzeichne, verfare ich gemäss der genauen Kenntniss der Schwierigkeiten meines Unternehmens, sowie andererseits der Leistungsfähigkeit unserer künstlerischen Kräfte, sobald im Betreff ihrer Mitwirkung eine unbedingte Willigkeit anzunehmen erlaubt ist. Nur in der Voraussetzung dieser letzteren, wie ich Ihnen diess zuvor sagte, unternehme ich mein Werk und hoffe ich auf dessen Gelingen.

Wollen Sie nun durch eine bindende Zusage Ihrerseits mich in den Stand setzen, Sie als zur Mitwirkung bei der Aufführung meines Bühnenfestspieles gewonnen betrachten zu können, und hiermit zugleich mir anzeigen, ob, und von welcher Höhe, Sie eine Entschädigung hierfür in Anspruch nehmen. Aus der oben Ihnen gegebenen Bezeichnung der von mir zu den Patronen der Unternehmung eingenommenen Stellung erkennen Sie, dass für jeden Mitwirkenden der Gedanke an einen Gewinn ausgeschlossen sei, sogar Opferwilligkeit durchgängig vorausgesetzt werden muss; dennoch bin ich darauf bedacht gewesen, in den Fällen, wo das Opfer unerträglich sein würde, die nöthigen Entschädigungen für Ihre Mitwirkung bereit zu halten, und es wird mir, namentlich durch die bereits mir kund gegebene grossmüthige Verzichtung auf jede Entschädigung von Seiten einiger ausgezeichneten Künstler, möglich werden, in diesem Punkte so verfahren zu können, dass keine der von mir in das Auge gefassten künstlerischen Kräfte aus dem Grunde unüberwindlicher materieller Schwierigkeiten ihre Mitwirkung mir wird versagen müssen.

In diesem Sinne erwarte ich nun Ihre geneigte Erklärung, um zu wissen, dass ich Sie denjenigen beizuzählen habe, welche durch freiwillige Verpflichtung sich für den Zweck der Verwirklichung eines noch nie entworfenen künstlerischen Ideales, zu einem wahrhaft genossenschaftlichen Vereine von werthvollster Bedeutung verbinden.

Bayreuth, 15. Januar 1875.

R. W.

2.

An die Orchester-Mitglieder.

Herrn

Indem ich Sie hierdurch zur Mitwirkung im Orchester meiner in Bayreuth zu veranstaltenden Bühnenfestspiele einlade, setze ich, als durch vorangehende Vermittelung Ihnen zur Kenntniss gebracht, voraus, dass Sie die Bedingungen kennen, unter welchen die Annahme Ihrer Mitwirkung meinerseits einzig möglich sein kann.

Demnach wissen Sie, dass ich die Bildung eines so ausserordentlichen Orchesters, wie ich es bedarf, nur unternehmen konnte, wenn ich auf die vorzüglichsten Kräfte derjenigen deutschen Hoforchester rechnete, welche im Sommer einen grösseren Urlaub geniessen. Hiebei leitete mich nicht nur die Annahme, bei diesen ausgewählten Musikern die kräftigste künstlerisch-moralische Unterstützung zu finden, insofern das vollständige Gelingen des Werkes zu ihrer eigenen Ehrensache gemacht würde; sondern mich bestimmte auch die nothwendige Rücksicht auf die ungemeinen ökonomischen Schwierigkeiten meiner Unternehmung zu der Wahl solcher Künstler, welche in einem der gut dotirten Hoforchester auch während des Urlaubes ihren Gehalt fortbeziehen, weil ich dann voraussetzen durfte, es werde sich hier nur noch um die Entschädigung für Reise und Aufenthalt an fremdem Orte, nicht aber um einen wirklichen Gehalt handeln dürfen. In dieser Annahme, somit nicht als Bezahlung Ihrer künstlerischen Leistungen,

welche ich als gänzlich unvergütet meinem Werke gewidmet betrachte, sondern lediglich als Entschädigung für den vermehrten Aufwand Ihrer Lebensweise betrachtet, biete ich Ihnen aus dem Fonds der Patrone meiner Bühnenfestspiele, aus welchem nicht der mindeste Gewinn für irgend einen der Betheiligten fließen wird, eine monatliche Aufenthaltsentschädigung von 60 Thalern, hiezu ein Ihnen freistehendes Wohnungs-Unterkommen in einem bürgerlichem Hause, sowie die Erstattung des Preises eines Fahrbilletes der Eisenbahn II. Klasse für Ihre Her- und Zurückreise.

Wenn diese Bestimmungen für die vollen drei Monate Juni, Juli und August des nächsten Jahres 1876, in welchen die Hauptproben und Aufführungen stattfinden sollen, gelten, so sei hiergegen festgesetzt, dass für die zwei ersten Wochen des Monats August d. Js. 1875, in welchen die nöthigen Vorproben bereits abgehalten werden müssen, Ihnen Aufenthalt und Reise zusammen mit Thalern vergütet werden soll.

Hienach erwarte ich Ihr Eintreffen in Bayreuth mit spätestens 1. August d. Js. Vormittags, um über Ihre geehrte Mitwirkung bei den vollständigen Orchesterproben bis 15. August verfügen zu können. Den beigefügten Revers ersuche ich Sie bis spätestens 1. Juni d. Js. von Ihnen unterzeichnet, an mich zurücksenden zu wollen, wogegen ich annehme, dass Sie, falls ich an diesem Tage Ihre Unterschrift noch nicht erhalten hätte, Ihre Mitwirkung mir versagen, worauf ich dann anderweitig mich zu ergänzen haben würde. Zugleich diene dieser Revers dazu, unserer Seits im Voraus über das Ihnen zugetheilte Wohnungsunterkommen die in diesem Falle gewünschte Auskunft rechtzeitig Ihnen zu ertheilen.

Ich unterlasse bei dieser formellen Einladung die Aussprache über die Bedeutung Ihrer von mir hochgeschätzten Betheiligung an der Ausführung meines Werkes, welche ich am Liebsten in herzlichen lauten Worten in der Stunde unserer ersten Vereinigung an Sie zu richten mir vorbehalte. Doch begrüße ich Sie im Voraus in dankbarster Anerkennung Ihrer mich so hochehrenden Bereitwilligkeit, meinem Unternehmen als echte Kunstgenossen förderlich sein zu wollen.

Hochachtungsvollst!

R. W.

Revers.

Ich erkläre hiemit, die Verpflichtung übernommen zu haben, vom 1. Juni bis zum 29. August des nächsten Jahres 1876 gegen die Zusicherung einer Aufenthaltsentschädigung von 60 Thalern für jeden der 3 Monate, ferner eines freien Wohnungsunterkommens, sowie der Erstattung der Kosten eines Eisenbahnfahrbilletes II. Klasse von nach Bayreuth und von da zurück nach mich zur Mitwirkung im Orchester als für alle Proben und Aufführungen des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen“ pünktlich einzufinden, ausserdem auch bereits in gleicher Weise, gegen die Zusicherung einer die Aufenthalts- und Reise-Entschädigung zusammenfassenden Vergütung von Thalern, vom 1. bis 15. August d. Js. 1875 zu den vorbereitenden Proben in Bayreuth mich einzustellen.

Herrn
Richard Wagner

in

Bayreuth.

Name

Genauere Adresse

3.

Die „Presse“ zu den „Proben“.

(Eine ungedruckte „Berichtigung“.)

Als wie zum Abschlusse der nunmehr mit so unerhörtem Gelingen beendigten Vorproben zu den nächstjährigen Bühnenfestspielen in Bayreuth, stellen sich in der Zeitungspressen Berichte über innere Zerwürfnisse, welche das endliche Zustandekommen des Unternehmens zweifelhaft erscheinen lassen sollten. Da hierbei auch auf Zerwürfnisse mit einem Theater-Schneider, welcher bekanntlich für Bayreuth in keiner Weise zu Hilfe gezogen wurde, zurückgegangen wird, fiel es uns schwer die Quelle und die Motive dieser auf den Schaden der Unternehmung berechneten Agitationen zu errathen, selbst wenn das Charakteristische derselben, nämlich schamlose Invective gegen die Person, die nicht als von längeren Zeiten her wohl bekannt aufgedeckt hätte.

Während alle, namentlich auch die grösseren Zeitungen, diese Schmach-Berichte reproduziren, sei hiermit einfach erklärt, dass alles in ihnen enthaltene durchaus erlogen ist.

VII.**Die Bühnenfestspiele im Jahre 1876.**

1.

Ankündigung.**Das Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“**

soll nun bestimmt im Sommer des Jahres 1876 in dem besonders hiefür erbauten Theater zu Bayreuth aufgeführt werden. Die drei, den Patronen meiner Unternehmung versprochenen Aufführungen des ganzen Werkes, werden an folgenden Tagen stattfinden:

Erste Aufführung:

Sonntag, 13. August: das Rheingold,
Montag, 14. „ die Walküre,
Dienstag, 15. „ Siegfried,
Mittwoch, 16. „ Götterdämmerung.

Zweite Aufführung:

Sonntag, 20. August: das Rheingold,
Montag, 21. „ die Walküre,
Dienstag, 22. „ Siegfried,
Mittwoch, 23. „ Götterdämmerung.

Dritte Aufführung:

Sonntag, 27. August: das Rheingold,
Montag, 28. „ die Walküre,
Dienstag, 29. „ Siegfried,
Mittwoch, 30. „ Götterdämmerung.

Die Berechtigung zu dieser bestimmten Ankündigung ist mir hauptsächlich durch die Ergebenheit und den aufopferungsvollen Eifer der von mir berufenen ausgezeichneten Künstler ertheilt, welche damit, dass durch ihre Mitwirkung die

diesjährigen Vorproben, unter Einhaltung der grössten Pünktlichkeit in allen Zusage, zu einem unerhörten Gelingen abgeschlossen werden konnten, mir jene Berechtigung verliehen. Fühle ich mich durch die innige Theilnehmung meiner künstlerischen Genossen, welche ohne jedes Honorar, ja meistens selbst ohne jede Entschädigung wirklicher Opfer ihre edelsten Leistungen mir zur Verfügung stellten, einzig und wahrhaft gestützt, so glaube ich nun auch der Antheilnahme von aussen, soweit sie zur geschäftlichen Durchführung meiner, jeden Gewinn ausschliessenden Unternehmung angesprochen werden musste, vertrauensvoll entgegensehen zu können. Denn auch diesen Erfolg vermeine ich nun dem über alles Lob erhabenen, von jedem Bedenken freien Eifer meiner künstlerischen Genossen verdanken zu dürfen, dass das anderseits unablässig und oft schamlos erweckte, wie genährte Misstrauen des deutschen Publikums gegen den Charakter einer Unternehmung, welche nur durch Aufopferung von Seiten jedes daran Betheiligten durchzuführen war, verschwinden werde.

Demnach lade ich hiermit nochmals zur Förderung dieses Unternehmens ein, welcher Förderung ich, getreu meinem ursprünglichen Gedanken, jedoch nur durch Anmeldung zur Theilnahme am Patronate, unter den nachstehends wiederholt bekannt gemachten Bedingungen, entgegentreue; wogegen ich bei der Ansicht verharre, unermöglicheren Künstlern und Kunstverwandten gänzlich freien Zutritt zu den Aufführungen zu gewähren, dem bloss Neugierigen, an der Förderung des Unternehmens Unbetheiligten aber, selbst gegen noch so hohe Bezahlungsanerbietungen für ein Entrée etwa zu dieser oder jener Vorstellung, das Bühnenfesttheater verschlossen zu halten.

Bayreuth, 28. August 1875.

Richard Wagner.

(Hierzu veröffentlichte der Verwaltungsrath folgende, mit II. zu vergleichende geschäftliche Anzeige.)

Die Gesamtkosten für Vorbereitung und Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ sind auf 300,000 Thaler veranschlagt.

Diese Summe wird in der Weise beschafft, dass ca. 1000 Patronatscheine zu je dreihundert Thalern bei den Freunden und Förderern des nationalen Unternehmens untergebracht werden. Der Besitz eines solchen Scheines sichert einen Platz für sämtliche Aufführungen des Festspiels (12 Abende). Den mehrfach geäusserten Wünschen, einzelne Patronatscheine so benutzen zu dürfen, dass z. B. auf einen Patronatschein eine Familie von 3 Personen einer Aufführung (4 Abende) zusammen beiwohnt, kann und wird, soweit verfügbare Plätze vorhanden, entsprochen werden. Die Richard Wagner-Vereine, die an vielen Orten für das Unternehmen wirken, geben auf Grund von erworbenen Patronatscheinen Patronat-Antheil-Scheine zu Hundert Thaler aus. Diese Antheilscheine tragen die Nummer des Patronatscheines mit den Theilzeichen A. B. C. und ermächtigen zum Besuche einer Aufführung (4 Abende). Die Buchstaben sind lediglich ein Unterscheidungszeichen für den Drittheil und sollen nicht etwa auf die erste, zweite oder dritte Aufführung hinweisen; es wird sich im Allgemeinen die Reihenfolge des Besuches nach der Zeit der Erwerbung des Antheilscheines richten.

Einige Monate vor den Aufführungen werden die Patronat- und Patronat-Antheilscheine gegen förmliche Eintrittskarten umgetauscht; am 22. Mai 1876 wird eine Versammlung der Wagner-Vereins-Delegirten und der speziell zur Delegation aufgeführten Patrone stattfinden, die über die Vertheilung der Sitz- und Frei-Plätze zu entscheiden haben wird.

Für die Unterkunft der Patrone und Eintrittsberechtigten wird ein Wohnungs-Comite sorgen, es sind hier Privatwohnungen in genügender Anzahl vorhanden, ebenso werden wir für Errichtung von grösseren Restaurationen sowie für Beiziehung von Fuhrwerken Sorge tragen.

Wir werden jede weitere an uns gelangende Anfrage prompt beantworten, und bitten Anmeldungen zur Uebernahme von Patronat- und Patronat-Antheil-Scheinen an das Bankhaus Friedrich Feustel dahier gelangen zu lassen.

Bayreuth, 28. August 1875.

Der Verwaltungsrath:

Feustel. Kaefferlein. Muncker.

(Folgt das Formular des Patronatscheines, vgl. II.)

An die Künstler.

Der unbedenkliche Eifer der künstlerischen Genossen meines Werkes, sowie der herrliche Erfolg ihrer Leistungen, welcher sich in den Vorproben dieses vergangenen Sommers herausgestellt, hat mir den vertrauensvollen Muth zur schliesslichen bestimmten Ankündigung der Aufführung der Bühnenfestspiele in Bayreuth, im Sommer des nun bald anzutretenden Jahres 1876, gegeben.

Es bedurfte nur dieses Entschlusses, um mich auch des äusseren Antheiles an unserer so hervorragenden Unternehmung zu versichern: wir dürfen diese als nach jeder Seite hin einem günstigen Ausgange zugeleitet betrachten.

Dem zu Folge übersende ich Ihnen schon heute den genau ausgearbeiteten Probenplan, wie ich ihn für das Gelingen unserer Studien am Zweckmässigsten angeordnet zu haben glaube und demgemäss auch pünktlich auszuführen mir vornehme, wohl vorausgesetzt, dass meine künstlerischen Genossen durch gleiche Pünktlichkeit ihrer Mitwirkung mich dafür im Stande erhalten.

Eine nähere Prüfung des hiermit Ihnen vorgelegten Probenplanes wird Sie genau davon in Kenntniss setzen, für welche Zeit, und welche Tage, ich auf Ihre Anwesenheit und Mitwirkung rechne. Im Allgemeinen habe ich, in Folge Ihrer freundlichen Erwidern meines vorangegangenen Einladungscirculars vom Januar d. Js., Ihre Mitwirkung zu den Hauptproben und Aufführungen, welche die Zeit vom 1. Juni bis zum letzten August 1876 in Anspruch nehmen werden, als mir bereits zugesagt zu betrachten.

Die Vertheilung der Proben wird Ihnen jedoch gestatten, in besonderen Fällen über die freie Zeit, in welcher Sie hierbei nicht beschäftigt wären, zu Ihren anderweitigen persönlichen Zwecken zu verfügen, demgemäss Sie etwa Ihre Einrichtung für Gastspiele u. s. w. mit guter Musse alsbald jetzt schon treffen könnten. In den Fällen, wo die Gewährung besonderer Beurlaubungen Ihnen Schwierigkeiten bereiten sollte, erbiete ich mich, durch angelegentliche Bewerbung darum auch meinerseits bei den betreffenden Behörden Sie zu unterstützen.

In Bezug auf die materiellen Entschädigungen Ihrer für so lange mir gewidmeten Zeit, komme ich schliesslich nochmals auf das in meinem ersten Einladungsschreiben Ihnen Gesagte zurück, und verbleibe dabei, dass ich für die Vergütung unerträglicher Opfer und Einbussen zu sorgen habe, da ich es als das Unerlässlichste erachte, die von mir erwählten Künstler der Genossenschaft zur Ausführung meines Werkes erhalten zu wissen. Da ich Sie, als die allerwichtigsten Gewährleister des Gelingens meiner Unternehmung, mit Recht zu den Patronen derselben zähle, sollen auch Ihnen die Rechnungen und Bücher meines Verwaltungsrathes vorgelegt werden, um aus ihnen Sie ersehen zu lassen, dass von keiner Seite der mindeste Gewinn, allermeistens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anspruch genommen war.

So möge denn auch durch Ihre liebevolle, nur dem Gelingen des Werkes zugewendete Theilnahme und Mitwirkung eine künstlerische That zu Tage treten, wie sie keine der heutigen Autoritäten, sondern nur eine freie Vereinigung wahrhaft Berufener der Welt vorführen konnte! —

Auf ein frohes Wiedersehen!

Bayreuth, 1. November 1875.

3.

An die Orchester-Mitglieder.

(Einladung.)

Geehrter Herr!

In Folge der zwischen uns bestehenden Uebereinkunft, welche mir Ihre geschätzte Mitwirkung im Orchester der Bayreuther Bühnenfestspiele für die diesjährigen Proben und Aufführungen zusichert, erlaube ich mir Ihnen hiermit noch den ausführlichen Probenplan zuzustellen, welchen Sie gefälligst für Ihren Aufenthalt in Bayreuth zu Ihrer genauen Orientirung benützen wollen.

Da Sie aus diesem Plane ersehen werden, dass ich Ihre Anwesenheit für die volle Zeit dreier Monate in Anspruch nehme, demnach auf Ihr Eintreffen schon am 31. Mai, sowie auf Ihr Verbleiben bis zur Nacht des 30. August rechne, halte ich es für nöthig, hiergegen etwa aufkommende Schwierigkeiten durch anderweitige Verpflichtungen von Ihnen bei Zeiten zur Kenntniss zu erhalten, damit ich mich im Besondern durch Fürsprache bei Ihren geehrten Behörden um die Lösung der bestehenden Schwierigkeiten verwenden kann.

Mit der Bitte, auf diese meine letzte Mittheilung an Sie mir noch ein bestätigendes Wort zukommen lassen zu wollen, grüsse ich Sie kunstgenossenschaftlich als Ihr

hochachtungsvoll

ergebener

Bayreuth, 6. April 1876.

R. W.

4.

An die Sänger.

(Einladung.)

Nach der von mir erlassenen bestimmten Ankündigung der diesjährigen Aufführungen meines Bühnenfestspiels in Bayreuth, dünkt es mich unerlässlich, mich Ihrer Mitwirkung, sowie namentlich auch Ihres, dem Ihnen mitgetheilten Probenplane entsprechenden, pünktlichen Eintreffens, durch eine bündige Erklärung Ihrerseits, wie ich sie mit dem angeschlossenen Revers zur Ausfüllung und Unterzeichnung vorlege, zu versichern.

Auch die Ihnen nöthig erscheinenden Entschädigungs-Forderungen bitte ich, nach der von mir Ihnen vorlängst empfohlenen Annahme, schriftlich mir noch einmal deutlich anzugeben, und hierbei anzunehmen, dass, wenn dieselben die Höhe der vorjährigen nicht übersteigen, es keine weiteren Verhandlungen in diesem Betreff erst noch von Ihnen zu erwarten bedarf. Dagegen würden Sie schon jetzt, meinen gewiss nicht unberechtigten Annahmen nach, sich einer reichlicheren Entschädigung auch für die in diesem Jahre mir zu bringenden Opfer versichern, wenn Sie Ihre gleiche Mitwirkung bei den von mir beabsichtigten Wiederholungen der Bühnenfestspiele in den beiden nächsten Jahren 1877 und 78 mir zusagen wollten, weil Sie alsdann mir nur jedesmal vier Wochen zu schenken hätten, dafür ich aber die ganze Einnahme der jedesmaligen drei Aufführungen, nach Abzug der eigentlichen Tages — nicht mehr der Herstellungskosten, einzig den Mitwirkenden und Darstellenden zuzuwenden im Stande sein werde.

Alles wird gelingen und zu Gutem führen, wenn wir dieses erste Mal das ungeheure Werk nur im richtigen Sinne zu Tage fördern: dies erreichen wir sicher durch pünktlichste Durchführung meines Planes für die Proben, von denen allerdings keine ausfallen, sowie kein Betheiliger von ihnen fortbleiben darf.

Mit den herzlichsten Grüßen

Ihr

Bayreuth, 9. April 1876.

R. W.

Revers

Ich verpflichte mich zu jeder der auf dem mir mitgetheilten Probenplane an-
gesetzten Proben sowie Aufführungen der diesjährigen Bühnenfestspiele in Bayreuth,
bei welchen ich eine Mitwirkung übernommen habe, mich einzufinden.

Als Entschädigung für meinen Aufenthalt während der zu den Proben und
Aufführungen nöthigen Zeit verlange ich

täglich

oder:

für die ganze Zeit

wogegen ich voraussetze, an den Vortheilen, welche die Festspiele in den Jahren
1877 und 1878 dem ausführenden Personale bieten werden, bei gleichmässiger
Mitwirkung wie in diesem Jahre, rechtlichen Antheil zu haben.

Name

Herrn Richard Wagner

in

Bayreuth.

Bayreuth, 6. April 1876.

5.

Für die Patrone.

(Besuchs-Bestimmungen.)

Zu den am 13. 14. 15. 16., dann am 20. 21. 22. 23., sowie schliesslich am
27. 28. 29. und 30. August dieses Jahres in Bayreuth stattfindenden Aufführungen
des Bühnenfestspieles:

Der Ring des Nibelungen,

kann nur Demjenigen, welcher sich unter dem Titel eines Patronen, somit mindestens
durch Lösung einer Patronatskarte für eine Serie der drei Aufführungen, das
Recht hiezu erworben hat, der Zutritt offen stehen; wogegen die Zahl der ver-
fügbaren Freiplätze für die diesjährigen Aufführungen nothgedrungen der Maassen
stark herabgesetzt, und die in der ursprünglichen Absicht gelegene Vergünstigung
eines gleichen Zutrittes für Unbemittelte erst für die nächstjährigen Aufführungen
vorbehalten werden musste. Die nächsten Ansprüche auf einen freien Eintritt
können daher für jetzt, ausser den durch aufopferungsvolle Mitwirkung bei den
Aufführungen selbst Betheiligten, nur solchen bewahrt werden, welche, namentlich
durch Beisteuern in den Wagner-Vereinen, auch von aussen dem Unternehmen
förderlich waren, und es ist daher für das Erste den wahrhaft produktiven Vereinen
selbst anheimgestellt, zu Gunsten solcher Mitglieder, welche bei der Verloosung
der erworbenen Patronatsscheine vom Zufalle unbedacht blieben, über Freiplätze
zu verfügen, worüber sie ihre Vorschläge an den Verwaltungsrath der Bühnenfest-
spiele gelangen zu lassen gebeten sind.

Der Zutritt zu den Proben, welchen Namen sie haben mögen, bleibt,
ausser wenn die gesammte Genossenschaft der Ausführenden die Anwohnung ein-
zelner Proben als Angehörigen oder Sachvertrauten besonders zugestehen will,
jedem bei der Ausführung nicht Betheiligten durchweg ungestattet, und es wird
dies, als Beantwortung vielfacher Anfragen, hiermit zur ausdrücklichen Anzeige
gebracht, um Enttäuschungen bei vorzeitigem Eintreffen in Bayreuth vorzubeugen.

Bayreuth, 18. April 1876.

Richard Wagner.

Unterzeichneter fügt bei, das die Patronatsscheine sowie die Patronatskarten in definitive Eintrittskarten eingetauscht werden können, und dass jedem der Patrone, der eine Wohnung rechtzeitig bestellt, solche zu angemessenem Preise besorgt werden wird. (Adr. Offiziant Ullrich Rathhaus).

Umtausch und Ausgabe weiterer Eintrittskarten erfolgt durch den mitunterzeichneten

Feustel.

Bayreuth, 20. April 1876.

6.

Ehrenpatrone.

Euer Hochwohlgeboren

sind auf den Wunsch des Herrn Richard Wagner im Namen der Patrone der diesjährigen Bühnenfestspiele in Bayreuth eingeladen

des viertheiligen Dramen-Cyclus: „Der Ring des Nibelungen“

als Ehrenpatron beizuwohnen.

Zugleich sind Euer H. ersucht, die Annahme dieser Einladung sowie hiermit die Anmeldung für das Ihnen nöthige Wohnungsunterkommen bis spätestens
an uns gelangen zu lassen.

Hochachtungsvollst!

Bayreuth, 22. Mai 1876.

Der

Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele

Friedrich Feustel. Käfferlein. Th. Muncker.

(So wäre denn Alles vorbereitet, vier Jahre nach der Grundsteinlegung, das grosse Werk zu vollenden! Dass es möglich ward, kostete nicht allein die Mühen der Freunde; die Entsagungen des Meisters durften nicht aufhören, um das Eine zu erlangen. Musste doch schon damals, um nur die bedeutendsten Künstler von ihren Theatern für Bayreuth zu gewinnen, die „Walküre“ — als „Oper“ — an solche Theater preisgegeben werden! Aber die Künstler kamen und: „Alles wird gelingen“ — so tönt es aus dem Grusse „Auf Wiedersehen“ vom 1. Nov. 1875 (VII. 2.) ihnen zu. Die endliche Ankündigung mit den Besuchsbestimmungen für die Patrone (VII. 5.) enthält in der Form einer geschäftlichen Mittheilung noch einmal die ganze „Idee“ von Bayreuth. Die Bedeutung des „Wir“ — „unter Uns“ — und der „Freiplätze“ für die „Unsere“, das wird sich hieraus wieder recht klar zu vergegenwärtigen haben, wer vollauf Verständniss und Empfindung haben will für Das, was folgen sollte. — Die hier noch angefügten kurzen Weisungen während der Festspiele, über den Beifall und den Gebrauch der Textbücher, mögen inzwischen nicht unwichtig erscheinen zur Aufklärung von Missverständnissen, wie sie auch 1882 noch sich bei uns einzuschleichen vermochten.)

7a.

Ueber den Hervorruf.

Die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele mögen es weder den Darstellern noch dem Autor verargen, wenn sie den ihnen gespendeten höchst erfreulichen Beifallsbezeugungen nicht durch Hervortreten auf der Bühne dankend entsprechen, zu welcher Enthaltung sie sich vereinigt haben, um vor den Augen des Publikums einzig in den Rahmen des von ihnen vorgeführten Kunstwerkes sich eingeschlossen zu erhalten.

7b.

Ueber den Gebrauch des Textbuches.

Um die richtige Wirkung des scenischen Bildes zu gewinnen, muss die Beleuchtung des Zuschauerraumes nothwendig so weit vermindert werden, dass, während des Aktes, das Textbuch unmöglich nachzulesen sein kann. Es wird daher, sobald der Deutlichkeit der dramatischen Aufführung noch misstraut werden sollte, gerathen, sich entweder vor der Aufführung mit dem ganzen Textbuche, oder zwischen den Aufzügen mit den Theilen desselben bekannt zu machen.

8.

Abschiedswort an die Künstler.

Ich wünsche von meinen geehrten Freunden, den Darstellern meiner Bühnenfestspiele, wie zu gleicher Zeit von den Patronen und Förderern derselben am Schlusse der Aufführungen in einer der Ausserordentlichkeit des Ganzen entsprechenden Weise Abschied zu nehmen. Die am letzten Abend unbeschäftigten Mitglieder der Genossenschaft habe ich demnach zu ersuchen, der Erfüllung meines Wunsches das Opfer zu bringen, noch einmal hierbei sich in das Costüm ihrer Rolle zu begeben, um hiermit sowohl gegen die Darsteller der Götterdämmerung nicht störend abzustechen, als auch — vielleicht nur mir selbst — noch einmal den Ueberblick der ungemeinen ganzen Leistung zu geben.

Zum Schlusse!

An die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele von 1876.

Als ich, vor nun zwei Jahren, mich, trotz des misslichen Standes des finanziellen Theiles dieser Unternehmung, zur Ausführung meiner Bühnenfestspiele im Sommer 1876 entschloss, gewann ich den Muth hiezu zunächst aus der Wahrnehmung des grossen Eifers und der unbedingten Ergebenheit der mir nöthigen künstlerischen Genossen, sowie, in Folge hiervon, aus der Hoffnung, die unter so ausserordentlichen Umständen endlich ermöglichte wirkliche Ausführung meines Werkes werde meinen Gönnern es nahe legen, die Durchführung einer Unternehmung, gegen welche sie bis dahin sich mit zweifelvollem Bedenken verhalten konnten, jetzt, da jeder Zweifel glücklich besiegt sein würde, nachträglich durch Schadloshaltung für die aufgewendeten Kosten zu unterstützen.

Legt nun einerseits die Rechnungsvorlage meines geehrten Verwaltungsrathes die Genauigkeit und Sparsamkeit unserer Geschäftsführung dar (der Bericht wird nach vollzogenem Abschluss erscheinen), und kann ich mich andererseits auf die wirkliche Verwunderung fast aller unsrer Besucher über das so gelungene Zustandekommen der unvergleichlichen Unternehmung berufen, so fällt hiermit wohl jeder Grund zu einer verzagten Zurückhaltung vor den ursprünglichen Förderern derselben für mich hinweg. Wie den vorzüglichsten, zur Ausführung meiner Unternehmung von mir herbeigezogenen Künstlern, Kunstgenossen und Geschäftsführern durch die ehrenvollsten Auszeichnungen hoher und höchster fürstlicher Patrone eine ungewöhnliche Anerkennung zu Theil geworden ist, spreche ich demnach für mich, als einzige Vergeltung meiner Bemühungen um die gleiche Unternehmung, nur um Schadloshaltung für die Kosten derselben an, wobei für jetzt und alle Zukunft die Erklärung von mir abgegeben wird, dass weder ich, noch die geehrten Herren meines Verwaltungsrathes je eine Entschädigung für ihre persönlichen Leistungen weder anzusprechen noch anzunehmen gedenken.

Hingegen verspreche ich, auf die Pflege und Fortsetzung der Bühnenfestspiele in Bayreuth ferner mit Eifer bedacht zu sein, sobald ich zu der Annahme einer thätigen Theilnahme dafür von Aussen gelangen darf, und es wird eine Ermuthigung hierzu mir bereits aus dem mir bekannt werdenden Grade der Theilnahme meiner Patrone für das allernächste Bestehen meiner Unternehmung auf das Sicherste erwachsen.

Bayreuth, December 1876.

Richard Wagner.

Nachwort.

Wir lesen im X. Bande der Gesammelten Schriften S. 147, in dem durch das Dezemberstück 1878 der „Bayreuther Blätter“ zuerst veröffentlichten „Rückblicke auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ die Worte der Meisters:

„Als ich schliesslich für die Deckung des Defizits der, von mir eigentlich meinen Patronen übergebenen, Unternehmung eben diese Patrone angehen zu dürfen glaubte, fand ich denn, dass meine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Plätzen. Ausser einem im österreichischen Schlesien begüterten vornehmen Gönner, welcher in sehr beträchtlicher Weise einer mit dem Patronate übernommenen höheren Verpflichtung entsprach, waren es wieder nur die sehr wenigen persönlich mir ergebenden, für jetzt aber erschöpften Freunde, welche meine Aufforderung beachteten.“*) — — „Schliesslich hätte ich unter den nun, statt auf meinen Patronen, auf mir lastenden Verpflichtungen völlig erdrückt werden müssen, wenn sich nicht die eine Hilfe mir wieder aufthat, welcher für dieses Mal entbehren zu dürfen, bei dem Beginnen der Unternehmung mein stolzer Wunsch war, ohne deren energischstes Eingreifen aber ein grosser Theil der Vorbereitungen schon gar nicht einmal in Angriff hätten genommen werden können, und welche nun, eingedenk der alten, unwürdigen Stürme, ungenannt mir ihre Wohlthat andeuten lassen wollte. —

Dieses waren die „Bühnenfestspiele des Jahres 1876.“ — Wollte man mir deren Wiederholung zumuthen? —“

„Wisst ihr, wie das wird?“ —

Und es kam der neue „Patronat-Verein“. — Und es kam der „Parsifal“. Der alten hohen Idee sollte eine neue Grundlage gewonnen werden; von 1876 bis 1880 hielt der schaffende Meister diese Idee aufrecht, mit jenem „Wunderwundervollen“, „Vertrauen auf den deutschen Geist“, von dem schon einmal ein deutscher Mann gesagt hatte:

„Nie ist die Liebe zum Vaterlande an der Hoffnungslosigkeit gestorben; schon als Knabe erweckte sie mich aus dem Schlummerdasein, beschwingte meinen Geist als Jüngling und begeisterte mich noch jetzt unter Trümmern. Deutschland, wenn es einig mit sich, als deutsches Gemeinwesen, seine ungeheuren, nie gebrauchten Kräfte entwickelt, kann einst der Begründer des ewigen Friedens in Europa, der Schutzengel der Menschheit sein!“ — „Allvater mag's walten! Ein Volk, das Hermann und Luther hervorgebracht, darf niemals verzweifeln! — Sein Sinnbild bleibe: über sechs Strömen die aufgehende Sonne!“**) —

Aber — nach sechs Jahren sassen wir im Festspielhause auf billigeren Plätzen; während der „Nibelungenring“, ein Opfer des „Defizits“ von 1876, über die Operntheater zog, kostete der „Parsifal“ 30 Mark in Bayreuth! —

Viel Menschheit und nicht lauter deutsches Volksthum strömte seither auf den fränkischen Hügel; doch: da waren auch die Künstler und feierten den idealen Sieg ihres unsterblichen Meisters, und der König Richard Wagner's war der Protektor von Bayeuth.

*) Unter ihnen zeichnete sich bekanntlich der getreue Vertreter der rheinischen Stadt Viersen durch einen besonderen „Anruf“ zur Beseitigung des schmachlichen Zustandes aus, worauf jedoch fast kaum eine Stimme erwiderte.

**) Fr. Ludw. Jahn, 1810. (Deutsches Volksthum. XVI. und 50.)

Nun denn, auch die Schwachen an Kunst und Gunst, sie können und wollen stark sein in der Treue und diesem „Beispiele“ die Schule ihrer eigenen Thätigkeit verdanken. Wenn sie „wissen, wie das ward“, werden sie auch wissen, was noch „werden muss.“

Der „Allgemeine R. Wagner-Verein“ hat sich begründet, um die Lücke zu füllen, welche zwischen Ideal und Wirklichkeit klappt, als ein dauernder Vorwurf und Mahnruf für unsere „Nation“ und ihres Geistes Hüter! — Der Verein hat mit bestem Willen einen Anfang gemacht, um näher an das endliche Ziel eines freien Bayreuth's zu gelangen, indem er sich vereinigt mit den Verwaltungen der Festspiele und der Stadt Bayreuth zur Gründung der „R. Wagner-Stiftung“, deren Statut seine Verpflichtung mit einbegreift zu reichlicher Unterstützung des „Stipendienfonds“ für minderbemittelte, würdige Festspielgäste und zum regelmässigen Aufkauf von Zutritts-Berechtigungen für seine Mitglieder aus dem Vereinsvermögen. So wird versucht, auch heute schon, ein „Bayreuther Publikum“ mehr und mehr in das Bayreuther Haus einzuführen; und wenn dieses Publikum wiederum nicht vergisst, welcher Idee es damit dient, so wird es die weitere Pflicht sich auferlegt fühlen, auch in solche Kreise, welche der grossen Sache noch ferne stehen, die Bekanntschaft zu verbreiten mit Dem, was hier gewollt und gekonnt, gesollt und — noch nicht gekannt ward: mit Dem, was wir das ideale Testament unseres Meisters heissen, und was von uns und unserem Volke die Erfüllung fordert jener Inschrift des Bayreuther Grundsteines von 1872:

„Hier schliess' ich ein Geheimniss ein;
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein —,
macht es der Welt sich offenbar!“

Bayreuth zu Weihnachten 1885.

Geschäftlicher Theil.

Von der Centralleitung.

(R. Wagner-Stiftung. — Wahl des II. Vorsitzenden. — Ludwig Nohl †.)

Bericht an die Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Die unerwarteten Schwierigkeiten, welche der Erlangung der staatlichen Genehmigung für die im April l. J. in der ausserordentlichen General-Versammlung zu München beschlossene „Richard Wagner-Stiftung“ entgegengetreten sind und eine mehr als halbjährige Verzögerung dieser Angelegenheit zur Folge hatten, veranlassen die unterfertigte C.-L., bei dem gegenwärtigen Jahresschluss an die verchrlchen Zweigvereine und Ortsvertretungen über die von ihrer Seite in fraglicher Angelegenheit entfaltete Thätigkeit Bericht zu erstatten, obwohl auch zur Zeit noch ein Endergebniss nicht mitgetheilt werden kann.

Als die von jener Versammlung festgestellten Satzungen behufs Einholung der staatlichen Anerkennung der C.-L. übergeben wurden, erhielt diese gleichzeitig die Ermächtigung, etwa sich als nothwendig erweisende kleinere Abänderungen der festgesetzten Bestimmungen selbständig vorzunehmen. Unmittelbar nach erhaltenem Auftrage leiteten wir dessen Erfüllung damit ein, dass der 1. Vorsitzende Vorbesprechungen mit dem betreffenden Herrn Referenten im k. Staatsministerium hielt, welch' letzterer sich dem allgemeinen Gedanken der Sache geneigt zeigte und die Satzungen zu eingehender Prüfung entgegennahm. Diese führte vorerst zur Abverlangung von weiteren Belegen, näheren Angaben über den thatsächlichen Vermögensstand und hauptsächlich von Sicherheiten dafür, dass das Einkommen des Vereins das Fortbestehen der Bayreuther Festspiele sichern könnte. Die Unmöglichkeit einer sicheren Beweisführung dieser Voraussetzung und die folgenden Verhandlungen über bez. Wahrscheinlichkeiten und deren Gewicht brachten es mit sich, dass inzwischen der Sommer herankam, und sowohl die Beurlaubung des Herrn Ministerial-Referenten selbst, wie die Abwesenheit der meisten Mitglieder der C.-L. von München während der Sommerferien, die vorläufige Vertagung der Angelegenheit herbeiführte. Als diese nun im Herbste wieder in Angriff genommen wurde, betraute die C.-L. einen dem Vereine persönlich angehörenden hiesigen Herrn Rechtsanwalt (Dr. Karl Wimmer) mit der nächsten Betreibung der Sache, deren Förderung nunmehr lediglich auf rechtlichem Boden zu suchen war. Nach abermaligen Verzögerungen erfolgte eine erste Bescheidung, dahin gehend, dass der Verein viel besser daran thun würde, sich in Bezug auf die Verwendung seines Vermögens die Hände durch die mit der staatlichen Genehmigung der Stiftung zusammenhangende obrigkeitliche Aufsicht nicht zu binden. Diesem mit den Beschlüssen der Generalversammlung vom April im geraden Widerspruche stehenden Rathe konnte keine Folge gegeben werden. Nachdem diess erklärt worden, ist nach abermaligen Unterhandlungen endlich, vorläufig mündlich, von Seite des betreffenden Herren Ministerialbeamten der Ausspruch erfolgt, dass die staatliche Anerkennung der beabsichtigten Stiftung in Bayern nur dann ertheilt werden könnte, wenn, den bayerischen Gesetzen entsprechend, das Kapital so lange angesammelt würde, bis die Stiftungszwecke aus den Zinsen gesichert erscheinen würden. Bis dahin sei höchstens der Verbrauch der laufenden Zinsen zulässig.

Da nun durch derartige Bestimmungen die Aussicht auf Verwirklichung des Stiftungsgedankens in unabsehbare Ferne gerückt, wenn nicht gar durchaus vereitelt werden müsste, so sah sich die C.-L. vor die Frage gestellt, auf welche Weise unter den gegebenen Umständen das Ziel noch erreicht werden könnte; sie hatte die Pflicht, den etwa noch vorhandenen Aussichten möglichst genau nachzuforschen, um die vielleicht nöthig werdenden bez. Beschlüsse des „Curatoriums“ vorzubereiten, an dessen Mitglieder auch schon Einladungen zu einer ersten Sitzung am 24. d. M. in Bayreuth ergangen sind.

Es schweben z. Z. bezügliche Unterhandlungen, deren vertrauliche Art eine ihrem Ergebnisse vorgreifende Veröffentlichung nicht gestattet. Die C.-L. giebt sich jedoch der Hoffnung hin, dass sie hierüber bald günstigere Resultate mittheilen haben werde.

München, Ende Dezember 1885.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Carl Freiherr von Ostini,

M. E. Sachs,

I. Vorsitzender.

I. Schriftführer.

In der Sitzung der Centralleitung vom 7. Dezember 1885 ist an Stelle des aus Gesundheitsrücksichten auf unbestimmte Zeit beurlaubten Herrn Grafen Sporck einstimmig Herr Oskar Merz als zweiter Vorsitzender gewählt, und am 12. des selben Monats diese Wahl von dem betr. Herrn angenommen worden.

Unser Vertreter für Heidelberg, der durch viele Jahre schriftstellerisch thätige, getreue Genosse unserer Kunst-Gemeinde, Professor Dr. Ludwig Nohl, ist am 15. Dez. 1885 in seinem 55. Lebensjahre verschieden. Unsere Zeitschrift wird seiner an einer mehr Raum gewährenden Stelle würdiger gedenken.

Vereinsnachrichten.

Berlin. Am 28. December veranstaltete der neue Richard-Wagner-Verein (Berlin-Potsdam) in der Aula der Kriegsakademie eine Musik-Aufführung, welche Ihre Königlichen Hoheiten Prinz und Prinzessin Wilhelm, Ihre Königliche Hoheit die Grossherzogin-Wittve von Mecklenburg-Schwerin, Ihre Hoheiten der Erbprinz und die Erbprinzeßin von Sachsen-Meiningen, Prinz Johann Albrecht von Mecklenburg, Prinz Ludwig von Baden und die Prinzessin von Windischgrätz mit ihrer Gegenwart beehrten. Das Konzert wurde mit dem ersten Gesang Wolframs im Sängerkrieg aus dem „Tannhäuser“ und dem Monolog des Hans Sachs aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ eröffnet, welche von dem Herrn Rittmeister Willich, gen. v. Pöllnitz (Wolfram) und dem Herrn Kammersänger Karl Hill aus Schwerin (Hans Sachs) vorgetragen wurden. Hierauf folgte der dritte Aufzug aus dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal“, dessen Begleitung am Klavier Herr Lieutenant von Chelius übernommen hatte. Herr Kammersänger Hill sang den Amfortas, Herr von Dulong den Parsifal. Die Chöre der Gralsritter und Knaben wurden von dem königlichen Domchor unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn Professors von Hertzberg, ausgeführt. (D. Tgbltt.)

Josefsthal—Maxdorf i. B. Die hiesige Ortsvertretung (Hr. Fid. Finke) zählt derzeit 15 Mitglieder, meist Lehrer der zerstreuten Gebirgsörter. Ihre Thätigkeit bestand in der Veranstaltung von 6 Musikabenden, in denen nebst klassischen Werken folgende Werke Wagner's zu Gehör gebracht wurden: Schlachthympne und Ouverture aus „Rienzi“, Senta's

Ballade a. d. „Flieg. Holländer“, Einzug d. Gäste, Wolframs Preislied, Pilgerchor, Wolframs „Romanze“ aus „Tannhäuser“, Elsa's Traum, Brautlied, III. Act 1. und 2. Scene, Lohengrins Erzählung, aus „Lohengrin“, Trauermarsch a. d. „Götterdämmerung“, Tannenbaum, Erwartung, Lieder für eine Singstimme. Die Ausführung der Instrumentalwerke geschah meist durch 4 Violinen, 3 Violoncelli, 2 Celli, 1 Bass und 1 Harmonium, wobei jedoch die Besetzung durch gute Kräfte besorgt wurde. Dank der Begeisterung, welche Alle für die gute Sache hegten, wurden die grossen Schwierigkeiten auch in Anbetracht der bedeutenden Entfernungen, in denen die einzelnen Mitglieder hoch oben im Gebirge — durchschnittlich 2—4 Stunden von der nächsten Stadt entfernt — von einander wohnen, glücklich überwunden und der gute Zweck — Verbreitung Wagnerischer Kunst im deutschen Volksstamm — an dem schon erfolgten Gewinne mancher neuer Anhänger als wohl erreichbar erkannt. —

Kandel. (Vertreter: Hr. von Leth). Am 21. Juni v. Js. hatte Herr Alfred Reisenauer die Gefälligkeit, den hiesigen Vereinsmitgliedern ein Klavierkonzert zu geben mit folgendem Programme: I. a) Trauermarsch a. d. „Götterdämmerung“, b) Vorspiel zu d. „Meistersingern“; II. a) Isolde's Liebestod, b) Blumenmädchenchor a. „Parsifal“, c) Siegmund's Liebesgesang a. d. „Walküre“, d) 4. Scene aus d. 3. Act der „Meistersinger“; (Aufzug der Zünfte, Volksfest auf der Pegnitzwiese, Aufzug der Meister), für Klavier übertragen von Liszt, Tausig, Reisenauer; III. Vorspiel zu „Parsifal“; IV. Freie Fantasie über Motive aus „Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“ von A. Reisenauer. —

Marburg i. H. Der im vorigen Sommersemester gegründete akademische Richard Wagner-Verein veranstaltete am 18. Dezember seinen ersten Festabend. Die von frischem studentischen Geiste belebte Weihnachtsunterhaltung war von mehreren Gästen besucht. Herr stud. jur. Fr. Hoen gedachte in längerer Rede des Meisters, in dessen Geiste die akademische Jugend heranreifen solle; der erste Vorsitzende des Vereins, Herr stud. theol. Ch. Marseille, feierte in schwungvoller Rede den Ehrenpräsidenten aller Wagnervereine, Meister Franz Liszt, dem zu Ehren ein Salamander gerieben wurde. Die musikalischen Vorträge legten Zeugnis ab für den ernstlichen Eifer der Vereinsmitglieder um das Verständniss der Werke des Meisters. Der vierhändige Vortrag der Ouvertüre zu „Tannhäuser“ (in der älteren Fassung) eröffnete die Feier. Herr cand. Müller erzielte mit dem Gesange von „Wotan's Abschied“ auf die Anwesenden einen tiefen Eindruck. Dem akademischen Wagner-Verein, der hier unter schwierigen Verhältnissen seinen idealen Bestrebungen Boden zu gewinnen versteht, darf man zu diesem seinem ersten öffentlichen Auftreten in Marburg Glück wünschen und die beste Zuversicht zu seinem weiteren Gedeihen hegen.

Riga. Am 13. Nov.: Vortrag von H. Westermann: „Richard Wagner und seine Kulturgedanken.“ — 1. Decbr.: Beethoven-Abend: C-Moll-Sonate für Pf. und Violine (O. Lohse und Marcel Herwegh); Lieder (Frau M. Lohse); Cello-Sonate A-Dur (Hofpianist Karl Pohlig und Solo-Violoncellist Jos. Stadler); zum Beschluss: Isolde's Liebestod in Liszt's Bearbeitung (Hofpianist Karl Pohlig). 7. Decbr.: Vortrag v. C. Fr. Glasenapp: „Richard Wagner in Riga“ (1837—1839).

Wien. Interner Musikabend des Akad. Wagner-Vereins am 17. November. Das Programm des Abends (des ersten der neuen Saison, des dritten des Kalenderjahres 1885) sollte von Palestrina bis Wagner führen. Doch konnte diese historische Folge wegen Indisposition eines Mitwirkenden nicht eingehalten werden. So begann man denn mit Beethoven's kleinem B-dur-Trio op. 11, welches in der Originalgestalt (mit Clarinett) sehr selten in den Concertsälen erscheint, ausgeführt von den Herren Rückauf, Syrinek und Kretschmann. Ferner kamen zur Ausführung die vom Vereinschor unter Herrn Schütt's Leitung trefflich einstudirten Chöre; „Responsorium“ (zweichörig) von Palestrina, vierstimmiger Chor von Anerio und einige Kompositionen für gemischten Chor von Schumann. Mozart's Adagio mit Fuge in C-moll für Streichinstrumente ward vom Quartett gespielt. Die Nornenscene aus Wagner's „Götterdämmerung“ brachte die „Opernstriche“ einmal wieder zu Gehör. Noch spielten die Herren Löwe und Schalk vierhändig Liszt's „Marsch der heiligen drei Könige“ aus dem Oratorium „Christus“, worauf zum Schluss Herr Hofopernsänger Winkelmann mit dem Männerchor Liszt's Uebertragung der „Allmacht“ von Schubert zur glänzenden Geltung brachte. —

Znaïm. Unter den 56 Mitgliedern, welche die hiesige Vertretung (Hr. Prof. Dr. Carl Pichler) bisher gewonnen hat, leben etwa $\frac{2}{3}$ in Znaïm und Umgebung. Da Viele der Sache Wagner's noch recht gleichgültig gegenüber stehen, so war diesen für die geleisteten Beiträge etwas darzubieten, was sie dem künstlerischen Verständnisse näher führen könnte: dafür veranstaltete die Vertretung in regelmässigen Intervallen von 4—6 Wochen in privater Wohnung Musikaufführungen, zu welchen vorzugsweise Mitglieder des A. R. W.-V. eingeladen waren. Im Laufe des Jahres 1885 fanden 8 derartige Darbietungen statt, bei welchen unter andern folgende Werke zur Aufführung gelangten:

Wagner: Vorspiel zu Parsifal, Eine Faust-Ouvertüre, Tannhäuser-Marsch, Tannhäuser-Ouvertüre, Huldigungs-Marsch, Ein Albumblatt.

Liszt: Symphonische Dichtungen (2 Claviere): Nr. 2 Tasso Lamento (Trionfo), Nr. 3 Les Préludes, Nr. 4 Orpheus, Nr. 6 Mazeppa, Nr. 7 Festklänge.

Beethoven: Symphonia eroica. Clavier-Concert Nr. 3 C-moll und Nr. 4 G-dur, bearb. v. F. Liszt (mit eingelegten Cadenzen v. Liszt u. Bülow).

Chopin: Polonaise op 21; *Hummel*: Clavier-Concert in H-moll; *Händel*: Concerto grosso (B-dur); *Mendelssohn*: Ouvertüre zu den Hebriden (Fingalshöhle); *Mozart*: Originalsonate f. ein Clavier zu 4 Händen in F-dur; *Schubert*: op 15, Wanderer-Fantasie, symphonisch bearb. v. F. Liszt.

An diesen Aufführungen theilte sich ausser dem Ortsvertreter in hervorragender Weise die Pianistin Fräulein Emma Schetz, ferner Fräulein Lotte Reismann, die Herren Dr. Karl Saloman und Organist Oskar Pawlik, sämmtlich Mitglieder des Allg. R. W.-Vereines; sie waren durchschnittlich von 25—30 Personen besucht und erregten lebhaftes Theilnahme, so dass hierdurch dem Vereine stets neue Mitglieder zugeführt wurden. —

Vier wohlzubeachtende Bitten.

An unsere werthen Herren Vertreter und Vorstände von Zweigvereinen erlauben wir uns zum Beginne des neuen Jahres wiederholt die folgenden vier Bitten zu richten:

1) zur Ermöglichung sicherer und schnellerer Befriedigung der Abonnenten die Adressen der Neuhinzutretenden, womöglich auch die der Erneuerer ihres Abonnements, regelmässig zu Anfang des Monats direkt bei der Redaktion anzumelden;

2) über alle meldenswerthe Vorgänge und Veranstaltungen im Kreise ihrer Vertretung oder ihres Vereins regelmässig und zuerst an das Vereinsorgan zu berichten, damit diese Mittheilungen nicht früher in beliebigen Musikzeitungen gefunden werden mögen; die „Bayr. Bl.“ werden nur in seltenen Ausnahmefällen, wenn etwa ungemeldete Vorkommnisse irgendwie besonders bemerkenswerth sein sollten, von dem Princip abgehen, nur das direkt der Redaktion Gemeldete in ihrem Geschäftl. Theil zu veröffentlichen;

3) behufs einer möglichst vollständigen Statistik im nächstjährigen „Bayreuther Taschenkalender“ der Redaktion allmonatlich (oder wenn diess unthunlich vierteljährlich) vom 1. Januar an auf einer Postkarte ein Verzeichniss der in ihren betr. Städten zur Bühnen-Aufführung gelangten Wagnerischen Werke zu übermitteln;

4) (für diejenigen Herren Vertreter, welche Musikalien-, Buch- oder Kunsthandlungen leiten!) jedes neue Stück der „Bayreuther Blätter“, welches ihnen statutengemäss als Freiexemplar zugeht, im Schaufenster ihres Geschäftes auszulegen, womöglich in Verbindung mit einem Plakat, welches anzeigt, dass hier eine Vertretung des Allg. R. Wagner-Vereines sich befinde. Auf diese einfache und bequeme Weise kann jeder Vertreter auch an Orten mit beschränktester Wirkensmöglichkeit den Einwohnern wenigstens von der Existenz des Vereins eine überall sehr wünschenswerthe Nachricht geben.

Endlich sei den Herren Vertretern nochmals die Anschaffung und Verbreitung des „Bayreuther Taschenkalenders“ beider Jahrgänge (1885 und 1886), sowie der in Folgendem angezeigten Verlagswerke im Interesse der Sache und ihres Mitglieder-Kreises anempfohlen! —

Neujahr 1886.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Schriften und Verlagswerke

Bayreuther Blätter, Jahrgang 1878—1885, alle acht zusammen	M 32.—
einzeln	M 5.—
einzelne Stücke	M 0,70
Doppelstücke	M 1,40

Bayreuther Taschenkalendar für 1885, (direkt von der Centralleitung, München 37, Maximilianstrasse) M 1,—

Bayreuther Fest-Blätter in Wort und Bild, gesammelte Beiträge deutscher, französischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, englischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller und Künstler: 28 Aufsätze und Gedichte, 22 künstlerische Beiträge, 3 Facsimile R. Wagner's, Entwurf, Skizze und Ausführung der „Trauerklänge nach Siegfried's Tode“. Zum Besten der Bayreuther Bühnenfestspiele. (Von der Central-Leitung zu beziehen) nur **M 3,50**

Bernhard Förster, Richard Wagner in seiner nationalen und kulturgeschichtlichen Bedeutung, II. Auflage der „Parsifal-Nachklänge, allerhand Gedanken über deutsche Kultur, Wissenschaft, Kunst u. Gesellschaft“. Für Vereins-Mitglieder M 1,—

— — Deutsche Colonien in dem oberen Laplata-Gebiete mit besonderer Berücksichtigung von Paraguay. Zweite Auflage M 4,—

Paul Förster, die Frage der Vivisektion M. 0,50

100 Stück:	<i>M</i>	0,10
50 Stück:	<i>M</i>	0,70
10 Stück:	<i>M</i>	3,—
100 Stück:	<i>M</i>	5,50

Hans von Wolzogen, unsere Zeit und unsere Kunst. 15 Bogen. (Zur sozialen Frage. Ueber den politischen Liberalismus. Die Kulturbedeutung der Kunst und ihre Geschichte. Das Kunstwerk der Zukunft, die Politik der Gegenwart und die Möglichkeiten für Geschichte und Kunst in Deutschland)	M 4.
— — — Die Religion des Mitleidens und die Ungleichheit der menschlichen Racen. 91 $\frac{1}{2}$ Bogen	M 2,

— Die Idealisierung des Theaters. Geschichte einer Kunstentwicklung aus
Moden zum Styl. 7½ Bogen M. 1,50

Der Kulturkämpfer. Heft 55 und 103 (mit Aufsätzen über „Bayreuth und die Bühnenfestspiele“ und „die Festspiele von 1884“) zusammen M 1,—
einzeln M 0,60

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Tristan und Parsifal.

Ein Vortrag von Hans von Wolzogen.

Gehalten im Wiener Akad. Wagner-Vereine am 13. Februar, im Grazer Zweigvereine am 17. Februar 1886. *)

Einleitung.

Tristan und Parsifal! — Die zwei Festspiel-Dramen dieses Jahres — zwei Welten! — Aber Beide in Eines Meisters Seele zur idealen Gestaltung gelangt! Ein erstaunlichstes Ereigniss in der Geschichte der Kunst! Weit erstaunlicher zum Mindesten dünkt es, als dass etwa der Dichter der „Räuber“ ein halbes Menschenalter später eine „Braut von Messina“ schuf, oder dass der „Götz von Berlichingen“ unter italiänischem Himmel in einen „Tasso“ sich verwandeln konnte. In unseren grossen Dichtern suchte die wahrhaftige Seele nach einer idealen, klassischen Form. Der Schöpfer des „Tristan“ hatte diese Form schon gefunden, in der Musik. Wenn Er ein Menschenalter nach der Vollendung der Tragödie des „Ewig-Natürlichen“ — Tristan — das Weihefestspiel des „Rein-Menschlichen“ — Parsifal — schuf, so wuchs ihm Beides aus dem Inhalt der Form, aus der schöpferischen Seele selber zu. Und so ist dieses Erstaunlichste nur das Wunder der tiefsten Wahrheit. Dieser formgewaltige Meister schuf darin als Künstler nur das, was Allgemein-Menschlich ist.

Jene beiden Welten des „Tristan“ und des „Parsifal“ — wir brauchen uns kaum zu bemühen sie durch Worte zu bezeichnen, die Musik sagt uns Alles, wenn wir die beiden Vorspiele zu diesen Dramen vergleichen. Und für diese fand wiederum der Meister selbst die Worte. Wir lesen in seinen Nachlass-Schriften über das Tristan-Vorspiel: „Nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, — Schmachten und Dürsten; — einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!“ Aber über das Parsifal-Vorspiel: „Liebe — Glaube — Hoffen?“ „Aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiss des Oelberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erleuchtet, das Blut entfliesst, und glüht nun mit himmlischer Segensgluth im Kelche auf, über Alles, was lebt und leidet, die Gnaden-Wonne der Erlösung durch die Liebe ausgiessend.“ „Noch einmal vernehmen wir die Verheissung, und — hoffen!“

So führt uns der Meister als wahrer Tragiker beide Male in das Reich des Todes, aber im „Tristan“ bedeutet der Tod das Ende, im „Parsifal“ den Anfang, dort das Nichtmehrleben, hier das neue Leben. Jeder Mensch

*) Der Vortrag wird hier vollständig zum Abdruck gebracht, während für die betreffenden Abende mehrfache Kürzungen vorzunehmen waren.

steht am Scheide-Wege zwischen Ende und Anfang: welchen Tod wählst Du? ist die grosse Lebensfrage, die einzige grosse Wahl alles Menschlichen! Den Tod des „Tristan“, das Ende des Ewig-Natürlichen? Oder den Tod des „Parsifal“, d. h. jenen Gottestod, den der reine Thor im Mitleid durchleidet, der ihn zum neuen Leben führt, den Anfang des Rein-Menschlichen? — „Verflucht sei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!“ Das ist Tristan's Todesschrei. „Erlöser, Heiland, Herr der Huld, wie büsst' ich Sünder solche Schuld!“ Das ist der Lebensruf Parsifal's.

„*Liebe lehrt leiden*“: so könnte man im Sinne des Meisters das Motto des „Tristan“ kurz aussprechen. Es ist jene „*Liebes-Tragik*“, mit welchem Worte der Meister die Feder für immer nieder legte, bei seinem letzten Aufsätze: „Ueber das Weibliche im Menschlichen.“ (Bayr. Bl. 1885 IX. 246.) — „*Mitleid erlöst*“ wäre hingegen das Motto des „Parsifal.“ Wie Parsifal blutsverwandt ist mit Tristan, durch das Leiden, das ihnen Beiden den Schrei erpresst: „O Qual der Liebe!“ — so strömt auch das Mitleiden aus Parsifal's Herzen, wie aus dem Heilsblute des Grales, erlösend zurück auf Amfortas, und auf dessen blutsverwandten Leidensgenossen, den liebestodwunden Tristan. Sie Alle sind Menschen, denn sie sind Leidende; „die Fähigkeit zum bewussten Leiden“ bezeichnet nach Wagner das Allgemein-Menschliche, jenen Scheidepunkt, wo das Ewig-Natürliche mit dem Rein-Menschlichen sich berührt, wo die Brücke aus der Natur zum Ideale führt.

Beide Welten sind urverwandt, wie Tristan und Parsifal, Leid und Erlösung selbst. Aber in jedes Menschen einsamer Brust kämpfen sie mit einander den leidigen, lebenslangen Todeskampf. Unser grosser Meister hat sie künstlerisch harmonisirt in seinen Werken, indem er im „Tristan“ das ewige Leiden der menschlichen Natur zur reinen Erscheinung idealer Kunst verklärte, im „Parsifal“ aber dieses ideale Kunstwerk selbst wiederum zum Ausdruck der reinmenschlichen Religion erhob. Aber indem er so als Künstler uns das Ideale vor Augen gestellt und in die Seele gesungen hat, gab er uns zugleich als Meister eine Lebenslehre mit auf den Weg, den wir mit seiner Kunst, aber ohne ihn, weiter durch die Welt zu schreiten haben. Er nannte uns die beiden Welten mit jenen Begriffen des „Ewig-Natürlichen“ und des „Rein-Menschlichen“ und ermahnte uns in seinem letzten öffentlichen Worte: diese beiden mit „maassvoll besonnenem Vorschreiten in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten.“ Seine Kunst soll in uns lebendige Sittlichkeit werden. Dafür müssen wir sie zunächst als Kunst tief in uns erleben, und wenn dieses Erlebniss die Quelle der Natur, die viel missleitete und oft ganz abgedämmte, in uns wieder erschlossen hat, dann können wir diese wiederbefreite Natur auch in den Dienst stellen des wiedererkannten Ideales, des reinen Menschenthumes, der höchsten Sittlichkeit. Nur solch ein Dienst ist Religion. —

Jede Religion hat ihre Heiligen. Das sind die, welche ihr ganzes Wesen und Wirken aufgehen liessen in der vollkommenen Bethätigung dieser Religion. Es sind Märtyrer; denn sie zeugen mit ihrem Leben für die Wahrheit ihres Glaubens. In diesem Sinne dürfen wir Richard Wagner den Märtyrer der Religion heissen, welche die Elemente, die Welten des „Tristan“ und des „Parsifal“ in Eine grosse ästhetisch-ethische Harmonie zusammenschloss. Der Grundton dieser Harmonie ist die Schöpferkraft des Meisters selbst. Aus ihr sind jene beiden Welten gemeinsam entsprungen. Was wir an seinen Kunstwerken nun erleben, das hat er als Künstler an der Welt erschaut. Denn Schauen und Schaffen sind im Künstler so engverwandt, wie Leiden und Erlösung in dem Menschen unserer Religion. Wagner sagte einmal: „Der wahre Dichter dichtet, was er geschaut, nicht was er erlebt hat, wie Viele wähnen. Diess könnte ihn gar lächerlich machen. Aber der Schauende ist durch Sympathie mit dem Geschauten schöpferisch verbunden.“ Aus dieser Sympathie erwächst die Harmonie des Kunstwerkes, und der vollkommenste Ausdruck der Sympathie ist die Kunst der Harmonie: Musik.

Anstatt zu fragen, aus welchen Quellen schöpfte der Künstler seine dramatischen Dichtungen, oder, was hat er erleben müssen, um erst einen „Tristan“ und dann einen „Parsifal“ zu schaffen, sollte man daher immer nur fragen: was hat er gesehen — und die Antwort hierauf geben die Werke selbst. Sofern aber jedes dieser Werke ein Glaubensbekenntniss des Märtyrers ist, mit seinem Herzblut geschrieben, und daher nicht nur Geistererscheinungen, sondern volles wahres und warmes Leben darstellt, in der Form der idealen Kunst: so bleibt uns die Theilnahme an dem Leben dieses Mannes selber dennoch unverwehrt, und sein Leben uns zu vergegenwärtigen behält hohen Werth für die Erkenntniss des Menschenwesens, das hier Kunst ward. Betrachten wir also das Leben Wagner's in jenen Zeiten, welche „Tristan“ und „Parsifal“ entstehen sahen, 1845—1882, durch 37 Jahre, so wollen wir daran festhalten, dass jegliches Erlebniss, auch das Kennenlernen, neuer geistiger Welten, etwa durch literarische Vermittelung, für den Schöpfer der Werke nur insofern Bedeutung hatte, als es ihn etwas erschauen liess, und dass das Erschauen-Können das Wesens-Merkmal des Künstlers, das Erleben-Können das Wesens-Merkmal des Menschen Wagner war. Ward ihm, weil er war, Der er war, das Erlebte zum Erschauten, so gab er uns Erschautes zum Erleben. Ward in ihm der Mensch wieder zum Künstler, so sollen wir durch ihn, den Künstler, wieder zu Menschen werden. Dafür hat er gelebt und geschaffen: „Tristan“ und „Parsifal“! —

1. Musik und Deutschthum.

Man kann in Wagner's Leben drei grosse Zeiten bezeichnen, in welchen ihm neue Welten aufgingen, deren Eroberer, Regenerator und Beherrscher er werden sollte. In seiner Jugend war es die Welt der Musik: Beethoven — Weber, in welcher er sich zuerst als etwas mehr, wie ein akademisch gebildeter Bürger seiner Zeit mit litterarischen Neigungen, nämlich: als Künstler erkennen durfte. Aber nicht die Musik als solche allein erschloss ihm ihre ganze tiefe, neue Welt. Die Litteratur blieb nicht zurück; sie versicherte ihm auf eine eigenthümliche Art, dass der Dichter theilhaber am Wunderreiche dieser Musik. Es war der musikalische Dichter E. T. A. Hoffmann, dessen tiefsinnig-phantasiereiche Schriften zu jener selben Zeit, 1829 und 1830, dem mächtig erregten jugendlichen Schwärmer für Weber und Beethoven aus dem Schoosse der wunderbaren Musik geisterhaft bunt bewegte Gestalten hervorstiegen liessen, die allesamt nur zu verkünden schienen: „Unser Reich ist nicht von dieser Welt.“ Ich muss es mir vorbehalten, die Beziehungen Hoffmann's zu Wagner in einer besonderen Arbeit darzustellen; genüge es hier, dass aus jener musikalischen Zeit die Erstlinge der dramatischen Wirksamkeit Wagner's hervorgingen: sein ganz Hoffmannisch geartetes Fragment: „Die Hochzeit“ und seine — nach einem in Hoffmann's Schriften oft wiederholten Rathe — auf einem *Gozzi'schen* Märchen aufgebauten „Feen“, aus dem romantischen Lande Weber's. Eine Tragödie der Liebe in fürchterlichster Gestalt das Eine — ein Drama der Erlösung zum Ideale das Andere; das „Ewig-Natürliche“ noch im dichterischen Gewande wilder Wider-Natur, und das „Rein-Menschliche“ im Phantasiekostüm des Feenmärchens. Aber die Feen-Ouvertüre klang doch noch wieder in der Melodie des Liebes- und Erlösungsjubels am Schlusse des II. Aktes des „Holländer.“

So hatten sie Beide, das Ewig-Natürliche und das Rein-Menschliche, schon wie Geisterahnungen aus dem Reiche der Musik sich frühe angezeigt. Nur fehlte ihnen noch das vollquillende Lebensblut des Nationalen, und das Edeltum der künstlerischen Idealität im Sinne klassisch-monumentaler Kunst. Wir müssen uns in das Jahr 1841, nach Paris versetzen, um vor Allem die neue Welt des Nationalen dem ein Volk suchenden und sich selber findenden Künstler aufgehen zu sehen. Wie der „Holländer“, den er eben vollendet, sehnt er sich in der öden Fremde nach dem erlösenden Weibe, der Seele, die ihn glaubt, liebt, versteht. Niemand will ihn hören, ihn, der ganz noch Musiker, nur für das Gehör schafft, und der es als schmerzliche Entsagung empfindet, um des Lebens willen „Litterat“, Bericht-erstatte aus Paris werden zu sollen. Freilich: auf seine Weise. Was aber seine Weise sei, das konnte er wohl noch nicht aus französischen Zeitungsartikeln der *Gazette musicale* sich erklären. Was Senta's „Ballade“ in ihm gesungen hatte, das fand er in altvergrabenen Schätzen wieder, als ihm ein Freund in Paris das Volksbuch vom „Venusberg“ nahe gelegt

hatte, wo er seinen „Tannhäuser“ schon in loser Verbindung mit dem „Wartburgkriege“ fand, und als er danach von der alten Dichtung, welche diesen „Wartburgkrieg“ ausführlich behandelt, auch schon zur Sage des „Lohengrin“ weitergeleitet ward, dessen mhd. Gedicht sich auf eine, den Gelehrten unerklärliche, uns seither recht deutlich gewordene Weise an den „Wartburgkrieg“ anschliesst. Beide Stoffe waren für Wagner, als litterarische Stücke romantischer Novellistik, nichts Unbekanntes. Tieck hatte den Tannhäuser, Hoffmann den Wartburgkrieg behandelt. Sobald Wagner nun zu den Quellen stieg, sah er etwas, was Jene alle nicht hatten sehen können: das Drama. Und weil ihm das alte Deutschthum, wie sein wahres, ideales Vaterland, zum Drama, zur Kunst „auf seine Weise“ werden konnte, so mochte von jetzt an der Künstler selber durch die ganze Welt verschlagen werden, er hatte seine Wurzeln wiedergefunden: er war und blieb deutsch, und all seine Kunst war und blieb deutsche Kunst. Ihm war die Welt des Deutschen Mythos aufgegangen: so bildet der deutsche Geist, was er in und über der Welt ersieht, in dichterische, in künstlerische Form! —

Wenn Wagner nun, nach Deutschland heimgekehrt, seine Studien deutschen Alterthumes aus den Werken Jakob und Wilhelm Grimm's, Mone's, Görres', San Marte's, Simrock's u. A. auf's Emsigste fortsetzt, so hat diess Thun keine Spur von fachwissenschaftlichen Studien zum Zwecke des „Wissens“ an sich: es ist die thätige Freude am Heimischwerden im uralten Erb' und Eigen; „auf eig'ner Weid' und Wonne“, wie es Kurwenal dem Tristan preist. Der todwunde deutsche Geist der Zeit, hier darf er „selig gesunden.“ In den Dresdener Jahren von 1845 — 1848, während „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ aus Gesichten zu Werken des Künstlers werden, dringt dieser Künstler stäts leuchtenden Auges bis in die Nebel des Nordens, durch Edda und Wolsungasaga, zu den geretteten Resten unserer echtsten Ur-Ueberlieferungen vor. Was sieht er, wo alle deutsche Gelehrsamkeit nur litterarische Reste und Trümmer sammeln konnte? Er sieht den Siegfried: die reinste Gestalt des Ewig-Natürlichen selbst. Und neben ihm, kein bunt-ritterliches Abenteuer, kein romantisch-sentimentales Idyll, kein historisch-politisches Zeitdokument: nein, da steht die Walküre, Brünnhilde, das Wotanskind, und weil auch sie einmal gesehen: „Siegmond musste ich seh'n!“ darum fühlt sie, was kein Gott gefühlt in den grausamen Welten der reinen Natur: Mitleid! Das Rein-Menschliche dämmert herauf, während die Natur-Götter ihrem Ende zuschreiten. Wer die Melodie ertauschen konnte, welche in der „Walküre“ ertönt, feierlich-geheimnissvoll, so innig wie gross, wenn Brünnhilde, an Wotan's des Verzweifelnden Knie geschmiegt, flüstert: „Was wär' ich, wär' ich dein Wille nicht!“ — wer das aus dem Anblick dieser reisigen Maid ertauschen konnte, der musste nach dem Nibelungenringe den „Parsifal“ schreiben. Denn hier wendet sich der selbe „Wille“, der in Wotan wie in

Tristan die Welt verflucht, die er „aus junger Liebe Lust“ gewollt, in den Willen der Erlösung durch Liebe um. Das Gedicht des Nibelungenringes, im ersten Plan 1848 schon entworfen, 1853 beendet, krönt diese Periode der Wiedergewinnung der uralten neuen Welt Deutschland durch Wagner.

In die Mitte dieser Zeit, 1845, fällt jener Aufenthalt im böhmischen Marienbade, welcher nicht nur die erste Skizze der „Meistersinger“ als heiteres Nachspiel zum „Sängerkrieg“, und das Gedicht des „Lohengrin“ als reine Blüthe jener Pariser Zauber-Wurzel entstehen liess. Das altdeutsche Gedicht vom „Loherangarin“, von Görres herausgegeben, in W. Grimm's Heldensagen zitiert, musste den Sucher nach deutschen Helden auf Wolfram's „Parzival“ und „Titurel“ zurückleiten; der XVI. Gesang des grossen mittelhochdeutschen Grals-Epos führt den Namen des Schwanenritters. So las damals im böhmischen Walde der Dichter des Lohengrin zuerst die Mär vom Parzival. Was sah er in dem bunten Getümmel mittelalterlicher Aventiuren? Ein Drama noch nicht; doch gewiss bedeutende Gestalten, grosse Momente. Was waren ihm alle die klingenden Namen der epischen Rittergesellschaft: die Belakane, Kondwiramur, Artus, Obilot, Antikonie, Orgeluse, Arnive, Cidegast, Gramoflans und Feirefiz?! Aber er sah ein vaterlos Kindlein von sorgender Mutter aus wildem Wald wie ein Thor entlaufen, glänzenden Rittern nach: und da stieg eine hehre Burg empor, in heiliges Geheimniss gehüllt, — darinnen ein grausig leidender, sündiger König — ein wunderbares Zeichen und ein höchstes Heiligthum: ein blutender Speer — ein heiliger Gral; der thörichte Knabe gafft darein und sieht nicht — hätte er „gesehen“, wie ein Meister, er musste auch reden und handeln, wie eine Brünnhilde. Da weist ihm ein derber Knappe den Weg hinaus: „Du bist eine Gans!“ Und ein seltsamstes Abenteuer, Condrie la Sorzière, ein hexenhaftes Greuel von Gestalt und doch Botin des Grales, ein zwiefältig Wunder rast vorbei auf widrigem Rosse und flucht dem Jüngling, inmitten alles üppigen Glanzes der Welt. Er irrt hinweg durch wirre Schicksale, ein verhehmter Ritter, — er verschwindet dem Blicke eines Dichters, der nur sehen will.

Was ist ihm „Gawan“, dessen lange Geschichte sich in Wolfram's Epos breit dazwischen drängt?! Aus all seinen ritterlichen Fahrten taucht nur im Vorüberschweifen Einer auf, wie aus Nebeln verschwommener Jugenderinnerungen, Ueberresten schon verarbeiteter Tempelsäulen: das ist der Meister Klingsor aus Ungarland. Was will der kunstreiche, dämonische Singer des „Wartburgkrieges“ dahier im *Chatel merveil*? Als mächtigen Frauenfänger von düsterer Herkunft, Neffen des grossen Zauberers des Mittelalters Vergil aus Capua, so führt Wolfram episodisch seinen „Klinschor“ ein; und bei ihm ist es Gawan, welcher die gefangenen Frauen aus Klinschor's Zauberschloss befreit und zugleich der Bundesgenossin des Zauberers, der verführerischen Orgeluse Minne sich erwirbt durch den

Gewinn eines Kranzes aus dem Klinschorwalde. Auch Parzival hatte auf seiner Fahrt am Zauberschlosse vorbei den Kranz gewonnen, aber Orgeluse's Liebe verschmäht: „Mich kümmert nicht, ob ihr mich liebt: der Gral mir andre Sorge giebt!“ So wird Gawan erzählt. Dabei erfahren wir, Gawan's Schwester, Sürdamour, sei des Griechenkaisers Alexander Geliebte gewesen. Wolfram ruft „Frau Minne“ um dieser Liebesnoth willen an, im selben Athem, mit welchem er auch Parzival's Minne nennt, der einst bei den Tropfen Blutes der wilden Gänse im Schnee seiner verlassenen Gattin Kondwiramur gedachte. Nun, das rührende Bild des sinnend vor die drei Blutstropfen im Schnee gebannten Ritters hatte in der Phantasie des Dichters des Lohengrin sich tief eingeprägt. Seine frühere Parsifal-Skizze soll es nicht vergessen haben; sein späteres Parsifal-Drama musste es ausscheiden. Aber das Blut des wilden Schwanes fliesst doch auch dort und erregt des thörichten Knaben Seele zum ersten Mitleidsgeföhle. Eine Jugenderinnerung des Meisters von einem verwundeten, unglücklichen Thiere, dessen anklagenden Sterbeblick er „gesehen“, färbte — wie er erzählte — dieses Bild ihm noch tiefer, und der Schwan des „Lohengrin“ sang ihm seine geheimnissvolle Gralsmelodie dazu. So kam der Schwan auch in den „Parsifal“, ganz ohne Kondwiramur und Ritterminne.

Von jener anderen ritterlichen Minne-Noth aber, welche Wolfram erwähnt, während sein Epos sich in der Klinschor-Sphäre befindet, von der Liebe der Schwester Gawan's zu Alexander mag uns der Weg zu dem altdeutschen „Alexanderliede“ des Pfaffen Lamprecht führen, einem Gedichte, welchem Wagner noch bis in den Abend seines Lebens ein sympathisches Gedenken bewahrt hat. Warum diess wohl? — Nicht so sehr im Klinschorwalde, wo das Abenteuer mit dem Kranze doch nur ein wenig eindruckliches Bild ihm darbieten konnte, als vielmehr im „Alexanderliede“ findet sich das Urbild seiner Klingsor-Frauen, der „Blumenmädchen“ des „Parsifal“, unter poetisch-romantischer Gewandung vor. Er mochte bei seinem Forschen nach deutschen Gestalten in alter Poesie etwas später auch auf dieses Lied gerathen sein, welches 1850 in der für Laien bequemen Weissmann'schen Ausgabe herauskam. Wir lesen nun in diesem „Alexanderliede“, als der grosse Griechen-Kaiser mit seinen Getreuen in das Land der Zauber und Wunder, nach Indien, gelangt, folgende Beschreibung eines wundervollen blumigen Waldes: „Gar manche schöne Mägdlein fanden wir dort, mehr denn hunderttausend, die spielten im grünen Klee, und sprangen und sangen so schön, dass die Helden all ihr Ungemach vergassen. Wo kommen die schönen Kinder her? Wann der Winter vorüber und der Sommer beginnt, wann es grünt im Walde und edele Blumen spriessen und sich erschliessen: dann entblühen aus ihnen die Mägdlein, jugendlich hold, und lachen und scherzen und singen mit den Vöglein um die Wette. Ihr Gewand ist an sie gewachsen, wie die Blätter um die Blumen. Kinder sind sie des Sommers, die gleich den Blumen der Mai zum Leben, der

Herbst zum Tode ruft.“ Drei Monde weilten die Helden im trauten Verkehr mit dem wonnigen Wunder. „Doch wie die Zeit zu Ende ging, verging auch unsere Freude: die Blumen alle starben, die Mägdlein hold verdarben, ihr Laub die Bäume liessen, die Quellen all' ihr Fliesen, die Vögel all' ihr Singen — da schied ich traurig von dannen, mit allen meinen Mannen!“ — Wer weiss, ob das Bild, das der Meister hier ersah, sich ihm sogleich mit den Bildern des Parzival verschmolz, der zunächst durch Lohengrin und Nibelungen tief zurückgeschenkt worden war? Es war aber ein höchst fesselndes und bedeutsames Bild für einen sinnenden Seher wie unser Meister; und es barg sich in seinem Gemüthe für künftige musikalische Wiedergeburt, nach 30 Jahren.

Noch ein anderes Bild, von ursprünglich musikalischer Natur, gleich verbunden mit einer scenischen Vorstellung, muss ihm frühe schon aufgegangen sein: jene drei über einander sich erhebenden Chöre der Ritter, Jünglinge und Knaben, welche symbolisch in ihrer Wandelfolge von Unten nach Oben, und von Oben wiederum nach Unten die Durchdringung der Welt mit dem Geiste der Religion vom Gral darstellen. Schon 1843 hatte Wagner eine ähnliche Chor-Phantasie in christlichem Sinne verwirklicht, in jenem oratorischen „Liebesmahl der Apostel“, worin zu den Chören der Apostel und der Jünger der Chor der göttlichen Stimmen aus der Höhe hinzutritt. Diess war ein schön gedachter Gelegenheitsversuch gewesen, welcher in der Frauenkirche zu Dresden ausgeführt die Leute von der ästhetischen Rangordnung über opernhafte-realistische Effekte klagen liess. Gerade nicht das Opernhafte, sondern der Durchbruch des lebendigen religiösen Geistes als künstlerische Form war es, was hier sich schon angezeigt hatte, nur unter Verhältnissen, welche noch der kirchlichen Unreife der religiösen Kunst entsprachen. Erst im Tempel des Grales selbst sollte und konnte dieser Geist seine rechte Form finden; und wenn es der Meister öfter erwähnte, dass es ihm von langen Jahren her als musikalisch-scenisches Bild einer religiösen Handlung vorgeschwebt habe, die Wirkung der dreifachen Chöre in ihrem Auf- und Abschweben durch den heiligen Raum zu erproben, so dürfen wir uns wohl vorstellen, dass er jenen glanzvollen Saal von Monsalvat, mit dessen epischer Ausgestaltung als geheimnissvolles Ritter-Abenteuer bei Wolfram nicht viel anzufangen war, damals schon musikalisch verklärt, künstlerisch idealisirt gesehen habe durch seinen grandiosen Chorgedanken.

Allein diese Bilder alle, der thörichte Waldknabe, das Wunderschloss Monsalvat, der leidende König, die blutige Lanze, der Gral, die dreifachen Chöre, der derbe Knappe „Du bist eine Gans!“ — der Ritter vor den Blutstropfen des Schwanes, ja, auch die Blumenmädchen des Zaubewaldes, Alles diess trat doch erst weit später wieder in die bewusst schöpferische Sphäre des grossen Künstlergeistes hervor. Er ist offenbar von einem einzigen, tiefsten Eindruck der Parzival-Dichtung Wolfram's überwältigt

worden, welcher dem merkwürdigen Augenblicke angehört, der uns den irrenden Helden des Epos einmal aus den bunten Abenteuern des Gawan wieder hervortauchen lässt: Parzival, Kundry's Fluch auf der Seele, vergass des heiligen Tages, da Gott für uns am Kreuze starb; ein frommer Ritter, der ihm begegnet, muss ihn daran erinnern, „dass er die heiligen Tage nicht also ehrte nach der Sitte, dass er ungewappnet ritte, oder barfuss ginge, und des Tages Fest beginge.“ „Denn es ist Charfreitag heut, des alle Welt sich billig freut, und doch in Leid befangen ist.“ „Gott hat sein heilig Leben um unsere Schuld dahingegeben; wofern ihr nicht ein Heide seid, Herr, so heiligt diese Zeit.“ Und der graue Ritter weist ihn an den „heiligen Mann“, den Einsiedel Trevrezent, d. h. die neue Treue, der neue Bund, welcher ihn über den Gral belehrt und zu Gott zurück führt. Auf diesem Wege kommt Parzival dann zu dem Gral zurück und heilt Amfortas durch die Frage seines Mitleides. Die Lehre Trevrezent's macht die Busse Parzival's heilkräftig in der „Minne des Herrn.“ — „Aus des wahren Minner's Mund ward uns frohe Botschaft kund, der ist ein durchleuchtend Licht und wankt in seiner Minne nicht. Wer da büsset seine Schuld, der verdient des Höchsten Huld.“ — Dieser Einsiedel ward später Wagner's Gurnemanz, der seinen mit Kurwenal verwandten Namen trägt von dem ersten Lehrer (Gouverneur) Parzival's in weltlicher Ritterschaft, nachdem er seiner Mutter entlaufen war. Gurnemanz und Trevrezent erscheinen also bei Wagner als eine Person, nur durch den Klingsor-Zauber getrennt, sofern wir sie im ersten Akte des „Parsifal“ als Waffenmeister (*Gurnemans*) und im dritten als Einsiedel (*Trevrezent*) wiederfinden. Merkwürdig, dass in der selben Scene bei Wolfram, wo Parzival den segensreichen Charfreitag bei Trevrezent verlebt, auch ein Speer auf einen Augenblick aufleuchtet; aber es ist der heilige Speer nicht, der des Heiland's Seite durchstach, ist auch nicht jene geheimnissvolle „blutende Lanze“, welche Parzival durch den Saal von Monsalvat unter grossem Klagen der Ritterschaft getragen sah, nicht jener giftige Speer, von dem es bei Wolfram heisst, dass er in eines Heiden Hand dem Amfortas bei einem Minne-Abenteuer die heillose Wunde zugefügt habe. Parzival war schon einmal an jener Waldstelle, wo nun dem Trevrezent die Klausen steht; dort hatte er seine erste Thorenthat begangen, der schlafenden Jeschute den Ring geraubt — ein Ueberfall, wie er, als ein einzelnes, frappantes Bild erfasst, bei Wagner später wiederzukehren scheint in jenem wüthenden Angriffe Parsifal's auf Kundry, da sie ihm der Mutter Tod verkündet. Damals hat der thörichte Knabe auch einen Speer aus Jeschuten's Zelt entwandt — es ist, als wären wir plötzlich wieder in Klingsor's Garten, zur Kundry versetzt: „Einen farbigen Speer, der bei ihr stand, Herr, den nahm hier meine Hand; viel Preis' hab' ich damit erjagt, zum Mind'sten ward es mir gesagt. Zwei Tjoste rannte ich damit, die unbewusst ich beide stritt; gleichwohl fand ich Sieg und Ehr'. Ach,

jetzt hab' ich der Sorgen mehr, als je zuvor ein Mann. Bei eurer Zucht sagt mir an, von jener Zeit, wie lang ist's her, dass ich hinwegnahm jenen Speer?" Und als ihm Trevrezent die Zeit nennt, bricht er in die Klage aus: „Nun hab' ich erst erfahren, wie lang ich irre weisungslos, und aller Freuden bar und bloss; mir ist die Freude als ein Traum, ich trage Kummern schweren Saum!“

Es war ein Weg tief in die Mysterien des christlichen Geistes wie des menschlichen Gemüthes zu thun, bis dem Dichter unserer Zeit, dem die Musik jene beiden Mysterien verschmolz, diess alte Bild des am Heile verzweifelnden deutschen Helden-Thoren ganz unter dem Zauber des Charfreitags sich bis zu dem „welthellsichtigen“ Schmerzensrufe seines „Parsifal“ völlig neu geboren werden lassen: „Und ich! ich war's, der all dies Elend schuf!“ Der Tristan-Schrei: „Verflucht sei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebräut“ musste vorher gegangen sein. Aus dem Abgrund des tragischen Elendes, Tristan, konnte erst das volle, reine, grosse Bild des Weltüberwinders, Parsifal, hervorgehen. Für welche Welt-Schuld starb der Heiland am Kreuze? Welch Gott starb in ihm für welche Welt? — Diess musste erkannt worden sein, in hellster Klarheit philosophischer Erkenntniss, aber vom Blicke des Künstlers zugleich lebendig erschaut: dann war die Metaphysik des Christenthumes reif geworden, ihr musikalisch-dramatisches Symbol als freien künstlerischen Ausdruck zu gewinnen. Es war wieder ein Glauben in der Welt. Im Zauber des grossen, welterlösenden Charfreitagsgedankens ward dann auch dem Künstler das Wunder des Speeres erklärt, die heilige Waffe des Longinus, die blutige Lanze von Monsalvat, die giftige des Heiden, die bunte Parzival's, all diese Einzel-Bilder der Erinnerung wurden nun ein einziges bedeutsames Heilthum des Grales, und auch die Blumenmädchen Alexander's, die da welkten und starben in der heissen Sonne Indiens, sie erwachten zu neuem Leben unter dem heiligen Thränenthau des Charfreitags. —

Luxustheater und Volksschauspiel.

Von Hans Herrig.

I.

Es ist ein alter Irrthum, dass die Kunst zwecklos oder sich selbst Zweck sei. Zwar vertritt selbst das Ansehen Schopenhauer's diese Meinung; allein wir dürfen nicht vergessen, dass der grosse Denker sich bei seiner Auseinandersetzung gegen philosophische Meinungen auf der einen und banausische, platte Nützlichkeitstheorien auf der andern Seite wendet. Wenn wir die Kunst im Zusammenhange des gesammten Menschenlebens betrachten, so müssen wir ihr allerdings einen Zweck zuschreiben.

Es erhellt diess schon daraus, dass alle Kunst eine ganz bestimmte Absicht verfolgt. Sie hat erst dann ihr Ziel erreicht, wenn sie der Oeffentlichkeit gegenübersteht. Das hat mit der etwaigen Ruhmbegier des Künstlers nicht zu thun; vielmehr liegt der Grund in seiner Mittheilungsbedürftigkeit, und diese unterscheidet ihn von dem nur künstlerisch angelegten Menschen, der an dem stillen, egoistischen Genusse seiner Fähigkeiten genug hat. Dem Mittheilungsdrange entspringt überhaupt die Schöpfung des Kunstwerkes. Ohne ihn würde der Künstler sich vermuthlich daran genügen lassen, sein Kunstwerk im Geiste zu empfangen, wie der Wollüstling gern darauf verzichtet, Kinder mühselig gross zu ziehen, und nur auf den selbstsüchtigen Genuss der Liebe ausgeht. Denn hat der Künstler von dem der Oeffentlichkeit preisgegebenen Kunstwerke vielleicht einen wirklichen Genuss? Doch wieder nur den der Befriedigung, diese Oeffentlichkeit in den Bann seines Kunstwerkes gestellt und sich ihr mitgetheilt zu haben. Nur in diesem Sinne wird ihm dann auch Beifall und Zustimmung werthvoll sein, weil er ihnen entnehmen kann, dass er mit dieser Mittheilung wirklich in's Innere der Menschen hineingedrungen ist; oder doch wenigstens hoffen darf, diess gethan zu haben.

Hier haben wir die Verwandtschaft der Kunst mit der Liebe, die ja auch geschichtlich, oder wenn man lieber will, naturgeschichtlich gegeben ist, deutlich vor uns. Es ist Etwas dem Liebesbedürfniss Gleichartiges, was den Künstler treibt, sich an die Oeffentlichkeit zu wenden, ein Zwang, der ihn ebenso gewaltig treibt, wie der Liebende sich gedrängt fühlt, seine Liebe zu gestehen, sein Ich der Geliebten mitzuthemen. Dieser Liebesdrang trennt denn auch den wirklichen Künstler wieder von Demjenigen, welcher die Kunst nur als gewinnbringende Beschäftigung übt. Letzterer hat nichts mitzuthemen, er lauert vielmehr, was die Leute gern hören oder sehen möchten: dieses meisselt, malt, dichtet und musiziert er ihnen. Dem Bewusstsein aber, dass diess so ist, entspringt das Liebenswerthe und Liebenswürdige aller wahren Kunst, was sie so deutlich von der ängstlich schlauen, trüglichen Nichtkunst unterscheidet. Es ist in der That Liebe,

was dort zu uns spricht, Liebe, die uns an ihrer eigenen Fülle, ihrem eigenen Reichthum Theil nehmen lässt, weil sie nicht anders kann.

Was für eine Oeffentlichkeit ist es nun, an welche sich der Künstler wendet?

Hierauf möchten wir die kurze Antwort geben: der wirkliche Künstler wendet sich an das „Volk“, der geschäftige Nichtkünstler, den wir fortan, im Gegensatze zum tüchtigen Kunsthandwerker, den Handwerkskünstler nennen wollen, an die „Gesellschaft.“

Wir brauchen das Wort „Gesellschaft“ hier nicht im Sinne der neueren Nationalökonomie. Gesellschaft ist uns vielmehr irgend ein kleiner Ausschnitt des Volkes, in sich zu egoistischen Zwecken oder egoistischen Genüssen verbunden. Wie es das Kennzeichen eines egoistischen Menschen ist, dass er nichts kennt, als seine eigenen Interessen, so will auch eine solche Gesellschaft nur von sich und ihren Interessen sich unterhalten: was darüber hinaus geht, dünkt sie von Uebel.

Wollen wir nun den Begriff des Volkes richtig fassen, so müssen wir ihn vor allen Dingen als Gegensatz zu „Gesellschaft“ hinstellen. Die blosse Gesammtheit, die arithmetische Zusammenzählung Aller macht noch nicht das Volk aus. Auf diesem Wege kommen wir nur zu einem Neben- und Untereinander verschiedener Gesellschaftskreise, die einander so fremd sind, dass sie sogar eine verschiedene Sprache reden — welche durchweg in allen Kreisen von der wirklichen Volkssprache gleich weit entfernt zu sein pflegt —, und die nur dadurch verbunden sind, dass der Angehörige der höheren Kreise gleichsam durch ein natürliches Schwergewicht hinabgezogen wird, während die Niederen alles daransetzen, um wenigstens als Verwandte der über ihnen stehenden Kreise erscheinen zu dürfen.

Wir können es dem Leser überlassen, sich für diese Darstellung und für die Einwirkungen dieser Verhältnisse auf die von der Gesellschaft und den verschiedenen Gesellschaften konsumirten „Kunstgenüsse“ in der uns umgebenden Wirklichkeit Belege zu suchen. Sie liegen so sehr auf der Hand, dass es wohl keines näheren Hinweises bedarf.

Es versteht sich von selbst, dass sich an dieses aus Atomen und Atomgruppen bestehende Volk der wahre Künstler nicht wendet. Was dieser unter Volk im Auge hat, das ist uns von einem Künstler selber deutlich gesagt worden.

Das Volk, sagt Wagner, ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Manchem klingt dieser Satz zuerst befremdend. Man betrachte ihn aber nur einmal vom nüchternen historischen Standpunkte, und man wird seine Richtigkeit und Tiefe ermessen. Wenn innerhalb eines Volkes jeder Kulturfortschritt sich an die grossen Individuen knüpft, so bietet uns die Weltgeschichte an deren Stelle die Völkerindividualitäten. Wenn wir nun von der neueren Naturwissenschaft belehrt werden, dass der *Kampf ums Dasein* das fortbildende Element in

Natur und Geschichte ist, so werden wir, was hier als thatsächlich ausgesprochen ist, philosophisch als das grosse Leiden der Welt, als die Noth des Daseins auffassen, an welche, in geheimnissvollem Widerspruch, alle Weiterentwicklung geknüpft ist. Schopenhauer hat uns auf's herrlichste auseinandergesetzt, von welchem Werthe das Leiden für den Einzelnen sei. Was Leiden für den Einzelnen, das ist die Noth für eine Volksindividualität, und so kann man denn mit gutem Rechte sagen, dass die gemeinschaftliche Noth das eigentliche Wesen eines Volkes ausmache, da in ihr erst seine Entwicklungsfähigkeit gegeben ist, Entwicklungsfähigkeit („Zukunft“) aber überhaupt das Kennzeichen des Lebendigen ist.

Wie aber das Leben vom Leben lebt, so ist auch nur das wahrhaft lebendig, was diese Noth befriedigt, wenn man sich auch nicht der Einbildung hingeben kann, dass sie jemals ganz befriedigt werden könnte. Vielleicht für eine einzelne Volksindividualität: damit ist jedoch für diese auch der Todesprozess eingeleitet, der sich zunächst dadurch ankündigt, dass die wirklichen, idealen Bedürfnisse gänzlich vernachlässigt werden, und die eingebildeten Bedürfnisse an ihre Stelle treten, denen der *Luxus* dient. Die ausschliessliche Herrschaft des Luxus geht immer dem Untergange eines Volkes vorher. Wohlgemerkt: die ausschliessliche. Denn, wie alles Leben im Grunde ein Kampf der lebendigen Kräfte gegen die des Todes, wie der gesunde Organismus fortwährend trotzdem in sich abstirbt, aber das Abgestorbene ausscheidet und durch neues Leben ersetzt, so weist uns auch die Geschichte jedes Volkes (wie auch des Einzelnen) einen ununterbrochenen Kampf zwischen wahren und eingebildeten Bedürfnissen, zwischen Noth und Luxus, zwischen *Volk* und *Gesellschaft* auf.

Wir reden hier von wahren Bedürfnissen. Die Wahrheit kann nur darin liegen, dass in ihnen eben die Faktoren gegeben sind, welche, wie schon bemerkt, eine ideale Fortentwicklung der menschlichen Natur als solcher ausmachen. Sieht man z. B. in der Zukunftsaufgabe der Geschichte die Lösung einer blossen „*Magenfrage*“, so verkennt man die menschliche Natur. Erst wenn der Luxus die ausschliessliche Herrschaft an sich gerissen, wäre diess richtig; das Anerkenntniss einer solchen Lage wäre dann aber auch der Verzicht auf jede weitere Zukunft, wenigstens für das betreffende Volk. An Stelle menschlich-geistiger Noth ist die physische getreten, es giebt im Grunde gar keine Gemeinschaftlichkeit mehr; denn der egoistische Hunger sorgt nur für sich selber, genau mit der selben Brutalität wie der Luxus: wir haben kein Volk mehr, sondern die Anarchie.

Wer wollte leugnen, dass die physischen Bedürfnisse eine grosse Rolle spielen? Aber so lange der Mensch sich nicht selbst vergisst, wird er auch sie gleichsam in eine höhere Sphäre erheben: sie sind ihm keine „*Magenfrage*“, sondern eine staatliche Aufgabe, ein geschichtliches Problem, gleichsam das materielle Fundament der Existenz eines Volkes als Individualität.

Damit haben wir denn auch den einen Kreis der Volksbedürfnisse bezeichnet: die Noth um's eigene Dasein als Volksindividualität, um die geschichtliche Existenz. Tritt uns hier der eine Pol des menschlichen Wesens entgegen, so ist der andere das metaphysische Bedürfniss. Staat und Religion, Geschichte und Philosophie müssen in ihrer innersten Tiefe immer Gegensätze bleiben. Zwischen beiden steht die Kunst. Nicht nur geschichtliche und metaphysische Bedürfnisse hat ein Volk, es hat auch künstlerische, und so wie das Volk, der Einzelne, welcher ihm angehört. Jeder von uns ist ebenso, wie seine Nation, ein geschichtliches Wesen, nur denkbar unter bestimmten historischen Voraussetzungen und in der Geschichte lebend und webend, er mag wollen oder nicht. Freilich lebt er nicht nur in ihr; er ist auch ein Wesen, das leidet und sterben muss, und das weit hinaus über alles Geschichtliche nach der letzten Bedeutung alles Seins fragt, erlösungsbedürftig ist. Und weil Jeder an diesen beiden Welten Theil hat, so giebt es auch Keinen, welcher nicht die Sehnsucht spürte, die strahlende Regenbogenbrücke des künstlerischen Scheines einmal zu beschreiten, welche jene beide Welten mit einander verbindet. Das geschichtliche Leben muss verkümmern, wenn es nicht seinen ästhetischen, künstlerischen Ausdruck findet, und Religion und Philosophie werden für das Volk zu unverständenen Formeln werden, wenn sie nicht auch in der menschlich-deutlichen Sprache der Kunst zu ihm reden. Umgekehrt aber wird auch die Kunst zu Grunde gehen, wenn sie einerseits den Zusammenhang mit dem geschichtlichen Leben zerreisst, aufhört, national zu sein, und wenn sie andererseits den Ausblick nach dem Idealen, Metaphysischen verliert.

Braucht nach dem Vorhergehenden noch gesagt zu werden, wesshalb der wahre Künstler sich nur an's Volk wendet? In ihm, dem Künstler, sind jene künstlerischen Bedürfnisse, die unbewusst im Volke schlummern, leibhaft geworden. Er weckt sie, indem er sie befriedigt.

Es würde nicht schwer sein, die einzelnen Künste an der Hand der obigen Sätze zu charakterisiren, ihre Stellung zum Leben, sowohl des Einzelnen, wie des Volkes und der Menschheit darzulegen. Wir haben es indessen hier nicht mit einer allgemeinen Philosophie der Künste, sondern nur mit dem Drama zu thun, und zwar wiederum nicht mit der Aesthetik des Drama's sondern, wenn man diese Bezeichnung recht verstehen will, mit seiner praktischen Bedeutung.

Wir begannen damit, dass die Kunst nicht zwecklos sei. Wir sagten, ihr Ziel sei die Oeffentlichkeit, sie wende sich an's Volk. Als Zweck stellte sich die Befriedigung der künstlerischen Bedürfnisse des Volkes heraus. Indem nun aber diese künstlerischen Bedürfnisse sowohl zu den geschichtlichen, wie metaphysischen Bedürfnissen des Volkes in Beziehung stehn, ergiebt sich damit die, übrigens niemals verkannte, praktische Bedeutung der Kunst. Kurz kann diese dahin bezeichnet werden, dass die Kunst

als Luxus unter allen Umständen demoralisirend wirkt, weil sie die sinnlichen Mittel zum Zwecke macht, wohingegen die wahre Kunst, wenn sie auch keinen moralisirenden Endzweck kennt, sondern in der blossen Anschaulichkeit besteht, doch darin ihren Einfluss ausübt, dass sie die ethische Empfänglichkeit des Menschen steigert. Ist nun aber die Steigerung dieser ethischen Empfänglichkeit der eigentliche Fortschritt der Menschheit, so liegt weiter auf der Hand, dass die Kunst und die Empfänglichkeit für echte Kunst als eigentlicher Gradmesser der Kultur und Moral zu gelten hat.

Man erzählt, dass ein parthischer König, der in einem verlassenem römischen Lager eine Anzahl von Büchern gefunden hatte, Unterhaltungsschriften, wie sie zur Zeit des sinkenden Alterthums in der Mode waren, diese unter seine Soldaten vertheilen liess und dann fragte, ob sie sich vor Leuten fürchteten, die solches Zeug läsen. Diese Geschichte deutet gut an, welches Interesse die Nation als solche, der Staat, als Organ ihres historischen Daseins, daran haben, dass die Künste nicht gänzlich in Verfall gerathen und zu Sklavinnen eines verweichlichenden, selbstsüchtigen Luxus werden.

Von allen Kunstgattungen übt aber das Drama ohne Zweifel die tiefste Wirkung auf das menschliche Gemüth aus, weil es die künstlerische Anschaulichkeit zur vollsten Lebendigkeit erhebt, das Empfangen zu einem Miterleben macht, und endlich, weil es sich unmittelbar an eine Gesamtheit wendet, die durch seine Wirkung eben zum Gefühle ihrer innern Einheit kommt, und dadurch zu einem Abbilde des grossen Ganzen wird, gerade so, wie nach der Lehre des Christenthums jede Gemeinde doch gleichsam die ganze Kirche darstellt, weil Christus bei ihr ist. Nur aus einer innigsten Gemeinschaft heraus konnte desshalb auch das Drama entstehen, und weil diese einzig und allein anfänglich durch die Religion gegeben wird, so erklärt sich, wesshalb das Drama überall der Religion seinen Ursprung verdankt, als das zur künstlerischen Anschaulichkeit gebrachte Historische der Religion. So war es im alten Griechenland, so war es in unserm Mittelalter. Man spielte in den Kirchen selbst; nur allmählich siedelte die dramatische Kunst sich draussen auf dem Markte an, und erst am Ausgange des Mittelalters entstand das weltliche Drama. Hier tritt uns nun gleich die ungeheure Gestalt Shakespeare's entgegen, und mit so manchem verzweifelnden Aesthetiker und Dichter möchte man fragen, wie es denn überhaupt möglich sein sollte, dass sich nach einem Shakespeare das Drama noch weiter entwickeln konnte. Allein man würde irren, wenn man Shakespeare in der neueren Kunstgeschichte eine Stellung anweisen wollte, wie etwa den griechischen Tragikern: man hat ihn vielmehr als den Homer der christlichen Kunstentwicklung zu bezeichnen, der dem Charakter dieser neuen Epoche entsprechend ein Dramatiker war. Ein dramatisches Kunstwerk in jenem Sinne, wie das Drama

des Aeschylus und Sophokles, kann man das Shakespeare'sche Drama nicht nennen. Wir möchten sagen, schon weil es die absolute Verweltlichung der Kunst bezeichnet. Nicht einer künstlerisch ergriffenen Gemeinschaft sah sich Shakespeare bei seinem Publikum gegenüber, sondern die höchste dichterische Genialität wurde von diesem nur vom Standpunkte der Stofflichkeit aus geschätzt. Diese lebendige Freude am Stofflichen — die nicht etwa mit der Begier einer blasirten Epoche nach Befriedigung der Neugier und Spannung zu verwechseln ist — tritt überall auf, wo sich neue Kräfte regen, neue Kulturperioden anbahnen: es ist der Hunger des jugendlichen Wachstums. Genau so dürfen wir uns das epische Zeitalter der Griechen vorstellen, und auch darin trifft die Analogie zu, dass Homer ohne Frage gleichfalls (man stelle ihn einmal neben Aeschylus!) die absolute Verweltlichung der griechischen Poesie bezeichnet.

Die wunderbare dramatische Poesie der Spanier steht zur neueren Kulturentwicklung der Menschheit nicht in dem selben Verhältnisse, wie das englische Drama. Als dramatisches Kunstwerk genommen, kann man es im gewissen Sinne über das Shakespeare'sche stellen. Allein wenn es auch die selbe Fülle der Stofflichkeit zeigt, so ist es doch nur eine Entfaltung des mittelalterlichen Dramas, mit dem die Autos noch im ungetrennten Zusammenhange stehen. Es fehlt jener Widerspruch gegen das Alte, welches das eigentliche Kennzeichen alles Neuen, Weiterzeugenden ist. Das spanische Drama ist desshalb auch im Sande versiegt: die aus dem Mittelalter herüberklingenden Töne wurden schwächer und schwächer, bis man sie schliesslich gar nicht mehr vernahm.

Anders das englische. Es stellt auch insofern den Anfang der neueren Zeit dar, als sein Schicksal sofort erkennen lässt, wie sehr Religion und Staat gerade an dieser Kunst interessirt sind. Denn ohne Uebertreibung kann man sagen, dass das englische Drama im Namen des Staates und der Religion durch die Puritaner getödtet worden ist. Eine englische Bühne hat es seitdem nicht wieder gegeben. Was noch einmal unter Karl II. unter diesem Namen erschien, war nur eine Unterhaltungsanstalt für eine verlotterte, lasterhafte Hofgesellschaft, und heute ist das einzig nationale am englischen Theater die Pantomime.

Von einer Entwicklung des „Dramas“ kann man seitdem nur insofern sprechen, als immer deutlicher erkannt wurde, dass man, so oder so, eine „Rückkehr“ zu den Alten anbahnen müsse. Nur dass man die Alten missverstand, und die litterarischen Reste ihrer Dramatik mit dem verwechselte, was diese einst im lebendigen Zustande als Kunstwerk gewesen war. Am grössten tritt uns dieses Missverständniss in der klassischen Tragödie der Franzosen entgegen. Hier ist das Alterthum nur so weit Vorbild, wie es uns als *caput mortuum* erscheint. Zu einer wahren und lebendigen Auffassung des Alterthums gelangte man erst in Deutschland, indem man zugleich auch wieder dem Verständniss des während der Herrschaft der französischen

Zivilisation fast vergessenen Shakespeare nahetrat. Doch auch hier machte sich wieder der Uebelstand geltend, dass man Shakespeare nur litterarisch ergreifen konnte. Die „Freiheit von den Regeln“, welche Goethe für seinen Goetz aus Shakespeare entnommen zu haben glaubte, war eine Befreiung der dichterischen Phantasie, nicht des lebendigen Dramas, wie es sich in der Darstellung offenbart. Das Lebendige ist niemals schrankenlos, ebenso wie der Organismus sich bestimmten Formen fügt und niemals über ein bestimmtes Maass hinauswächst. Eine Darstellung des Goethischen Goetz, wie er gedichtet wurde, gehörte auch selbst auf der Shakespeare'schen Bühne zu den Unmöglichkeiten. Auch für diese müsste er erst „eingerrichtet“ werden. Dieses „Einrichten“ ist nun aber ein Kennzeichen des gesammten deutschen Dramas. Selbst bei Schiller, dem grössten theatralischen Genie unserer Poesie, liegt das Litterarische in ewigem Kampfe mit dem Theatralischen, selbst er rechnete von vornherein darauf, dass man seine Werke erst ins Theatralische gleichsam übersetze, wenn sie aufgeführt werden sollten, ein Verfahren, dass natürlich bei einer Aufführung Shakespeare's auf einer modernen Bühne durch die Sache selbst geboten war.

Diess Ueberwiegen des Litterarischen hatte indessen seine guten Gründe. Es lag vor Allem darin, dass die wirklichen Dichter kein Zutrauen zu dem wirklichen Theaterpublikum hatten, und sich desshalb lieber an die weitere Gemeinde denkender Geister wandten, denen sie ihr Drama als Buch in die Hand geben konnten. Man male sich nur einmal das Weimarer Publikum der klassischen Epoche aus: es ist sicherlich ungefähr das Gegentheil von jener Volksgemeinschaft, die eine künstlerische Noth stillen möchte. Und war es etwa in andern Städten besser?

So ist es denn ganz natürlich, dass gerade Schiller immer im Sinne hatte, sich ein Publikum in seinem Sinne zu bilden. Die herrlichen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen haben keinen andern Zweck, als den Menschen zu zeichnen, wie ihn der Künstler sich als Empfangenden wünscht. Ohne Frage ist Schiller's Wunsch eine Zeit lang erfüllt worden. Aber es war nicht das ästhetische Bedürfniss, welches ihn zum Volksdichter machte, sondern die Gemeinschaft der Gesinnungen. Diese trug Schiller eine Liebe der Nation entgegen, wie sie in gleicher Weise niemals ein Dichter besessen hat. Wollte nun aber Jemand auf den Schiller'schen Wegen weiterwandeln, ohne dessen künstlerischen Geist zu besitzen, so blieben nur die leeren Gesinnungen, und in der That ist die nachschillersche Dramatik zu einem hohlen tendenziösen Phrasengeklingel geworden. Weil es aber nur eine solche Gemeinschaft der Gesinnungen gab, ist es auch begreiflich, dass ein Dichter, der sich nur an das künstlerische Bedürfniss wandte, und bei welchem die Gesinnungen niemals nackt, als losgelöste Sentenzen zu Tage treten, dass Heinrich von Kleist, kein „Publikum“ finden konnte.

Das Lebendige war indessen von einer andern Seite gekommen. Hatten die Stürme der Reformation nach und nach die frohe Anschaulichkeit des Mittelalters und der Renaissance zerstört, so hatte sie dafür eine neue Kunst der Innerlichkeit geweckt: die deutsche Musik. Durch die Musik war die verlorene Gemeinschaftlichkeit in einer neuen idealen Weise zurück gewonnen. Nicht der oft so hölzerne Text verschmolz die protestantische Gemeinde, sondern die Melodie, und aus der protestantischen Kirche heraus erklangen jene Bach'schen Weisen, welche zuerst die Wunderfülle der neuen Kunst offenbarten. Wie diese Musik sich von Bach bis Wagner weiter entwickelt hat, wie sie schliesslich zu einem lebendigen Drama im höchsten Sinne („die Thaten der Musik“ nennt es der Meister selber einmal) geworden ist, das brauchen wir nicht auseinanderzusetzen, denn Wagner selber hat es in unvergleichlichster Art mehr als einmal selber gethan, um der Welt die Berechtigung und Bedeutung seines Kunstwerkes darzulegen. Nur einzelne Bemerkungen seien uns erlaubt, die für unsere weiteren Untersuchungen von Nutzen sind.

Es ist nicht zufällig, dass die Oper ihre künstlerische Ausbildung von katholischen Meistern erfahren hat. Der Katholizismus hat die Plastik der Antike und die Farbenpracht des Mittelalters als unveräusserliches Besitztum bewahrt. Während das protestantische Deutschland den gewaltigen Bach erzeugte, konnte es ihm als Opernkomponisten nur Kayser an die Seite stellen. Und der Protestant Händel wird erst Händel, als er das Opernkomponiren aufgibt und in die Kirche zurückkehrt, als er den Gemeindegesang zu jenen machtvollen Chören steigert, welche die Kirche wieder in den Schauplatz eines Dramas verwandeln. Und selbst bei Händel: wie wenig entspricht das, was nun der Einzelne in den Arien jenen Chören zu antworten hat, der Wucht, welche diese entfalten. Von solchen Voraussetzungen aber war niemals zu einem wirklichen Drama zu kommen; denn dieses beruht auf den Schicksalen des Einzelnen, dem Volk oder Chor als Hinter- oder Vordergrund dienen.

Als die eigentlichen Schöpfer der Oper müssen wir Gluck und Mozart betrachten. Und hier ist nun wieder das Eigenthümliche, dass Gluck, der Mozart vorausgeht, bereits jenes antike Ideal verwirklicht, welches für die klassische Periode der deutschen Litteratur der letzte Zielpunkt war. Mozart's Don Juan, so wie die Zauberflöte gehen über dieses klassische Ziel weit hinaus. Unsere klassischen Dichter selber meinten, dass Mozart, wenn er leben geblieben wäre, das Drama noch zu neuen ungeahnten Zielen hätte führen können, aber erst die Romantiker gelangen zu einem vollen Verständniss der Grösse Mozart's. Die romantische Schule ging eben in ihren Theorien über das klassische Ideal hinaus, sie war die Fortsetzung der grossen deutschen Geistesbewegung, die mit Klopstock's Messias begonnen hatte. Nur dass die Schöpferkraft der Litteratur erschöpft war. Die Romantiker wollten stäts Grosses, aber ihr Können war meist klein.

Die Tendenz der Romantik bewegt sich in zwei Richtungen: Universalität und Nationalität. Aber die Universalität verlor sich (wie z. B. in Tieck's „Octavian“) in die formloseste Stylmischung, die Nationalität in koloristische Verflachung, ja, oft ins geradezu Läppische. Trotzdem hatte man doch das Bewusstsein des wahren Wesens der Periode, wenn man dichtete:

Süsse Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

Zwar könnte man sagen, dass der Romantik die abstrakten Gedanken eher zu nah, als zu fern gestanden haben; wir deuten hier auf jene „dauernden Gedanken“, von welchen der Dichter des Faust spricht. Diese fehlten der Romantik; sie empfand die künstlerische Mittheilungsbedürftigkeit, aber sie konnte sich nicht voll mittheilen.

Was die Romantik nicht vermochte, das vollbrachte die deutsche Musik; und zwar im gleichen Gegensatz des Universellen (Beethoven) und des Nationalen (Weber). Die Vereinigung und die Versöhnung dieser Gegensätze stellt uns Wagner dar. Schon heute hat seine Musik eine universelle Bedeutung, und doch ist er der Nationalste unserer Künstler. Niemals nun gab es einen Künstler von solcher Mittheilungsbedürftigkeit wie Wagner. Dadurch ward er zum Dramatiker. Die Musik ward gezwungen, sich mit dem Worte zu vermählen, wie diess andeutend schon bei Beethoven geschehen war, und wie diess Wagner so ergreifend in „Oper und Drama“ geschildert hat. Sie wollte nicht länger nur Musik, sondern eben „That“ sein, nicht nur Abstraktum, sondern auch Konkretum, und damit war sie Drama. Um aber diesem Drama die vollste Lebendigkeit zu geben, liess Wagner „Bayreuth“ erstehen. Es ist nicht nur das Denkmal seiner Grösse, sondern, wie die Dinge heute liegen, steht und fällt mit Bayreuth auch Wagner's Werk, d. h. das Besitzthum, welches er unserm Volke hinterlassen hat.

Welche Absicht Bayreuth ins Leben gerufen hat, sagt uns die Vorrede zur ersten Ausgabe der Nibelungenring-Dichtung deutlich genug. Es war nicht die Sehnsucht, einen Ort zu finden, der den Stil seiner Kunst rein erhalten könnte, was in erster Linie den kühnen, damals so phantastischen Plan eingegeben hatte, sondern die Hoffnung, hier sich jenem „Volke“ gegenüber zu sehen, das für seine Kunst empfänglich wäre. Nicht den Philister und Egoisten, hoffte er in diesem Theater zu finden, in welchem einst der Nibelungenring zur Aufführung kommen sollte, sondern den Festmenschen, den vom Alltag losgelösten Menschen, der die Kunst nicht als Erholung betrachtet, sondern sie mit ganzem kräftigen Geist in sich aufnehmen kann, der auch nicht vereinzelt dasitzt und sein Ich „kritisch“, d. h. möglich ablehnend, zur Geltung bringt, sondern von der gemeinsamen festlichen Stimmung hingerissen wird, und so hier in der That eine

Befriedigung des künstlerischen Volksbedürfnisses findet, wie alle wahren Feste ein solches Volksbedürfniss zum Ausdruck bringen, sei es nun idealer Art, oder der gewöhnlichsten Natur, bis hinab zu den ausgelassenen Kirneshreuden der Bauernschaft.

Ist nun diese Hoffnung erfüllt?

Ja und Nein!

Sie ist insofern erfüllt, als Bayreuth eine künstlerische That bezeichnet, wie sie seit den Tagen der Griechen nicht gesehen wurde, und wohl jeder nicht ganz Empfindungslose, der den Festspielen beiwohnt, mit dem Bewusstsein davongeht, hier einmal Etwas erlebt zu haben, was weit über alles bisherige Kunsttreiben hinausgeht.

Andererseits ist jene Hoffnung noch nicht erfüllt, jedoch nicht zum Unglück, sondern zum Glück. Die That Wagner's hat ein Ideal aufgestellt — hat auch die „Zukunftsmusik“ die Gegenwart erobert, so ist doch noch eine weitere Zukunft geblieben. Erst wenn jenes Ideal nicht mehr wie über dem nationalen Leben, sondern mitten in ihm steht, wird auch jene Zukunft erfüllt sein, die Wagner ahnend voraussah.

Wir haben dieses Leben, in dessen Mitte jenes Ideal einst stehen soll, hier nur in einer Beziehung zu betrachten, nämlich, wenn wir so sagen dürfen, als öffentliches Kunstleben.

Wie steht es mit diesem in unserem Volke? Wie verhält es sich mit dem deutschen Theater? Wie weit ist sich die öffentliche Kunstpflege ihrer Pflichten gegen das Volk bewusst? Was hat von ihr das Volk? —

Geschichtliches und Aesthetisches

über

das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

VI *).

Mit dem genialen Scharfblick, welchen sein „Faust“ und seine „Symphonischen Dichtungen“ schon bezeugt, hat Liszt die Bedeutung und Wirkksamkeit des leitmotivisch aufgefassten und durchgeführten Reminiscenz-Motives auch für die mit Orchester verbundene Vokalmusik, von welcher jetzt die Rede, auf geistlichem sowohl als auf weltlichem Gebiete erkannt und in geistvoller Weise verwerthet. In der „Grossen Festmesse“ treten drei Themen in späteren Abtheilungen wieder auf, und zwar: der Anfang des „Kyrie“, welcher im letzten Theil des Schlusssatzes zu den Worten:

*) Vgl. die vorhergehenden Abschnitte I—V in den Stücken VI/VII, X, XII des Jahrgangs 1885.

„dona — Amen“ wiederkehrt; das „Christe eleison“-Thema, welches sich im „Benedictus“ in Orchester und Sologesang wieder geltend macht — der „Gesegnete“, der da kommt im Namen des Herrn, ist eben der Gesalbte, der Christus — und, nur anders rhythmisiert, das Motiv der Schlussabtheilung: „Agnus“ bildet: Christus als Opferlamm Gottes; das erste, Anfangsthema des „Gloria“, welches zum „et resurrexit“ im „Credo“, zum „Hosanna“ im „Sanctus“ (hier *p.*), und im Orchester, mit der speziellen Bemerkung: „Tempo del Gloria“, nach dem ersten *a capella*-„dona“ im Schlusssatze wieder angestimmt wird; das erste, Hauptmotiv des „Credo“, welches ganz am Schlusse des Werkes zum „Amen“ wiederkehrt.

Vielleicht noch strenger festgehalten, konsequenter durchgeführt ist dieses System im „Christus“. Drei Einzelglieder des Themas, welches die Fugen-Einleitung des Werkes eröffnet, bilden die Grundlage eines grossen Theils der melodischen Melismen mehrerer seiner Nummern. Wie interessant und genussreich das Verfolgen dieser thematischen Arbeit ist, wobei ich mich übrigens an die verdienstvolle Arbeit von L. Ramann anlehnen werde, braucht nicht besonders dargelegt zu werden.

Der Quintschritt des ersten Themaglies erscheint besonders deshalb charakteristisch, weil er im Verlauf des Oratoriums mehr und mehr an Bedeutung gewinnt; ja, er wird durch die Stellung, welche er innerhalb der zu Trägern des Werkes werdenden Hauptthemen einnimmt, zum Symbol seiner höchsten Ideen. So ist der Quintschritt, welcher musikalisches Motiv der heiligen drei Könige ist, in den Einleitungstakten auftritt und in das Marschthema übergeht, das selbe Motiv, nur im $\frac{4}{4}$ Takt, das im „Pastorale“ der Verkündigung des Engels vorausging und zum Ausdruck diente, und in der Quint des ersten Themaglies des oben genannten Fugenmotivs seinen Ursprung hat; dieses Motiv bildet den geistigen und formellen Zusammenhang dieser Nummern, es spricht aus, dass die den Juden, wie den Heiden gewordenen Verkündigungen eines Ursprunges sind. Das ganze erste Theilglied jenes Einleitungsmotivs eröffnet den zweiten Theil des Oratoriums, indem es die berühmten „Seligpreisungen“ anhebt, und auch manchmal rhythmisch verändert in der Umkehrung stehend, als Hauptmotiv sämtlicher Intonationen erscheint. Die Motive der Themen des „Einzugs in Jerusalem“ weisen zurück auf die erste Abtheilung des Werkes, dessen wesentliche Momente überall hindurchklingen. Das diese Nummer einleitende Hauptthema erinnert an manche Stelle des Schluss-*Alleluja* des „Pastorale“. Das zweite Hauptthema führt uns Momente des „Hirtenspiels an der Krippe“ vor die Seele, und unwillkürlich stellt die Vorstellung einen psychologischen Zusammenhang zwischen hier und dort durch die Anfangsfigur her. Dort $\frac{6}{8}$ Takt und ausgeführt von Violinen, ist sie der Ausdruck naiver Heiterkeit; hier im ernsten $\frac{4}{4}$ Takt wird sie, ausgeführt von Hörnern und Posaunen mit voller Akkordunterlage, der Mittelpunkt der begeisterten Hosannarufe. So spinnen sich, wenn auch nicht immer greifbar, aber doch stets fühlbar,

die Fäden hin und her, und geben bei aller Ausdehnung des Werkes und der Manigfaltigkeit von Bildern, aus welchen es besteht, dem Ganzen das Gepräge des Organisch-Einheitlichen. Die beiden Hauptthemen, welche die Grundlage des „Stabat mater“ bilden, stehen in engster Beziehung zu den bisherigen: das erste ist gleichem Motiv wie das „Pater noster“ entsprossen, das zweite weist auf das unmittelbar vorhergegangene Gethsemanegebet „Tristis est anima mea“ hin; auch der wesentliche Theil der Nebenthemen wurzelt in den Hauptgedanken, insbesondere in denen des ersten Theils des Werkes. Zwischen der Oster-Hymne: „O Filii et Filiae“ und dem Fugenthema der Einleitung unseres Oratoriums bestehen thematische Beziehungen. Das erste Bässe-Motiv des „Resurrexit“ ist dem ersten Glied des Einleitungsthemas entlehnt. In dieser Schlusscene finden sich alle thematischen Hauptmomente des Werkes zusammengefasst und vereint; es wird durch ein „Amen“ im *Andante maestoso*, mit dem inhaltsschweren Thema der Einleitung, feierlich, ernst und erhaben beschlossen.

Aeusserst manigfach modifizirt wird das leitmotivartig verwendete Elisabeth-Motiv in der „Heiligen Elisabeth“ in sämtlichen Abschnitten des Werkes. Dieses Thema ist das Motiv der kirchlichen Feier „In festo sanctae Elisabeth“, eigenthümlich die 5. Antiphona: „Quasi Stella matutina“. Aus ihm ist die ganze, in Färbung und Entwicklung an das „Lohengrin“-Vorspiel erinnernde stimmungreiche Einleitung aufgebaut. Sämtliche Stellen, an welchen es auftritt, hat Liszt selbst in einem der Partitur vorangeschickten Vorwort verzeichnet. Angedeutet wird es in Nr. I, wenn der Chor in Cis-dur *sotto voce* singt:

„Noch in der Silberwiege still träumt sie der Zeit entgegen“, sogar schon, in der Verkürzung, in den dieser unmittelbar vorangehenden Takten der Unisono-Streicher, vom *ff* zum *p* in der höheren Oktave, während die kleine Elisabeth selbst ihre ersten Worte: „Wie ist das Haus voll Sonnenschein!“ in diesem Melos, gänzlich ohne Begleitung, anstimmt. Das entzückend klangschöne, zauberhaft weich-stimmungsvolle, „Rosenwunder“ ist auf dem selben Motive aufgebaut, nachdem die Flöte es vorher ganz allein gebracht, unmittelbar vor des Landgrafen Frage:

„Doch sieh, was schimmert durch das Grün
Den steilen Pfad hinab in's Thal?“

Dann stimmen auch der Landgraf und seine Gattin ihr Dankduett:

„Ihm, der uns diesen Segen gab“

in seinem Melos an, und später bringen es Flöten und Clarinetten, über dem Chor: „Selige Lose sind Dir erfüllt“ *dolcissimo* hinschwebend, nachdem die Solo-Clarinetten es vorher in der Verkürzung „sehr ruhig“ eingesetzt hatte. Von den zahlreichen übrigen Beispielen, aus welchen besonders die ausdrucksvoll klagenden, trauervollen Anfangstakte des zweiten Theiles in der Solo-Clarinetten, und die letzten Worte des Sterbenden: „in deine Vaterhände“ hervorzuheben wären, will ich nur noch das Auftreten unseres

Motivs in der Vergrößerung, u. A. im $\frac{6}{4}$ Nachspiele der Gewitter- und Feuerbrunstscene (*il canto gemendo*), und die Verwendung des ersten Taktes als *basso ostinato* zu Anfang des Andante-Schlusssatzes: „Amen“ des Werkes erwähnen. Weitere Reminiscenz-Stellen, wie u. A. das Aufdämmern des „Ungarland“-Motivs in Elisabeth's Vision: „o Kindheitstraum!“ und in ihrer Sterbescene; die Rückkehr des Kreuzrittermarsches im „Interludium“, u. s. w. brauchen hier nicht näher erörtert zu werden. Gerade die „Heilige Elisabeth“ in ihrer dramatischen Anlage (obwohl sie nur als Concert-oratorium in die Welt trat und weitere Verbreitung fand, während sie nur versuchsweise bei vereinzeltten Gelegenheiten als Bühnenwerk zur Darstellung gelangte) ist höchst geeignet, in meiner Darstellung die Brücke vom Oratorium zur Oper zu bilden.

Zum Andenken an des Meisters ersten Künstler.

Josef Tichatscheck ist am 18. Januar 1886 im 79. Lebensjahre zu Dresden gestorben. Wer das Leben Wagner's kennt, weiss auch, was Tichatscheck der Sänger dem Künstler gewesen ist. Zweien eigenthümlich entgegengesetzten Sphären gehörte der Mann mit dem „phänomenalen Tenore“ an: er war der letzte grosse „Opernsänger“ und der erste künstlerische Sänger Richard Wagner's. Zu jener merkwürdigen Periode von 1842—1849, als diese beiden Sphären, nennen wir sie: die Mode und das Genie, sich in Dresden zu einem einzigen und letzten Kompromiss persönlich verbanden, als R. Wagner „K. Sächs. Kapellmeister“ war, da feierten sie auch in Tichatscheck ihre künstlerisch-praktische Vereinigung. Sein „Rienzi“ bezeichnete den Triumph des „Opernsängers“, der „sich nichts streichen lässt“, weil das, was der Künstler geschaffen hatte, „himmlisch“ war. Die Macht des Genie's, auch in der Form der „grossen Oper“ erstmalig sich bekundend, wirkte auf die Persönlichkeit des grossen Opernsängers mit moralischer Kraft; hier sang er nicht nur mehr seine Glanzrolle, hier war er nicht nur als der „beste“ Opernsänger an seinem rechten Platze in der „letzten“ Oper: hier entflammte sich seine naive Künstlernatur in der hingebenden Freundschaft für das junge Genie der Zukunft zu einer moralischen That, welche bereits jenem „Boden der reinen Sittlichkeit“ angehörte, worauf nach des Meisters Worten allein die wahre Kunst gedeihen kann.

Wagner, von Paris nach Dresden gerufen, seinen „Rienzi“ mit den ersten Opernkräften Deutschlands zu verwirklichen, erfuhr hier zuerst die ungeheure Wohlthat, welche sein Leben lang fast einzig ihn zu trösten und zu erheben vermochte, wenn alle Welt vor seinem Ideal versagte: die Wohlthat einer liebevollen Hingebung „seiner Künstler“. Der eigentliche, enthusiastische Vertreter und ungestüme Erreger dieser künstlerischen Hingebung, sein „erster Künstler“, aber war Tichatscheck. So schrieb der nach 7 Jahren aus Dresden verbannte Meister 1851 in der „Mittheilung an meine Freunde“:

„Die wachsende Theilnahme der Sänger für meinen Rienzi, namentlich der höchst liebenswürdig sich äussernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührte mich ausserordentlich angenehm und erhebend. Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtesten Kämpfen, Leiden

und Entsagungen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetriebe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung.“ (Ges. Schr. IV. 337.)

Der Sieg des „Rienzi“ war ein vollständiger. Die „Oper“ hatte ihn äusserlich erfochten; innerlich hatte sie ihre letzte, glänzende Freude an sich selber erlebt. Von nun an erhob sich über sie der Künstler der Zukunft, und das Drama stieg auf ihre Bühne hinan. „Tannhäuser“ war die grosse Probe, in welcher der Meister sich mit der leidenschaftlich begeisterten Aussprache seines Genie's vor sich selbst bewährte, während die Opernbühne und ihr Publikum das Urtheil abgeben mussten, dass der Geist solcher Schöpfung nicht der ihrige sein könne. Wagner hatte 1851 noch über die Wirkung des „Rienzi“ geschrieben:

„Unser Publikum hat sich an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zum Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas Anderes auf, nämlich der rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter Umständen, die in diesem Bezüge glücklich waren, und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturells des Hauptsängers, in berauscher Weise auf das Publikum wirkten.“ (Ges. Schr. IV. 344.)

Jetzt, im „Tannhäuser“, traten andere Anforderungen an den Sänger heran. 1852 sagte Wagner in seiner Anleitung zur „Aufführung des Tannhäuser“:

„Ich muss namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzlich Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opernsänger verlangen; als Solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken.“ (V. 199.)

Die eminente Naturbegabung Tichatscheck's aber vermochte, trotzdem ihm das „dramatische“ Talent abging, selbst noch als „Tannhäuser“ bis zu einem selten erreichten Maasse sich persönlich „Glauben“ zu erzwingen. Mochte die Gestalt auf der Bühne ein Tannhäuser sein oder nicht, sie erklang von künstlerischer Wahrhaftigkeit, in der sieghaften Naivetät ihrer Ausdrucksmittel. Es war kein Falsch darin, wenn auch die Aufgabe verfehlt sein musste; und das Publikum, welches überhaupt nichts Anderes als eine etwas absonderlich ausgefallene Oper in dem Ganzen erblicken konnte, den Geist dieser Absonderlichkeit verwirrt von sich abweisend, empfand doch unmittelbar in der wahrhaftigen Gesangsleistung des letzten grossen Opernsängers die Wucht und Macht des künstlerischen Eindrucks, ohne welchen auch die grösste Anstrengung sich hätte matt und todt singen müssen.

Dennoch gab es Eine Stelle in dem Werke, wo selbst die höchste Naturbegabung des singenden Musikers nicht mehr ausreichen konnte, über den Mangel des dramatischen Geistes der ganzen merkwürdig packenden Kunstdarbietung hinwegzutäuschen: jene Stelle im Finale des II. Aktes „Zum Heil den Sündigen zu führen“, wo Tannhäuser's Stimme, anscheinend als musikalischer Theil eines kunstgerechten Ensemble-Satzes, vielmehr sich als dramatischer Ausdruck der intimsten Situation der Tannhäuser-Tragödie über alle Musik, einzig den Eindruck des Ganzen bestimmend, erheben soll. Was Schnorr 1865 in München zu Wagner's höchster Bewunderung als erstem Sangeskünstler des neuen Drama's gelang, musste dem glänzendsten Vertreter des Operngesanges in Dresden zwanzig Jahre früher versagt bleiben. Wagner schrieb darüber 1852:

„Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper“ zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei Weitem mehr an seine Darstellungsgabe als an sein Gesangstalent richtete.“ (Ges. Schr. V. 173.)

Und er fügte nach 15 Jahren in seinem „Nachruf an Schnorr“ hinzu:

„Jene Stelle im „Tannhäuser“ musste ich bereits nach der ersten Aufführung, vor nun so langer Zeit, in Dresden streichen, weil Tichatscheck, der damals im

glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme war, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer ekstatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth.“ (Ges. Schr. VIII, 236.)

Aber an der selben Stelle steht auch das schöne Erinnerungswort zu lesen, welches der Wiedergebung des „Lohengrin“ durch Tichatscheck im Jahre 1867 zu München gewidmet ist, und gerade in diesem engen Zusammenhange mit dem Nachruf des Meisters an Schnorr als die nachdrücklichste Bestätigung für die ungetrübte Hochschätzung des alten, treuen, in seiner Art einzigen, künstlerischen Freundes erscheint:

„Hat in unserer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist diess die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorstimme Tichatscheck's. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin“ die Erzählung vom heiligen Gral in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vortragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und geführt.“

Der „Lohengrin“ Tichatscheck's war ein hehrer Nachklang der grossen Dresdener Zeit. Er hatte ihn dort nicht mehr unter Wagner's Leitung singen können. Die Wege der Oper und des Kunstwerkes der Zukunft hatten sich 1849 für immer getrennt. Tichatscheck musste dort weiter „Opern singen“ und sang sie mit ungebrochener Kraft noch an 20 Jahre; Wagner schrieb zu der selben Zeit den „Ring des Nibelungen“, „Tristan“, die „Meistersinger.“ Mit dem „Lohengrin“ rief ihm der alte Freund von der Opernbühne das innig ergreifende „Lebewohl“ nach; und als er diess nun ein einziges Mal noch damals in der Münchener Generalprobe vor ihm singen durfte, da klang es wieder in der unverkümmerten, sieghaft reinen Naivetät jener echten Künstlernatur, die sich einst „nichts streichen liess“, als es noch der letzten Oper, dem „Rienzi“, galt. Der „Lohengrin“ konnte noch einmal den letzten Opernsänger auf die glänzende Höhe des idealen Künstlerthums erhoben zeigen. Ist dieses Werk doch selber ein letztes wehmuthvolles Zeichen für die schier wunderbare Entschliessung des Genius, nach der völligen Selbstbewährung im „Tannhäuser“, die ihn aller „Oper“ fortschreitend entführen musste, noch einmal sich dem Gebiete dieser „Oper“ selber zuzuwenden, und, wie der Gralsritter auf der historischen Erde von Brabant, mit der Kunde aus seinem idealsten Reiche bei dem „Publikum“ dieser Opernwelt um „Glauben“ zu werben. Hast du denn keine Seele, du sonst so weitherzig Wesen, dass sie meinem Ideale sich gläubig hingeben könnte? So frug der Künstler, und diese Seele antwortete ihm in Tichatscheck, des Sängers, künstlerischer That. Dieser „Lohengrin“, der im Drama persönlich fast über der Form seiner eigenen „Oper“ steht, eine nach Liebe sehnstüchtige, aber dennoch einsam bleibende Gestalt für sich, in der grossen, einzigen Erhabenheit des Heiligen, — er konnte gerade in jener ursprünglichen Naivetät unseres herrlichen Sängers das Element berühren und zum Beleben seiner eigenen Gestalt erwecken, welches auch Grund aller wahren Heiligkeit wie aller echten Kunst ist. Von aller Opernkunst abgesehen, die mit dem „Stücke“ Lohengrin sich ringsumher abfinden mochte, soviel das „Genre“ und die „Mode“ es erlaubten, stand da nun die „Gestalt“ Lohengrin in legendarischer Einfalt, wahrhaft ergreifend, wie es virtuoseste Darstellungskunst nicht erreichen könnte, und sang in Tönen, die dem reichsten Goldschätze der Natur entquellend, zur ätherisch leuchtenden Krone des Grals-Helden sich verbanden: siegreiche Geister der Kunst in ihrer unmittelbaren Wirkung als edel tönende Natur, als lebende Seele des Ideals.

Während aber ein „Lohengrin“ zum Grale heimkehren kann, ist dem Talente des „Opernsängers“ der Tempel des vollendeten Kunstwerkes verschlossen: es bleibt verhaftet an dem Theater der Mode. Ueber diese ihm selber unbewusste

Tragik seiner künstlerischen Existenz hatte sich die glorreiche Stimme des nun dahingeshiedenen Sängers des „Rienzi“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ wie eine unsterbliche Victoria jubelnd erhoben; wir aber, um die Pforte des Bayreuther Hauses von Neuem harrend geschaart, werden auch dem sterblich Verstummen ein ehrfurcht- und wehmuthvolles Andenken weihen und uns an „Hans Sachs“ erinnern, der da von den alten Meistern der Schule spricht:

„Dass uns're Meister die Kunst gepflegt,
g'rad recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie echt bewahrt —
und wär sie anders nicht geglückt,
als wie, wo Alles drängt und drückt,
ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr',
was wollt ihr von den Meistern mehr?“ —

Was hier „echt bewahrt“ worden, war die Kunst des Gesanges durch den freien Enthusiasmus der musikalischen Natur. Ist die Form des Kunstwerkes, dem diese Kunst zu dienen berufen, eine andere, selbst eine „echte und deutsche“ geworden — der Seele des künstlerischen Enthusiasmus bedarf sie nun mehr denn je, und als ein Vorbild ihn uns so treu bewahrt zu haben, das ist und bleibt die „hohe Ehre“, die auch wir demjenigen Sänger über das Grab hinaus schulden, welcher der Freund unseres Meisters war durch ein Menschenalter: Josef Tichatscheck.

Geschäftlicher Theil.

Bühnenfestspiele 1886.

Die Künstlerschaft.

Zu den diesjährigen Aufführungen der beiden Werke „Parsifal“ und „Tristan und Isolde“ sind die folgenden Künstler gewonnen worden:

1. Tenöre: die Herren Gudehus (in Bayreuth 1882—84),
Niemann (1876), Vogl (1876), Winkelmann (1882—84);
1. Barytone: die Herren Betz (1876), Fuchs (1882—84), Plank
(1884), Reichmann (1882—84);
- Bässe: die Herren von Reichenberg (1876), Scaria (1882—84),
Siehr (1876, 1882—1884), Wiegand;
2. Tenöre: die Herren Forest, Grupp (1882—84), Guggenbühler,
Kellerer;
2. Baryton: Herr Schuegraf;
1. Damen: Frl. Malten (1882—84), Frau Friedrich-Materna
(1876, 1882—84), Frau Papier, Frau Sucher;
- Solo-Blumenmädchen; die Damen J. André (1882—84), Reuss-
Belce (1882—84), Fritsch, Gredinger, Seidl-Krauss,
Sieber (1882, 83). —

Von der Centralleitung.

(Bericht über die R. Wagner-Stiftung. — Rücktritt des I. Vorsitzenden. — Flugschrift zum 13. Februar. —)

Weiterer Bericht über die Stiftungsangelegenheit an die Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines und Antrag der Centralleitung.

Die am Schlusse unseres im Januar-Stück der Bayreuther Blätter veröffentlichten Berichtes ausgesprochene Hoffnung, dass es uns vergönnt sein werde, bald günstigere Resultate unserer Bemühungen um die staatliche Genehmigung der von der Generalversammlung angenommenen Satzungen der Richard Wagner-Stiftung mittheilen zu können, hat sich leider nicht verwirklicht; es handelte sich damals darum, deren staatliche Genehmigung in Preussen anzustreben, wozu nach den ersten Berichten von dort die Aussichten keineswegs ungünstig erschienen waren. Bei der am 24. Januar ds. Js. stattgehabten ersten Sitzung des Stiftungs-Curatoriums in Bayreuth stellte sich jedoch heraus, dass diese Annahme eine irrige gewesen war.

Nun blieben dem Curatorium einzig zwei Wege offen: entweder auf die staatliche Genehmigung zu verzichten oder eine Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, unter Einladung der übrigen an der Stiftung beteiligten Faktoren, zur Berathung der für die gesetzliche Genehmigung unerlässlichen bedeutenden Aenderungen der Stiftungs-Statuten, einzuberufen.

Nachdem sich das Curatorium provisorisch für das Erstere entschieden hatte, stellte sich auf die von ihm beschlossene Anfrage bei dem von der Centralleitung mit der Führung der Angelegenheit betrauten Rechtsanwalte, Herrn Dr. Carl Wimmer in München, heraus, dass dadurch auch Nachteile und Verlegenheiten für den Verein wie für die Stiftung entstehen könnten.

Es ergab sich daher die Nothwendigkeit, den zweiten Weg einzuschlagen. Herr Dr. Wimmer wird zu diesem Behufe ein Rechtsgutachten, sowie einen auf den Vereins-Statuten und Stiftungs-Satzungen beruhenden, gesetzlich möglichen Statuten-Entwurf ausarbeiten, damit der Generalversammlung eine feste Basis für praktische Resultate der bezüglichen Berathungen geboten sei.

Da es nun sehr kostspielig und somit für die Vereins-Interessen nachtheilig wäre, noch vor den diesjährigen Festspielen eine zweite ausserordentliche Generalversammlung, sei es nach München oder einer anderen Stadt, einzuberufen, anderseits aber die einfache Verzögerung der definitiven Begründung der Stiftung bis zu den diesjährigen Festspielen eine Brachlegung des zu deren Unterstützung bestimmten Theiles des Vereinsvermögens bedeuten würde, so wählt die Centralleitung den schriftlichen Weg zur Stellung eines Antrages an die verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen, zu dessen Annahme oder Ablehnung die Formularien im Laufe des Monats Februar an sie abgegeben werden.

Dieser Antrag lautet: „In Anbetracht der bisher nicht möglich gewordenen „Erlangung eines staatlich genehmigten Stiftungs-Statutes zahlt der Allgemeine „Richard Wagner-Verein die für die Stiftung bestimmt gewesenen 60% seines „Gesamtvermögens, nach dem Stande vom 30. Juni, im Jahre 1886 direkt „an den Verwaltungsrath der Festspiele.

„Er empfängt von Diesem dafür Eintrittskarten zu den diesjährigen Fest- „spielen. Die Vertheilung der Eintrittskarten an die Zweigvereine und Orts- „vertretungen erfolgt durch die Centralleitung nach Verhältniss der von ihnen bis „längstens 31. Mai 1886 bei der Centralleitung eingezahlten Mitgliederbeiträge „für die Jahrgänge 1885 und 1886, und zwar an die betreffenden Zweigvereins-

„Vorstände und Ortsvertreter. Diesen bleibt der Modus der weiteren Vertheilung „innerhalb ihres Zweigvereins oder ihrer Ortsvertretung überlassen.“

München, den 1. Februar 1886.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Oskar Merz,

II. Vorsitzender.

Professor M. E. Sachs,

I. Schriftführer.

Am 25. Januar trat der erste Vorsitzende der Centralleitung des Allg. R. Wagner-Vereines, Carl Freiherr von Ostini, wegen des Wechsels seines Wohnortes von seiner, seit der Begründung des Vereines bekleideten Stelle zurück.

Zum 13. Januar versendet die Centralleitung, wie in den Vorjahren, an ihre Vertreter zur wünschenswerthen Verbreitung in den Mitgliederkreisen und zum Abdruck in der Presse eine Flugschrift, welche diessmal eine im Vorjahre von Hrn. Dr. Heinrich von Stein im Berliner Zweigvereine gehaltene Gedankrede enthält. — Preis: 20 ϕ .

Vereinsnachrichten.

Amsterdam. Erste Aufführung der *Wagner-Vereeniging* 15. Januar 1886: Ouvertüre, Spinnlied und Scene, Ballade aus dem „Fl. Holländer“ (Senta: Frl. Hermine Galfy, Hofopernsängerin aus Schwerin, Mary: Frl. G. R.); Tannhäuser's Pilgerfahrt, Chor der Pilger, Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser“ (Elisabeth: Frl. Joh. André, Hofoperns. aus Braunschweig); Einleitung und Brautchor aus „Lohengrin“; Vorspiel zum II. Akt und Scene der Blumenmädchen aus „Parsifal“ (Gruppe I: Frl. Galfy, Frl. C. S., Fr. S. d. J., Gruppe II: Frl. André, Frl. A. S., Frl. M. G. M. T., Parsifal: Hr. Roymans aus Amsterdam); Einleitung und Choral, Walther's Preislied, Schlusschor aus den „Meistersingern“ (Walther: Hr. Roymans, Eva: Frl. André).

Graz. Studienabende des Grazer Wagner-Vereines, am 11. Dez.: Parsifal-Vorspiel, für 2 Klav. v. Hrn. Dr. Muck u. Dr. Potpeschnigg; Ansprache des Landgrafen aus „Tannhäuser“, ges. von Hrn. Oporns. Schrauff; Trauerklänge nach Siegfried's Tode, für 2 Klav. v. Hrn. Muck und Potpeschnigg; Isolden's Liebestod, ges. v. Frl. Ternina v. d. Grazer Oper; Siegfried's Abschied von Brünhilde, ges. v. Hrn. Purgleitner u. Frl. Ternina; — am 8. Jan.: III. Akt des „Parsifal“ bis zur Verwandlungsmusik, einstudirt und begleitet durch Hrn. Dr. Muck am Klavier und Hr. Dr. Potpeschnigg am Harmonium, Parsifal: Hr. Purgleitner, Gurnemanz: Hr. Schrauff.

Hannover. Herr Dr. Ludwig Schemann, Vertreter des A. R. W.-V.'s in Göttingen, veranstaltete hier im Januar mit erfreulichem Erfolge eine Reihe von 3 Vorträgen: „Die Persönlichkeit und Lehre R. Wagner's“, „Das Kunstwerk R. Wagner's“, „Bayreuth und die Bühnenfestspiele.“

Wien. IV. interner Musik-Abend des Akad. Wagner-Vereins am 30. Dezember 1885: Cantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von J. S. Bach, bearb. v. Rob. Franz (Frl. Helene Marshall, Hrn. Franz Schaumann, Hermann Nigg, der Vereinschor, Klavier: Hr. Robert Erben); Arie der Alceste von Chr. W. Gluck (Frau Rosa Papier-Paumgartner, k. k. Hofopernsängerin, Klavier: Hr. Paumgartner); Sonate G-moll für Violine von G. Tartini, mit Klavierbegl. v. R. Franz (Hr. Arnold Rosé, k. k. Konzertmeister, u. Hr. R. Erben); I. u. III. Satz aus der VII. Symphonie von Anton Bruckner (2 Klaviere: Hrn. Ferd. Löwe und Josef Schalk); 13. Psalm für eine Singstimme mit Frauenchor und Begleitung von Violine, Harfe, Pianoforte und Harmonium von Franz Liszt (Frau Rosa Papier, Hr. Arnold Rosé, Frl. Christiane Brioschi, Hrn. Rob. Erben, Hoforganist Rud. Bibl und der Vereinschor); „Siegfried's Rheinfahrt“, für 2 Klaviere bearb. von J. Schalk (Hrn. Löwe u. Schalk); Dirigent: Hr. Franz Köstinger.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Tristan und Parsifal.

Ein Vortrag von Hans von Wolzogen.

Gehalten im Wiener Akad. Wagner-Vereine am 13. Februar, im Grazer Zweigvereine am 17. Februar 1886.

2. Philosophie und Christenthum.

Um nach Monsalvat zu gelangen, musste unser grosser Dichter die dritte Welt noch durchschreiten, welche uns zu erobern und auszugestalten er berufen war: die Metaphysik der deutschen Weltanschauung — Arthur Schopenhauer. Er selbst hat es uns gesagt, wie er sich schon vor dem Bekanntwerden mit diesem Philosophen unbewusst in seinem „Ring des Nibelungen“ die Wahrheit über die Welt eingestanden habe. Im „Ring des Nibelungen“ geht die Welt des Heidenthums an sich selbst, an ihrem eigenen Willen zu Grunde. Das ist die Welt der reinen Sinnlichkeit und des Egoismus, welcher daraus im Menschengemüth weltzertrümmernd hervorwächst. Das Ewig-Natürliche hat in der bewussten Sinnlichkeit dieses Egoismus die Kraft verloren zum Rein-Menschlichen zu gelangen. Wotan, die Urgewalt des Willens in der Natur, des Willens zum Leben, seine Schuld am Dasein erkennend, kann nichts mehr thun, als die Welt, die er gewollt, mit seinem eigenen Dasein aufgeben, verneinen. Auch die reinste, schuldloseste Erscheinung des Ewig-Natürlichen, Siegfried, muss untergehen in den überwuchernden Schlingen des Bösen und Falschen dieser egoistischen Welt; er „weiss“ dawider keine sittliche Macht, als seinen urwahrhaftigen Muth, und der weigert der Natur ihr Recht, dessen dieser reine Thor „unwissend“ geblieben ist: er giebt dem Rheine den Ring nicht zurück und verfällt so Hagen's Speere. Das „Weibliche im Menschlichen“ allein, Brünnhilde, vermag im Untergang alles durch Egoismus Bestehenden sich auf das einzig erlösende Element zurück zu besinnen. War es doch einst als Mitleid mit dem unseligen Menschenpaare der Wälsungen in der kühlen Brust des wilden Naturkinds, der Wolkenjungfrau, selber entbrannt! Mit einer höchsten und letzten Liebesthat, welche Entsagung bedeutet, mit der Heimgabe des Ringes, des Symbols alles Begehrens der Individuen nach Allmacht, befreit sie nun die Welt vom Begehren selbst, vom Fluche des Egoismus, vom Leiden der Individuation, und über den Trümmern des an sich selbst zu Grunde gegangenen Heidenthums glüht noch ein Schimmer auf von der neuen Heilsbotschaft reiner Liebe. Diess gewaltige Weltgedicht hatte unser germanischer Mythos den Musiker des „Lohengrin“ zu dichten gelehrt; und er hatte nichts darin gedichtet, als was er in jener Mythenwelt Deutsches, Menschliches, Wahrhaftiges gesehen hatte. Er hatte sich in der Tragik dieses urdeutschen Weltbildes, Weltgedankens, die Wahrheit über die heidnische Welt eingestanden. Und wo wäre denn nicht noch heute „heid-

nische“ Welt? — Musste ihm doch damals, was sich „christlich“ nannte, noch viel nibelungenartiger erscheinen, als was ihn die Ueberlieferung edelster Menschlichkeit als heidnisch, hellenisch oder germanisch, erkennen liess. In der Unwahrheit und Heuchelei moderner Zivilisation schienen auch die letzten Kräfte des Ewig-Natürlichen für eine heilsame Regeneration zum Rein-Menschlichen elend gebrochen. Er fühlte sie nur noch in seiner Kunst, in der deutschen Musik, und im deutschen Mythos. Und seine Musik! Die Welt, aus der er, der „Revolutionair von 1849“, nun in die freie Schweiz verbannt war, die liess sie gar nicht zum leisesten Gehör der Menschheit gelangen! Sein deutscher Mythos aber lehrte ihn nur, wie der reine, natürliche, edelgeartete Mensch, der Siegfried, untergehen müsse in der Unnatur unsittlich waltender Weltmächte, im grossen Götter- und Nibelungenstreit um das Weltbeherrschende Gold. —

1853 hatte er in Zürich die Dichtung des „Ringes“ beendet, das „Rheingold“ bis zum Frühjahr 1854 komponirt und instrumentirt. Da brachte ihm der Dichter Herwegh, der mitverbannte 49^{er}, ein Buch: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von Arthur Schopenhauer, welches eben nach 32jährigem Vergessen, Todtgeschwiegenwerden durch die Zunft, wieder entdeckt worden war, als seine Nachfolger, die „Parerga und Paralipomena“ von 1850, begonnen hatten, die Aufmerksamkeit einer neugierigen Lesewelt auf sich zu ziehen. Der Dichter der Götter- und Nibelungen-Tragödie las sich tief und tiefer, durch Jahre wiederholt, hinein in diese neue, und doch so uralte Welt. Jetzt verstand er seinen Wotan: den Willen zum Leben, der auf dem Wege des Leidens zur Verneinung gelangt; jetzt verstand er aber auch die befreiende Kraft der Ideen in der Kunst, deren Abbilder nur die Einzelkünste darstellen können, deren Wesen selbst aber die Musik allein auszudrücken vermag; und er lernte bis zu neuen Künstlerthaten metaphysisch verstehen, was er längst, seit dem „Holländer“, selbst künstlerisch gepredigt: das Evangelium von der erlösenden Macht selbstlos entsagender Liebe, die Moral des Mitleidens! Die Wahrhaftigkeit dieser Welterkenntniss als einer Metaphysik des „Willens“ führte zur Philosophie des „Pessimismus“; aber diese selbe Wahrhaftigkeit trieb auch die Blüthe einer Aesthetik der „Ideen“ in der Philosophie der Kunst, und einer Religion des „Mitleidens“ in der Philosophie der Ethik, der „christlichsten“ Philosophie. Die „Welt“ sah in Schopenhauer nur den „Pessimisten“, und amüsirte sich an seiner vernichtenden Willens-Kritik, wobei sie ja so leicht jedem lieben Nächsten sein Theilchen abbezahlt sehen mochte. Wagner, der Künstler und ganze, grosse Mensch aber, sah darin die herrlichen, fruchtbaren Blüthen, die Schopenhauer selbst zu jenen Bezeichnungen seiner Philosophie gebraucht hatte: die Kunst und das Christenthum. Daraus erwachsen ihm seine beiden grossen, neuen Werke: „Tristan“ und „Parsifal“.

Das Ewig-Natürliche im „Siegfried“, dort in den weitesten Verzweigungen des Welt-Mythos zum tragischen Untergang geführt, war von ihm als Willenswurzel des Weltleidens und zugleich als Grundtrieb alles Schönsten, Idealen, als Wurzel der Kunst erschaut worden. Da drängte es ihn nun, dieses innerste Willens-Element der Natur in seiner gewaltigsten und zugleich menschlichsten Bethätigung, als die tragische Urkraft der Liebe von Mann und Weib, noch einmal das ganze Weltleid in zweier Menschen Brust bis zur Selbstverneinung durchleiden zu lassen und diese ganze Tragödie des menschlichen Willens, der nur seine Erlösung von dem Zwiespalt der Erscheinungen sucht, nicht auf dem Gebiete religiöser Sittlichkeit, sondern rein auf dem Gebiete der idealen Kunst von sich selber zu befreien: durch vollkommensten Ausdruck ihrer Wahrheit in der Form des Gesamtkunstwerkes aus der Musik. Sobald er seinen Nibelungenmythos, dessen Ausführung ihm auch diese Form gebracht, nun in diesem Lichte Schopenhauer's betrachtete, ersah er auch in den Helden, Siegfried und Brünnhilde, nur ein anderes Bild für jenes berühmteste Liebespaar der Weltichtung: „*Tristan und Isolde*“. Nicht nur die Schicksale sind die gleichen, die Freite des Mannes um das Weib für einen Andern, und der tragische Untergang in der Erkenntniß dieses Wahnes, sondern vor Allem der metaphysische Sinn ihrer Liebe: sie tragen sie in sich, die erlösende Macht, aber erst im Tode erlangen sie ihr die Befreiung vom letzten Wahne der Erscheinungswelt, welche die Liebe, wo sie die Ich-heit auszulöschen scheint im Du, dennoch an die Natur-Schranken der Geschlechter bindet. X

Wer freilich das mittelhochdeutsche Epos Gottfried's von Strassburg, *Tristan und Isolde*, nur flüchtig von Abenteuer zu Abenteuer springend durchlesen hat, oder es gar nur aus Litteraturgeschichten kennt, der wird es nicht begreifen, wie ein ernstes Dichterauge zu unserer Zeit aus diesem Wüste sinnlich-frivoler Minne-Spielereien sich noch die tiefste Tragik der Liebesnoth könne ersehen haben. Wer genauer liest, wird dagegen finden, dass schon Meister Gottfried sehr wohl wusste, welchen Dämon er da in seidenglatte, silberglänzende, zartgewobene süsse Wort' und Weisen band. Auch ihn hatte ein tiefer Blick in das Leid der Liebe zur poetischen Darstellung dieses traurigen Handels getrieben; aber zu dieser Darstellung benutzte er nun nicht den unmittelbaren Ausdruck der dämonischen Leidenschaft selbst, wie unser grosser Musiker es vermochte, sondern als altdeutscher Minnesinger verhüllte er die Tragik in die buntschillernden Gewande des ritterlichen Abenteuerthums, welche nun dem Litterarhistoriker sein Werk so leichtlich charakterisiren. Wagner hatte den dunklen Grund des ganzen lustig-traurigen Gespiels erkannt und wieder erkannt als den tragischen Boden seines Mythos und seiner Philosophie. Und nun sah er auch alsbald anstatt aller verwirrenden Menge epischer Momente, ja, anstatt aller nur dem Epos entnommenen, dramatischen Motive und Konsequenzen,

lediglich drei grosse Scenen eines für alle Zeiten typischen Drama's der Liebe: den Liebestrank — die Liebesnacht — den Liebestod. Wahn des Zwiespalts — Wahn der Einheit — und nennen wir auch das Ende, die Erlösung durch den Tod, einen letzten Wahn? — Nicht vom Standpunkt der Natur, der hier einzig maassgebend ist! — Das sind die drei Scenen des „Tristan“ Wagner's. Was Schiller in der „Maria Stuart“ angestrebt hatte: die ganze epische Masse der Handlung in die Vorgeschichte zu verweisen und so nur noch ein Drama der sittlichen Gefühle, als freie Konsequenzen der Handlung, übrig zu behalten, diese Vereinfachung der Welt der dramatischen Motive zur Tragödie des Gefühls ist Wagner hier meisterlich gelungen. Er nimmt den Liebestrank aus der Sage und dem Epos, und macht ihn aus einem willkürlichen Zaubermittel zum psychologisch begründeten Symbol der Tragik seines Drama's selbst. Indem er Isolde ihn als Todestrank dem Tristan reichen lässt, entfesselt dieser Todestrank als solcher das streng gebannte Liebesgeständniss der Sterbensbereiten; zugleich aber, weil es kein Todestrank war, sondern der dafür vertauschte Liebestrank, der sie leben lässt im Leid, so führt er wirklich bis in den Tod die Helden, welche nun, mit voll eingestandenem Bewusstsein, der Verzweiflung ihrer Liebestragik hingegeben sich wissen. Es ist nicht gut, in Superlativen zu reden, wo es Einzelheiten gilt. Allein dieser Akt des doppeldeutigen Todes- und Liebestrankes, unter solcher engen Zusammenfassung der tragischen Symbolik und dramatischen Psychologie, scheint uns doch nun einmal die dramatischste Dichtung geworden, die wir Wagner verdanken. Dann der zweite Akt! Auch hier wieder an Stelle eines unendlichen Hin- und Widerspiels liebelüsterer und eiferstüchtiger Intriguen im Epos, auf Grund der grandiosen Vertiefung der Liebestragik im ersten Akte, nur Eine einzige, ideale Liebesscene, in welcher die Liebenden sich dem Tode vermählen, da das Leben ihnen nur Leiden und Lüge, Schein und Scheiden schaffen kann. Und auch hier wieder eine grossartige Symbolik dieses tragischen Verhältnisses in der Poesie des Zwiesgesprächs von Tag und Nacht, das aufgebaut auf der naiven Form des altdutschen Wächterliedes sich bis zu den himmelanstürmenden Weisen des Preisliedes an die Liebesnacht des allvereinenden Todes erhebt. Wie in dieser Symbolik zugleich wiederum die ganze psychologische Geschichte der Liebe Tristan's und Isolden's zum leidenschaftlich bewegten Gefühls-Ausdruck gelangt, das trägt dazu bei, uns zu bestimmen, hiervon als von der poetischsten Dichtung unseres Meisters zu reden. Für den letzten Akt blieb nach Allem nur wieder eine Scene, die Erfüllung der Todessehnsucht im schmerzlichsten Wehekrampf des unstillbaren Sehns, das nicht erlöschen will, solange ein Liebender und ein Geliebtes lebt, und das doch selber dieses Leben mit dämonischer Gluth lebendig erhält.

Wagen wir es, diesen Akt die philosophischste Dichtung des grossen Künstlers zu nennen, wenn wir diesen abstrakten Begriff auf eine Meta-

physik der Liebestragik anwenden dürfen, welche, wie der Meister selber sagte, einzig durch die Kunst der Musik auszudrücken war. Und so war denn auch in einer Tragödie, die mehr als irgend eine zu dem Schlussworte des unsterblichen Tragikers des Wort-Drama's hinzudrängen scheint: „Der Rest ist Schweigen“ — dieser „Rest“ gerade durchaus die sieghaft-befreiende „alles klagende, alles sagende“ Sprache der Musik! —

Gleich nach der ersten Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauer's entwarf Wagner, mitten in der Komposition der „Walküre“, die Skizzen zum Tristan-Drama. Es ist, als würde das entsetzliche Wahngeschick der unglücklichen Wälsungen, welches damals in der „Walküre“ so mächtigen, musikalisch-wahrhaftigen Ausdruck empfing, nun in diesem Drama von „Tristan und Isolde“ zu einem neuen, ganz innerlichen, Schlusse geführt: denn durch kein Göttergeschick, sondern aus eigenstem Willen und Wehe der Menschenherzen erfüllt sich ihre Tragödie. Was sich in Siegmund und Sieglinde als Geschwister erkennt, das ahnt sich in Tristan und Isolde als der selbe Lebenswille, der in Beiden gegenseitig sein Ideal, die Möglichkeit der Erlösung ersieht, und in der Liebe des Ich zum Du, die Schranken der Individualität durchbrechend, zu erreichen ersehnt. Dass es mythische Ueberlieferungen giebt, wonach auch Tristan und Isolde Geschwister waren, sei hier nur nebenbei erwähnt. Wir sind Alle geschwisterliche Kinder der grossen Mutter Natur; aber um auch „Brüder im Herrn“ zu werden, dazu müsste Tristan mit Isolde den Gral finden, wie Parsifal mit — Kundry. Dass auch damals schon, bei den ersten Skizzen zum „Tristan“ aus dem Jahre 1855, der Gedanke an den Gral dem Dichter nicht ferne blieb, das erfuhren wir aus einer neuerlich in den „Bayr. Blättern“ veröffentlichten Notiz. Wagner scheint sich danach ursprünglich vorgestellt zu haben: der nach dem Grale suchende *Parzival* solle auf Kareol als Pilger einkehren, während Tristan dort im verzweifeltsten Liebesleiden auf dem Sterbebette liegt. Dem Begehrenden wäre so der Entsagende, dem sich selbst Fluchenden der seine Schuld Büssende, dem bis zum Tode Liebesleidenden der bis zur Erlösung Mitleidende gegenüber gestellt worden. Hier der Tod! Dort das neue Leben! Und es heisst, eine bestimmte Melodie des wandernden Parzival habe zu dem todwunden Tristan emporklingen sollen, gleichsam die geheimnissvoll verhallende Antwort auf dessen lebenvernichtende Frage nach dem „Warum“ des Daseins. Aus dieser Melodie, kann man sagen, ist das Bühnenweihfestspiel geworden. Was dem Amfortas als „aus Mitleid wissender reiner Thor“ verheissen wird, und was er auch nur erst als lebenendenden „Tod“ zu erkennen glaubt („Dürft' ich den Tod ihn nennen!“), das ist ja auch hier dem Tristan genäht, der gleich Amfortas die heillose Liebeswunde trägt, und es singt ihm in seinen Liebestod den verheissenden Segensspruch einer höheren Gnade. Nur dass ein „Tristan“ dieser Gnade eben noch nicht theilhaftig werden konnte, — dass er nur in der einzig noch mög-

lichen Verbindung mit Isolde, im Tode, im Untergang selbst, aus „Vergehen“ zum „Vergehen“, sein Heil zu finden vermochte! Die Metaphysik des Willens hat eben nur Nirwanam zum Schlusse, und nichts als die Kunst vermag auch Nirwanam noch auszudrücken, in „*Isoldens Liebestod*“! Dass sittliche Moment konnte in diesem Drama nur noch durch König Marke vertreten werden, einem „Gralsritter“ seiner grossen, über die Welt erhabenen Gesinnung nach, aber auch er in dieser Welt der Willenstragik tief-elend, unselig in dem Leiden seines Mitleids, das nicht mehr zu helfen vermag. Denn hier spricht die Natur allein ihr entscheidendes Wort: „auf dem Leben steht Todesstrafe“. Marke kann nur für sich selbst den Willen zum Leben überwinden, in „selbstloser“ Liebe, aber er steht in keiner sittlichen Welt, wie die Ritter von Monsalvat: ihm ist der Weg zur That dieser Liebe abgeschnitten. „Unglückes Ungestüm, wie erreicht es, wer Frieden bringt!“ Alles ist tragisch in „Tristan und Isolde“, und diese tiefe Tragik verleiht auch der fürchterlichsten Wahrhaftigkeit, mit welcher der Liebeswahn bis zum Ende einzig lebendig sich durchringt, den Stämpel einer erhabenen Idealität. So leiden können nur edelste Menschen-Naturen. Hier tritt das Ewig-Natürliche in lebenden Idealen menschlicher Individualität, menschlicher Geschlechter auf. So klein „Menschengeschick“ im Ringe des Weltalls erscheint, hier handelt sich's um keine alltäglichen Kleinigkeiten, noch minder um sinnliche Niedrigkeiten. Die Natur selbst in ihrer gewaltigsten Willenskraft hat ihre edelsten Geschöpfe sich gewählt, um das Werk des Willens zum tragischen Schluss zu führen. Solche tief begründete Erhabenheit allein vermochte auch wiederum der Kunst die Anwendung ihrer idealen befreienden Macht zu ermöglichen, in dem unvergleichlich hohen Grade, wie wir es eben im „Tristan“ erleben. In der Tiefe dieser Tragik wurzelt die Musik, auf ihrer Erhabenheit thront der reine Styl des dramatischen Kunstwerks. Und weil es die Natur selbst in ihrer gewaltigsten Willenskraft ist, welche diese Tragödie wirkt, so konnte Wagner, ohne sich aus der schöpferischen Sphäre des Drama's zu entfernen, zu gleicher Zeit mit dem Tristan-Entwurfe den heitersten Sprössling und kraftvollsten Vertreter seines eigenen künstlerisch sich bejahenden Lebenswillens schaffen: den „Siegfried“.

1855 studirt er Schopenhauer, giebt inzwischen Konzerte in London, skizzirt den „Tristan“, und sieht dabei den Parzival des Charfreitags-Morgens aus Wolfram in Kareol wieder. 1857 komponirt er im Spätwinter den ersten Akt des „Siegfried“ mit den Schmiedeliedern und im Sommer den zweiten bis zum jubelnden Schlusse: „So wird der Weg mir gewiesen!“ und vollendet im Herbst die Dichtung des „Tristan“; dazwischen aber empfängt er am Charfreitage, vom Altan seines Züricher Asyl's in die feierlich stille Frühlingswelt hinausblickend, den schöpferisch bestimmenden Eindruck jenes Wortes: „Der Mensch soll nicht Waffen tragen, da sein Gott am Kreuze starb um seines Friedens willen“, und er entwirft noch

im selben Ostermonat 1857 die erste Skizze des Drama's vom „Parsifal“, nicht aber, wie man wohl gemeint hat, auch schon der um 20 Jahre jüngeren Charfreitags-Musik. — Ich denke, man kann hieraus schon erkennen, was die Philosophie des Pessimismus in den Augen dieses einzigen Künstlers und damit für uns geworden ist! Aus Nothung ward ein neues Siegesschwert, der Speer ward heilig, und über den Liebesfluch hinweg zog die Melodie des Grales. Alles Bilder und Klänge aus dem Grunde der selben Natur, dem schöpferischen Schoosse des Willens zum idealen Leben, das nach 25 Jahren im Gralstempel selber das volle Licht der neuen Welt erblicken sollte! Noch im Herbst 1857 begann auch die Komposition des ersten Tristan-Aktes und ward bis zum Schlusse des Jahres beendet. Aus Mime's Schmiedehöhle durch den Charfreitagszauber bis auf Marke's Königsschloss — welch' ein Weg voller Abenteuer eines wahren Helden! Und nun begab sich der Künstler selbst auf die Reise und suchte sich für die Vollendung seines zweiten Tristan-Aktes im Jahre 1858 die geisterhafte Stille des dunkeln Canale grande, die weiten, todten Räume des stolzen Palazzo Giustiniani, die trauernde Vergänglichkeit des weltlichen Glanzes in der alten meerdurchrauschten Venezia auf. Ein seltsam ergreifender Gedanke: der Meister mit dem wehvoll süssen Wunder seiner Liebes- und Todesnacht („So stürben wir, um ungetrennt —“) im Herzen, zum ersten Male eine jener stillen, düstern Gondeln besteigend, um dort in abgeschiedener Schöpfer-Sphäre das Werk der „Liebes-Tragik“ zu gestalten, wo er 25 Jahre später mit dem selben Worte hernieder steigen sollte in den Nachen des Todes, hinüber fahren in das „dunkel-nächtige Land“, das ihm nicht mehr verschlossene „mild-erdämmerte“ Land: „Wer des Todes Nacht liebend erschaut, wem sie ihr tief Geheimniss vertraut“ — der konnte hier den „Tristan“ singen, der durfte hier dem Tode selbst in's tiefe dunkle Auge schauen. Und es mag wohl wie ein Ertönen dieses Blicks in das schweigende Herz der Natur gewesen sein, als unser Meister eben hier einst „in schlafloser Nacht auf den Balkon seines Fensters am grossen Kanale trat“ und das erfuhr, was er in seiner Schrift über „Beethoven“ uns erzählt hat: „Wie im Traume lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der nächtliche rauhe 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 den nächtlichen Kanal entlang antwortete. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weit-hin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachtraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewusstsein gebracht hätte!“ In dieser „uralt schwermüthigen melodischen Phrase“, wie

Wagner sie nennt, ward ihm die geheimnißvolle Nacht seines „Tristan“, dem täuschenden Tagesscheine gegenüber, musikalisch lebendig; und wir können uns wohl schwer des Eindrucks erwehren, als sei dieser wunderbare Nachruf in dem tief ergriffenen Meister auch schöpferisch wirksam geworden für jene „traurige Weise“ im dritten Akte seiner Tragödie. Nicht mehr in Venedig, schon als ein wiederum heimathlos nach flüchtigen Ruhestätten suchender, leidender Wanderer, in Unruhen und Sorgen schuf er diesen dritten Akt zu Luzern im Sommer 1859. Und nun ist der pilgernde „Parsifal“, seit jenem Charfreitag, der ihm ein eigenes Drama zuweisen sollte, aus Kareol's Mauern verschwunden; an der Stelle seiner verhallenden Melodie dringt an das Ohr des sterbenden Tristan jetzt ein ganz Anderes: das ist eben jene „alte“, „traurige“ Weise des Hirten, welche dem seherischen Helden des Leidens, als er aus dem Tode wieder erwacht, das Geheimniß des ewigen Sehns, des grossen Wehes des Lebens vertraut.

„Alle Kreatur sehnet und ängstet sich immerdar und wartet auf die Offenbarung der Kinder Gottes.“ (Römer 8. V. 19—23. Vgl. Bayr. Bl. 1884. III. 86.)

Klingt es nicht wie eine Klage der Natur selber aus der einsamen Hirten-Schalmei fern herauf über die Mauer der öden Burg, wenn die Scene des dritten Tristan-Aktes sich vor uns öffnet? Und wenn dann Tristan in dieser Klage die Weltseele ihr Werden und Erscheinen durch Geburt und Tod beklagen hört, und in dieser Seele sein eigenes Wesen, von Vater und Mutter her, leidend wieder erkennt, so ist es nichts Anderes als jene tiefe Klage der Natur, die er, der schon in ihren Grabesschooss versunken schien, noch einmal hier am Lichte des schrecklichen Tages vernimmt. Das Ewig-Natürliche, der zeugende Grund des Daseins, der Wille, der sich zum Leben entscheidet, das singt seine alte Weise vom Sehnen, Wahn und Wehe in die Erscheinungswelt, die ihn zersplittert in die Individuation, und die Individuen in Zorn und Begehren wider einander jagt, bis zur Verzweiflung der sehrenden Liebe: Tristan und Isolde! — Tristan ohne Isolde! —

Diese Klage der Natur, dieses sehnstüchtige Rufen nach der Freiheit, welche eine höhere Liebe, welche der mitleidige „Mensch“ der „Kreatur“ entgegenbringt: das hören wir auch im Parsifal ertönen, wenn die Naturwesen der Blumenmädchen um ihre ritterlichen Liebsten klagen („Wo ist mein Geliebter?“), wenn diese urwüchsige Liebesklage der Natur dann aufgenommen wird von der leidenden Seele der Kundry („Lass mich dich Göttlichen lieben!“), und wenn sie ihre tiefe Sehnsucht nach der Erlösung durch das Mitleiden des Heilandes bis zum Ende begleitet („Ich sah sie welken, die einst mir lachten!“). In diesem musikalischen Motive der „Mädchenklage“ wird man die Verwandtschaft mit dem zweiten Theil der „traurigen Weise“ des Hirten Tristan's kaum verkennen können.

„Es geht ein allgemeines Weinen,
soweit die stillen Sterne scheinen,
durch alle Adern der Natur;
es ringt und seufzt nach der Verklärung
entgegenschmachtend der Gewährung
in Liebesangst die Kreatur!“

So lautet ein schönes Wort Friedrich von Schlegel's. Aber der „Geisterseher“ unter den deutschen Dichtern, E. T. A. Hoffmann, hörte diese Klage, und dieses Hören erhebt ihn uns weit über die dämmerige Region des Geistersehens hinaus. Er spricht einmal von dem „Weh des eingekerkerten Geistes“ in der Natur, fügt dann aber hinzu: „Ich meine, dass in jener goldenen Zeit, als unser Geschlecht noch im innigsten Einklange mit der Natur lebte, kein Grauen, kein Entsetzen uns verstörte, eben weil es in dem tiefsten Frieden, in der seligsten Harmonie alles Seins keinen Feind gab, der dergleichen über uns bringen konnte.“ Damals hatte noch kein Klingsor sich „jenseits im Thale eingesiedelt.“ Damals war die Natur noch Musik, in dem Sinne, wie Goethe sie erfasste, als er von Bach's Musik sagte: so müsse es in der Seele Gottes vor der Weltschöpfung ausgesehen haben. Es ist das reine, freie Reich der „Ideen“, d. h. jenes Reich, das hinter aller Erscheinung ruht, als der ewige Wille in seiner Idealität.

Sobald der Wille sich zum Wollen, d. h. zum Leben entscheidet, sobald an die Stelle der Idee die Erscheinung tritt, sobald das Ewige in der Zeit sich entäussert, beginnt dieser Schmerz, diese grosse Klage: das Ewig-Natürliche, eben jene Willens-Wurzel alles Daseins, erscheint in der Zersplitterung der Individuation, und die einzelnen Zweige des grossen Lebensbaumes verdrängen einander und entziehen sich die Kräfte und Säfte, Luft und Boden, durch das in Allen gleichmächtige Begehren nach dem Leben, weil in Allen der selbe Lebenswille lebt. (Bayr. Bl. 1885. XI. 356.)

Aber der Wille zum Leben, in immer verzweifelterem Ringen nach dem Lebensglück, ist dennoch nichts Anderes als der Wille nach der Erlösung. Er will ja nur sich selbst, und das ist „Idee“, nicht „Erscheinung“, ist das All, nicht das Einzelne. Nun steigert er sich, bis er die Macht der Liebe in sich zum Bewusstsein erweckt hat, welche die natürliche Kraft seiner Einheit, der Athem der Idee selber ist. Mitten in dem Zwiespalte der wider einander begehrenden Individuen treffen sich zwei Einzelne, die sich „lieben“ und in der Liebe Eins zu werden sehnen: der Wille zum Leben in seiner höchsten Potenz mündet in den letzten, äussersten Zwiespalt der Geschlechter. Seine am Glühendsten entbrannte Sehnsucht nach sich selbst, nach seiner Ur-Einheit, wird zum Begehren des Ich nach dem Du, um Eines ganz im Anderen zu vergehen. Die „Idee“, d. i. der Wille vor dem Wollen, vor dem Eintritt in die Erscheinung, wird gleichsam

in der Blindheit der Geschlechtsliebe zu einem nächtigen Gesichte für das Ideal. Die Liebe ahnt wie im Traum ihre Ewigkeit im Anblicke des Ideals — des Weibes — des Mannes, und — bleibt gefangen in der natürlichsten Ausdrucksform des Willens zum Leben: im „Geschlecht“. — Das war die Tragödie von „Tristan und Isolde“.

Das Ewig-Natürliche in seiner heftigsten Bestätigung, in der Liebe der Geschlechter, vereitelt die Erlösung, fesselt das höchste Vermögen des Rein-Menschlichen, die Erhebung zur religiösen Sittlichkeit, in den Banden der leidenden Natur! — So klingt es uns furchtbar niederschlagend aus dieser Tragödie entgegen; und über dem Sterbelager der Liebe tönt die Klage des Hirten dahin: die „alte Weise“. — Dennoch ahnen wir selbst in dieser Liebe das Ideal, nicht nur das metaphysische, auch das ethische, das Ideal des „Rein-Menschlichen“ in einer sittlichen Welt; und der Ausdruck dieser Ahnung lebt auch in jener Tragödie schon: als Musik. Aus dem Schoosse der Musik wird die Welt der grossen Tragik wiedergeboren als freies (ästhetisches) Kunstwerk. Schopenhauer sagt einmal bildlich: „der Wille ist die Saite, seine Durchkrenzung oder Hinderung die Vibration, die Erkenntniss der Resonanzboden, der Schmerz ist der Ton.“ Mehr als Bild ist dieser Ton des Schmerzes, wir hören ihn ertönen durch die ganze Tragödie, aber er tönt auch von Erlösung und Freiheit, über den Leichen der tragischen Helden; und er tönt diess aus der selben idealen Kraft, welche auch dem Schmerze im Tone das Irdische, Tödtliche entnimmt. Es ist das unsichtbare Reich des Ueberpersönlichen, Universellen, als welchem Reiche auf dem Boden der Kunst die Musik, auf dem des Lebens aber die Sittlichkeit entquillt.

Die Hingebung des Weibes, die Treue des Mannes, die höchste Bethätigung des menschlichen Wesens in der Liebe: hier liegt auch in der Tragödie der Geschlechter schon der Kern eines höheren Lebens geborgen. Jede junge Menschengeburt scheint wie ein Versuch, diesen Kern zur Blüthe zu bringen. Aber nur dann wird auch die Geschlechtsliebe erlösungskräftig werden können, wenn sie selbst auf dem Boden des edelsten Menschenthums, der reinsten Sittlichkeit steht, d. h. wenn die vom Egoismus befreite menschliche Natur ihrer eigensten Kraft (Wille) auch die Reinheit und Keuschheit der Idealität wieder errungen hat, — wenn sie ihre Kraft, ihren Willen, im Dienste der freiesten Sittlichkeit, wie den Speer in der Hut des Grales, unentweiht verwerthet zur Bethätigung der göttlichen Liebe auf Erden: der grossen heiligen Menschen-Liebe! — (Bayr. Bl. 1885. IX. 295. 296.) Den Weg aber zum Gewinne des Bodens dieses idealen Menschenthums, dieser sittlichen Welt, zeigt uns nicht „Isold“ — sondern: „Parsifal.“ —

Der Boden des Rein-Menschlichen, wo die Liebe nicht mehr sinnlich sehnend zwischen den Erscheinungen schwebt, sondern thätiges Mit-leiden mit dem leidenden Wesen der Welt geworden ist: das ist das

Gebiet des Grales, der religiösen Sittlichkeit. Hier hat sich der All-Wille aus seiner Zersplitterung wiedergefunden: in der Menschenliebe des wissenden Mitleidens. Das im Mitleiden erkannte Leiden wird That. Der Wille des dieser That geweihten Menschen ist nicht mehr egoistisch, auch nicht mehr im Geschlecht befangen. Es ist der Wille, welcher den Egoismus und die Sinnlichkeit als solche „verneint“. Damit bejaht er sich wieder in seiner Idealität, und zwar aus der vollsten Kraft seiner ungebrochen dem Ideale selber zugewandten ewigen Natur. Nicht als ein naturwidriger Klingsor, — als ein Urheld Titurel! Als All-Wille: Wille für Alle, Menschenliebe, thätiges Mitleid! — In den kraftvollen Liebesthaten der gläubigen Gralsritter erscheint nun die Gottheit auf Erden, in der Zeit selbst. Aber die Zeit ist „zum Raum geworden“: Raum dem Flügelschlage der wahrhaft freien Seele, Tempelraum für die Siege des Guten. Das Ziel der Willensentäusserung in das Leben, in die Individuation, in die Erscheinungswelt, es ist erreicht, die Harmonie der Natur ist wieder gewonnen durch den Menschen, die Welt des Grales ist nicht mehr ein „Bild“, ist wieder Musik. — „Musik“ aber ist — wie Friedrich Nietzsche sagte — „Rückkehr zur Natur, während sie zugleich Reinigung und Umwandlung der Natur ist; denn in der Seele der liebevollsten Menschen ist die Nöthigung zu jener Rückkehr entstanden, und in ihrer Kunst ertönt die in Liebe verwandelte Natur.“*) — Die harmonische Liebe der Weltseele — das Gralswunder — gewinnt ihre Sprache in der Musik; und wo diese Musik unter uns rein und voll ertönt, da leuchtet uns der Gral! —

*) „Richard Wagner in Bayreuth.“ S. 34.

Luxustheater und Volksschauspiel.

Von Hans Herrig.

II.

Wenn wir zuerst das deutsche Theater in's Auge fassen, ist leicht zu sehen, dass eine allgemeine Unzufriedenheit mit ihm bei allen Denkenden herrscht. Ja, man kann geradezu sagen, dass Diejenigen, deren Urtheilskraft dem Theater noch am Meisten als Richtschnur dienen könnte, vor Unmuth gar nicht mehr hineingehen. „Reform des deutschen Theaters“ ist immer wieder das Feldgeschrei gewesen. Diese Sehnsucht nach Reform besitzt eine eigene Litteratur, die ihre Ebbe und Fluth hat. Auf einmal tauchen dutzendweise die Schriften auf, die sich mit jener Frage befassen, wie wir das erst vor einigen Jahren wieder erlebt haben. Ist mit ihm ein neues Fach in den Büchereien gefüllt, so erlischt der Eifer plötzlich wieder, und die Dinge gehen ihren alten Gang. Man kann desshalb gar nicht einmal auf Diejenigen schelten, welche, dem oberflächlichen Schein folgend, auch Wagner unter die „Theaterreformer“ gestellt haben und meinen, schliesslich werde auch trotz seiner Alles bleiben, wie es war, nur das deutsche Theater um eine Anzahl neuer Repertoire-, oder gar „klassischer“ Opern reicher sein.

Eine solche Meinung erscheint um so verzeihlicher, als der Ruf nach Reformen bereits andauert, seitdem wir überhaupt in Deutschland ein Theater haben. Es hat niemals einen Augenblick gegeben, in welchem der Deutsche sich seines Theaters so recht von Herzen gefreut hätte. Und zwar müssen wir zwei Perioden unterscheiden. In der ersten, als die deutsche Litteratur sich erst allmählich aus der nach dem dreissigjährigen Kriege eingetretenen Barbarei losriss, hoffte man auf eine baldige Erfüllung seiner künstlerischen Wünsche, und maass die Gegenwart an solchen Hoffnungen. Von Reformverlangen konnte damals eigentlich noch nicht die Rede sein, weil es erst von Grund auf zu schaffen galt. Es war die Zeit, als in einer ganzen Reihe von Städten „Nationaltheater“ entstanden. Lessing freilich spottete damals schon über das Verlangen der Deutschen, ein Nationaltheater haben zu wollen, da sie doch keine Nation seien. Der grausame Spott hat schliesslich Recht behalten. Denn bald sehen wir, dass man an der erträumten Zukunft verzweifelt, und aber über ein Kleines erschallen schon (z. B. bei Tieck) die Klagen über den „Verfall des deutschen Theaters“, über den Verfall einer Sache also, die gar noch nicht existirt hatte!! So ist es weiter gegangen; eine Unsumme von Geisteskraft ist nutzlos darauf verwandt, das Theater zu heben, ebensoviel Witz, Zorn, heiliger Ingrim, ihm seine Schuld zu Gemüthe zu führen, Directoren und Künstler aus ihrem vermeintlichen Schlafe aufzurütteln.

Da liegt denn doch wohl die Folgerung nahe, dass das deutsche Theater einerseits an einem Grundübel krankt, welches es ihm unmöglich

macht, den idealen Anforderungen zu genügen, andererseits aber auch eine Lebenszähigkeit in seiner Beschaffenheit offenbart, die auf eine gewisse Berechtigung jener Anforderungen schliessen lässt.

Wir werden hinter dieses Geheimniss leicht kommen, wenn wir die deutschen Theaterzustände einerseits mit den französischen, andererseits mit den englischen vergleichen.

Das französische Theater hat von Anfang an dem Unterhaltungsbedürfniss der Gesellschaft gedient und sich niemals jene idealen Ziele gesteckt, wie das deutsche. Den Franzosen ist es einmal von Natur nicht gegeben, die Kunst von einem andern Standpunkte, als von dem des Unterhaltungsbedürfnisses zu betrachten. Ihre besten Geister spotten darüber, dass der deutsche Künstler sich gewissermaassen als Priester betrachte. So lange nun die höheren Gesellschaftsklassen diejenigen waren, an welche der französische Dramatiker sich ausschliesslich wandte, musste bei dem eigenthümlichen Talent der Franzosen für das Geistreiche das französische Drama sich allen denen empfehlen, welche unterhalten sein wollten, ohne desshalb gleich in platte Geistlosigkeit und Gemeinheit zu verfallen. Die klassischen Tragiker der Franzosen reden zwar viel von Furcht und Mitleid, aber in der Praxis hüten sie sich doch, ihren Zuhörern derlei aufregende Empfindungen zuzumuthen; die Leidenschaften müssen sich einer streng-abgezielten höfischen Etiquette fügen, und die Hauptsache sind die galanten Liebesverhältnisse, ohne welche diese Tragödie undenkbar erscheint. Der dichterische Drang nach Wahrheit kann in einer solchen Kunst nur als Spott oder Melancholie auftreten. Molière ist deshalb der grösste Dichter der Franzosen, genial in seinem Spotte, und unendlich liebenswürdig in seiner Melancholie. Die klassische Tragödie ist gefallen, aber die Verhältnisse sind in den höheren Gattungen des französischen Dramas die selben geblieben. Man schreibt nicht mehr für die Hofgesellschaft von Versailles, sondern für die Pariser „Gesellschaft“. Es treten nicht mehr Könige, Prinzen, Feldherrn, Prinzessinnen und Hofdamen auf, sondern vorwiegend Herzöge, Barone, reiche Banquiers, Lebemänner, vornehme Damen und gefeierte Dirnen; nicht höfische Liebesaffären werden geschildert, sondern Ehebruchsgeschichten, wie sie zum Klatsche einer solchen Gesellschaft gehören; die Wahrheit aber macht sich auch heute nur im Spotte geltend, und wenn man bei einem Sardou auch sieht, wie tief Frankreichs geistige Kraft seit Molière gesunken ist, so muss man doch selbst bei diesem oft genug über die Kühnheit und Kraft seiner Satyre staunen.

Der Verzicht auf die höchsten Ziele der Kunst hat indessen eine gute Folge gehabt. Ein gleichmässiger Geist beherrscht in Frankreich Litteratur und Theater. Vielleicht spielt auch die französische Eitelkeit mit, dass Jeder es dem über ihm Stehenden gleichthun will. Alles richtet seinen Blick nach oben, selbst das Niedrigste und Schmutzigste sucht sich durch geistreiche Anmuth gesellschaftlich erträglich zu machen. Das bezaubert

aber diejenigen, welche, wie die Deutschen, am Wenigsten von solchem Geschick besitzen, am Meisten, und es ist leicht begreiflich, dass Leuten, die im Theater auch eine, allenfalls geistreiche Unterhaltung suchen, das Franzosenthum ein höchstes Ideal ist, welches sie nicht genug zur Nach-eiferung empfehlen können. Man hat zwar viel Bewunderung für den Feldzug Lessing's gegen die Französelei, allein — was hat er genützt? Ist es nicht bezeichnend, das selbst ein Schiller sich dazu hergab, französische Lustspiele für die deutsche Bühne zu übersetzen? Dass etwa Victor Hugo ein Lustspiel von Roderich Benedix oder G. von Moser für das *Théâtre français* übersetzt hätte, kann man sich auch nicht einmal vorstellen. Wie soll man sich da gross erhitzen, wenn auch heute noch unser Theater dem Franzosenthum unterwürfig ist?!

Ja, wenn wir uns die guten Eigenschaften der Franzosen aneignen könnten! Aber das misslingt heute auf der Bühne noch ebenso, wie es im vorigen Jahrhundert den kleinen deutschen Höfen misslingen musste, wenn sie das Versailles Ludwigs XIV. in ihrem Flachsenfingen nachahmen wollten.

Wir haben keine „Gesellschaft“, wie die Franzosen. Fehlt uns doch schon eine Hauptstadt, wie Paris. Berlin wird und darf diess niemals werden. Auch giebt es nirgends eine einheitliche Gesellschaft; in den deutschen Städten kennt man nur einander sich ausschliessende Gesellschaftskreise, welche Ausschiesslichkeit bekanntlich in den kleineren Städten oft bis zur vollendeten Lächerlichkeit sich ausbildet. Und nicht von oben herab wird der Ton in künstlerischen Dingen angegeben. Die entscheidende Stimme im Theater hat bald der Philister, bald der Genussmensch. Von diesen hängt nicht nur der Dichter und Künstler ab, welcher nach Erfolg trachtet, sondern was noch schlimmer, selbst jene Kreise, welche ein besseres Urtheil haben könnten. Vielleicht wird es einmal anders; bis jetzt ist leider von den höheren Kreisen der Nation noch niemals der Verschlechterung des Geschmacks Widerstand geleistet worden; weit mehr ist es noch dem Philister zu verdanken, wenn wenigstens der Anstand immer wieder zeitweilig zu Ehren kommt, als welcher dem reinen Genussmenschen natürlich gleichfalls eine höchst lästige Beschränkung ist. Schopenhauer hat desshalb nicht ganz Unrecht, wenn er darüber klagt, dass man Iffland und Kotzebue gleich kritisch zu vernichten getrachtet habe, denn ihre Dramatik entspreche am Meisten dem deutschen Wesen, wie es nun einmal sei; wobei indessen nicht zu vergessen ist, dass die bürgerliche Solidität, die Reaktion gegen die Lüderlichkeit der Genieperiode, sich eigentlich nur bei Iffland findet, während Kotzebue bereits überall mit einem starken Zusatz von Frivolität würzt. Die Widerstandsfähigkeit des Philisters ist eben gering, er ermannt sich nur für kurze Zeit, und bald genug hat der Genussmensch wieder die Herrschaft an sich gerissen, zumal heutzutage, wo er weit mehr in der Lage ist, das Theater zu bezahlen. Das erleben wir auf's Neue in diesem Augenblicke. Es schien, als wenn mit dem Tode Offenbach's die schmachvolle

Operette, diese Wiederbelebung des altrömischen Mimus, ihr Ende finden werde: selbst in Wien und Berlin wollte Niemand mehr Operetten sehen. Im Handumdrehen ist diese Hoffnung vernichtet. Die Operette tyrannisirt förmlich das deutsche Theater, und die deutschen Operettenmacher, welche jetzt dem Publikum das nöthige Bühnenfutter liefern, sind keineswegs anständiger, dafür aber sehr viel plumper und witzloser, als die französischen. In Berlin machen gegenwärtig zwei Theater mit der Operette glänzende Geschäfte. In kleineren Städten würden die Theater ohne dieses „Kunstgenre“ schliessen müssen. Und selbst auf die grössten Hoftheater, welche sich auf ihre Vornehmheit so viel zu Gute thun, ist die Operette gedrungen. Denn was sind die „Opern“ des Herrn Nessler anders, als sentimentale Operetten, was ist „Karmen“ (bei aller Begabung des frühverstorbenen Komponisten) anders, dem Eindrucke und Texte nach, als eine noch dazu empörend unsittliche Operette? Nie würde diess Werk in Frankreich eine ähnliche Rolle spielen, wie auf der deutschen Bühne. Vergisst der Deutsche seine Ideale, so sinkt er weit tiefer, als der Romane; denn der Grund seiner Natur ist kräftiger und desshalb roher.

Wohin das in künstlerischen Dingen führt, zeigt uns das stammverwandte Volk der Engländer. Von der englischen Bühne ist der Geist vollkommen gewichen, ihre einzige Besonderheit ist die „Pantomime“, und Shakespeare findet hier nur noch eine Stätte, wenn auch er in eine Pantomime, in ein grosses Ausstattungstück verwandelt wird. Seitdem giebt es denn auch kein *merry old England* mehr, sondern nur eine Nation kalter Geschäftsmänner; verklungen ist die Musik, die einst auch in England ihre Schwingen entfalten wollte und deren Zaubergewalt Shakespeare so oft preist; auch hier kann die Poesie nur noch durch Humor und Satyre reagiren; sie verkörpert sich in Byron zu einer Opposition der Verzweiflung, in Dickens zum Mitleiden, das über seine eigene Nutzlosigkeit lacht, und in Thackeray zur kalten, herzlosen Ironie. Ein künstlerisches Element giebt es nicht mehr im englischen Leben, und nur eine gewaltige Revolution könnte den Kräften des Gemüthes und der Phantasie wieder Luft verschaffen. Gegenwärtig aber hat sich die Litteratur in eine Sündfluth seichter und verderblicher Romane verwandelt, die jedes Urtheil, jeden plastischen Schönheitsdrang erstickt.

Wir wissen nun freilich, dass Mancher nichts dawider hätte, wenn auch wir zu englischen Zuständen kämen. Diejenigen, welche den Roman als die einzige wahrhaft moderne Kunstform hinstellen, finden die jetzige Verfassung des englischen Volksgeistes natürlich vortrefflich. Nur Schade, dass der Deutsche zum Engländer ebenso wenig Talent hat, wie zum Franzosen. Es fehlen uns zwar nicht die originellen Charaktere, — womit sich stümperhafte Romanschreiber so gern ausreden —, wohl aber mangelt uns die charakteristische Brutalität der Engländer, ebenso ihr hochgesteigertes, bis zum Geringsten hinab wirkendes Nationalgefühl. Der Deutsche kann

niemals in gleichem Maasse der Mann der Thatsächlichkeit werden, wie der Engländer. Man glaube doch nicht, dass historische Ereignisse den Charakter eines Volkes ändern, da sie vielmehr nur die Folge dieses Charakters sind. Wir bleiben auch heute, was wir im Mittelalter waren, als wir die „Idee“ des Kaiserthums zu verwirklichen suchten, das selbe Volk, welches der Theologie sein halbes Dasein zum Opfer brachte, welches dann den Weg zum Alterthum zurückfand, Goethe und Beethoven erzeugte, dem Richard Wagner entsprang. Und beruht nicht auch der Erfolg des Preussischen Staates, beruht nicht selbst die Macht des Deutschen Heeres auf einer „Idee“? Freilich protestirt Wagner einmal mit Recht gegen das Gebahren des Philisters, der das Verdienst eines Goethe und Beethoven für sich in Anspruch nehmen wolle, während diese Männer doch nur im Gegensatz zu ihm gewirkt hätten. Allein dieser Gegensatz ist kein absoluter. Die „träge Welt“, welche dem deutschen Genius Widerstand leistet, ist nicht bis aufs Innerste von ihm verschieden — sie möchte im Grunde das selbe, ist aber eben nur zu „träge“, um den Gedanken des Genius nachzukommen. Es ist weniger Unfähigkeit, als eine angeborene Denkfaulheit. Desshalb sehen wir denn auch, dass unter allen Völkern ein grosses Streben weit schneller Anerkennung findet, und dass nirgends das „Publikum“ so urtheilslos ist, als in Deutschland. Und doch wird es selber diess nicht zugeben, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil es sich im Stillen seiner besseren Fähigkeiten bewusst ist. Der deutsche Philister ist — was der Engländer nie ist — unter allen Umständen *Bildungsphilister*, für den eigens der sogenannte „deutsche Idealismus“ erfunden ist, dieser Idealismus ohne Ideen, diese zu Phrasen versteinerten Gedanken, die nur noch Spielzeug sind, und doch für Dinge gelten wollen.

Fassen wir das Alles ins Auge, so wird uns der Zustand des deutschen Theaters sofort klar. Von Anfang an ward ihm die Aufgabe gestellt, Unvereinbares zu vereinbaren. Von der einen Seite kam der Genius und stellte die höchsten Anforderungen, von der andern das „Publikum“, welches unterhalten sein wollte, aber wohlgemerkt: auf der Grundlage eines Kompromisses zwischen Rohheit und Bildungsphilisterei. Das deutsche Theater ist gleichsam ein Gebäude, dem man zugemuthet hat, zu gleicher Zeit Kirche und Schankwirthschaft zu sein. Es ist ausser Stande, dem Genius jemals zu gehorchen, aber es kann auch nicht zu einem eingestandenen blossen Unterhaltungsinstitute werden, nicht im französischen Sinne, weil das unmöglich ist, und ebensowenig im Sinne des reinen Genussmenschen — das würde wieder der Bildungsphilister nicht leiden, und dieser ist in Deutschland, dem Nationalcharakter entsprechend, der eigentliche Träger und Macher der „öffentlichen Meinung“. Da ist denn nun das sogenannte „*Klassizitätsdogma*“ helfend eingetreten. Wie soll dabei die lebendige Kunst zur Geltung kommen? Was in das „klassische Repertoire“ aufgenommen wird, existirt in Wahrheit nur noch als todte „Litteratur“;

was zwischen klassischem und Tagesrepertoire sich Platz zu verschaffen sucht, muss in eine trübselige Klemme gerathen, desshalb ist denn auch das klassische Repertoire ohne jeden wirklichen Einfluss auf Gesinnung und Geschmack des Publikums. Je mehr klassische Abende man macht, je mehr Pietät man für die grossen Meister zur Schau trägt, desto tiefer ist der Stand des Tagesrepertoires geworden. Hat etwa der Umstand, dass so viele Werke Wagner's dem festen Repertoire unserer Opernhäuser eingereiht sind, die Lust am gänzlich Banalen, die öde, charakterlose Ausländerei irgendwie beseitigt? Das könnte doch nur Jemand behaupten, der sich absichtlich die Augen zuhielte und nach seinen Empfindungen die Andern beurtheilte. Wie aber der Genius im Gegensatze zum Philister steht, so wird er auch nur im Gegensatze zu diesem deutschen Theater zur vollen Lebensäusserung kommen können.

Hier haben wir den Unterschied im Schicksal Goethe's und Richard Wagner's.

Goethe's Entwicklung fällt in jene Zeit, als man noch vom deutschen Theater das Beste hoffte. Auch der Dichter glaubte dafür wirken zu können, indem er — Intendant wurde. Und er eignete sich hierzu mehr, als er vielleicht selber Anfangs dachte, denn er war nicht nur der grosse Genius, er war auch der typische Deutsche; der Erdenrest, welcher ihm anhaftete, war weit weniger die trübe Leidenschaft, als ein Zusatz jenes deutschen Philisterthums, und so ist er ohne Frage der Typus eines *Hoftheater-Intendanten* gewesen. Nicht nur, dass ihn die Verhältnisse zu einem praktischen Verfahren zwangen; er selber war viel zu weltmännisch, um die praktischen Rücksichten nicht mit einer gewissen Vorliebe zu pflegen; ja noch mehr, selbst Goethe zeigte als Intendant dem Genius gegenüber jene Scheu, welche dem Deutschen eigenthümlich ist, weil er sich nicht gern in seinen gewohnten Bahnen stören lässt. Goethe's Repertoire war durchaus das unserer jetzigen Theater, er ist der eigentliche Urheber des „klassischen Repertoires“, neben welchem er dem Platten und bloss Unterhaltenden durchaus die noch heute eingenommene Stelle anwies. Man zankte sich in Weimar mit Kotzebue, aber man führte seine Stücke willig auf, und Kotzebue war zu seinen spöttischen Frechheiten nicht ganz unbefugt. Auch die Neigung, welche man noch heute für nutzlose Experimente hegt, bei der sich der Bildungsphilister seiner Ueberlegenheit über die „Ungebildeten“ bewusst wird, bestand bereits in Weimar. Da wurde ein antikes Lustspiel mit Masken gespielt, da führte man Friedrich Schlegels schwachköpfigen „Alarcos“ auf, ja machte sich sogar an den genial-verrückten Zacharias Werner. Goethe meinte, es sei schon ein Nutzen, wenn der Zuschauer veranlasst werde, sich zu Hause über den Unterschied von Erechtheus und Erichthonius zu unterrichten. Als aber ein wirklicher dramatischer Dichter, als Heinrich von Kleist anklopfte, war die Lust zu geistreichen Experimenten (zu denen sich am Ende „Penthesilea“ auch geeignet hätte) ver-

flogen, und Goethe machte den unglücklichen Dichter mit dem richtigen Besserwissen eines gelernten Intendanten darauf aufmerksam, dass er leider für eine „imaginäre Bühne“ schreibe, der selbe Goethe, der dann später mit seinem angeblich „praktischen“ Verstande den „zerbrochenen Krug“ dermaassen „einrichtete“ (er zerlegte ihn in drei Akte!), dass das köstliche Lustspiel nothwendig durchfallen musste.

Das Ende der Goethe'schen Intendanz war vom tragischsten Humor: der grösste deutsche Dichter musste vor dem „Hunde des Aubry“ von den weltbedeutenden Brettern weichen.

Wie anders Wagner!

Ob ihn zeitlebens die „Hunde des Aubry“ (d. h. Alberich) anbellten, er ist nicht gewichen! Sobald er einmal das Wesen unseres stehenden Theaters erkannte, nahm er den Kampf dagegen auf. Los von diesem Theater! war von Anfang an sein Wahlspruch, und die herrlichen Bayreuther Tage waren und sind der Lohn dieses unablässigen muthvollen Ringens.

Geschichtliches und Aesthetisches

über

das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

VII.

Wir stehen nun auf der Schwelle des gelobten Landes der „Reminiscenz“: des Gebietes der Oper. In der dramatischen Musik im strengsten Sinne, der Bühnenmusik also, beruht die *cardo quaestionis*; fühlt sich doch erst in der mit einer dramatischen Handlung verknüpften, und also mehr oder weniger verdolmetschenden Musik das Erinnerungsmotiv so recht heimisch, ganz in seinem natürlichen Element, wie der Fisch im Flusse.

Hier erscheint es somit erst recht lohnend, genau nach zu spüren, welche sogen. „Leitmotiv“-Auffassungen und -Beispiele Meister Wagner vorgefunden hat, und welche gleichzeitig mit seinen ersten Schöpfungen von Zeitgenossen ins Leben gerufen wurden. Es scheint mir nicht ungeboten, dem Leser einige Worte des Meisters als einleitenden Spruch gleichsam aus dem letzten Buch von „Oper und Drama“ hier ins Gedächtniss zurück zu rufen. Die Stelle lautet:

„Eine solche Melodie, wie sie als Erguss einer Empfindung uns vom Darsteller mitgetheilt worden ist, verwirklicht uns, wenn sie vom Orchester ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, den Gedanken dieses Darstellers; ja, selbst

da, wo der gegenwärtig sich Mittheilende jener Empfindung sich gar nicht mehr bewusst erscheint, vermag ihr charakteristisches Erklingen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zusammenhanges, zur höchsten Verständlichkeit einer Situation durch Deutung von Motiven, die in dieser Situation wohl enthalten sind, in ihren darstellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorschein kommen können, uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke ist, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens.“

Während bisher, in der Instrumentalmusik und der Chorwerke-Litteratur, der *Excelsior*-Weg der „Reminiscenz“ durch Beethoven, Berlioz, Schumann, Liszt bestimmt wurde, bezeichnen hier, im Opernreiche, Grétry, Weber, Berlioz und Meyerbeer die Hauptstadien ihrer Entwicklung. Das Werk, in welchem das Erinnerungsmotiv sich zu allererst zu zeigen beginnt, dürfte das Georg Benda'sche sogen. *Duodrama* „Ariadne auf Naxos“ sein, welches 1774 geschrieben ward, nachdem zwei Jahre vorher die berühmte, vielbewunderte Schauspielerin Brandes seinem Schöpfer in Gotha eine künstlerische Anregung von damals auffallender, entschiedener Neuheit*) zugeführt hatte, nl. den Gedanken, das Talent dieser Künstlerin durch ein eigens für sie geschriebenes Drama mit begleitend-illustrirender Musik zu ehren. Dieses Werk, das erste seiner berühmten „Melodramen“, machte Benda's Namen nicht nur in ganz Deutschland, sondern sogar bis weit in das Ausland hinein rühmlichst bekannt. Wohl ist die Verwendung der „Reminiscenz“ hier noch äusserst schüchtern und bescheiden; sie kommt an zwei Stellen vor: das die nur 21 Takte zählende Ouvertüre einleitende *un poco grave* — Es dur-Motiv, welches sofort nach dem Schlusstakt wieder anhebt, zu den Worten des „von einem entgegenstehenden Felsen“ herabkommenden Theseus:

Noch einmal will ich sie sehn,
Zum letzten Male!

taucht im weiteren Verlaufe wieder auf, als Vorspiel zu den Worten der Ariadne:

Hier bin ich nun verlassen,
Auf ewig verlassen!

Die etlichen schmachtenden Takte, welche in der Klage des Theseus: „dieser von den Ungeheuern des Meeres belagerte Felsen, dieser von Löwen bewohnte Wald für unsere Liebe ein Elysium“ das Elysium schildern, kehren wieder, als die verlassene Ariadne, durch des scheidenden Freundes letztes „Ade!“ erweckt, ihren klagenden Monolog beginnt.

In dem nun folgenden Dezennium legt die „Reminiscenz“ einen staunenswerthen Schritt in ihrer Entwicklung zurück, einen Riesenschritt innerhalb eines so winzigen Zeitraumes! Die wohl als sein Meisterwerk geltende Oper

*) Es soll nl. zweifelhaft sein, ob Benda das Melodram Jean Jacques Rousseau's in dessen „Pygmalion“, ein Experiment ähnlicher Natur, damals schon gekannt hat.

„Richard Coeur-de-lion“ des liebenswürdigen, spirituellen, dem Leserkreis dieser „Blätter“ durch seine berühmte Vorahnung, ja Prophetie des Wagner'schen „mystischen Abgrundes“ nicht unbekannten belgischen Komponisten Grétry ist das Opus, bei welchem es sich lohnt, etwas länger zu verweilen; enthält es doch ein Thema, eine Romanze, die Melodie eines provenzalischen Liedes, welches die drei Aufzüge wie ein rother Faden durchzieht. Diese Melodie tritt schon im ersten Akt in dem Violinspiel Blondels auf; im zweiten Aufzug, im Duett: *Une fièvre brûlante* „macht sie unübertrefflich wirkend, und mit strahlendem Glanze allem Uebrigen überlegen, sich geltend“ *), u. s. w.; „überall, wo diese reinen melodischen Klänge ertönen, durchdringen sie den Hörer wie mit magischem Zauber“ *). Das u. s. w. bezieht sich auf die zahlreichen übrigen Stellen der Partitur, an welcher dieses Thema auftritt. Hier überlasse ich der Eigenthümlichkeit halber dem Komponisten selber das Wort. Ein Passus aus dem 1789 erschienenen ersten Bande seiner berühmten „Mémoires, ou Essais sur la Musique“, einem grösseren Aufsätze über jene Oper entnommen, lautet:

On n'a peut-être pas remarqué combien de fois l'air de la romance est entendu dans le courant de la pièce, soit en entier ou en partie. Il l'est dans les endroits suivans: Premier Acte. 1°. Lorsque Blondel veut fixer sur lui l'attention de Marguerite; 2°. Lorsqu'elle le prie de jouer souvent cet air, il le recommence; Deuxième Acte. 3°. La ritournelle de la scène avec Richard; 4°. Un couplet; 5°. Un autre couplet, avec refrain; 6°. Il joue l'air avec fracas pour se faire arrêter. Troisième Acte; 7°. Lorsqu'il chante dans la coulisse pour être introduit devant Marguerite; 8°. Dans le morceau d'ensemble

Oui, Chevaliers ;

9°. Dans le dernier chœur. **)

Il était aisé de fatiguer les spectateurs, en répétant si souvent le même air; mais il faut remarquer que la première fois il est joué sans accompagnement; la seconde fois, avec variation; la troisième, avec accompagnement; les quatrième et cinquième, avec les paroles; la sixième, joué seulement avec variation à doubles

*) C. H. Bitter, in seiner Abhandlung über vergessene Opern (in „Vom Fels zum Meer“), wo uns noch mitgetheilt wird, dass „Richard Coeur-de-Lion“ bis auf 1853 im Repertoire des Berliner Opernhauses vorkam, in welchem Jahre das Werk daselbst zum hundertsten — und letzten — Male zur Aufführung gelangte. Die berühmte Arie Blondels: *O Richard, o mon roi* („Verlässt dich Jedermann, o Richard, o mein König“) erlangte unter Ludwig XVI. sogar geschichtliche Bedeutung, da sie zur Zeit der beginnenden Revolution gewissermaassen als Bundeslied der Royalisten, und auch noch in viel späterer Zeit als ein die Rechte und den Glanz der königlichen Autorität feierndes Musikstück betrachtet wurde. In der Pariser „Opéra-Comique“ hat sich das Werk übrigens stäts als Repertoirestück erhalten; noch vor wenigen Wochen kam es dort mit Talazac in der Titelrolle zur Wiederaufführung.

**) Von Richard und der Gräfin angestimmt:

*Wie kann ich dir vergelten
So viele Lieb und Treu!*

cordes, pour indiquer qu'il veut faire beaucoup de bruit; la septième, il chante, sans accompagnement, la moitié du refrain seulement; la huitième dans le morceau d'ensemble

Oui, Chevaliers . . . ,

il chante son air sur une mesure différente: n'est-ce pas comme s'il disait: „Sa voix a pénétré mon âme, en chantant l'air qu'il fit pour vous?“ La neuvième fois, enfin, dans le dernier chœur, où cet air est chanté en trio. Sans doute il fallait présenter cet air sous autant de formes différentes, pour oser le répéter si souvent; cependant, je n'ai pas entendu dire qu'il fût trop répété, parce que le public a senti que cet air était le pivot sur lequel tournait toute la pièce.

Ist diese Entschuldigung, diese Motivierung nicht köstlich? Man achte auf all die Modifikationen, die jedesmal wechselnden Gestaltungen des „Leitmotivs“ — sogar theilweise und *a capella* — besonders auf den Ausdruck: „die Spille, um welche das ganze Stück sich dreht“. Getrost kann man in dieser Auffassung Grétrys eine prophetische Vorahnung des Leitmotivs unseres Meisters erblicken; Letztgenanntes und die Reminiscenz berühren einander hier so nahe, dass es nur noch eines Schrittes — allerdings des entscheidenden, einem Wagner vorbehaltenen — bedurft hätte um bei Ueberschreitung jener schmalen Grenzlinie, der Welt schon im Jahre 1784 das erst 1865 ins Leben getretene Leitmotiv*) zu schenken. Nur drei Jahre später begegnen wir einer ganz exoterischen, humoristisch angehauchten Reminiscenz in der sogen. „Tafelmusik“ des „Don Giovanni“, wo die *Non più andrai*-Melodie Figaro's in den Clarinetten und Fagotts des kleinen Musikanten-Orchesters (auf der Bühne) köstlich humoristisch auftaucht**), wozu Leporello bemerkt: *Questa poi là conosco pur troppo!* woraus in der üblichen Uebersetzung geworden ist: „das ist gar aus dem „Figaro“ von Mozart!“ Im Vorübergehen seien hier zwei Stellen bei Wagner erwähnt, wo der Meister die Erinnerung an ein Moment aus einem früheren Werke in einem neuen — absichtlich, versteht sich — wach ruft***).

*) d. h. in's Bühnenleben, da das Leitmotiv schon seit 1854, allerdings im Pulte des Komponisten, existirte („Rheingold“); am 10. Juni 1865 ertönte es aber zum ersten Male („Tristan“ in München).

**) Dieser Scherz ist wohl als humorvolles Kompliment den Prägern gegenüber aufzufassen, die früher, im Gegensatz zu den Wienern, dem „Figaro“ eine so herzliche, warme Aufnahme bereitet hatten, dass Mozart den „Don Giovanni“ eigens für sie schrieb. Völlig ironisch-parodistisch lässt der Meister in der erwähnten Stelle jene Tafelmusikanten auch zwei Melodiechen seiner Rivalen Martin (aus dessen Oper *Una cosa rara*, 1786) und Sarti (aus *Fra due litiganti il terzo gode*, 1783) anstimmen.

***) Gleich zu Anfang der „Prise de Troie“, des „Vorabends“ seiner „Trojaner“, im Allegro: *Quitte-moi dès ce soir* der Arie Chorèbe's, in dessen Scene mit seiner geliebten Cassandra, bringt Berlioz die . . . *idée fixe* aus der *Symphonie fantastique*, einigermaassen modifizirt, wieder. Von dieser Stelle sagt Alfred Ernst in seiner Schrift „L'oeuvre dramatique de Berlioz“ (Calmann Lévy, 84): *quelques critiques ont voulu voir, dans l'emploi de ce thème bien connu, une faiblesse d'inspiration ou un manque de conscience musicale. Ce dernier*

Nicht liebenswürdig-naiv, wie jener komische Einfall Mozart's, vielmehr tief bedeutungsvoll, sinn- und gedankenreich berührt uns das flüchtige, gleichsam geisterhaft-ahnungsvolle Vorüberhuschen zweier „Tristan“-Motive im dritten Aufzuge der „Meistersinger“, wo Sachs die Zeile:

und wollte nichts von Herrn Marke's Glück

sogar im Melos der wundervollen Gesangsstelle (Bass-Clarinettenmelodie) Marke's:

Wozu die Dienste ohne Zahl?

anstimmt. Rührend und wonnig berührt im „Parsifal“ die von duftig-schimmernden Farbentönen gedämpfter Geigen, der Harfe, u. s. w. entzückend kolorierte „Lohengrin“-Stelle *) zu den Worten des Gurnemanz:

Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
mit ihm zu kreisen über dem See.

point nous paraît inadmissible: les sentiments de Cassandre et de Chorèbe cadrent fort bien avec ceux que Berlioz a voulu mettre dans la „mélodie mère“ de la „Fantastique“, du moins pour ce qui est de la première partie de cette symphonie. Cette réminiscence volontaire a d'ailleurs son intérêt: Berlioz, à la fin de sa carrière, semble jeter un regard sur la route parcourue... L'artiste relit ses partitions d'autrefois, il recueille la „mélodie aimée“, ce thème chéri qui brille comme une étoile au ciel noir, à travers les visions tourmentées de la „Symphonie fantastique“, et il lui réserve une place dans l'oeuvre de sa vieillesse. Ganz in der selben Weise deutete W. Tappert s. Z. in der „Neuen Zeitschrift“ die vielen Anderen rein zufällig dünkende Uebereinstimmung zwischen dem Glockenmotiv im „Parsifal“ und dem Einleitungs-Bässe-Thema der „Rienzi“-Ouvertüre!

Als das reichste und schönste Beispiel derartiger bewusster Selbstanleihe soll aber das „Siegfried-Idyll“ betrachtet werden. Als, in den sonnigen Triebseher Tagen, der glückliche Vater den Entschluss fasste, seinem „Jung-Siegfried“ einen Lebensmorgen-Gruss, ein Lebens-Wecklied, darzubringen, war das „Siegfried“-Drama seiner Vollendung eben entgegen gereift; holde Klänge des Waldwebens, des Waldvogelgesanges, des Walküren-Schlummerns, der Brünnhilden-Erweckung hatten des neuen Sprösslings „goldenen Morgen“ ertönt. So zitierte der zartfühlende Vater den Komponisten des zweiten Ring-„Tages“ denn absichtlich, und wob jenen „Dank in Tönen“ — „das still genossene tönende Glück“, „die zum Ton gewordene stille Freude“, wie es im Widmungsgedichte heisst — ausser aus einem volkstümlichen Wiegenliedchen und der Schlummermelodie der Walküre, noch aus sieben „Siegfried“-Motiven zu einem Tongedicht von wunderbar stimmungsvoller, zauberhaft innerlicher Poesie zusammen. Ueber ähnliche bewusste Selbstanleihen — cf. Beethoven: „Prometheus“-Thema in dem Eroica-Finale und den Klavier-Variationen; Schubert: „Rosamunde“-Entreact im A-moll-Quartett und dem Klavier-Impromptu, „Forelle“, „Sei mir gegrüßt“ und „Wanderer“ im Forellenquintett, resp. der Violine-Klavier-Fantasie und der Klavier-C-dur Fantasie; Gounod: Lied „Le Soir“ in der neuen Bearbeitung seiner Oper „Sapho“; Wagner: „Träume“ und „Im Treibhaus“ als „Tristan“-Studien — liesse sich übrigens ein selbständiges Kapitel schreiben, etwa mit der Aufschrift: „Erlaubtes Plagiat“ und dem Zola'schen Motto: *il est toujours permis de se voler soi-même.*

*) Die Geigenakkorde in der Schluss-Szene des Dramas nach der Stelle:

Schon sendet nach dem Säumigen der Gral!

während Lohengrin dem Schwan und Nachen im Hintergrunde zuschreitet, mit der tiefwehmüthigen, seufzerähnlichen Ausweichung von A-dur nach E-moll.

Litteratur.

Dr. Paul Deussen: Elemente der Metaphysik.

Aachen 1877, bei J. A. Meyer.

„Schwer lastet auf unserem Gemüthe der Druck einer Welt, in der für Gott, Freiheit und Unsterblichkeit kein Platz übrig bleibt. Dank sei daher durch alle Jahrhunderte den Männern, welchen es gelang, diese ganze Welt aus den Angeln zu heben, nachdem sie das *δός μοι πού στώ* in unserem eigenen Erkenntnisvermögen fanden.“ (S. 12.)

„Da kam Kant (1724—1804) und legte durch die „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) die Grundlagen zu einer vollkommen wissenschaftlichen Metaphysik. Auf diesem Grunde führte Schopenhauer einen Bau ohne Gleichen auf, der im Einzelnen mit der Zeit durch den nie beendeten Fortschritt der empirischen Wissenschaften noch modifizirt werden mag, im Ganzen aber nicht veralten kann und ein unverlierbares Besitzthum der Menschheit bleiben wird.“ (S. 6.)

„Dem fast übermenschlichen Scharfsinne Kant's war es gelungen, diese Formen (unseres Intellektes) . . . aufzufinden. Schopenhauer's unermesslich weiter und tiefer Geist war dazu berufen, diese Entdeckung fruchtbar zu machen, indem er ihre Strahlen von dem Centrum des eigenen Innern aus bis zur Peripherie der Welt ausbreitete und dadurch wissenschaftlich gewann, was Jahrtausende lang die ahnungsvollen Stimmen der Weisesten unter den Menschen nur bildlich auszudrücken wussten.“

Beiden Männern wird die Nachwelt ein gemeinsames Standbild setzen, welches den einen darstellt, wie er sitzt in sich gekehrt und in tiefes Sinnen versunken, während der andere, auf ihn gelehnt, mit gehobenem weiten Blick die Welt zu umfassen scheint.“ (S. 32.)

„In unserem eigenen Innern, wenn irgendwo, muss . . . der Schlüssel liegen, der uns das innere Verständniss der Natur eröffnet. Hier fand ihn Schopenhauer.“

Keines Bildners Meissel, keines Dichters Hymnus vermag es, ihn würdig dafür zu feiern.“ (S. 58.)

Auf S. 41 und 157 wird von der „Tiefe des Schopenhauer'schen Gedankens“ und dem „erhabenen Meister“ Schopenhauer gesprochen.

Endlich, endlich einmal eine andere Sprache über Schopenhauer und sein Werk, als die sonst in der Fach- und Zunftlitteratur beliebte! — dürfen wir da wohl freudig ausrufen; endlich einmal hier würdigere Worte, als die, welche wir tagtäglich auf den vielgepriesenen Universitäten, den „Pflögstätten der Wissenschaft“ zu hören bekommen! Wie erbärmlich gegen solch' schöne und treffende Urtheile nimmt sich da der Ausspruch eines bekannten Philosophie-Professors in München aus, den dieser mit einem *os magna sonaturum* vor ungefähr 2 Jahren ex cathedra zu verkünden sich nicht scheute, während doch wir uns beinahe scheuen müssen, ihn an dieser Stelle ungeschminkt wiederzugeben: „Ich würde glauben, das grosse Schw . . . Schopenhauer nicht vollständig darzustellen, wenn ich Ihnen nicht auch die „Metaphysik der Päderastie“ anführe.“ (Wörtlich!) Also solches lehrt man der deutschen Jugend an einer der ersten Universitäten des Reiches von Schopenhauer! Dafür findet man nicht ein Wort der Anerkennung: dass Schopenhauer's System eines der originellsten und eigenthümlichsten Philosopheme überhaupt ist, ja dass die durch Kant und Schopenhauer gewonnene geistige Errungenschaft eine in der Geschichte der Philosophie geradezu beispiellose genannt werden muss!

Vielleicht mag es da den Leser einigermaassen Wunder nehmen, wenn ein anscheinend „lebenslustiger“ junger Mann, der zudem bei jenem Universitäts-Lehrer einige Semester hindurch in die Lehre gegangen ist, für Schopenhauer und dessen auf den Universitäten und bei allem Volk als „trostlosester Pessimismus“ verschrieene Weltanschauung so warm und entschieden Partei ergreift. Allein dieser junge Mann weiss auch, dass, wären ihm nicht an einem höchst bedeutsamen Abschnitte seines Lebens Schopenhauer und Wagner gerade zur rechten Zeit in den Weg gekommen, er in Zweifel und Verzweiflung, geistig und sittlich, rettungslos an dieser Welt Schiffbruch gelitten hätte. Ihm sagte denn auch Deussen's Werk nichts wesentlich Neues mehr, wenn es (pag. III. S. 12, 92, 169) von der durch diese Philosophie allein ermöglichten Versöhnung der Gegensätze in den Wissenschaften, wenn es geradeheraus von der Versöhnung zwischen Darwinismus und Christenthum, also im letzten Grunde zwischen Wissen und Glauben, spricht. Und auch das klang ihm gar wohl vertraut (S. 145): „dass die Theologie, soweit sie irgend als Wissenschaft bestehen will, auf Kant's Lehre sich zu gründen“ habe — war dieses alles doch längst auch ihm eigenste, lebendigste Ueberzeugung geworden. Dafür aber möchte er um so weniger versäumen, das Buch den Lesern dieser Blätter auf's Angelegentlichste und Wärmste zu empfehlen, verdankt er selbst doch diesem Werke immerhin eine Befestigung, Bestärkung und Belehrung in seiner Erkenntniss nach jeder Richtung hin, wie er solche kaum je nach der Lektüre eines ähnlichen Werkes aus der Litteratur „dieser Welt“ empfunden hat.

Freilich, unser Buch ist schon 1877 erschienen, man darf also wohl sagen: „spät kommt sie“ — nämlich die Besprechung — „doch sie kommt!“ Und fürwahr, eine Versündigung an dem Autor, wie an dem Leser wäre es, wollten wir jenes Werk nicht endlich einer eingehenderen Betrachtung würdigen, einer Betrachtung, die bei dem vielen, was heutzutage in allen Blättern angezeigt, „referiert“ und angepriesen wird, hier um so dringender geboten erscheint.

Wodurch es sich vor allem auszeichnet, das ist die klare, systematische und übersichtliche Darstellung des ganzen Stoffes, welche es für den Leser zu einem wirklichen Lehrbuch im besten Sinne des Wortes macht, ohne dass es dabei allzu lehrhaft und trocken erschiene. Man möge sich nur nicht an den Titel des Buches, und noch weniger an die Eintheilung des Stoffes in §§ stossen, welche beide ihr Befremdendes während der Lektüre schon sehr bald verlieren werden. Was seinen Inhalt und seine Tendenz betrifft, so ist es eine Art Schopenhauer *in nuce* und doch wieder ein erweiterter, recht selbständiger Schopenhauer. Denn finden wir in ihm einerseits den Kernpunkt der Schopenhauer'schen Lehre prägnant, klar und allgemein fasslich herausgestellt, so begegnen wir andererseits an gar manchen Punkten auch wieder einer Weiter-Entwicklung und einem Ausbau gewisser, bei Schopenhauer sich noch vorfindender Lücken. (Vgl. z. B. über „Ding an sich“ S. 58; über „unmittelbares Objekt“ S. 17; über die transscendentale Erkennbarkeit des Willens S. 62 f.; das Positive in Nirwāna S. 76 und 173; über willenlose Contemplation S. 98 f. Die Unterscheidung bestimmter Sphären des Egoismus S. 153 ff., den Begriff der Askese 178 ff.; über den Selbstmord S. 183 u. v. a.) So ist das Buch für Wissende und Lernende: jeder sollte es kennen lernen, und sollte er auch nicht in allem und jedem mit dem geschätzten Verfasser ganz einer Meinung sein können. *)

*) So erscheint mir — um nur Einiges hier namhaft zu machen — im Gegensatz zu Deussen (cf. S. 138) zweifelhaft, ob man nicht gewissen Thierstufen auch Individual-Charakter zuerkennen dürfe, indem ich vom Unorganischen bis hinauf zum Menschen fortschreitend die ansteigende Klimax: *genus* — *species* — *individuum* — *persona* unterscheide;

„Wir und alle nach uns wandeln den Weg, welche jene Uebermenschen (Kant und Schopenhauer sind gemeint) für alle Nachgeborenen gebahnt haben, aber wir müssen ihn auf eigenen Füßen wandeln. Nicht Worte und individuelle Meinungen der ewigen Meister dürfen uns leiten, sondern die Natur selbst, deren inneres Wesen sie uns aufgeschlossen haben. Unser Standpunkt ist nicht empirisch, noch transscendent, sondern transscendental: — wir berühren die Grenze und überschreiten sie nicht.“ (S. 32.) „Der Kern des Menschen ruht nicht im Kopfe, sondern im Herzen.“ (S. 67.) „Einen Fortschritt der Menschheit im Allgemeinen giebt es — in der Hauptsache — nicht und wird es nie geben.“ (S. 85.) „Der Pessimismus ist die Bedingung jeder eigentlichen Religion.“ (S. 80.) [Kehrseite: nüchterne Verstandesmoral = platter Optimismus!] — „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß (ist Erscheinung, nicht Ding an sich); das Unzulängliche hier (bei der Verneinung) wird's Ereigniß (sie ist gewissermaassen der einzige reale Vorgang in dieser Erscheinungs-Welt), das Unbeschreibliche (welches zu denken wir keine intellektuelle Form haben), hier ist es gethan (praktisch vollbracht); das Ewig-Weibliche (der stäts von der Mutter erbende Intellekt) zieht uns hinan (zur Erlösung).“ (S. 139.) „Indem wir, an der Hand der sichersten Erfahrung, das Handeln der Menschen untersuchen, welches im Allgemeinen, wie die ganze übrige Natur, ein Ausdruck der Bejahung des Willens zum Leben ist, stoßen wir auf eine Reihe von Handlungen, welche aus der physischen Weltordnung sich nicht begreifen lassen, indem sie dieser Welt und ihren Gesetzen diametral entgegenstehen, ihnen in jedem Sinne widersprechen und sie gewissermaassen völlig aus den Angeln heben: diese Phänomene, welche sich nur als ein Durchbruch der Verneinung innerhalb der Sphäre der Bejahung begreifen lassen, sind die Thaten echter Moralität. Sie werden als das Evangelium einer besseren Weltordnung täglich vor unsern Augen gepredigt in einer Weise, der nicht widersprochen werden kann; sie sind im eigentlichen und strengsten Sinne des Wortes Wunder, die sich immer neu um uns her begeben; und wenn alle andern Wunder dahin fallen, diese werden bleiben — und es ist genug an ihnen.“ (S. 146.) Es ist also das Evangelium der Verneinung des Willens zum Leben, das uns hier geoffenbart werden soll, die Thatsache des metaphysischen Wunders, sie sollen wir hier fassen und begreifen lernen.“

Ich denke, dem Leser mögen schon diese wenigen Proben genügen, um ihm — mehr als alle andern Worte darüber anzudeuten vermöchten — gleich von vorneherein klar zu machen, von welch' hohem Geiste das Ganze getragen ist, und welch' fruchtbare und tiefgreifende Ideen ihn hier bei der Lektüre erwarten. Was insbesondere den letzten Hauptabschnitt des Buches, das Ethische, betrifft, so stehe ich nicht an, es frei auszusprechen: erstaunen muss der Leser, wie, in solchem Geiste erfasst, die klassischen Schriften des Neuen Testaments mit einem Male neues Leben, eine ganz neue geistige Grundlage und sittliche Vertiefung erhalten, gegenüber der Weise, wie wir etwa aus unseren „Religionsstunden“ her sie uns anzueignen, oder auch fernzuhalten, gewöhnt worden sind *). Aber

desgleichen kann ich mich mit der auch von Deussen, wie von so vielen, vertretenen Auffassung der Architektur als einer halben, weil praktischen Zwecken dienenden Kunst (vgl. S. 11.) wenig befremden, indem ich nur an die Idee religiöser Erhebung für sich schon zum Ausdruck bringenden Tempel- und Kirchenbauten erinnere; auch sonst hier und da machte es mir in dem Kapitel über die „Metaphysik des Schönen“ persönlich den Eindruck, als sei der Verf. auf dem Gebiete der Kunst doch nicht überall so ganz zu Hause; endlich dürfte seine Kritik des Glaubensbegriffes (nach Hebr. 1,1; cf. S. 185) ein wenig zu einseitig ausgefallen sein. — Und doch, welch' eine Fülle von neuen Gedanken wird mir gerade durch diesen Widerspruch auch wieder angeregt!

*) Aus Deussen's Ausführungen lässt sich auch die Lehre entnehmen: in den X Geboten des Alten Bundes nicht mehr die christliche Sittenlehre zu sehen, sondern vielmehr im

auch nicht minder bewundern wird er, wie sich ihm das Verständniss für den esoterischen Gehalt z. B. gerade des „Parsifal“ nach dem Studium dieses Buches mehr und mehr erschliessen wird, gleich einer neuen, ungeahnten, bisher nur immer dunkel-geheimnissvollen, nunmehr aber klar und offen vor seinem inneren Auge daliegenden Welt.

Erst kürzlich ist in diesen Blättern höchst dankenswerth der Begriff „Verneinung des Willens“ einer näheren Erläuterung und Untersuchung unterzogen worden (s. „Bayr. Bl.“, Stück VI; S. 165 ff.). Da mag es uns denn interessiren, auch bei Deussen auf ganz ähnliche Grundzüge, wie die dort aufgestellten, zu stossen. Er schreibt (S. 170): „Der Ausdruck ‚Verneinung des Willens zum Leben‘, wiewohl durch seine Negativität anstössig und dem Missverstehen ausgesetzt, muss beibehalten werden“, gehe er doch auf keine geringere Autorität zurück, als auf Jesum Christum selbst, welcher bekanntlich sagt: „Will mir Jemand nachfolgen, der verleugne, verneine sich selbst, ἀπαρνησάτω ἑαυτόν.“ (Vgl. Matth. 16, 24.) Und zwar hält der Verfasser an dem Ausdruck fest, obwohl er den Begriff der Askese (und ich glaube: mit Recht) viel weiter und liberaler fasst, als Schopenhauer diess je gethan hat. (cf. S. 152 und 178 ff. bei Deussen.) Mit dem Apostel in Uebereinstimmung (s. Phil. 1, 21—24.) gewinnt er das Resultat für die Ethik: der Mensch habe, statt sich der Weltflucht hinzugeben, in diesem Dasein zu verbleiben, zu wirken im Geiste der Verneinung, für seine Mitmenschen zu leben, — d. h. diese Welt zu überwinden (s. S. 161, 1841); und mit Wolzogen's Ausführungen (vgl. dessen „Religion des Mitleidens“ S. 144) berührt sich im Wesentlichen sein Gedanke (S. 179): es komme weniger darauf an, das Leben, als vielmehr den Willen zum Leben zu verneinen. Denn nicht, was wir thun, sondern wie wir es thun, ist das Entscheidende in unseren Handlungen. — Wer hier etwa glauben möchte, dass all' diesem „selbstlosen“ Wirken und Thun im letzten Grunde doch noch ein egoistisches Motiv zu Grunde liege,*) den verweist er (S. 174) auf die schönen, tiefen Worte von Jes. 53, 4 und Joh. 1, 29, welche da sprechen von einer Pflicht des wahren Christen: sich selbst mit dem Leid der Welt zu identifiziren, die Schmerzen und Sünden der Welt auf sich zu nehmen, die Missethat und die Leiden aller Mitmenschen zu tragen. Nicht das Matthäische — immer noch alttestamentlich-egoistisch gedachte — (Cap. 7, 12): „alles nun was ihr wollt, dass euch die Leute thun sollen, das thut ihr ihnen!“ sondern vielmehr das Paulinische (Gal. 6, 2): „ἀλλήλων τὰ βάρη βαρύνετε“ („einer trage des andern Leid“) hat daher hier vor allem Geltung und Bedeutung. „So würde die Lehre des Christenthums sich verstehen lassen, dass Christus in seiner Person die Welt erlöst habe, dass wir aber doch darum noch nicht erlöst sind, bis wir Christi Werk im Glauben uns aneignen; — Der Glauben (aber) ist eben jene transscendentale Erkenntniss (des Heiligen).“ (Deussen, S. 181.)

Die Sündlichkeit ist mit dem individuellen, raumzeitlichen Dasein selbst gegeben. (S. 151.) „Ich weiss, dass in mir (meinem rein natürlichen Dasein nach),

Neuen Testamente allein die Quintessenz alles wahrhaft christlich-ethischen Lebens zu suchen — eine Auffassung, die meines Wissens schon vor einiger Zeit Graf Leo Tolstoi in dem Buche „Mein Glaube“ klar und deutlich ausgesprochen hat. —

*) Es ist wahr: selbst in dem „tat twam asi“ (das bist Du) und in dem „liebe deinen Nächsten, als dich selbst“ lässt sich ein letzter Rest von Egoismus nicht verkennen. Allein Deussen weist an zwei besonderen Stellen (S. 150 f. und 174 f.) sehr schön nach, wie eben selbst Handlungen der Verneinung des Willens, in welchen der natürliche Egoismus sich aufhebt, soweit sie in Erscheinungsform treten, und um nur in den Formen unseres Intellektes aufgefasst werden zu können, stäts noch als egoistische erscheinen, noch den Charakter des Bejahenden an sich tragen. (Ganz so Schopenhauer in den Briefen an Advokat Becker, vgl. „Schopenhauer's Leben“ von Wilh. Gwinner S. 514.)

d. h. in meinem Fleische (Leibe) wohnt nichts Gutes“ (S. 156, 161.); denn „was vom Fleisch ist, das ist Fleisch.“ (S. 165.) Es gilt also die Verneinung dieses individuell-erscheinenden Willens (S. 69; vgl. auch Wolzogen: „Religion des Mitleidens“ S. 8). Diese aber kann nur „durch eine Wendung des innersten Grundes der Existenz“, durch jene grosse Umkehr des innern Menschen erreicht werden (cf. S. 156): aus dem natürlich geborenen, soll ein im christlichen Sinne wiedergeborener Mensch werden (S. 75). Ja noch weit mehr, — wie es in der Schrift so tief sinnig heisst (Röm. 6, 4) — „wir sind je mit Christo begraben durch die Taufe in den Tod.“ Nun vergleiche man zu allem Diesem einmal die Worte des Apostels an die Römer, (Cap. 7, 21—25; 8, 1 f.): „So finde ich in mir ein neu Gesetz, der ich will das Gute thun, dass mir das Böse anhanget. Denn ich habe Lust an Gottes Gesetz nach dem inwendigen Menschen. Ich sehe aber ein ander Gesetz in meinen Gliedern, das da widerstreitet dem Gesetz in meinem Gemüthe und nimmt mich gefangen in der Sünde Gesetz, welches ist in meinen Gliedern. . . . So diene ich nun mit dem Gemüthe dem Gesetz Gottes, aber mit dem Fleisch dem Gesetz der Sünde.“ „Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesus sind, die nicht nach dem Fleisch wandeln, sondern nach dem Geist. Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Jesu Christo, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.“ Man braucht diese Verse gewiss nur auf ihren tieferen Sinn und Gehalt zu prüfen, um allsofort nicht nur ihre Verwandtschaft, ja Identität mit den oben dargelegten philosophisch-ethischen Maximen zu erkennen, sondern auch um Deussen völlig beizustimmen, wenn er einmal (S. 143) die Thaten der Bejahung nothwendig, die der Verneinung aber frei nennt. Dort Naturnothwendigkeit, hier sittliche Freiheit, dort Materie, hier Geist, dort realer Materialismus, hier ideale Religion, — dort Optimismus, hier Pessimismus; dort endlich Heiden- und Judenthum, hier Christenthum! (Vgl. hierzu auch S. 79 ff.; 144.) — Wem böte sich hiermit nicht zugleich ein interessanter und aufschlussreicher Ausblick auf Wagner's „Parsifal“?

Natürlich wird unter solchen Gesichtspunkten weiterhin die „Unsterblichkeit der Seele“ nicht nur zum Postulat, sie wird geradezu zur erwiesenen Thatsache (s. S. 68, S. 135 ff.); auch ist an dem Begriff *Nirwāna*, als einem durchaus Positiven, wenn auch unserer irdischen, beschränkten Erkenntniss nicht weiter Zugänglichen, nach des Verfassers Ausführungen (S. 76, 173) streng festzuhalten.

Der Vorhang des Tempels ist mitten entzwei gerissen. Nichts trennt uns mehr von dem mysteriösen Sonder-Gemache des Hohenpriesters aus dem Alten Bunde. Immer tiefer und tiefer dringen wir selbst in das Allerheiligste der „letzten und höchsten Fragen der Menschheit“, immer deutlicher enthüllen sich unserem Blick die letzten, geheimnissvollsten Räthsel, bis wir endlich, schon tief innen angelangt, auf unsere letzte, bange Frage: was ist Gott? von unserm Philosophen die tief sinnige und doch so einfache klare Antwort erhalten: (S. 186) „Wenn es gestattet ist, dem Bedeutendsten aller Gegenstände den bedeutendsten Namen beizulegen, wenn es sich geziemt, der dunkelsten Sache das dunkelste Wort zu lassen, so möchten wir das Prinzip der Verneinung und nichts anderes mit dem Namen Gott bezeichnen. . . . Wie dem Christenthum, so ist auch uns Gott das Prinzip der Welterlösung, welches als der hl. Geist, sich täglich und stündlich in unserm Innern vernehmbar macht; ja wir könnten mit der biblischen Anschauung noch einen Schritt weiter gehen und Gott zugleich als das Prinzip der Welschöpfung auffassen, wenn wir uns nur entschliessen wollten (bildlich gesprochen) den Sündenfall vor die Welschöpfung zu verlegen.“ Und schon vorher S. 76 f.: „Da wo es kein Wo mehr giebt, also

hier, überall und wiederum nirgends; dann, wenn es kein Wann mehr giebt, also jetzt, in allen Ewigkeiten und wiederum zu keiner Zeit war, ist und wird sein der Wille (die Gottheit, das Brahma, das Ding an sich) und ausser ihm nichts. Jeder von uns ist dieser Wille und wiederum ist es auch jeder nicht: denn wir alle sind seinem ursprünglichen Wesen entfremdet, welches ist Verneinung, sündlos, leidlos, daseinslos. — Da bildete sich, nicht zu irgend einer Zeit, sondern vor Ewigkeiten, heute und immerfort, vergleichbar einer unbegreiflichen Trübung der Himmelsklarheit, in der reinen, schmerz- und wollenlosen Seligkeit der Verneinung ein krankhafter Hang, eine sündliche Wendung: die Bejahung des Willens zum Leben. In ihr und mit ihr ist gesetzt das unabsehbare Heer aller Sünden und Leiden, deren Offenbarerin diese unermessliche Welt ist. . . . Was (aber) für die Krankheit das Fieber, das ist für den sich bejahenden Willen diese ganze Welt: sie ist die Sichtbarkeit der Bejahung; und indem sie alles Böse und alles Uebel, welches ihre nothwendige Folge ist, zu seinem vollsten, fürchterlichsten Ausdrucke bringt, hält sie dem verirrtten Willen einen Spiegel seines eigenen, alles Wehe des Daseins verschuldenden Strebens vor, ob er zur vollen Erkenntniss seiner selbst, und durch sie zur Wendung, zur Rückkehr, zur Erlösung gelangen möchte. — Aus der Erkenntniss spriesst Erlösung. Die vollkommene Erkenntniss der Welt ist aber nur möglich durch den menschlichen Intellekt. Darum ist die ganze Natur bis zum Menschen hinauf nur der Weg, den der sich bejahende Wille in stufenweiser Steigerung zurücklegt, um zum menschlichen Intellekt und durch ihn zur erlösenden Selbsterkenntnis zu gelangen.“*) —

So weit unser Philosoph und Gewährsmann! Es freut mich, dem Leser, anknüpfend an diese Schlussbetrachtung, einen fast genau den gleichen Grundgedanken zum Ausdruck bringenden Ausspruch unseres Meisters aus seinen Schriften an dieser Stelle anführen zu können, der ihm zugleich deutlich zeigen mag, in welch' innigem, nahe Zusammenhang mit Wagner's und unserer in seinem Geiste allhier gepflegten philosophischen Richtung Deussen in jenem seinem Werke steht. Auf S. 314, Band X der Ges. Schr. lesen wir nämlich den nunmehr, nach allem Vorausgehenden, doppelt bedeutsamen und interessanten Satz: „Suchen wir nun hier, unter Anleitung des grossen Gedankens unseres Philosophen, das unerlässlich uns vorgelegte metaphysische Problem der Bestimmung des menschlichen Geschlechtes mit einiger Deutlichkeit uns nahe zu bringen, so hätten wir das, was wir als den Verfall des durch seine Handlungen geschichtlich uns bekannt gewordenen Geschlechtes bezeichnen, als die strenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden, — etwa in dem Sinne, wie die Macht, die stäts das Gute will und stäts das Gute schafft.“ Vgl. hierzu auch noch Wolzogen: „Rel. d. Mitleidens“; S. 6.***) (In einer Ausführung, welche der eben zitierten Stelle unmittelbar vorausgeht, hat Wagner auch die „Affirmation“ des

*) Eben darum hätte ich allerdings auch gewünscht, dass der Verf. einige S.S. später, S. 83, wo er von den platonischen Ideen, den im Naturleben sich manifestirenden Kräften, d. h. den „Stufen der Objektivation“ spricht, in dem Satze: „weil durch sie der Wille zum Leben sein Wesen in stufenweiser Steigerung mit zunehmender Deutlichkeit zur Erscheinung bringt“ — nach dem Worte „Deutlichkeit“ noch die nähere Erläuterung „der Verneinung“ (nämlich im Menschen!) eingesetzt hätte.

**) Ich verweise an dieser Stelle auch noch auf Aussprüche Schopenhauer's in den Briefen an Advokat Becker, s. „Schopenhauer's Leben“ von Wilh. Gwinner, S. 499 u. 501. Als Student schon hatte Schopenhauer bei der Lektüre eines Moralisten folgende Reflexion aufgezeichnet: „Das Leben ist eine Sprache, in der uns eine Lehre gegeben wird. Könnte diese Lehre uns auf andere Weise beigebracht werden, so lebten wir nicht.“ (vgl. Gwinner, a. a. O. S. 162.)

Willens — wenn ich so sagen darf — „nach den Regeln der Logik“ aus „der Negation einer Negation“ auf die interessanteste Weise dargethan.)

Ich habe aus Deussen's inhaltreichem Buche nur wenige, besonders charakteristische und belangreiche Momente herausgegriffen — und wir haben gesehen, es hat sich dabei unserem geistigen Auge schon jetzt eine ebenso weite, als grossartige Perspektive eröffnet. So viel Wichtiges, Förderndes und Belehrendes auch noch aus den von mir noch gar nicht berührten Abschnitten: „Theorie des Erkennens“, „Metaphysik der Natur“ und namentlich „Metaphysik des Schönen“ beigezogen und namhaft gemacht werden könnte, will ich doch für diessmal darauf verzichten, um nicht am Ende einer berufeneren Feder mit derartigen kritischen Erörterungen über jene Theile des Werkes vorzugreifen.

Leipzig, im Juli 1885.

Arthur Seidl.

Geschäftlicher Theil.

Geschäftliche Mittheilung der Centralleitung

an die

Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Die unterfertigte Centralleitung erlaubt sich, die verehrl. Zweigvereins-Vorstände und Ortsvertreter hiermit darauf aufmerksam zu machen, dass es für den Besuch der bevorstehenden Festspiele von wesentlichem Vortheile wäre, wenn dazu Extra-Züge veranstaltet würden, wie dieses im Jahre 1884 von Wien, München, und Nürnberg geschehen war.

Damals zeigte es sich, dass das Bestreben der Centralleitung von hier aus für die einzelnen Orte die Sache in die Hand zu nehmen, trotz der lebhaftesten Bemühungen und erheblichsten Zeitopfer, undurchführbar bleiben musste, und zwar grösstentheils wegen der eine Verständigung erschwierenden Entfernung von den betr. Plätzen, wie auch wegen der grossen Verschiedenheit der Geschäftsbräuche der einzelnen Bahnverwaltungen.

Wir möchten desshalb hiermit rechtzeitig den verehrl. Zweigvereins-Vorständen und Ortsvertretern dringend empfehlen, die Veranstaltung von Extrazügen in diesem Jahre selbständig zu treffen und schon jetzt vorbereitende, wenigstens orientirende Schritte in dieser Angelegenheit zu thun.

In den betreffenden Organisations-Plänen wären für diessmal die mit Rücksicht auf den gegenwärtig zur Abstimmung vorliegenden Antrag der Centralleitung in Aussicht stehenden Freikarten für die einzelnen Vereine in Betracht zu ziehen. Der Ankauf solcher Freikarten für den Verein, im Falle der Annahme des Antrages, ist für die Aufführungen

vom 23. Juli:	Parsifal,
„ 25. „	Tristan und Isolde,
„ 1. August:	Tristan und Isolde,
„ 2. „	Parsifal,
„ 15. „	Tristan und Isolde,
„ 16. „	Parsifal

projektirt, um den verschiedensten Wünschen der Mitglieder in Bezug auf den Zeitpunkt des Besuches der Aufführungen Rechnung zu tragen.

Gleichzeitig beehrt sich die unterfertigte Centralleitung, diejenigen Zweigvereins-Vorstände und Ortsvertreter, welche das Abstimmungsformular noch nicht zurückgesandt haben, darauf aufmerksam zu machen, den hiefür auf den 31. März festgesetzten Termin nicht zu versäumen.

Im April-Stück wird das Abstimmungs-Resultat in extenso veröffentlicht werden. München, im März 1886.

Die Centralleitung des Allg. Rich. Wagner-Vereines.

Oskar Merz,

M. E. Sachs,

II. Vorsitzender.

I. Schriftführer.

Vereinsnachrichten.

Coburg. Unser Verein hat den Verlust seines Vertreters für Coburg zu beklagen, in welchem ein echter deutscher Mann aus vollster Lebenskraft dahinging, dessen gesundes Fühlen ihn aus einer Welt thatkräftiger Arbeit stäts wieder heranzog zu tief empfundener Erfrischung aus dem heiligen Quelle unserer Bayreuther Kunst. Ferdinand Ludwig Schemann, † 3. Dezember 1885 im noch nicht vollendeten 62. Lebensjahre, hinterlässt in unserer Gemeinde nicht nur Denen, welche ihn kannten, das ehrwürdige Andenken seiner echten Persönlichkeit, sondern uns Allen auch den edelsten Ausdruck seines deutschen Wesens in seinem Sohne, unserem werthen Genossen Ludwig Schemann, als ein Beispiel dessen, was gute deutsche Natur ihrem erhabenen Genius an hoffnungsvoller Hilfskraft zu spenden vermag. —

Nürnberg. Der hiesige Zweigverein kann trotz seines bisher nur in der Stille erfolgten Wirkens mit Genugthuung auf seine Erfolge blicken und erfreut sich schon jetzt einer namhaften Zahl von Mitgliedern. Eine grössere und mehr in die äussere Erscheinung tretende Thätigkeit ist nunmehr in Gestalt von musikalischen Abendunterhaltungen geplant, welche in entsprechenden Zwischenräumen von den im Vereine vorhandenen und ihm noch zu gewinnenden Kräften für dessen Mitglieder und ihre Familien unentgeltlich veranstaltet werden sollen. Der Mitglieder-Beitrag beträgt 5 Mk. —

Riga. 19. Januar. Studienabend des Wagner-Vereins: „Walküre“ Akt III, Sc. 3 (mit vorausgeschickten thematischen Erläuterungen durch Hrn. Glaserapp): Wotan — Herr Rix; Brunnhilde — Fr. Baronin v. Brümmer, geb. Radecke; Klavier: Herr Kapellm. O. Lohse. Eingeführt durch eine Ansprache v. Hrn. Westermann. — 16. Februar. Vortragsabend des W.-V's.: Ueberblick über die Voreignisse und den Gang der Handlung des Tristan-Drama's, dargeboten durch Hrn. H. v. Westermann. — 18. Februar. Studienabend des W.-V's.: „Tristan und Isolde“, Akt. I. Isolde — Frau Dir. Aman; Brangäne — Frau Baronin v. Brümmer, Tristan — Herr Lorenz; Kurwenal — Herr Fischer; junger Seemann — Herr Nikolai. Chor: Sänger des Theaters, der „Liedertafel“ und des „Liederkranz“, Studirende des Polytechnikums. Hr. Kapellmeister O. Lohse. — 24. Februar. Vortragsabend des W.-V's.: Thematische Erläuterungen zum 1. Akt von „Tristan und Isolde“, gegeben durch Herrn C. Fr. Glaserapp. Klavier: Hr. Kapellmeister O. Lohse.

Wien. Der Wiener akademische Wagner-Verein (Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins) hielt seine Generalversammlung für das Jahr 1886 am 4. Februar. Nach dem vom Vorstände erstatteten Jahresberichte zählt der Verein 800 ordentliche, ausserordentliche (unterstützende) und beiträgende Mitglieder, der Vereinschor 100 Sänger und Sängerinnen. Im abgelaufenen Jahre wurden vier interne Musikabende, hiervon einer als Gedenkfeier für R. Wagner, einer zur Feier des zweihundertsten Geburtstages von J. Seb. Bach und Georg Friedr. Händel, ferner eine öffentliche Musikaufführung und drei Vorträge im Kreise der ordentlichen Mitglieder, sowie auch zahlreiche Musik-Interpretationen veranstaltet. Die Einnahmen des Vereins betrugen im Jahre 1885 5784 fl. 33 kr.; hiervon wurden 1454 fl. der Centralkasse des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zugeführt. Der Vermögensstand am 31. Dezember 1885 beziffert sich mit 2560 fl. 49 kr. Die Generalversammlung genehmigte den Geschäfts- und Kassenbericht und wählte in den Vereinsvorstand pro 1886 die Herren: Dr. Victor Boller als Obmann, ferner Franz Schaumann, Professor Alois Höfler, Professor Dr. H. M. Schuster, Dr. Robert Steinhauser, Emil Ritter von Hartmann, Theodor Köchert, Professor Josef Schalk und Professor Franz Zottmann für die übrigen Funktionen. In das artistische Comité des Vereins wurden wiedergewählt die Herren: Ludwig Koch, Franz Schaumann, Professor Dr. H. M. Schuster und Theodor Kretschmann. Die Hofopernsängerin Frau Rosa Papier-Paumgartner wurde auf Antrag des Vorstandes zum Ehrenmitgliede des Vereins ernannt.

Zum Gedächtnisse des 13. Februar.

Ahrweiler. Am 11. Februar hielt Hr. Mus.-Dir. Oskar Rokicki, Ortsvertreter für Bonn, dahier eine Vorlesung des „Parsifal“.

Amsterdam. Am 13. Februar ward in dem Hause eines Verehrers des Meisters durch einen kleinen Chor mit Solisten und der Begleitung von 2 Klavieren folgendes Programm ausgeführt: Faust-Ouvertüre (8hdt.); Lied, Scene, Ballade a. d. „Fl. Holländer“; Albumblatt f. Viol.; Quintett a. d. „Meistersingern“; Brautlied a. „Lohengrin“; Wotan's Abschied und Feuerzauber a. d. „Walküre“; Siegfried u. d. Rheintöchter a. d. „Götterdämmerung“; Träume; Waldweben; Isolde's Liebestod; Choral u. Preislied a. d. „Meistersingern“.

Bayreuth. Am 13. Februar legte eine Deputation der Stadt, Hr. Bürgermeister Muncker an ihrer Spitze, die dem Tage gewidmeten Kränze der Stadt, des Bayreuther Zweigvereins und des Wiener akad. Wagner-Vereins am Grabe nieder.

Berlin. Am 15. Februar fand im Saale der Philharmonie ein Konzert zum Gedächtnisse R. Wagners, veranstaltet vom Berliner Wagner-Verein, mit folgendem Programm statt: Dirigent — Prof. K. Klindworth, Orchester — die auf 105 Künstler verstärkte Philharmonische Kapelle, Solisten — Frau Rosa Sucher, Hr. Fritz Ernst vom Stadttheater zu Hamburg, Frl. Hermine Galfy vom Hoftheater zu Schwerin, Frau Müller-Ronneburger, Frau Johanna Wegner: Vorspiel zu den „Meistersingern“, Walther's Probegesang, Siegfried-Idyll, Vorspiel, Siegfried's Tod und Brünnhildens Schlussgesang a. d. „Götterdämmerung“. —

Brooklyn, 14. Febr.: Wagner-Konzert unter Dr. A. Claassen mit Solisten und Chor der Metropolitan-Oper: Scenen aus Tannhäuser, Meistersingern, Lohengrin, Walküre, Parsifal, Götterdämmerung, Siegfried-Idyll, Kaisermarsch. —

Graz. Am 17. Februar hielt im hiesigen Vereine Freiherr von Wolzogen aus Bayreuth einen Vortrag über „Tristan und Parsifal“. —

Hamburg. Am 12. Februar, Gedächtnissabend des Mus.-Dir. Parlow: Vorspiel z. d. „Meistersingern“, Chor der Friedensboten aus „Rienzi“. Gesang der Rheintöchter, Albumblatt, Parsifal-Vorspiel, Trauerklänge nach Siegfried's Tode, Wotan's Abschied, Einzug der Gäste aus „Tannhäuser“. —

Kiel. (Vorstand: Dr. C. F. Müller, Mus.-Dir. A. Keller) Einem am 3. Februar arrangierten Vereinsabend, an welchem die „Götterdämmerung“ von einem unserer Mitglieder rezipiert und von den Herren Musikdir. C. Borchers und A. Keller an geeigneten Stellen durch den Vortrag des orchestralen Theils (am Flügel) musikalisch illustriert wurde, liess der Vorstand unseres Zweigvereins am 13. Februar vor zahlreich versammelter Zuhörerschaft eine Gedächtnissfeier folgen. Sie begann mit dem Vortrag der „Trauerklänge“ aus der „Götterdämmerung“ durch Fräulein Magda Tiedemann und Herrn A. Keller; nach den letzten Accorden sprach eine durch ihre Rezitationskunst in weiteren Kreisen unserer Stadt bekannte Dame einen für diesen Zweck gedichteten Prolog (von Ferd. Jansen), nach dessen Schluss sie die neben ihr stehende Büste des Meisters mit einem Lorbeerkrantz schmückte. Es folgte die Tannhäuser-Ouvertüre in der Bearbeitung von H. v. Bülow, darauf die Rezitation des „traurigen Mönchs“ von Lenau mit der Musik von Fr. Liszt, sodann das Tonbild „Siegfried und die Rheintöchter“ (arr. von Josef Rubinstein). Den Schluss bildete: „Festspiel und Brautlied“ aus „Lohengrin“. —

Kitzingen. (Vertr. Reallehrer E. Hertel) Konzert am 13. Februar: 1. Lied der Matrosen aus: „Der fliegende Holländer“ (Männerchor), 2. Brautchor aus: „Lohengrin“ (gemischter Chor), 3. Gesang der Rheintöchter aus: „Götterdämmerung“ (Frau Steinmann, Frl. Lina Roth und Frl. Louise Roth), 4. Duo für Violine und Pianoforte aus: „Tannhäuser“ (Hr. Reinmann, Hr. Freytag), 5. Chor: „Wach auf!“ aus: „Die Meistersinger“ (gemischter Chor), 6. Siegmunds Liebeslied aus: „Die Walküre“ (Hr. Dr. Haussmann), 7. Schlachthyne aus: „Rienzi“ (Männerchor). —

Leipzig. Das neue Gewandhaus bot diessmal einer Feier des 13. Februar durch der Bayreuther Brünnhilde Frau Friedrich Materna Vortrag des Schlussgesanges der „Götterdämmerung“, zum Mindesten am 11. d. M. Raum. —

Mannheim. Am 13. Februar, musikalische Akademie: die Faust-Ouvertüre.

München. Der hiesige Zweigverein und Orden vom hlg. Gral hatten sich am 12. Febr. zu einer internen Feier im Kunstgewerbhause vereinigt, bei welcher Herr cand. phil. Wolfgang Golther die würdige und gehaltvolle Gedächtnissrede hielt. —

Prag. Am 13. Februar im Deutschen Theater: Prolog von Dr. Ed. Pietzker, gespr. von Frau Johanna Buska, Abschied Siegfried's von Brünnhilde (Frl. Rosella und Hr. Wallnöfer), Gralsfeier aus „Parsifal“, IX. Symphonie unter Direktion des Hrn. Kapellmeisters Dr. Muck aus Graz. (Soli: die Damen Frank und Hilgermann, die Herren Wallnöfer und Elmlad.)

Reichenberg. (Vertr.: Bürgerschullehrer Franz Schütz.) Am 16. Februar feierte der hiesige Zweig-Verein den Meister durch folgendes Programm seines 12. Musik-Abends: Ansprache des Hrn. Fr. Schütz, Wagner: Chöre zur Liebesmahlfeier aus „Parsifal“, vorgetragen vom Vereinschor, Siegmunds Liebesgesang aus der „Walküre“, vorgetragen von Herrn Thiele-Warnsdorf, Mozart: XV. Streichquartett, vorgetragen von den Herren Alf. Meissner, Rudolf Vatter, Anton Jantsch und Josef Reimer, Lieder von Jensen und Wagner („Der Engel“), vorgetragen von Frl. Anna Schütze, Haendel: Arie und Chor aus „Samson“, vorgetragen von Frl. Hedwig Rohn und dem Vereinschor, Mozart: Streichquartett, Lieder von Hans Sommer, vorgetr. von Hrn. Thiele-Warnsdorf, Hofmann: „Der Pilot“, vorgetragen vom Vereinschor. Dirigent: Herr Chormeister Ferdinand Gerhardt, Clavier: A. Proksch.

Wien. Der akad. Wagner-Verein (Zweig-Verein des A. R. W.-V.'s.) veranstaltete am 13. Februar einen öffentlichen Vortrag des Freiherrn von Wolzogen aus Bayreuth über „Tristan und Parsifal“, im Saale Bösendorfer, und am 14. Febr. im Musikvereinssaale einen internen Abend als musikalische Feier mit dem Programm: 1) *Stabat mater* von Palestrina, bearbeitet v. R. Wagner (Vereinschor), 2) Beethoven, Sonate A-moll (Violine: Hr. Konzertmeister Rosé, Clavier: Hr. Rob. Erben), 3) Gralsfeier aus „Parsifal“ (Hrn. Schaumann und Gassner, Vereinschor, am Clavier: Hrn. Erben u. Jos. Meyer). —

(Weitere Mittheilungen erbeten!)

Zeitungsschau.

Allg. Musik-Ztg 7. Gedicht von A. N. zum Todestage R. Wagner's.

Karlsbader Wochenblatt 7. Abdruck des Flugblattes der Central-Leitung: Zum 13. Februar von Heinrich von Stein.

Leipziger Kunst- und Musik-Zeitung 5. Gedicht von L. Hitz zum Todestage R. Wagner's.

Musikal. Wochenblatt 7. Gedicht von J. H. Löffler zum 13. Februar.

Neue Zeitschr. f. Musik 7. Artikel zum 13. Februar.

Oberfränkische Zeitung 36. Abdruck des Flugblattes der Centralleitung: Zum 13. Febr. von Heinrich von Stein.

Pössnecker Zeitung 47. Abdruck des Flugblattes.

Riga'sche Zeitung 26. Abdruck des Flugblattes.

Rigaer Zeitung für Stadt und Land 26. Abdruck des Flugblattes.

Wiener Musik-Zeitung 19. Gedicht von E. v. Wildenbruch zum 13. Februar.

Theaterschau.

Berlin. 13. Auf Begehren: Carmen.

Bremen. 14. Tristan und Isolde.

Brünn. 13. Fl. Holländer.

Cassel. 21. Zum ersten Male: Siegfried.

Cöln. 14. Tannhäuser.

Danzig. 12. Tannhäuser.

Dresden. 13. Walküre.

Düsseldorf. 12. Walküre.

Hamburg. 12. Tristan und Isolde.

Leipzig. Wagner-Cyklus. Am 13.: Meistersinger.

Mannheim. 12. Tannhäuser.

München. 13. Fl. Holländer.

Nürnberg. 14. Walküre.

Prag. 15. 17. Rheingold, Walküre.

Reichenberg i. B. 13. Prolog. Trauerklänge. Lohengrin.

Wien. 12. Meistersinger.

Nachträgliche Berichtigungen zur Mitgliederliste.

Dordrecht. An Stelle von O.-V. Nic. M. Bouvy ist zu setzen: O.-V. Willem Kes.

Ingolstadt. Zu streichen: Frl. C. Weber; dafür einzutragen:

Hr. Lieutenant Hofmeier und Hr. Ingenieur Hupp.

Kitzingen. O.-V. ist Hr. Realschullehrer E. Hertel.

Münchener Zweigverein: Brodhag, Albert, Rentner.

Brodhag, Emil, Pianist.

(Abgeschlossen am 28. Februar.)

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Bruchstück eines Briefes an Schopenhauer.

Metaphysik der Geschlechtsliebe.

„Endlich hat jedes Jahr auch einen oder den andern Fall von gemeinschaftlichem Selbstmord eines liebenden, aber durch äussere Umstände verhinderten Paares aufzuweisen; wobei mir inzwischen unerklärlich bleibt, wie die, welche gegenseitiger Liebe gewiss, im Genusse dieser die höchste Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äussersten Schritte sich allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden, als dass sie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein grösseres denkbar ist.“ —

Es reizt mich anzunehmen, dass Sie hiervon wirklich keine Erklärung gefunden hätten, weil es mir schmeichelt an einen solchen Punkt anzuknüpfen, um Ihnen eine Anschauung mitzutheilen, in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg, zur Selbsterkenntniss und Selbstverneinung des Willens, und zwar nicht eben nur des individuellen Willens, darstellt.

Sie einzig geben mir das Material der Begriffe, durch die meine Anschauung auf philosophischem Wege mittheilbar wird, und versuche ich mich darüber deutlich zu machen, so geschieht es nur im Vertrauen auf das durch Sie Erlernte. Sehen Sie es auch meiner Ungeübtheit, vielleicht auch Unbegabtheit zur Dialektik nach, wenn ich nur auf Umwegen, und namentlich erst durch Darstellung der vollkommensten und höchsten Erscheinung der von mir gemeinten Willensentscheidung, zur Erklärung des von Ihnen angezogenen Falles gelangt, den ich eben nur als einen unvollkommenen und niederen Grad Jener verstehen kann.

Unvollendet — unabgesandt — eröffnet dieser merkwürdige Brief unseres Meisters uns einen Blick in die geistige Welt, aus welcher ihm sein Kunstwerk des „Tristan“ wohl um die gleiche Zeit zu Tage trat. An dieser Stelle mitgetheilt, wo allein es mitzutheilen gestattet war, bildet das Bruchstück nun zugleich eine bedeutsame Verbindung unserer Betrachtungen über Tristan und Parsifal, indem es noch einmal zurückführt auf jene Sätze:

Der Wille zum Leben, in immer verzweifelterem Ringen nach dem Lebensglück, ist dennoch nichts Anderes als der Wille nach der Erlösung. Er will ja nur sich selbst, und das ist „Idee“, nicht „Erscheinung“, ist das All, nicht das Einzelne. Nun steigert er sich, bis er die Macht der Liebe in sich zum Bewusstsein erweckt hat, welche die natürliche Kraft seiner Einheit, der Athem der Idee selber ist. Mitten in dem Zwiespalte der wider einander begehrenden Individuen treffen sich zwei Einzelne, die sich „lieben“ und in der Liebe Eins zu werden sehnen: der Wille zum Leben in seiner höchsten Potenz mündet in den letzten, äussersten Zwiespalt der Geschlechter. Seine am Glühendsten entbrannte Sehnsucht nach sich selbst, nach seiner Ur-Einheit, wird zum Begehren

des Ich nach dem Du, um Eines ganz im Anderen zu vergehen. Die „Idee“, d. i. der Wille vor dem Wollen, vor dem Eintritt in die Erscheinung, wird gleichsam in der Blindheit der Geschlechtsliebe zu einem nächtigen Gesichte für das Ideal. Die Liebe ahnt wie im Traum ihre Ewigkeit im Anblicke des Ideals — des Weibes — des Mannes, und — bleibt gefangen in der natürlichsten Ausdrucksform des Willens zum Leben: im „Geschlecht“. — Das war die Tragödie von „Tristan und Isolde“.

Das Ewig-Natürliche in seiner heftigsten Bethätigung, in der Liebe der Geschlechter, vereitelt die Erlösung, fesselt das höchste Vermögen des Rein-Menschlichen, die Erhebung zur religiösen Sittlichkeit, in den Banden der leidenden Natur! — So klingt es uns furchtbar niederschlagend aus dieser Tragödie entgegen; und über dem Sterbelager der Liebe tönt die Klage des Hirten dahin: die „alte Weise“. — Dennoch ahnen wir selbst in dieser Liebe das Ideal, nicht nur das metaphysische, auch das ethische: das Ideal des „Rein-Menschlichen“ in einer sittlichen Welt; und der Ausdruck dieser Ahnung lebt auch in jener Tragödie schon: als Musik. Aus dem Schoosse der Musik wird die Welt der grossen Tragik wiedergeboren als freies (ästhetisches) Kunstwerk. Schopenhauer sagt einmal bildlich: „der Wille ist die Saite, seine Durchkreuzung oder Hinderung die Vibration, die Erkenntniss der Resonanzboden, der Schmerz ist der Ton“. Mehr als Bild ist dieser Ton des Schmerzes, wir hören ihn ertönen durch die ganze Tragödie, aber er tönt auch von Erlösung und Freiheit, über den Leichen der tragischen Helden; und er tönt diess aus der selben idealen Kraft, welche auch dem Schmerze im Tone das Irdische, Tödtliche entnimmt. Es ist das unsichtbare Reich des Ueberpersönlichen, Universellen, als welchem Reiche auf dem Boden der Kunst die Musik, auf dem des Lebens aber die Sittlichkeit entquillt.

Die Hingebung des Weibes, die Treue des Mannes, die höchste Bethätigung des menschlichen Wesens in der Liebe: hier liegt auch in der Tragödie der Geschlechter schon der Kern eines höheren Lebens geborgen. Jede junge Menschengeburt scheint wie ein Versuch, diesen Kern zur Blüthe zu bringen. Aber nur dann wird auch die Geschlechtsliebe erlösungskräftig werden können, wenn sie selbst auf dem Boden des edelsten Menschenthums, der reinsten Sittlichkeit steht, d. h. wenn die vom Egoismus befreite menschliche Natur ihrer eigensten Kraft (Wille) auch die Reinheit und Keuschheit der Idealität wieder errungen hat, — wenn sie ihre Kraft, ihren Willen, im Dienste der freiesten Sittlichkeit, wie den Speer in der Hut des Grales, unentweiht verwerthet zur Bethätigung der göttlichen Liebe auf Erden: der grossen heiligen Menschen-Liebe! (Bayr. Bl. 1885. IX. 295. 296.) Den Weg aber zum Gewinne des Bodens dieses idealen Menschenthums, dieser sittlichen Welt, zeigt uns nicht „Isolde“ — sondern „Parsifal“. —

Das Original des Briefes (wohl etwa aus dem Jahre 1857) ward in dankenswerthester Weise von dem Besitzer, Herrn Dr. Gustav Schönaich in Wien, dem Archive von Wahnfried zugewandt, und mit der gütigen Erlaubniss des Spenders in unsern „Blättern“ veröffentlicht.

Tristan und Parsifal.

Ein Vortrag von Hans von Wolzogen.

3. Religion und Kunst.

Wieder war es ein weiter Weg, den unser Meister durch schwere und grosse Schicksale zu wandeln hatte, bis er selber zum „Parsifal“, zum „Gräle“ einkehren konnte. Er hat das Ziel, den neuen Tag, das neue Leben, auch in keiner seiner trüben Lebensnächte je vergessen. „Wach' auf! Es nahet gen den Tag!“ Diesen sieghaften Choral seiner „Meistersinger“ vernahm seine singende Seele zuerst im hoffnungslosen Weltstrudel von Paris!

Nach Vollendung des „Tristan“ war der deutsche Künstler, der Heimathlose, wiederum dorthin gewandert, um das Einzige sich zu ermöglichen, woran ihm in der „Welt“ noch gelegen sein konnte: seine eigenen Werke zu hören, indem er damit zugleich ein Beispiel gebe von Dem, was er in ihnen gewollt und gewirkt. Das Ende der verworrenen Zeit dieses Suchens in der Fremde war die vom Kaiser befohlene, vom Jockey-Club entschiedene Tannhäuser-Schlacht in der Grossen Oper am 13. März 1861. Dann kehrt der Deutsche mit der neuen Erfahrung dessen, was nichtdeutsch ist, nach Deutschland zurück, das ihm nun endlich wieder offen steht. Doch was ihn das Vaterland erfahren lässt, das waren, ausser der schönen erstmaligen Begegnung mit seinem „Lohengrin“ auf der Bühne des begeisterten Wien, nichts als die elendesten Theater-Nöthe mit seinem Herzenswerke und Schmerzenskinde, dem „Tristan“. Man übergeht am Besten mit scheuer Scham die trüben Erinnerungen an die Operntheater von Carlsruhe und Wien, wo alle Versprechungen für dieses Werk in den Jahren 1861—1863 sich immer mehr als hinfällig beweisen und endlich ganz in ein ödes, kaltes Nichts sich zurückziehen sollten. Die Tragik des „Tristan“ musste sich an seinem Meister von jeher als jammervolle Noth bewähren. Doch als die Noth am Grösseten war, als der Schöpfer der heimisch-trauten „Meistersinger“ keinen Platz mehr fand im weiten deutschen Lande, wo er sein Haupt unverfolgt von den Sorgen des Tages zur „Ruhe“ seiner Künstlerthaten niederlegen konnte: da — an dem Tage, als die Kunde von Meyerbeer's Tode nach dem propheten-abergläubigen Deutschland kam — traf ihn der Ruf eines königlichen Jünglings, und der „Siegfried“ ward wieder in seiner müden Seele hoch und hehr lebendig.

Ja, dieser Ruf nach München, ein wahres Propheten-Wunder im jungen Mai von 1864, er bedeutet für uns: das erste grosse Beispiel „Tristan“, und das erste grosse Festspiel „Siegfried“. Das Beispiel konnte der Meister noch in München selber geben: trotz mancherlei äusseren Hindernissen ward dort die Aufführung des „Tristan“ mit Schnorr und Bülow am 10. Juni 1865 möglich — wirklich. Aber auch über dieses glänzende

Aufleuchten eines künstlerischen Glückes fiel alsbald der Schatten des Todes, dem sich der „Tristan“ nun einmal angetraut: Schnorr stirbt. Der „Tristan“ kehrt in die Nacht des Schweigens zurück. Und jene „Schule“, welche sich in München an das Beispiel anschliessen und die Bildung des idealen Styls in deutscher Kunst zur bleibenden Tradition ausführen und befestigen sollte? Der Meister vermag sie nicht in seinem grossen, künstlerisch lebendigen und wahrhaftigen Sinne zu verwirklichen, — er selber muss der Welt, welche nicht geschult sein will, wieder weichen; und in dem Asyle der Königshuld, in Tribschen bei Luzern, besiegt er nun „frei, endlich frei“ diese Welt durch die Vollendung seines „Siegfried“.

1870 ist das germanische Siegesjahr. Es bringt dem Herrscher im Reiche des Ideals von Aussen her auch das „Reich“, in dessen Mitte er zu hoffen wagt, sein Beispiel nun als wirkliches Festspiel für sein Volk im eigenen Heim und Haus für immer bestimmend aufstellen zu können. Es beginnt die Zeit von Bayreuth.

Was ist Bayreuth? Für die Menge der Nichtwissenden wenig mehr als eine dunkle Sage! Für uns Wissende aber — eine brennende Frage! — Was einst der Schöpfer des „Lohengrin“ zu der selben Zeit, da er die deutsche Sagenwelt wieder entdeckte, aus den lichten Traditionen der Hellenen von einem volksthümlichen Gesamtkunstwerke, als festlich-freiem Ausdrucke eines grossen, schönen Lebens, hochbeseligt hatte erfahren können: hier gewann es sich nun durch das Vertrauen deutschen Bürgerthums und die Huld eines deutschen Königs den Platz zur Verwirklichung eines solchen Kunstwerks aus deutschem Geiste, für deutsches Volk. Die „Nibelungen“ von 1876 waren wiederum ein Beispiel dessen, was da gewollt war von Dem, der einzig es konnte. — Wieweit hat das „Volk“ mit seinem „Willen“ Dem entsprechen gekonnt? — Diese Frage erhält keine gar freudige Antwort, wenn man erfährt, dass auch jetzt wieder der Gedanke einer „Schule“ solcher Beispiele, bei des Meisters Lebzeiten, auf seinen letzten Anruf hin, nach solcher unerhörter Künstlerthat, keinen Widerklang fand in der grossen deutschen Nation! Man hatte genug gethan, wenn man dem Meister die Bezahlung des finanziellen Defizits seines Patronat-Unternehmens selbst zu bestreiten überliess. Man las „nüchterne Briefe“ über Bayreuth, amüsirte sich und schwieg. Unter diesem Schweigen des Volkes erwuchs das letzte Wort des Künstlers: der „Parsifal“. —

Frei von den Sorgen um die Schule schuf er das Bühnenweihfestspiel nun in der Stille der Bayreuther Heimath. Die Dichtung entstand, nach wesentlichen Veränderungen der Skizze von 1857, schon im Frühjahr 1877. Aber die Noth des Defizits, die Mühsal der Londoner Konzerte, die es decken helfen sollten, die Vorbereitungen und Enttäuschungen wegen des Schulplans, die Gründung des „Patronat-Vereines“ — diess Alles drängte sich alsbald zwischen Dichtung und Komposition. Das Weihnachtsfest von 1877 brachte uns die gedruckte Ausgabe. Während die ragende

„Bühne“, welche dadurch „geweiht“ werden sollte, stumm verschlossen und vereinsamt auf ihrer winterlichen Höhe stand und der Erfolge unserer vereinten Thätigkeit für die Wiederaufnahme der Festspiele harnte, durften wir uns nun hier in die neue Wunderwelt religiöser Poesie vertiefen, welche, als „litterarische Erscheinung“ in die Welt der Litteraten getreten, von diesen theils um ihrer „reinlicheren Sprache“ belobt, theils um ihrer „katholisirenden Tendenz“ gemissbilligt, im Ganzen aber wegen ihres Zusammenhanges mit dem unheimlichen Gespenste „Bayreuth“ gemieden und überschwiegen ward.

Was konnte auch der „Parsifal“ einer geistigen Welt sagen, welche im „Nibelungenringe“ nur erst eine altfränkisch ausgestaffirte Spektakel-Oper sehen wollte!? — Uns aber zeigte auch dieses Gedicht wiederum jene eigenthümliche Kunst unseres Meisters, seinen Stoff zu konzentriren auf wenige Scenen, grosse Blicke, die Alles sahen, und darum Alles sagen. Ihm, den Musiker, ward der „Stoff“ eben ganz zur „Idee“, die sich nur noch zerlegen hatte in ihre einfachsten Entwicklungsmomente, das sind aber: die in ihr selber ruhenden schöpferischen Kräfte, welche, als Gegensatz und Harmonisirung in der Zeit hinter einander auftretend, die Idee nun auch im Raume vollendet erscheinen lassen.

So zeigte unserem Meister das Eine Charfreitagswunder: Liebe — Leiden — Erlösung, zusammengefasst zur Erlösungsmacht göttlichen Mitleidens. Davor muss die menschliche Natur, ihr heiliges Ideal gewahrend, die Waffen ihres Eigenwillens niederstrecken, um ganz nur in den Dienst des Gottes sich zu geben, der in jeder Sündenschuld des Menschenherzens wieder gekreuzigt, in jeder Gnadenwirkung seiner Erlösungsmacht selbst erlöst wird. War diese Idee einmal erkannt, das sonst nur in Musik Hörbare mythisch erschaut: dann blieb von der ganzen Mär des „Parzival“ nur der „reine Thor“, der da „wissend wird“ durch „Mitleiden“ und dadurch erlösen kann, was da leidet, Gott und Mensch. Er kommt zum ersten Male nach Monsalvat in der naiven Unwissenheit des Ewignatürlichen, das in ihm so rein Person geworden, wie im Siegfried; er empfindet nur dumpfes Weh beim Anblick des Gottes- und Menschen-Leidens; es treibt ihn noch kein wissendes Mitleiden zur reinmenschlichen That. Da tritt die Versuchung an den unbewusst rein Empfindenden heran in der Welt des Klingsor-Zaubers, der Sinnlichkeit, des Egoismus, wo die Natur in der Gewalt ihrer unsittlichen Entartung zum Schaden der Menschenseele ihre schönsten und schärfsten Waffen führt. Aber er, der unkunde Thor, der nur erst Einen tiefen Schmerz erlitten, nur erst Ein unbegriffen wunderbares Erlebniss geschaut hat: hier in seinem zweiten Schmerze, in seinem zweiten Erlebnisse, welches ihm wie dem Amfortes zur Wonne der Sinne werden sollte, hier erkennt er die Wunde der Sünde wieder: aus Mitleiden mit dem gleich ihm Geopferten wird er wissend des Opfers und weist die Verführung von sich. Und nun bewährt er sein Wissen auch im

Willen, durch die Bewahrung seiner Reinheit, als er mit der schweren Gnadenlast seines Anders-Seins durch die alte Welt der Nöthe und Streite dahinzieht, bis er den Gral wiedergefunden hat und aus der Kraft seiner Busse, welche die Frucht seines wissenden Mitleidens ist, die Leiden des Grals, seines Königs und seiner Ritterschaft beendet. Die Thorheit der Natur hat den innersten göttlichen Kern ihres Willens, die Erlösung im Reinmenschlichen erreicht: durch ein dem tiefsten natürlichen Gefühle selber entsprungenes Wissen, und durch leidensvolle Bethätigung dieses Wissens im Leben des gläubigen Menschen. — Das ist der christliche Held. — Und neben ihm, dem Manne, in welchem das Ewignatürliche selber so zum Reinmenschlichen sich erhebt: das Weib, „das Weibliche im Menschlichen“, Kundry! Im ersten Akt: nur die wilde Dämonik des instinktiven Grundwesens weiblicher Natur — einer Condrie Wolfram's noch äusserlich ähnlich —; im zweiten Akt: die voll entfaltete Macht ihrer verführerischen Sinnlichkeit, die an das Geschlecht gebundene Liebe — einer Orgeluse Wolfram's in der Artung verwandt —; im dritten Akt dann verwandelt zur büssenden Dienerin des Guten, die sittliche Macht des Weiblichen, — einer Sigune Wolfram's kaum noch zu vergleichen, in deren Namen jedoch der Sieg und das Schweigen sich bedeutend verkünden. So wird auch Kundry „getauft in den Tod“, und der Tod ist ihr die Erfüllung des neuen Lebens, das dem Gralskönige aufgeht in der That des christlichen Heroismus, in der Gestalt eines heilbringenden, hilfreichen, heldenhaften „Lohengrin“.

Was Brünnhilde nur als einen seligen Gruss der ewigen Liebesmacht am Ende der untergehenden Heidenwelt im eigenen Opfertode zu empfinden vermochte: „Alles ward mir nun frei!“ — und was die Melodie der „Liebeserlösung“, die ihrem Mitleiden mit den Wälsungen einst entquoll, am Schlusse der „Götterdämmerung“ allbesiegend musikalisch ausdrückt: Das ward in diesem „Parsifal“ zum Drama des christlichen Gedankens. Das furchtbar vernichtende Ende der Nibelungen-Welt verlangte diese letzte befreiende Künstlerthat, diese Verkörperung des Ideales selber; und schloss die Tragödie des Siegfried auch die des Tristan ein, so ward auch Diesem in seinem Leidensgenossen und Blutbruder Amfortas das Heil gebracht durch den neuen König des Grales. So schuf Wagner, fast unmittelbar nach der Vollendung des „Nibelungenringes“ in seiner Aufführung als Bühnen-Festspiel, eben diesen „Parsifal“ als nothwendige Krönung seines Werkes: auf das Wehe — die Weihe. „Ruhe, ruhe, du Gott,“ von den Thatenleiden dieser Welt; aber „die Liebe ruhet nimmer“, und der Gott des thätigen Mitleidens ist uns erstanden, der ewig lebendige Tröster über Tag und Tod! — Die „neue Welt“ hat sich aufgethan, deren Gedanke Christus, deren Seele Musik ist! —

Im Herbst 1877 ward die Musik des „Parsifal“ nieder zu schreiben begonnen. Der Charfreitagszauber, der die Dichtung entstehen liess, wirkte fort: bis Ostern 1878 war der erste, bis Ostern 1879 der dritte Akt vollendet.

Damals schrieb der Meister in die gleichzeitig mit „Parsifal“ entstandenen „Bayreuther Blätter“ jenen ernst mahnenden Aufsatz: „Wollen wir hoffen?“ Nun, die Hoffnung lässt sich „Sachs“ nicht mindern; aber ihr zur Seite stehen muss die Entsagung, wenn sie nicht ganz „über'n Haufen gerannt“ werden soll; und beruht Hoffnung zuletzt doch auf einem starken Glauben, so geht Entsagung aus einer tiefen Liebe hervor. Der Meister des „Parsifal“ mochte schon im Jahre 1880, als er im Winter zur Erholung seiner angegriffenen Gesundheit nach Italien geflüchtet war, die Ahnung mit sich tragen, dass er seinem armen Volke und seinen schwachen Getreuen nicht lange mehr werde erhalten bleiben. Sollte er sie ohne die letzte Liebesthat verlassen? Ja, sollte auch sein unsterblicher Glaube an den deutschen Geist sich in keinem lebendigen Beispiele mehr dem deutschen Volke verkünden lassen? Sollte das Werk des wieder erstandenen deutschen Glaubens selbst, der „Parsifal“, um der mangelnden Hoffnung willen, dem Tode des ewigen Schweigens verfallen? — Eine schmerzlichste letzte Entsagung galt es hier: in Venedig ward dem „Parsifal“ das Leben gerettet durch den Tod der „Idee“. Bayreuth ward um Geld dem „Publikum“ eröffnet. So konnte allein nur das Weihefestspiel von 1882 stattfinden. Zur selben Zeit aber vollendete der grosse Entsagende in Venedig seine Schrift „Religion und Kunst“ — und hellauf leuchtete die heilige Idee seines Lebens: das Evangelium des Grales, über alle Nöthe der Zeit, über Publikum und Popularität hinaus! —

Noch einmal zog es ihn im Winter auf 1882 nach dem Süden, und in Palermo ward am 13. Januar die Instrumentation des „Parsifal“ beendet. Der Sommer sah in Bayreuth das Weihefestspiel. Wohl ein hoher, herrlicher Sieg der Kunst, des Ideales — über dem Grabe der Idee! — Und das dritte Mal verliess der ermüdete Meister nach seiner letzten Heldenthat den mütterlichen Boden Deutschland's — die düstere Gondel trug ihn zum Palazzo Vendramin. Hier — so heisst es — ward der Plan schon entworfen, den „Parsifal“ in Bayreuth zu wiederholen, dann eine Ruhe eintreten zu lassen, und hiernach, also etwa im zehnten Jahre des Gedenkens an 1876, ein anderes Werk ihm zuzugesellen. Das ward der „Tristan“, dem vor Allen es so Noth that, ihn an die seiner einzig würdige Stätte zu führen, dort, wo er erst wahrhaftig und vollständig aus dem Todesschatten, der über ihm von Anbeginne lag, in das helle Licht der Kunst gelangen könnte. Es ist uns auch, als träten wir in eine Tristan-Sphäre, wenn wir der letzten Arbeitstage des Meisters uns erinnern. Gleichwie wir neben seiner „Nibelungen“-Schöpfung seine antik-revolutionären Erstlingsschriften, neben den „Meistersingern“ die nationale Schrift über „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, neben dem „Parsifal“ die Aufsätze über „Religion und Kunst“ entstehen sahen: so beginnt er jetzt noch einen letzten Aufsatz für seine „Bayreuther Blätter“: „Ueber das Weibliche im Menschlichen“, welcher aus dem Wenigen, was vollendet ward, bis zu jenem abbrechenden Schlussworte von der „Liebestragik“ hin, uns die metaphysische Bedeutung der

Liebe aus dem Tristan-Drama wieder erkennen lässt — doch nun in einer geistigen Welt betrachtet, welche schon den „Parsifal“ als künstlerischen Ausdruck ihrer Religion und als sittliches Ergebniss des Reinnenschlichen aus dem Ewig-Natürlichen sich gewonnen hatte. Die Harmonisirung dieser beiden Elemente, welche am 30. Januar 1883 der Meister uns zur Aufgabe stellte, — hier wäre sie wohl zur deutlichsten Erklärung gelangt, an jenem „Beispiele“, welches wir Alle „leben“. Nun wird uns diesen Heildienst das Doppelfestspiel des Jahres 1886 zu leisten haben, wenn wir es mit rechtem Sinne, durch des Meisters Leben und Werke belehrt, in uns aufzunehmen wissen!

Das grosse Publikum aber, welches nicht die meisterliche Lehre, sondern, welches nur die Gewalt einer überragenden Kunsterscheinung an diesen Werken erfährt, — möge es durch den Sieg der idealen Sache auf der Bayreuther Bühne daran gemahnt werden, auch das Seine dazu zu thun, dass die Nachwelt Das erhalte, wessen der Meister entsagen musste: die reine Idee von Bayreuth — den Gralstempel frei vom Fluche des Nibelungen-Goldes! Dann wird auch die Kunst-Darbietung selber zu einer rein-sittlichen That, und der Kunst-Genuss, wie er aus einem rein-ästhetischen Bedürfnisse entspringt, verliert den letzten Schein des „Luxus“, der Zugehörigkeit zu der Welt der käuflichen Verschönerungen und Erheiterungen des Alltags für den „besser Situirten“, der sich seine Alltage möglichst zu Sonntagen, oder wenigstens Sonnabenden, Sabbathern aller Art, aufzuputzen sucht. Und zur sittlichen That soll und muss diese Kunst ja führen, wenn wir ihrer würdig heissen wollen. Dahin zeigt sie uns selbst den Weg — sie allein! —

Die volle Gewinnung des Reinnenschlichen aus dem Ewignatürlichen ist für die Menschheit, wie sie bis heute geschichtlich geworden ist, nicht denkbar ausser im Reiche des Idealen. Ueberall in der Realität tritt die Natur, weil schon in der Zersplitterung des Willens, als störende Gewalt zwischen die zarten Gebäude des menschlichen Intellectes, der „die Menschheit bessern und bekehren“ möchte. Der Ausdruck der Natur in der Realität ist Egoismus oder sinnliche Liebe. Sie steht unter dem Banne des Willens zum Leben. Sie ist erst wieder zu befreien durch die Macht des Reinnenschlichen. — Jene grossen, seltenen, einzelnen Wunder-Erscheinungen dieses Reinnenschlichen, im Heiligen, im Weisen, im Künstler, sie zeigen uns allein in der Welt die Wege, wie aus dem Ewignatürlichen selbst, ohne Egoismus und Sinnlichkeit (im moralischen Sinne), das Reinnenschliche uns gewonnen werde, welches dann wiederum die Natur in uns befreien soll. Im Heiligen wirkt das Göttliche unmittelbar, als sittlicher Wille; im Weisen als reinnenschlicher Intellect; im Künstler als ewige Idee. Alles Dreies bedeutet den Willen in seiner Idealität, „mit-leidend“ im Heiligen, „wissend“ im Weisen, „rein“ im Künstler. Eine vollkommene, abgeschlossene Welt, ein Reich des Idealen in diesem Sinne, er-

öffnet uns aber einzig die Kunst. Der Weise bleibt innerhalb der realen Welt, die das Objekt seiner Erkenntniss ist; der Heilige gehört ihr nicht mehr an, und wirkt nur wohlthätig und vorbildlich auf sie zurück. Der Künstler aber schafft innerhalb der realen Welt selbst eine ideale, das symbolische Bild des hinter der Realität ruhenden Ewigen, und doch mehr als Bild und Symbol, und doch eine Realität auch an sich, sobald sein Werk beseelt ist durch die Musik. Intellektlos wie die Natur selbst, und doch auch wie die Natur mit voller Kraft des Willens, ja, der Leidenschaft, aber wiederum leidenlos, ideal, universell, so ist die Musik der Ausdruck des Ewigen, des Willens in seiner Idealität, der „Seele der Gottheit vor (d. h. ausser) der Weltschöpfung“, der Harmonie der Natur, der Liebe in ihrer Freiheit, als Kunst, — als die Kunst aller Künste.

Das musikalische Kunstwerk vermag uns dergestalt mit voller Sinnlichkeit (im ästhetischen Sinne) und zugleich in höchster Idealität den Boden darzubieten für die Wendung des sinnlichen zum idealen Menschenthume, des egoistischen zum universellen Willen im Leben selbst. Diess ist es, was unser Meister ausdrückte in den Worten seines Nachlasses: „Die grosse Wonne des Momentes der genialen Anschauung kommt von dem endlichen Gelingen her, sich als Gattung selbst zu sehen und zu erkennen; diess ist so vorherrschend, dass das moralische Mitleiden dabei ganz schweigt: der erschütternde Anblick, die grauenhafteste Erkenntniss berührt uns nur insoweit, als sie eben Anschauung der Gattung durch sich selbst, Ueberwindung der persönlich bewussten Anschauung ist: wir rufen uns da mit begeisterter Herausgerissenheit zu: ja, das bin ich (Gattung — Idee). Von hier aus — — — Rückschlag auf die Moral, bis zur ethischen Genialität — Mitleid — Liebe.“ — (Nachlass S. 112.)

Die Wurzel auch zu dieser, als „Rückschlag“ bezeichneten, ethischen Blüthe liegt aber, auf dem Grunde des idealen Kunstwerkes, in der Musik. Das „Geniale“, das von der künstlerischen Anschauung aus zur ethischen That wird, ist ja selbst das Ewig-Natürliche (Naive) im reinmenschlichen Geiste; und es ist zugleich in dieses Geistes Kunst das „Ideale“, Musikalische. „Es ist nicht anders zu fassen, als dass der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im inspirirten Musiker als universeller Wille wach wird, und über alle Anschauung hinaus als solcher recht eigentlich sich als selbstbewusst erkennt.“ (Ges. Schr. IX. 91.) „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und 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 manigfaltigen Motivirungen, die in der ausschliesslichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind.“ (I. 163.) „Im Musiker fühlt sich der Wille sofort über alle Schranken der Individualität hinaus einig. In der Entzückung dieses Ge-

fühls erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurück zu halten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewusste Idee der Welt.“ (IX. 91.)

Dieser „universelle Wille“ ist — wie schon gesagt ward — sowohl die Seele der Musik, darin er Ton, als auch die Wurzel der Sittlichkeit, darin er That wird.

Dort wirkt er Kunst — hier Religion.

So wird denn dort das Ewig-Natürliche — eben der Wille — in dem Kunstwerke eines „Tristan“ reinmenschlich — hier dagegen das Reinmenschliche — die Kunst — in der religiösen Symbolik eines „Parsifal“ wiederum natürlich. Denn die belebende Seele des Gralsritterthumes ist ja die Gemüths-Natur des Gut-Seins. In den Rittern von Monsalvat ist das Gute — um mit unserem Meister zu reden — das Genie der Gemeinsamkeit geworden; und diess ist und bleibt das Ideal für alle wahren Schüler dieses Meisters: das eigentliche sittliche Kunstwerk der Zukunft.

Sollen wir aber das Gute zum Gemeinsamen werden lassen, so beginnen wir damit, zuerst die uns vereinende und Weihende Kunst selber „gut zu machen“. Diese gute Kunst ist — Bayreuth. Und so ist Bayreuth das redende Dokument unserer Religion, die *Confessio fidei* des rechten „Wagnerianers“. Die beiden Glaubens-Artikel dieses Bekenntnisses aber lauten:

Die Wahrheit wird Schönheit

und:

die Schönheit wird Güte;

in zwei Worten:

Tristan und Parsifal!

Hiernach dürfen wir wohl abschliessen, indem wir zu dem allgemeinen Glaubensbekenntnisse unseres Wagnerianismus oder Bayreutherthums nun auch, alles bisher Gesagte zusammenfassend, einen Grundriss unserer Lebensaufgabe mittheilen: wie wir sie am Kunstwerke dreifaltig uns ansehen — als ästhetische Anschauung — als philosophische Erkenntniss — als moralische Bethätigung. Und diess wird die Ausführung unseres Bekenntnisses als Lehre, unseres Glaubens als Wissen sein. —

Musik ist Wille in seiner Idealität, d. h. nicht individuell-egoistisch, sondern universell.

So giebt unsere Musik den vollkräftigen Ausdruck einer Willensbejahung, aber nicht als Bejahung des egoistischen Willens der Individuen, sondern als universelle Bejahung des All-Willens, welche für die individuell-egoistische Anschauung: „Verneinung“ bedeutet.

Drama ist Deutung dieses Geheimnisses der Musik in den idealisirten Formen der Individuation.

So stellt unser Drama die Tragödie der Erkenntniss des Individuums dar, das aus der Selbstbejahung zur Verneinung des egoistischen Wollens gelangt, welche dramatische Verneinung gleichzeitig die Musik als Bejahung des universellen Willens und damit als Grundlage der Moral bestätigt.

Hier tritt die Wendung der Kunst zum Leben ein.

Ihr Ziel ist: Idealisirung der rein-natürlichen (arisch-germanischen) Willenskraft zum rein-menschlichen (christlichen) All-Willen (ethische Humanität, thätiges Mitleiden, Gralsritterthum).

Die erste Stufe dazu (in unserer Zeit) bezeichnet: Ausbildung idealistischer Anschauung und Gesinnung durch ideale Kunst und idealistische Philosophie, nach Vorbildern deutschen Charakters (Wahrhaftigkeit, Kraft, Treue) wie Schopenhauer und Wagner (germanische Heroen).

Diess bleibe unsere Aufgabe, die Lehre des „Tristan“ und „Parsifal“, der waltende Gedanke des Festspiel-Gedenkjahres 1886! —

Bayreuth, im Advent 1885.

Luxustheater und Volksschauspiel.

Von Hans Herrig.

III.

Betrachten wir jetzt einmal, was die Oeffentlichkeit selber für dieses stehende Theater thut.

Da möchten wir denn von vornherein behaupten, dass es zur Stunde kaum noch eine herzliche Theilnahme für das Theater in den breiteren Schichten der Nation giebt. Seit dem vorigen Jahrhundert haben wohl kaum je ästhetische Fragen die Nation so in Erregung gebracht, wie die von Wagner aufgeworfenen. Bis zu seinem Abscheiden konnte man behaupten, dass kaum zwei oder drei „gebildete“ Deutsche beisammen sein konnten, ohne sofort über Richard Wagner und seine Theorien in Streit zu gerathen. Und mit welcher Theilnahmlosigkeit hatte trotzdem die Bayreuther Idee zu kämpfen! Wir brauchen nur darauf zu verweisen, dass der Meister schliesslich, um das Defizit der Nibelungenaufführungen zu decken, den Ring an einen herumreisenden Unternehmer opfern musste. Das wäre niemals möglich gewesen, wenn die thatsächliche Theilnahme so gross gewesen, wie er selbst und andere erwarten durften, und wie es, in echt deutscher Weise, die des Geschwätzes „auf der Bierbank“ war — welche bekanntlich den grossen Vorzug hat, dass sie nichts kostet. Diese Theilnahmlosigkeit zeigt sich aber nach jeder Richtung hin im grossen Publikum. Wir sind gewiss keine Verehrer der „öffentlichen Meinung“, trotzdem würde sie einem Institute gegenüber, das auf sie angewiesen ist, schwerlich machtlos sein. Aber wir haben noch nie erlebt, dass die öffentliche Meinung einen guten Einfluss auf unser Theater gehabt hätte, sie muss nur herhalten, wenn es das Schlechte zu entschuldigen gilt. Das ist aber nur möglich, weil die Guten, die Bessern, sich wenig um das Theater bekümmern, es ohne Weiteres als ein Gegebenes hinnehmen, und zufrieden sind, wenn sie sich auch einmal einen Abend „amüsiren“ können, sei es bei „guter Musik“, in „klassischer“ oder in platter Manier.

Insofern ist das Theater denn allerdings gezwungen, den schlechten Neigungen der Menschen sich zu fügen, um so mehr, als die Verwaltung eines Theaters täglich kostspieliger wird. Ausstattung und Gagen verschlingen ungeheure Summen. Selbst die bürgerlichen Lustspiele sind nicht mehr so billig herzustellen wie früher; ein neues „stylvolles“ Möblement ist mindestens für jede Neuigkeit von Nöthen, wenn das Publikum nicht gleich die Nase rümpfen soll. Und nun noch das Verlangen, dass auf jedem Theater (nur Berlin mit seinen vielen Theatern macht hier eine Ausnahme) alle „Genres“ gespielt werden sollen! Eine mittlere Stadt wünscht die grosse Oper, das klassische Schauspiel, das Lustspiel und (wenigstens *a. s.* 1885) vor Allem die Operette. Man denke, welches Personal die Direktion da zusammenstellen muss, wie viel Künstler durch ganz Deutschland gebraucht

werden, und wie in Folge dessen die Quantität, d. h. die Unbefähigung, die Qualität ersetzen muss. Dass man aber eine solche Fülle des Dargebotenen fordert, ist trotzdem wieder nicht Theilnahme; denn die eigentlichen Einnahmen hat die Direktion doch nur aus Lustspiel und Operette; desshalb kämpfen auch in grösseren Städten, wo es zwei Theater giebt unter verschiedenen Direktionen, diejenigen, welche das „höhere Genre“ pflegen, mit ewigen Schwierigkeiten, während die kleineren Bühnen ihre Leiter reich machen. Für die Oper herrscht allerdings grösseres Interesse, allein man ist bereits so blasirt, dass man nur hingeht, wenn Kräfte „ersten Ranges“ mitwirken, statt dass man lieber einen tüchtigen Kapellmeister suchen sollte, der den Künstlern zweiten Ranges ein bischen Musik beibrächte. Das klassische Drama findet schon in einer Stadt, wie Dresden, keinen Besuch; sein Publikum ist selbst in Berlin vor Allem die Jugend. Ein neues Interesse dafür haben die Meininger erweckt. Als sie zuerst auftraten, durfte man sie als Reformatoren begrüssen. Allein die auf die Meininger gesetzten Hoffnungen haben sich als Illusionen erwiesen, und mussten es. Bei den Kosten, welche die Inszenirung der Meininger erfordert, würde ein mittleres Theater binnen wenigen Monaten zu Grunde gehen. Und wie kann selbst ein gut situirtes Theater diese Kosten an ein neues Stück setzen, das vielleicht dem Publikum missfällt und nur zwei bis dreimal gegeben wird? Sind doch die Meininger selber, obgleich sie unablässig die Welt durchreisen, ausser Stande, etwas Anderes, als „Klassisches“ zu bringen. Die Meininger sind schliesslich eine Spezialität. Sie besitzen Nachahmer, aber keine Schule. Was bei ihnen genial und durchgeistigt erscheint, das wird bei den Nachahmern zu plumpem Pompe, zur brutalen Massenwirkung — das Theater ist nicht mehr die Bühne, von welcher der Dichter spricht, sondern ein mit möglichst farbenprächtigen Bildern ausgestatteter Guckkasten. Auf diesem Wege ist es allerdings z. B. dem deutschen Theater in Berlin gelungen, die „klassische Ausstattungstragödie“ als Zugstück zu verwerthen, allein der Sinn für wahre Kunst wird schwerlich dabei gewinnen, denn diese Ausstattungen dienen nicht einem idealen künstlerischen Zwecke, sie sollen durch sich wirken, sind zwecklos und eine blosse Entfaltung des Luxus.

Natürlich wird es unter diesen Umständen den Minderbemittelten immer schwerer, in's Theater zu gehen. Die „besseren Plätze“ sind ihnen zu theuer, und auf die schlechteren wollen sie nicht gehen. So kommen diejenigen Plätze, welche das Meiste einbringen, und deren Besuch für die Direktionen am Wichtigsten ist, in den ausschliesslichen Besitz der Reichen, die gerade in dieser Absonderung immer mehr dazu kommen, das Theater nur als eine Anstalt zur Befriedigung der Vergnügungslust, des gesellschaftlichen Luxus zu betrachten. Sie sind unter sich und das gesellschaftliche Prinzip macht sich geltend: sie wollen nur von sich unterhalten sein. Dass sich dabei in den „oberen Rängen“ auch nicht gerade die besten

Elemente der Bevölkerung sammeln werden, liegt auf der Hand, was aber hier unter dem Eindrucke glatter Spässe oder zotiger Operettenscenen in Eins verschmilzt, ist ganz gewiss nicht jenes „Volk“, an welches sich die Kunst zu wenden hat, sondern nur Pöbel. Bekannt ist dagegen, dass bei „Ritterstücken“, wie die Schauspieler sagen, der Besuch „nach oben“ zunimmt. Die „Gesellschaft“ freilich giebt nichts auf dieses Zeichen, und dem Geldbentel der Direktionen kann ein solcher Besuch nichts helfen. Auch ist diese Erscheinung nicht mehr als ein „Zeichen“. Vom Volk können wir trotzdem nicht reden, es sind nur andere Volkskreise, die hier in Betracht kommen, und für die man durch billige klassische Vorstellungen etwas thun sollte und öfters gethan hat. Von „Volk“ in unserm Sinne aber könnten wir doch erst reden, wenn wirklich ein gemeinsamer Geist alle Schichten der Bevölkerung erfasst hätte.

Kann also von einer künstlerischen Theilnahme der Gesamtheit kaum die Rede sein, so noch weniger von einer des Staates. Soweit die Theater nicht Hoftheater sind, überlässt man sie sich selber. Zweifellos verdanken wir es dem Hoftheater, wenn der öffentliche Geschmack nicht ganz verroht, und ganz gewiss liegt auch dem Gedanken des „Hoftheaters“ etwas durchaus Richtiges zu Grunde. Indem man das Theater der Pflege des Monarchen und der Patronisirung der ersten Kreise der Nation überwies, gab man ihm die denkbar schönste Stellung. Leider aber sind unsere Hoftheater in Wahrheit gar keine Hoftheater mehr. Die angestellten Beamten und Künstler gelten als Hofbeamte und werden aus der Zivilliste des Monarchen besoldet, der Intendant erhält seine Stelle aus dessen persönlichem Vertrauen und ist meist ein Kavalier. Mag indessen der Zuschuss, welchen das Theater erhält, noch so gross sein, so genügt er doch in keiner Weise, es unabhängig vom Tagesgeschmack zu machen; und so hat der Intendant zwar seinen vornehmen Titel, steht aber im Uebrigen dem Publikum wie jeder gewöhnliche Theaterdirektor gegenüber, hat es sogar oft noch schlimmer, als Jener, wenn er daneben auch persönlichen Liebhabereien Einzelner oder gewisser Kreise sich anpassen muss, wovon gewiss gar mancher Intendant ein trauriges Lied singen könnte. Sind die Hoftheater in dieser üblen Lage, so sind es die Stadttheater noch mehr. Der Schein aber einer wirklichen Kunstpflege, den man dem Bildungsphilister zu Liebe noch aufrecht erhalten müsste, fällt für alle die zahllosen grösseren oder kleineren Gesellschaften und Direktionen, die schon durch die Verhältnisse gezwungen sind, sich rein auf den gewerblichen Standpunkt zu stellen, ganz fort. Die niederen Schichten des Volkes endlich schöpfen ihre Kunst-anregung nur noch aus dem, was man mit dem schönen Worte „Tingeltangel“ in allen seinen Abstufungen bezeichnet. So müssen wir denn leider zusammenfassen: nach oben platte Spässe oder Sinnlichkeit der Operette und des Ehebruchsdramas, nach unten die freche Zote, das klassische Drama für den Bildungsphilister. Und die Oper? Auch sie wird von

der Mehrheit nur der sinnlichen Wirkung der Musik halber genossen; zu klein ist der Kreis derjenigen, denen inmitten unseres theatralischen Treibens die Hoheit des idealen, musikdramatischen Kunstwerkes aufgeht.

Dass Staat und Städte für diese theatralische Kunst nichts thun wollen, könnte man daher eigentlich für höchst vernünftig erklären, wenn die Sache nicht noch eine andere Seite hätte.

Es liegt in solchem Verhalten nämlich keineswegs ein Urtheil über die Verwerflichkeit jener traurigen Zustände, sondern eine Verkennung der Bedeutung der theatralischen Kunst. • Schon, dass man diese der Gewerbefreiheit überantwortete (die seitdem vorgenommenen Beschränkungen sind gleich Null), beweist, welche Anschauungen die Politiker von einem Institute haben, welches nächst der Kirche am Meisten den Geist eines Volkes beeinflusst. Noch mehr aber tritt diese Urtheilslosigkeit hervor, wenn wir sehen, welche Gelder flüssig sind, sobald es auf die Unterstützung der bildenden Künste ankommt. Millionen werden ausgegeben, um die Museen mit, womöglich zweifelhaften, Gemälden zu füllen. Der Staat theiligt sich eifrig an einem „Sport“, der nur für reiche Geldleute Sinn hat, und der höchstens insofern Nutzen stiftet, als er ein Anziehungsmittel für den Fremdenverkehr der grossen Städte bildet und den sogenannten Kunstgelehrten Anlass bietet, zwecklose Bücher und Artikel zu schreiben. Was man vom Einfluss auf die lebende Kunst redet, ist einfach Fabel. Als die deutsche Kunst sich am Ende des vorigen Jahrhunderts aus tiefem Verfall hob, gab es noch keine vollgestopften Museen; heute, wo jede Stadt ein solches besitzen will, ist gerade die Malerei in Gefahr der vollkommensten Geistlosigkeit zu verfallen. Die Sehnsucht nach der Schönheit, die Herzensnoth ist es auch in den bildenden Künsten, welche das Neue schafft, nicht das sogenannte „Studium“. Gewiss soll der Staat für die bildenden Künste sorgen, er soll ihnen den Rückhalt geben, dass sie Dauerndes schaffen. Aber ebenso wenig, wie man auf öffentlichen Märkten Biscuitstatuetten aufstellt, ebensowenig ist es Pflicht des Staates, alle möglichen Bilder aufzustapeln, die ihren richtigen Platz nur im Saale eines Privatmannes finden. Giebt der Staat etwa Aufträge zu Walzerkompositionen oder kauft er gute Romane an? Und wollen wir selbst den Museumssport und den Schutz der bildenden Künste gelten lassen, wie er auf „allgemeines Verlangen“ geübt wird, so wäre doch wenigstens billig, dass man das Monumentale in Musik und Poesie auch unterstützte. Mit welchem lächerlichen Schwulste wird immer darauf hingewiesen, welchen bildenden Einfluss es auf das Volk ausübe, wenn auch der Geringste in den Museen seinen Schönheitssinn entwickeln könne. Als ob die neugierigen Bummler, die eilenden Fremden, welche ausser Athem sind und sich freuen, endlich bei der Ausgangsthür angekommen zu sein — als ob alle diese Leute ihren Schönheitssinn bildeten! Welches Geschrei würde sich aber erheben, wenn die Museen plötzlich Eintrittsgeld fordern

würden! Dasjenige Institut jedoch, welches nicht nur den Schönheitssinn entwickelt, sondern auch Herz und Gemüth, welches selbst dem, welcher, sei es nun im glücklichen oder unglücklichen, Zwange der Gewöhnlichkeit dahinglebt, den Blick in die Tiefen des Daseins eröffnet, das Theater wird zu einem Spekulations- und Luxusgegenstand gemacht, das Volk, nicht nur die unteren, sondern gerade immer mehr auch die mittleren Stände davon ausgeschlossen. Ja, hier führt man förmlich Krieg gegen das Monumentale. Einer thörichten Praxis arbeitet eine verblendete Theorie in die Hände. Anstatt zu begreifen, dass gerade das vermeintlich ungebildete Volk (im landläufigen Sinne) am Meisten durch das Grosse und Erhabene gepackt wird, sucht man ihm einzureden, dass eigentlich nur Jeder am Besten die eigene Beschränktheit begreife, und wenn einmal von einem „Volkstheater“ die Rede ist, so meint man Lokalpossen damit, im höchsten Falle Genrebilder aus dem städtischen oder bauerlichen Leben, ganz gewiss aber nicht Gegenstände, welche das Volk als solches und in seiner Gesamtheit angehen. Ist es nicht ein wahres Aergerniss, dass Bayreuth fortwährend mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, dass nicht auf Reichskosten die Spiele sichergestellt und der Bayreuther Idee eine feste Form für alle Zeit gegeben wird? Und doch wagt man in den Kreisen der Verehrer Wagner's derartiges nicht einmal zu planen, auch ist nicht daran zu zweifeln, dass sich unser Reichstag, wenn diese Angelegenheit zur Sprache käme, nach allen Regeln blamiren würde. Wir wenigstens sind davon überzeugt.

Wir betonen nochmals, dass das stehende Theater in vieler Beziehung sein Schicksal verdient, aber es kommt auf das Prinzip an. Dieses kann nicht energisch genug bekämpft werden, nicht energisch genug betont werden, dass der Staat unverantwortlich gegen sich selbst handelt, indem er die theatralische Kunst der Ausartung überlässt. Die Folgen einer solchen Ausartung lehrt uns die griechische und römische Geschichte deutlich genug kennen. Aesthetische Verwilderung geht stets neben der moralischen her und umgekehrt. Zwar sind die neueren Völker nicht nur den Einfluss des Theaters, sondern auch den unablässig auf sie eindringenden Strömungen der Litteratur ausgesetzt. Die zivilisirte Menschheit wandelt gleichsam verloren in einem Labyrinth bedruckter Papierballen. Gerade das Theater ist aber ein Ausblick aus einer nur noch gedruckten Existenz auf eine lebendige, ist die einzige Möglichkeit, wo das Aesthetische fassbar wird, ein Volk zur Besinnung auf sich selbst und zum Einwirken auf sein eigenes Innere gelangen kann. Nimmt das Theater auch nicht mehr jene ausschliessliche Stellung ein, wie im Alterthume, so doch eine gleich bedeutsame. Und soll das Theater dieser seiner Bedeutung gerecht werden, so ist die erste Vorbedingung, dass man diese wenigstens erkennt.

Nun könnte man sagen, dass diese Bedeutung ja vollkommen begriffen werde, wie der immer erklingende Ruf nach einer „Reform des deutschen

Theaters“ beweise. Allein alle Reformvorschläge, wie sie bisher gemacht, beweisen doch nur, dass man das Wesen dieses deutschen Theaters eben nicht recht erkennt. Das Wesen des deutschen Theaters haben wir darin begriffen, dass es das Unvereinbare mit einander vereinen soll, zugleich dem höchsten Idealismus und dem gemeinsten Unterhaltungsbedürfniss genügen. Wie will man da reformiren? Wir unsererseits sind der Ansicht, dass Jeder, der sich um die „Reform des deutschen Theaters“ bemüht, seinen „Verfall“ aufhalten will, leeres Stroh drischt. Was einem Goethe misslang, woran selbst ein Wagner verzweifelt, das wird auch uns nicht gelingen. Und was will man denn schliesslich bessern? Etwa die Schauspieler? Nun, und wenn überall um zehn Prozent besser gespielt wird, ist damit das Geringste für die ethische Bedeutung des Theaters erreicht? Das Repertoire? Sollen etwa noch mehr „klassische Abende“ eingerichtet werden? Wir sind überzeugt, dass die Empfänglichkeit für die ernste und grosse Kunst ihre Grenzen hat, und dass schon heute das klassische Repertoire die wahre Ursache des Verfalles der dramatischen Dichtung ist. Und selbst wenn die neue Produktion noch mehr berücksichtigt würde (in Wahrheit wird sie gar nicht so sehr vernachlässigt, wie man oft klagen hört), entweder wird sie sich, wie wir oben ausführten, als Neues neben dem Anerkannten und Bekannten nicht zu behaupten vermögen, oder, wie wir das zu unserm Schmerze selbst an Wagner's Werken erleben, in den Schlamm pfuhl des täglichen Repertoires versinken, wo ihre Schönheit nur noch Einzelne rührt, die Mehrzahl des „Publikums“ aber das Dargebotene in den stumpfen Straussenmagen ihrer Allerwelts-Vergnügungsfähigkeit hinabschlingt. Auch die Hoffnung Hans von Wolzogen's, das Theater werde schliesslich, falls dem Volke eine bessere Kunst erblühe, absterben, können wir nicht theilen, es müsste denn der Ausdruck „absterben“ dahin verstanden werden, als vom letzten Reste Geist verlassen werden*). Es ist aber sogar fraglich, ob diess wünschenswerth wäre; denn als absolute Vergnügungsanstalt würde das stehende Theater doch weiter vegetiren. Hierunter hätte ja vielleicht in einer Beziehung die Oper am Wenigsten zu leiden, da sie dem Luxus immer unentbehrlich sein wird, das Wesen der deutschen Musik ginge dann aber für das Volksleben im Grossen und Ganzen auch verloren. Und wir dürfen doch nicht vergessen, dass aus dieser Oper alle die Künstler hervorgegangen sind, von denen Wagner so oft mit Liebe, als von „seinen Künstlern“ sprach. Gerade die Doppelstellung des deutschen Theaters bringt es mit sich, dass die besseren darstellenden Künstler sich unter allen Umständen einen Idealismus bewahren, der nur eines Funkens bedarf, um zum hellen Feuer erweckt zu werden. Weit schlimmer würden von solchem „Absterben“ die Schauspieler betroffen werden, die damit vollständig zu

*) Dieses ward vor dem Erscheinen der letzten Abschnitte meiner „Idealisirung des Theaters“ geschrieben.

Possenreissern herabsinken müssten, wie denn schon heute offenbar die edleren Naturen des Schauspiels darunter leiden, dass jedes neue grosse Kunstziel fehlt, und sich der Geist, wenn er vorhanden, fast ausschliesslich an den abgespielten „klassischen Rollen“ abarbeiten muss, wobei dann die schauspielerische Schaffenskraft, um sich überhaupt selbständig zu betätigen, immer mehr auf Abwege geräth.

Vergessen wir auch Folgendes nicht. So gewiss es ist, dass unser Theater in keiner Weise erfüllt, was der deutsche Geist von ihm zu fordern berechtigt ist, so haben wir doch mehr eine klaffende Lücke im Volksleben selbst vor uns, als dass wir nun dieses Theater, wenn wir es mit dem Theater der andern europäischen Nationen vergleichen, besonders tief zu stellen Veranlassung hätten. Ja, vielfach erscheint bei einem solchen Vergleiche, was wie als Schattenseite bezeichnet, als Lichtseite. So grosse Nachtheile das klassische Repertoire mit sich bringt, so verhütet es doch, dass die grossen Dichter der Vergangenheit vollständig vergessen werden, dem todten, stummen Papiere verfallen.

Wir kommen daher zu folgenden Schlüssen.

Eine Reform des deutschen Theaters ist eine Unmöglichkeit. Wie es ist, ist es das Erzeugniss der einmal vorhandenen Bedingungen.

Das Verlangen nach einer Reform des deutschen Theaters, wie es immer wieder die Geister in Erregung bringt, ist das Gefühl, dass eine Lücke im Volksleben vorhanden ist, die aber durch dieses stehende Theater seinem Wesen zufolge niemals ausgefüllt werden kann.

Richard Wagner hat der Nation das ideale Drama gegeben.

Indem Wagner das Bayreuther Bühnenhaus errichtete, wollte er sein Kunstwerk vom stehenden Theater loslösen und ihm seine dauernde Reinheit sichern. Das stehende Theater kann nicht der Untergrund sein, welcher dem idealen Drama dauernde Lebenskraft gewährt. Diess vermag nur ein wirkliches Volksdrama. Es gilt also jene Lücke auszufüllen.

Giebt es nun noch einen andern Weg abseits vom stehenden Theater, der zu einer Befriedigung der vorhandenen Volksnoth führt, und welchem Kunstwerke werden wir da begegnen?

Geschichtliches und Aesthetisches

über

das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

VIII.

Kehren wir jetzt zu den Anfangsjahren dieses Jahrhunderts zurück!

In der Geschichte des Reminiscenz-Motives nimmt der *Jupiter tonans* der Instrumental-Musik auch als dramatischer Komponist unsere Aufmerksamkeit vorübergehend in Anspruch. Für Sinn und Stimmung des Goethe'schen Dramas bedeutungsvoll ist die Stelle in der „Egmont“-Musik, wo in der Zwischenmusik zum fünften Aufzuge jene Melodien, die früher Oraniens Warnungen wiedertönten, „grausam sinnreich“, wie Marx bemerkt, wiederkehren; „wohl mag in der Nacht seines Kerkers Egmont ihrer gedenken“, fügt der feinempfindende Aesthetiker hinzu. In dem für die dritte Bearbeitung der „Leonore“, 1814, hinzukomponirten, wunderbar stimmungsvollen Kerkermelodram tauchen Bruchstücke zweier früherer Themen tief ergreifend auf: ein Paar Takte aus dem „Wir müssen gleich zum Werke schreiten“ Rocco's, und innig rührend namentlich einige Noten aus Florestans fieberhaft exaltirter Vision: „Leonoren der Gattin so gleich“ in der Hobe, hier aber beruhigend, *Poco Adagio*, zu Rocco's Worten: „Nein, nein, er schläft!“, während Florestan, der Bühnenanweisung zufolge, „eine Bewegung macht“; hier tritt die „Reminiscenz“ also traumdeutend auf.

Wenn der Wanderer die letzten Bäume der wundervollen dreifachen Kastanienallee, mit ihren dichten und majestätisch dunkeln Kronen, welche sich hart am rechten Elbufer entlang vom Garten des königlichen Lustschlosses in Pillnitz bis nach Hosterwitz hinzieht, erreicht hat und die ersten Sommervillen dieses Dörfchens vor sich liegen sieht, erblickt er rechts auf der sanft anschwellenden Anhöhe des idyllischen Fleckens Klein- oder Ober-Hosterwitz ein niedriges Häuschen mit rothem Ziegeldach, das sich, von dieser Entfernung aus gesehen, gegen die sanften, auf ihren Kämmen bewaldeten Rebenhügel des Zuckerhuts und Hausberges, zu welchen man durch den Keppgrund, Weber's bevorzugtes Spaziergangsziel, gelangt, anzulehnen scheint; von jener Hügelkette wird es aber durch die Landstrasse von Pillnitz nach Dresden, welche in den zwanziger Jahren „Aepfelallee“ hiess, getrennt. Ein schmaler, sandiger Fusspfad führt sanft bergan steigend hin, an einer niedrigen Mauer entlang, hinter welcher der zu dem Häuschen gehörige, mit einzelnen Obstbäumen prangende Garten sich fast terrassenartig ausbreitet. Im ersten — und einzigen — Stockwerk wird dem Besucher eine ziemlich enge und äusserst niedrige Stube gezeigt.

Als ich diese an einem hellsonnigen, sommerwarmen Maitage zum ersten Male betrat, drangen Düfte der Aepfel- und Kirschenblüthen mit

dem Frühlingshauch durchs offene Fensterchen herein; wonnig weidete der Blick über die im duftig zitternden Schleier der Nachmittagshitze ruhenden Gärtchen und Landhäuschen am Abhange und am Fuss der Anhöhe, über die mit Getreide und Obstbäumen bestellte, weite Felderfläche und weithin über die in bläulicher Ferne schimmernden Berge jenseits der Elbe, nach dem Lockwitzer Grund zu. In der grösseren Parterrestube schmückt der Autograph des ersten Entwurfs zum Chor-Ballet aus „Oberon“ im Rahmen die Wand, daneben ein Briefchen Weber's an Friedrich Kind, datirt aus Hosterwitz, 1818. Die Mauer an der Strassenseite ist durch die liebevolle Pietät des Prof. Jähns mit einem grossen Broncemedallion geschmückt, welches in der Mitte eine Lyra zeigt, von dem Namen „Carl Maria von Weber“ in Zirkelform umgeben. Auch hier „ward die Hütte zum Königreich“, wurden doch in diesem spärlichen Raum die Zauberklänge des „Freischütz“, der „Euryanthe“, des „Oberon“ zuerst auf dem Papiere in Zeichenschrift fixirt.

In jenen geweihten Stunden der Jahre 1820, 23 und 25 sah diese anspruchslose Arbeitsstube das Erinnerungsmotiv zur schönsten Blüthe einer zum ersten Male hochkünstlerisch aufgefassten, und prinzipiell bewusst durchgeführten Verwendung heranreifen; „zu Gunsten des strengen Durchführens aller einzelnen Charaktere führte Weber zuerst planvoll angewendete Leitmotive ein“, bemerkt Prof. Jähns in der Einleitung seines monumentalen Buches: „Weber in seinen Werken“. Dass mir die Bezeichnung Erinnerungs- oder Charaktermotive, dem Wagner'schen „Leitmotiv“ gegenüber, richtiger erschiene, brauche ich hier wohl nicht näher auszuführen. Namentlich ist die wie ein flüchtig mahnender Gedanke vorüberhuschende Stelle in der „Wolfsschlucht“, wo die von den Geigen gebrachten grossen Secunden aus dem Spottchor dem zaghaften, zögernden Jägerburschen jene höhrende Erniedrigung in die Erinnerung zurückrufen, und ihn dadurch bestimmen — *le ridicule tue!* — den Zauberkreis zu betreten, als äusserst wirkungsvoll hervorzuheben. Kaum weniger bedeut- und wirksam ist die dreimalige Rückkehr — am teuflisch siegesfrohen Schlusse der Arie:

„Schweig', damit dich Niemand warnt!“

und zwei Mal im „Wolfsschlucht“-Melodram — der wie triumphirendes Hohngelächter des Bösen klingenden, berühmten Terzentriller der Piccoli aus Caspar's Trinklied. Von einem näheren Eingehen auf sonstige als „Reminiscenz“ verwendete Motive — Samielmotiv, u. A. m. — sehe ich ab, da diese dramatisch wirkungsvollen, sinnigen Feinheiten als allbekannt gelten dürfen. Es genüge, dass Prof. Jähns nicht weniger als elf derartige Motive herausgefunden hat. In dem Zeitraum zwischen Vollendung und erster Aufführung des „Freischütz“ entstand die „Preziosa“-Musik, welche auch in diesem Zusammenhang Interessantes und Schönes darbietet. Die ausdrucksvolle, *con anima e fuoco* vorzutragende Des-dur Melodie der Clarinette, welche im ersten Melodram die Stelle der Heldin: „da plötzlich,

hehr und mild, naht ihr des Freundes Bild“ u. s. w. einleitet und beschliesst, kehrt am Schluss des ersten Aufzugs bezeichnend wieder, während Preziosa Alonzo's Strauss ergreift, betrachtet und an die Brust steckt, und im letzten Melodram, wie eine innige Klage über unerfülltes Liebesglück, nach ihren Worten: „fand ich, ach, die Elternlose, Vater, Mutter und den Freund“. Vollends leitmotivisch, wie ein Ariadne-Faden, durchzieht der nach einer echten Zigeunermelodie komponirte Marsch das ganze Werk, bald im vollen Orchester und seiner ganzen Länge nach im *ff.*, bald auf der Bühne, bald, näher rückend, dann allmählich in weiter Ferne duftig verhallend, hinter der Scene; mitunter tritt er nur theilweise, jäh abbrechend, wie ein Anruf, eine Mahnung auf; auch werden seine beiden ersten Takte in rhythmischer Verkürzung motivisch verwendet, resp. entwickelt, und erscheint sogar das ganze Thema in der Verkürzung, wie im Schluss-*Allegro con fuoco*-Satz der Ouvertüre. Bei seinem jedesmaligen Auftreten wirkt er als treffliche Lokalfarbe, reizend wie der bestrickende Duft eines feinen exotischen Gewächses. Seine Reminiscenz-Auffassung bezeichnete der Meister in einem Briefe an den „Preziosa“-Dichter folgendermaassen: „hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organisch verbinden“.

Mit seinen höheren Zwecken wächst der Mensch. Während des Componirens, zwei Jahre später, des trotz seiner widerlichen Abgeschmacktheit doch ungleich höhere Anforderungen an die dramatische Charakterzeichnung in der Musik stellenden „Euryanthe“-Textes wuchs das Erinnerungs-Motiv, mit ungleich intensiverer Macht als sogar im „Freischütz“, aus dem dramatischen Organismus hervor. Dieses geniale Werk möchte ich als die epochemachende Ahnfrau eines der Nachkommenschaft Banquo's im Hexenspiegel vergleichbaren, unabsehbaren „romantischen“ Ritteroper-Geschlechts aufgefasst wissen. Sinnreich bezeichnend stimmt Adolar, auf die Unschuld der gelästerten Braut vertrauend, sein begeistertes „an meine Brust; in deines Arms Umfängen der Hölle Trotz!“ im Melos seines energischen Ergusses: „ich bau' auf Gott und meine Euryanth!“ aus dem Männer-Ensemble an. Psychologisch wahr und ergreifend wirkt die Rückkehr jenes wild-leidenschaftlichen Aufschreies der Geigen aus dem Racheschwur-Duett, als Eglantine inmitten ihres Hochzeitszuges betroffen innehält: „ich kann nicht weiter; Todesschauern durchrieseln mein Gebein!“ Schon eine weit umfangreichere Rolle als die genannten Themen spielt indess die zart einschmeichelnde 16^{tel}-Figur der Geigen, welche das erste Auftreten der Eglantine zeichnet. Mit wild-leidenschaftlichem Charakter bricht sie sich *ff.* (A-dur), gleichsam als Ausbruch siegesgewissen Höllenjubels, unmittelbar nach Eglantinen's Ausruf: „Alles, alles ist vergessen!“ in ihrer grossen Scene mit Euryanthe Bahn. In mächtigem, sich schnell vom *pp.* zum *ff.* steigenden *cresc.* bereitet sie das grossartige Rezitativ: „Bethörte, die an meine Liebe glaubt!“ vor, während sie sich wenige Takte später als

geschmeidige Begleitungsfigur um die Gesangsmelodie: „vielleicht sinkt Adolar noch reuevoll an diese glüh'nde Brust“ weich hinwindet, und im letzten Aufzug Euryanths an den König gerichtete Worte: „Eglantinen's schmeichelnd Kosen lockte mir mein Geheimniss ab“ kommentirt. Folgerichtig könnte sie als „Eglantinen's Schmeichel“- oder „Kose-Motiv“ bezeichnet werden. Eine verhältnissmässig ausgedehnte Rolle ist auch dem geheimnissvollen, wie von ahnungsvollen Schauern aus geisterhaftem Jenseits durchwehten Sordinen-Motiv der „Luftgestalt“ Emma's — eine der wundervollsten Eingebungen des grossen Meisters! — zuertheilt. In dem rührenden C-dur-Sätzchen: „ich ahne Emma: selig ist sie jetzt!“ erscheint es wie von den süsswonnigen Schauern ewigen Friedens verklärt. Wunderbar ist seine Wirkung in dem hochtragischen Moment, wo Eglantine ihr Geheimniss verräth: „sieh', Emma steigt aus dunkler Gruft“, jener genialen echten „Wahnsinnsscene“*), in welcher Weber's Genius der blutlosen von Chezy'scher Opernmarionette wahrhaft shakespeare'sches Dramaleben eingehaucht, indem er sie zu seiner, Weber's, Eglantine, der „Lady Macbeth“ der Musik, umgestaltete. Hiermit habe ich das Wichtigste hervorgehoben. Der Aufzählung des Prof. Jähns zufolge, enthält die „Euryanthe“ nl. acht Charaktermotive, auch hier verzichte ich jedoch auf ein näheres Eingehen auf alle Einzelheiten; liegt doch das Herstellen eines absolut lückenlosen „Leitmotiv“-Katalogs gar nicht in meiner Absicht.

In dieser monumentalen Schöpfung tritt uns auch an einer Stelle eine Auffassung entgegen, welche, so weit mir bekannt ist, hier neu, mehrfach Nachahmung zu finden berufen war, nl. das lange vorher Auftreten eines Bruchstücks einer erst später vollständig ertönenden Melodie, als Vorahnung, Weissagung gleichsam. In der grossen Scene zwischen Euryanthe und Eglantine stimmen, unmittelbar nach der Erstgenannten: „verwaiset lebt' ich in des Klosters Stille, wie Veilchen blühn“, und wenige Takte später, nach ihrem „und mein ward Adolar“, die ersten Geigen die beiden ersten Takte der schwungvollen, begeisterten Melodie des späteren Liebesduetts: „hin nimm die Seele mein!“ an;**) mit ihren Worten: „da drang der Liebe Glanz“ stimmt Euryanthe in diese Violinmelodie mit ein. Vorübergehend sei hier einer kleinen (absichtlichen?) derartigen „Vorerinnerung“ bei Mozart gedacht: der wundervollen C-dur-Stelle im A-dur-Terzett nl., wo Don

*) Echte — sind doch die „berühmten“ sogen. angeblichen Wahnsinnsscenen (*scènes de folie*) aus der „Lucia“, dem „Nordstern“, der „Dinorah“, dem Thomas'schen „Hamlet“, u. dgl. weiter nichts als der Kehlertigkeit virtuoser Primadonnen zu Liebe geschriebene Coloratur-Bravourstücke gräulicher Unsinn, in musikalisch-dramatischem Sinne!

**) In den Aufführungen, die ich bisher erlebte, wurde diese Stelle ausnahms- und erbarmungslos gestrichen! Weshalb? Dass der Meister für den Fall, dass durchaus gestrichen werden sollte, diesen Strich selbst in der Partitur angegeben hat, ist durchaus kein Grund. Also wieder einmal ein belehrendes Proöbchen des modernen Vandalismus, wo die feinsten und poetisch-zartesten Blüten durch gewissen- und gedankenlose Pietätlosigkeit frech zertreten werden.

Giovanni die Melodie seines nachfolgenden Ständehens gleichsam vorahnen lässt: *Discendi, o gioja bella!* Zwei Haupt-Beispiele solcher „Praeeminiszenz“ in der nach-Weber'schen Oper mögen hier genügen. Im „Propheten“ lassen Flöten und Klarinetten, als Vorspiel (Ritornell) zur Traumerzählung, den Anfang des späteren Krönungsmarsches, welcher die gleichfalls jener Domscene entnommene Chorknabenmelodie *le voilà, le Roi Prophète*, pp. nachfolgt, wie verschleiert, visionartig, mystisch ahnungsvoll erklingen, während die gedämpften Geigen die spätere Begleitungsfigur der Orgel zu jenem Knabenchor ausführen; kurz nachher stimmen die Wiedertäufer ihr *unisono*-Sätzchen: *de ce songe prophétique* gleichfalls im Melos jener Chormelodie an. Im ersten Aufzuge der „Margarete“, als Faust die spätere Geliebte als flüchtige Erscheinung (*Vision*) erblickt, lassen zuerst die Hörner die erste, dann die Flöte u. s. w. die zweite Hälfte des Mondschein-Adagios (Des-dur) aus dem Duett des dritten Akts wie eine Vorahnung späteren Liebesglücks ertönen, während eine der Begleitung zu der Spinnrad-Romanze im vierten Aufzug entlehnte, leise murmelnde 32^{tel}-Figur der gedämpften Geigen diese Melodie umspielt! In diesem Zusammenhang möchte ich endlich noch auf eine interessante Stelle in Berlioz' „Romeo“-Symphonie aufmerksam machen. Im psalmodirenden Chorprolog stimmen die Holzbläser über stillliegenden Akkorden der Streicher den Anfang des Allegromotivs aus dem späteren grossen Ball-Satze an, zur Kommentirung der vorangehenden Stelle *le bruit des instruments, les chants mélodieux partent des salons où l'on brille, excitant et la danse et les éclats joyeux*, während etwas später Alt und Tenor die Worte (Roméo) *se découvre à Juliette, et de son coeur les feux éclatent à leur tour* zu der Melodie des begeistert glühenden Liebesmotivs aus dem Adagio-Balkon-Satze — des Komponisten Lieblingsthema — anstimmen.

Ich kann mir nicht versagen hier abzuschreiben, was Prof. Jähns in seiner kleinen Schrift über Weber*) über des Meisters duftig feenhaften Schwanengesang in unserem Zusammenhang so richtig und schön bemerkt. „Im „Oberon“ finden wir nicht die Durchführung zahlreicher Leitmotive, wie er diese, und er zuerst, in so geistreicher Weise in seinen andern Opern**) anwendete. Sein Genius erschuf sich ein einziges Leitmotiv, jenen Terzgang, welches er nun in stäts neuer und überraschender Weise jedesmal da bringt, wo es gilt, den Orient zu bezeichnen oder das Feenreich, das in jenem recht eigentlich seine Heimath hat. Hiedurch führte Weber in höchst genialer Weise eine wunderbare Einheit des musikalischen Hintergrundes der Oper herbei.“ In seinem grossen Weber-Werk führt er diese Darstellung dann noch weiter aus. „Dieses eigentliche Grundmotiv erscheint von ganz besonderer Art und

*) „Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen“ (Leipzig, Grunow, 73).

**) Ich habe mir mit diesem Wort eine kleine Lizenz erlaubt; des Verfassers Bezeichnung „Musikdrama“ will mir erklärlicher Weise nicht aus der Feder!

tiefgehender Bedeutsamkeit; denn es ist, wie es in keiner anderen Oper Weber's vorkommt, ein Leitmotiv nicht nur für eine einzelne Person oder Situation, sondern für eine Reihe von Personen, für eine Reihe von Situationen und Scenen bestimmten Charakters. In geistreicher Weise ist ihm solcher-gestalt zugleich alles Ermüdende der blossen Wiederholung genommen, indem es bald mit anderen Elementen in immer neuer Weise verschmilzt. Gewissermaassen Leitmotiv höherer Gattung also welch' eine wunderbare Konsequenz! Ob sie bewusst innegehalten, ob unbewusst, ob beides der Fall — wer wagt darüber zu entscheiden? Wer kann davon erzählen, wo der Genius empfangen oder gegeben hat? Es bleibt eben sein geheimnißvolles Walten“.

Abgesehen von den zahlreichen Stellen, wo dieser Terzengang als spezifisch Oberon'sches Zauberhorn-Motiv (in Dur) auftritt, ist er vorzugsweise noch bemerkbar als Einleitung zum ersten Elfenchor (in der Umkehrung!) und der Bassfigur zu Anfang von Oberon's Arie: „Schreckensschwur“ (in Moll), als Hauptmotiv des den zweiten Aufzug eröffnenden Türkenchors (*dito*), als Einleitung der Vision Rezia's: „warum mußt du schlafen“ (in Dur). Noch spricht er tief schwermüthig in dem Clarinetten-Zwischenspiel — und in den Geigen mit Fagotten am Schluss — der Cavatine Rezia's: „traure, mein Herz“ (grosse Terz), wie im Andante des Duetts mit Scherasmin, wenn Fatime die Sehnsucht nach ihrer Heimath: „an den Strom des Bund-Emir“ in die selben Töne kleidet (*dito*); auch entsteigt er als zauberhaft romantische Begleitungs-melodie den Muschelhörnern, mit welchen die Meermädchen ihren duftig holden Gesang unterstützen.

Die Bewegung wider die Vivisektion.

Von Dr. Paul Förster.

Mit der Verkenkung unseres Verhältnisses zu den Thieren sehen wir eine, im schlimmen Sinne selbst verthierte, ja mehr als verthierte, eine vertheufelte Welt vor uns. Es giebt nicht eine Wahrheit, die wir, selbst wenn wir sie zu erkennen fähig sind, aus Selbstsucht und Eigennutz uns zu verdecken nicht bereit sind: denn hierin eben besteht unsere Zivilisation. (R. Wagner.)

Die Bewegung gegen die Vivisektion oder die wissenschaftliche Thierfolter wird, einmal angeregt und eingeleitet, nicht eher wieder zur Ruhe kommen, als bis sie ihr Ziel erreicht hat; das steht denen, welche sie vertreten, fest. Aber, wie alle anderen Aufgaben der menschlichen Gesittung, muss sie sich langsam, Schritt für Schritt, ihr Feld erkämpfen, und nur gewappnet mit der Entsagung, welche dem Idealisten so schwer fällt, ohne welche jedoch in der Wirklichkeit nicht zu bestehen ist, vermögen es ihre Vorkämpfer, in dem Kampfe, dem Kreuzzuge gegen den wissenschaftlichen Un- und Aberglauben, auszuhalten und den Kopf hochzuhalten. Unsrre Anhänger mehren sich zwar stätig, und es fehlt nicht an dem nöthigen Verständnisse, an Opferbereitschaft, an Entrüstung und Protesten; aber den Sturm zu entfesseln, welcher das Uebel hinwegblasen, den inmitten blühender Gefilde faulenden Sumpf mit kräftigem Hauche austrocknen könnte, dazu ist unsre Zeit nicht angethan, und das deutsche Volk am wenigsten geartet. Die Geschichte hat viel Zeit, leider auch in Dingen, welche, als ins Gebiet der Sittlichkeit, des idealen Weltfriedens und Weltglückes gehörend, einen Aufschub nicht vertragen und unsrer Zeit einen Schandfleck aufprägen, welcher das Urtheil über sie in späteren Zeiten, trotz allen Erfindungen, Grossthaten und Bereicherungen unseres Lebens, tief hinabdrücken wird. Was aber die Vertreter und Vertheidiger der vivisektorischen Forschungsmethode anbetrifft, so ist es ihnen bei solchen Umständen leicht, ihre Stellung zu behaupten, einfach nach dem Gesetze der Trägheit; *beati possidentes!* Vom Nimbus der „Wissenschaftlichkeit“ gedeckt und damit bei allen denen gesichert, welche auf „Bildung“ schwören und dem Professortalare die selbe Ehrfurcht zollen, welche früher der Priestertalar und die Mönchskutte genossen; mit dem Anspruche auf den Besitz der unfehlbaren Wahrheit eine festgeschlossene Priesterschaft und als solche von den gemeinen Forderungen der Moral befreit; von den Regierungen kaum eingeschränkt und beaufsichtigt, vielmehr begünstigt und mit Staatsmitteln reichlich unterstützt; dazu die vermeintlichen Priester der Gesundheit, deren Stärke vornehmlich darin liegt, ein verpfushtes, werthloses Leben künstlich fortzuerhalten und solche „interessanten“ Fälle an die grösstmögliche Glocke zu hängen, können sie die Angriffe derjenigen in Seelenruhe aushalten, welche sich mit all den Phrasen von Wissenschaftlichkeit und sonstiger Nützlichkeit das Ideal einer höheren, reineren Menschlichkeit nicht verhängen lassen, sondern ihm, als ihrem Pole, unbeirrt zuzustreben nicht verzagen. Das Gute und Wahre aber gilt nur so lange als Absonderlichkeit, Schwärmerei und Ketzerei, als es die Oberhand noch nicht erlangt hat. Hat es früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt besiegt, wird die inbrünstig von Einzelnen erfasste und gehegte Idee zur schönen Sitte, diese zur Sittlichkeit und zum staatlich oder gesellschaftlich gültigen Rechte, ist seine Mission erfüllt: dann erst mögen wir zur Ruhe gehen; doch nein, alles Leben ist Bewegung, dauernde Entwicklung: das verlangte Ziel wird uns neue Perspektiven öffnen. Denn einen absoluten Idealismus giebt es nicht in dieser Welt; wir haben uns freilich damit

zu bescheiden, den Kulturkampf, welchen wir in unserer Zeit und für unsere Zeit auskämpfen, auf das Nächstliegende zu beschränken, ein höherer Standpunkt wird uns aber auch sofort neue Kämpfe und höhere Ziele weisen. Gegenüber aber den nächstliegenden praktischen Aufgaben erscheint es müßig zu grübeln, zu welch' einem Lichte wir durch den Kampf einmal durchdringen werden.

Es heisst demnach, wach bleiben und nicht müde werden, standhaft und uneingeschüchtert auch weiter in diesem Kampfe gegen den schwersten Frevel eintreten, welcher unser Zeitalter schändet und erniedriget. Es ist nicht gut, etwas wider das Gewissen zu thun; es ist auch nicht gut, etwas wider das Gewissen zu unterlassen. Lord Shaftesbury, der kürzlich gestorbene grosse Menschen- und Thierfreund, hat lange Jahre gerungen, gesetzliche Bestimmungen zum Schutze der unmündigen Arbeiter durchzusetzen; Anfangs verlacht und nur von Wenigen unterstützt, ist er damit zuletzt doch durchgedrungen. Solche Beispiele sollen uns ermuntern und anfeuern.

Es kann nicht meine Absicht sein, in einem Aufsätze, welcher weiter nichts bezweckt, als über den augenblicklichen Stand der Bekämpfung der Vivisektion eine aufklärende Uebersicht zu geben, auf die Sache selbst, um die es sich handelt, ausführlich einzugehen. Darüber ist so viel und so Gutes und so Ausführliches geschrieben worden*), dass für diejenigen, welche es gelesen haben, eine Wiederholung überflüssig, für diejenigen aber, welche sich erst zu unterrichten haben — und diess zu thun ist unerlässliche Pflicht eines jeden, welcher das Leben allein noch nicht als der Güter Höchstes ansieht, sondern ihm auch einen würdigen Inhalt geben will, um welches willen es sich überhaupt lohnt zu leben — unzureichend sein und ihres Zweckes fehlen würde.

Es steht bei einem jeden, sich auf den Streit um die Bedeutung der Vivisektion für die Physiologie, Pathologie, Chirurgie und Medizin einzulassen. Davon aber abgesehen, können wir von unserm Standpunkte aus einfach auf die anderen Seelenvermögen hinweisen, welche neben der Wissbegier berücksichtigt sein wollen, auf das menschliche Gewissen, welches das Mitgefühl, die Liebe und Gerechtigkeit in sich birgt, und auf den menschlichen Schönheitssinn, welcher sich durch die plumpen Eingriffe in das Heiligste der Natur, in das kräftig thätige, voll entwickelte Leben verletzt findet. Wer die Harmonie dieser menschlichen Seelenvermögen nicht anerkennt, sondern zerschlägt, wie Faust die schöne Welt; wer die menschliche Bildung wieder zum Stückwerke, den menschlichen Geist zu einer öden Niederlage manigfacher Kenntnisse zu machen, das Herz aber zu leeren und abzustumpfen, den Sinn für das natürlich Schöne zu ertöten sucht; wer nicht nur den Menschen selbstgerecht aus der Naturalheit auszulösen, sondern in ihm wiederum die Wissbegier, um nicht zu sagen Neugier, zur obersten, alles Andre beherrschenden Kraft zu machen für des modernen Menschen Aufgabe hält: ein solcher Mensch offenbart entweder einen erschrecklichen Atavismus, einen Rückfall in alte Barbarei verbunden mit dem Flitterüberzuge moderner Zivilisation, oder, wenn es etwas höher kommt, einen nicht beneidenswerthen Heroismus nach Art des Vaters, der um einer, wie er glaubt, göttlichen Weisung willen sein eigenes Kind hinopfert. Jedenfalls aber liegt in dieser Einseitigkeit geistiger Kultur eine unberechenbare Gefahr, eine gleiche, wie in der einseitigen Aus- oder Verbildung der Verhältnisse der menschlichen Gesellschaft und des Staates. Und wenn die tiefsinnige deutsche Sage den Dr. Faust seine

*) Alle Litteratur zu beziehen von der Buchhandlung des „Internationalen Vereines zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter“, Dresden, Amalienstr. 8. Jahresbeitrag mindestens drei Mark, wofür die Monatsschrift „Der Thier- und Menschenfreund“ zugleich mit geliefert wird.

intellektuelle und ästhetische Selbstsucht endlich damit büßen lässt, dass ihn sich der Teufel holt, so geschieht das Gleiche denjenigen schon bei Lebenszeit — was sollen wir darüber hinaus forschen und grübeln! —, welche in faustischem Geiste die Welt unter ihrer ungemessenen Selbstsucht und Herzenshärte Unsaßbares leiden lassen: sie sind bereits vom Dämon besessen; er braucht sie nicht erst zu holen. Das Urtheil über eine solche geistige und sittliche Verirrung können wir, ohne uns hier wie gesagt auf genauere Darstellung der Frage einzulassen, mit dem kurzen Worte „*Ecrasez l'infâme!*“ erledigen, indem wir bei der „*Infâme*“ sich ein bestimmtes Objekt zu denken einem Jeden geradeso überlassen, wie es Voltaire that. Kämpfte er gegen eine rechtgläubige, wenn auch nicht recht gläubige Hierarchie, so treibt uns die gleiche Entrüstung gegen eine von der des vorigen Jahrhunderts freilich grundsätzlich verschiedene, aber nicht minder drückende Hierarchie in den Kampf. Auf eine Versöhnung mit diesem Gegner zu hoffen wagen wir nicht, wann wäre eine Orthodoxie bekehrt worden! Es gilt vielmehr einerseits, die Macht erlangen, um mit ihr das „*écrasez*“ auszuführen; diese Macht ist die öffentliche Meinung und die Gesetzgebung; andererseits muss man abwarten, bis die geistige Epidemie, von welcher die Welt befallen ist, sich erschöpft hat, wie jede Seuche einmal sich erschöpft, leider — um gewöhnlich einer anderen Platz zu machen. Aber freilich das Abwarten ist schmerzlich, wenn wir daran denken, wie Tag für Tag neue ungezählte Schaaren unschuldiger Mitgeschöpfe zu Tode gemartert werden und der menschlichen, durch kein Sittengesetz eingeschränkten Selbstsucht zum Opfer fallen. Um so leidenschaftlicher wird, wenn wir uns an diese Thatsache erinnern, der Ruf der Werbung an die Gleichgesinnten erschallen: Sprecht das Machtwort, denn ihr habt die Macht, es fehlt nur der Wille, sie zu brauchen.

Das preussische Abgeordnetenhaus beschloss am 16. April 1883, eine Petition des Hannoverschen Vereines für die Bekämpfung der Vivisektion in Bezug darauf, „ob und in welchem Maasse die Vivisektion als Mittel des Unterrichtes auf den öffentlichen Lehranstalten zu entbehren sei, „ob eine Anregung in Bezug auf strafgesetzliche Bestimmungen gegen den Missbrauch der Vivisektion für die Reichsgesetzgebung geboten sei, der königlichen Staatsregierung zur Erwägung zu überweisen. Diese Resolution ging durch, trotz des Widerspruchs — um nicht zu sagen der Widersprüche — der Herren Virchow, Langerhans etc. und trotzdem der Kultusminister Herr von Gossler und der Geh. Rath Althoff warm für die staatlich geschützte und unterstützte Forschungsmethode eintraten, welcher Abgeordnete der konservativen Partei und des Centrums scharf zu Leibe gingen. Infolgedessen richtete der Herr Kultusminister im Dezember 1883 einen Fragebogen an die medizinischen Fakultäten der preussischen Landes-Universitäten und legte im Februar 1885 einen Auszug aus deren Antworten dem Landtage vor, zusammen mit einer Schrift des Herrn Professors Dr. Heidenhain „Die Vivisektion. Auf Veranlassung des Königlichen Preussischen Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten besprochen“.

Nach diesen Berichten erklärte der Herr Minister in einem Erlass an sämtliche medizinischen Fakultäten vom 2. Febr. 1885, dass nach seiner Ueberzeugung nach maassvollen und billigen Grundsätzen verfahren werde, und dass neben den Interessen der wissenschaftlichen Forschung und des akademischen Lehramts auch die Anforderungen der Humanität gebührende Beachtung gefunden haben. „Um in dieser Richtung auch für die Zukunft allen Zweifeln vorzubeugen“, fährt der Erlass fort, „erachte ich es für sachdienlich, die der bisherigen Praxis zu

Grunde liegenden Gesichtspunkte durch eine allgemeine Anordnung gegen die Möglichkeit von individuellen Abweichungen sicher zu stellen. Zu diesem Zwecke bestimme ich hierdurch, was folgt:

- 1) Versuche am lebenden Thier dürfen nur zu ernstesten Forschungs- oder wichtigen Unterrichtszwecken vorgenommen werden.
- 2) In den Vorlesungen sind Thierversuche nur in dem Maasse statthaft, als diess zum vollen Verständnisse des Vorgetragenen nothwendig ist.
- 3) Die operativen Vorbereitungen zu den Vorlesungsversuchen sind der Regel nach vor Beginn der eigentlichen Demonstration und in Abwesenheit der Zuhörer zu bewerkstelligen.
- 4) Thierversuche dürfen nur von den Professoren und Dozenten oder unter deren Verantwortlichkeit ausgeführt werden.
- 5) Versuche, welche ohne wesentliche Beeinträchtigung des Resultats an niederen Thieren gemacht werden können, dürfen nur an diesen und nicht an höheren Thieren vollzogen werden.
- 6) In allen Fällen, in welchen es mit dem Zwecke des Versuches nicht schlechterdings unvereinbar ist, müssen die Thiere vor dem Versuche durch Anästhetika vollständig und in nachhaltiger Weise betäubt werden.

Gossler.“*)

Schon in der Sitzung des Landtages am 25. Febr. 1885 wurde darauf hingewiesen, wie einseitig zu Gunsten der Vivisektion alle diese Maassnahmen getroffen wären. Kein Gegner der Vivisektion war gehört worden.

Von denen aber abgesehen, welche nichts weiter als „Mensch“ sind — das reine Menschenthum hat in dem Staate der Klassen, Titel, Fakultäten keinen hohen Kurs — hätten doch, wie es bei den jüngsten Berathungen über das Impfgesetz wenigstens in kleinem Umfange geschehen ist, einige auf unsrer Seite stehende gelehrte Mediziner gehört werden können. Die Frage ist aber doch nicht nur eine fachwissenschaftliche, sondern sie hat eine viel allgemeinere und tiefere, ethische Bedeutung. Folglich sind hier nicht nur die Aerzte und Physiologen stimmfähig; es würde sonst der Begriff der *Humanitas* and *Universitas* unsrer höheren Bildung ganz verloren gehen. Und nirgend wird sonst der Anspruch, dass in Fragen allgemeiner Bedeutung nur der engere Kreis der Fachgelehrten gehört werde, erhoben. Es heisst das, den Angeklagten zum Richter über sich selbst machen. Demgemäss richtete der Hannoversche Verein — und der Neue Berliner Thierschutzverein hat sich ihm angeschlossen — in der Session 1885/86 eine neue Petition an das Preussische Abgeordnetenhaus, worin ausgeführt wird, dass durch die angegebenen Vorschriften des Herrn Ministers dem Landtagsbeschlusse vom 14. April 1883 keineswegs Genüge geleistet sei, da nicht beantwortet sei:

- 1) in welchem Maasse die Vivisektion als Mittel des Unterrichts zu entbehren sei;
- 2) sei keinerlei Antwort erfolgt, ob und welche strafgesetzliche Bestimmungen gegen den Missbrauch der Vivisektion geboten seien: resp. ob die Institute, wo die Vivisektion geübt wird, in Zukunft staatlich überwacht werden sollen;
- 3) sei keinerlei Auskunft über die Vivisektionen an Thierarzneischulen und landwirthschaftlichen Versuchsanstalten gegeben, welche von Seiten des Herrn Ministers für die Landwirthschaft hätte erhoben werden müssen.

*) Durch einen ähnlichen Erlass hat auch der österreichische Kultusminister die Forderungen der Vivisektionsgegner zu befriedigen versucht.

Demgemäss wiederholten die Vereine die Bitte „auf dem wirksamsten Wege zu veranlassen, dass alle schmerzhaften Experimente an lebenden Thieren gänzlich verboten werden“. Nach diesem Ziele strebten sie gemeinsam mit humanen Gesellschaften in allen Ländern, denn diese Unzulässigkeiten würden bei allen Nationen geübt und überall sei durch deren Bekanntwerden das Volksgewissen im höchsten Maasse beunruhigt. Dass aber in Preussen die Anzahl und die Grausamkeit der vivisektorischen Versuche nicht geringer sei, als in anderen Ländern, sei durch Auszüge aus der einschlägigen Fach-Litteratur zur Genüge nachgewiesen.

Wenn aber eine gründliche Abhilfe mit einem Male nicht möglich sei, so bäten sie mindestens um Einschränkung der bisherigen Praxis, namentlich um Verbot der grausamsten und schlimmsten Versuche.

Die Verfügung des Herrn Kultusministers vom 2. Februar 1885 bewirke eine solche Einschränkung noch nicht, da sie zu dem Zweck erlassen sei, die bisherige Praxis sicher zu stellen; — die bisherige Praxis aber habe gerade die Gewissens-Beunruhigung und die öffentliche Agitation dagegen hervorgerufen. In der bisherigen Praxis seien alle die entsetzlichen Dinge vorgekommen, welche gelegentlich früherer Petitionen und in besonderen Schriften zur Sprache gebracht seien.

Wenn an den bestehenden Zuständen wirklich etwas gebessert werden solle, so müsste jene Verordnung durch folgende Punkte erweitert werden, worauf sie eventuell ihre Bitte richteten:

- 1) Die höher organisirten Thiere, namentlich Pferde, Hunde und Katzen zu Vivisektionen zu benutzen, muss gänzlich verboten werden.
- 2) Die Anwendung der Lähmungsmittel (Curare u. dgl.) anstatt der Betäubungsmittel ist unbedingt zu verbieten.
- 3) Vivisektionen beim Unterricht, oder bei Vorlesungen an Universitäten, Thierarzneischulen und landwirthschaftlichen Lehranstalten, sowie Operations-Übungen an lebenden Thieren, sind gänzlich zu verbieten.
- 4) Die Befolgung dieser Vorschriften muss durch eine staatliche, von den medizinischen Fakultäten unabhängige, Behörde überwacht, und durch Bestrafung von Uebertretungen gesichert werden. — Diese Behörde würde das Recht und die Pflicht haben, die Anstalten zu inspizieren, die Uebertretungen zur Bestrafung anzuzeigen, vielleicht auch, wie in England, die Erlaubniss zu erteilen, wenn zu Forschungszwecken bestimmte Versuche in bestimmter Anzahl beantragt werden.

Wie in der neuen Petition des Hannoverschen Vereines berührt worden ist, hat der Professor Heidenhain in Breslau im Auftrage des Herrn Kultusministers eine Schrift „Die Vivisektion“ geschrieben, in welcher diese natürlich einerseits als etwas ziemlich Harmloses, weder qualitativ, noch quantitativ so Entsetzliches hingestellt, andererseits aber ihr Nutzen für die Physiologie und Heilwissenschaft als ein überaus hoher, durch andere Forschungsmittel unerreichbarer gepriesen wird. Es ist eine geschickt geschriebene Abwehr, wohl geeignet, die mit der Frage und den wirklichen Verhältnissen nicht genau Vertrauten mit dem frommen Glauben zu erfüllen, die Angreifer übertrieben in der That entsetzlich, und bei der bekannten „Humanität“ unsrer Professoren und innerhalb der preussischen Grenzen wenigstens könne doch wohl von Missbräuchen, welche so grossen Lärm rechtfertigten, nicht die Rede sein. Auch unterscheidet sich die Schrift im

Tone und in der Weise des Kampfes vorthellhaft von gewissen Pampfleten, welche früher aus dem feindlichen Lager, Stinkbomben gleich, gefeuert worden sind. Immerhin können wir der Schrift nur den Werth eines in seiner Art hervorragenden und geschickten, doch trügerischen Blendwerks beimessen, für welches sich freilich dem Verfasser alle seine Kollegen und Freunde zu hohem Danke verpflichtet fühlen müssen.

Was die Zahlen anbelangt, so wird höchstens die Summe der Demonstrationsvivisektionen angegeben, wobei übrigens, wie die neue Hannover'sche Petition mit Recht hervorhebt, die Thierarzneischulen und landwirthschaftlichen Versuchsanstalten nicht mit berücksichtigt worden sind, weil diese nämlich nicht zum Bereiche des Kultusministeriums gehören. Immerhin sind auch die Zahlen für Versuchsthiere, welche zur Belehrung vor den Studenten viviseziert worden sind, hoch genug, um den Widerstand gegen eine solche Unterstützung des Unterrichtes durchaus zu rechtfertigen. Kommt es doch viel mehr als auf die Menge, auf die Art und Weise und das hier geltend gemachte, dort angefochtene Recht der Handlung an! Ausserdem ist es die Frage, welche Nothwendigkeit denn, wenn nicht in allen Fällen, so doch in den meisten vorliege, um den Studirenden das Feststehende noch einmal *ad oculos* zu demonstrieren. Muss denn durchaus alles gesehen und endlos wiederholt werden? Und überdiess wird immer nur der nächstsitzende oder stehende Theil der Zuhörer oder Zuschauer von dem Schauspiel Vortheil ziehen. Bekanntermaassen fallen nun aber bei weitem die meisten Thiere und auf die martervollste Weise nicht dem Unterrichte, sondern der Forschung zum Opfer. Darüber bringt die Vertheidigung wohlweislich keine Zahlenangaben. Um den Angriffen auf diesen Punkt im Voraus die Spitze abzubreaken, wird der Nutzen, welchen die Wissenschaft daraus ziehe, riesengross hingestellt. Der vernünftig und gerecht denkende Mensch wird seine Einwände dagegen in folgende Sätze zusammenfassen:

1. Den Gewinn, welchen die Vivisektionen bringen, ist ein nur geringer, oft nur geträumter, unsicherer, bestrittener, infolge dessen eine darauf gegründete Lehre immer wieder durch die andere abgethan wird. Auch hat nachweislich diese Forschungsmethode zu schweren Verirrungen geführt.

2. Ehe man die Vivisektion als unentbehrlich hinstellt, ist der Beweis zu führen, dass die anderen Wege der von unseren Angriffen angeblich in ihrem Bestande gefährdeten Wissenschaften nicht auch zu dem erstrebten Ziele führen können, Wege, auf denen doch sonst grosse Entdeckungen gemacht worden sind. Und wer will für die Zukunft die Möglichkeit, andere auf diesen und anderen neuen Wegen zu machen, von vornherein in Abrede stellen? Machte man doch — und mit Recht! — sonst von dem menschlichen Scharfsinne und seinen staunen-erregenden Erfindungen so viel Rühmens! Warum nun ein solches Misstrauen in die übrigen Methoden der Naturwissenschaften setzen? Es geschieht doch wohl nur in der Absicht, sich die verbotene Frucht der Vivisektion nicht entgehen zu lassen. Eine Wissenschaft, welcher solche Mittel unentbehrlich sind, muss uns selbst als entbehrlich gelten. Sie gedulde sich und wird auch mit ihren übrigen Mitteln vorwärts kommen. Auch sie hat Zeit; müssen doch wichtigere Dinge Zeit haben und der Gewaltmittel enttrathen!

3. Es ist eine falsche Behauptung, die Vivisektion diene nur der Heilkunst. So haben es einige Vivisektoren offen ausgesprochen, dass die Forschung als solche, die „absolute“ oder „reine“ Wissenschaft, sich ihrer, ganz unabhängig von praktischen Rücksichten, bedienen müsse. Das heisst: ein intellektueller Gewinn rechtfertigt jedes sittliche Vergehen. Der oft nur eingebilddete Zweck heiligt alle Mittel.

Zum Beweise der vorstehenden Sätze berufen wir uns auf die Behauptungen und Schriften nicht nur der auf unserer Seite stehenden Fachgelehrten, sondern namentlich auch der Vivisektoren selbst. Denn als Laien maassen wir uns nicht an, die einzelnen Streitfragen zu entscheiden, und können überdiess den Vivisektoren ruhig einiges zugeben, da diese Gesichtspunkte doch nur untergeordnete für uns sind.

4. Aus ihren Schriften geht nun aber das unwiderleglich hervor, dass in ihren Laboratorien furchtbare Dinge geschehen, welche das unverdorbenes Gefühl in die heisseste Entrüstung versetzen und zum Schutze der gemisshandelten, zu Tode gefolterten Thiere aufrufen müssen. Aber auch ausserhalb der staatlich unterhaltenen Anstalten können und werden dergleichen Dinge vorkommen, und das alles ohne Oberaufsicht, ohne besondere Erlaubniss, ohne Strafe für Uebertretung gewisser Grenzen und Vorschriften. Auch die Anhänger der Vivisektion müssen unseren Vorstellungen und Forderungen doch soweit entgegenkommen, dass sie das Schlimmste vermieden zu sehen verlangen. Hat doch Einer von ihnen Vorschläge zur Beschränkung der Vivisektion gemacht, nach welchen diese um 80—90 % verringert werden würde! Wenigstens die in der letzten Hannoverschen Petition am Schlusse gemachten Forderungen müssen von ihnen als Abschlagszahlung bewilligt und staatlich eingeführt werden. Sonst bleibt alles beim Alten, steht allem Missbrauche des Einzelnen, irgend eines immer „strebend“ sich bemühenden Studenten, Kandidaten etc. Thür und Thor offen, ist dem denkbar Schlimmsten kein Riegel durch Ueberwachung und Gesetz vorgeschoben.

Man berufe sich doch nicht darauf, dass die vivisezirenden Professoren gebildete und „humane“ Leute seien, und dass insbesondere innerhalb Preussens Ausschreitungen nicht vorkommen. Das Eine ist eine *Petitio principii*, welche durch vielfache, traurige Erfahrungen widerlegt wird. Der Fachgelehrte verlernt, den Menschen als Totalität aufzufassen, er zerstört in sich die schöne Harmonie des gesammten Seelenlebens, wie er die der Natur-Allheit mit seinen frivolen Eingriffen zerstört; es sind bedauernswerthe fragmentarische Existenzen. Das Andere zeugt von einem blinden Bildungs-Chauvinismus, welcher ebensowenig von vornherein berechtigt ist, als durch die Erfahrung begründet. Warum sollten denn die wissenschaftlichen Thierquäler innerhalb der schwarzweissen Grenzpfähle auf einmal jene Rohheit der Gesinnung und jene frevelhafte Ueberlegung ablegen oder nicht zeitigen, wodurch sich ihre Kollegen in anderen Ländern auszeichnen?

5. Ueber die angeführten Gründe, wonach die Vivisektion in ihrer Bedeutung für die Naturwissenschaft und besonders für die praktische Heilkunde überschätzt werde, weit hinaus geht nun aber der Gesichtspunkt der sittlichen Zulässigkeit. Es ist allerdings nothwendig, aus Klugheitsrücksichten auch die Frage nach dem Nutzen der Vivisektion nicht unbeantwortet zu lassen; gegen subalterne Geister und Charaktere, Abgeordnete, „Realisten“ und Bildungsphilister wird man damit vielleicht dann noch etwas ausrichten, wenn unser Ruf an ihr Gewissen in ihren Seelen keinen Widerhall findet. Aber entscheidend bleibt doch immer nur die Frage nach der sittlichen Zulässigkeit der Vivisektion. Gesetzt, es würde nachgewiesen, dass sie einen erheblicheren Nutzen hätte, so ständen wir doch auch dann vor der entscheidenden Frage: Hat der Mensch ein Recht — wir sprechen von dem Recht, welches ein Ausfluss der Gerechtigkeit ist, nicht von dem vergänglichen, oft so ungerechten Paragraphenrechte —, hat der Mensch ein Recht, das ihm von Natur zufallende, noch viel mehr jedoch selbstverursachte, verschuldete Leiden dadurch zu verringern, dass er feinfühlende, hochentwickelte Mitwesen, seine nächsten Verwandten, dem selben dunklen Urgrunde, wie er selbst, zum Leben, zu Freude und Leid, entsprossen, mitleiden lässt, sie in der entsetzlichsten

Weise zu Tode foltert! Steht ihm wirklich die erhoffte Linderung des eigenen Leidens über dem Mitleiden, der Quelle aller Tugenden, durch deren Versiechen oder Verstopfung er zum gemeinen Raubthiere herabsinkt? Dem „Unentbehrlich“ für die Wissenschaft stellen wir die unter solchem Preise entbehrliche Wissenschaft, dem Nutzen die Menschlichkeit und die ewige in dem Mitleiden begründete Gerechtigkeit, der Furcht vor Leiden und Tod die Ergebung des Weisen entgegen. „Wir verachten den Menschen, der das ihm verhängte Leiden nicht standhaft erträgt und vor dem Tode in wahnsinniger Furcht erbebt.“ (R. Wagner.) Wir sehen in dem Menschen nicht einen zu immer höherer Virtuosität entwickelten Mechanismus, sondern einen harmonischen Organismus, dessen Theile ebenmässig zu entwickeln sind. Alle Kultur oder Gesittung ist nichts als die Arbeit der Jahrtausende an diesem Stoffe, Mensch geheissen; der Mensch wird sich selbst immerfort das ideale Kunstwerk der Zukunft bleiben. Jene möchten aus ihm eine Zeichnung ohne Farbe, einen kunstreichen Automaten, eine mathematische, inhaltsleere Musik machen; wir verlangen Farbe und Blut, Wärme und Begeisterung, volles Leben und Seele.

Einst war das Ideal der Besseren die Weisheit. Dieser Begriff hat in unsrer Kultur allmählich seine Bedeutung, seinen Werth verloren; kaum wissen die Menschen mehr recht, was „Weisheit“ bedeutet. Sie ist aber nichts anderes, als die innige Verbindung von geistiger Bildung und Freiheit, Seelengrösse und dem freien Sinn für das Schöne und Hohe. Diese Gesamtbildung des inneren Menschen, welche die Bildung des äusseren ganz von selbst zur Folge haben wird, wer trachtet noch danach, wer sucht aus sich eine solche harmonisch durchgebildete Gesamtheit zu machen? Auch in dieser Beziehung herrscht jetzt Arbeitstheilung; wir finden die Menge der klugen Köpfe, der praktischen Männer; aber das, was höher ist als alles Wissen, das Gewissen, das Gemüth, der Charakter, wird nach jenem Grundsatz der Arbeitstheilung von ihnen abgewiesen; das Ideal des „Idealisten“ oder „Weisen“ scheint ihnen überhaupt nie gelehrt zu haben. Freilich fordert Virchow in einer Festrede auf, „die Fahne der wissenschaftlichen und moralischen Medizin hochzuhalten“; was er sich dabei gedacht haben mag, wissen die Götter oder die — Bazillen!

Man könnte sich das Verhältniss zwischen der Selbstsucht des engherzigsten Realismus, der Beschränkung auf das Individuum, und dem allumfassenden Idealismus unter dem Bilde von konzentrischen Kreisen vorstellen. Der engste Kreis und Bereich ist der der eigenen Person; viele hausen hierin in Gedanken und Thaten ihr meistes Leben. Weitere Ringe bilden der Kreis der Familie, der Freundschaft, des Volkes. Darum schlingt sich der der Menschheit, dann in grossem Umfange derjenige, welcher alle lebenden Mitwesen vorstellt; zu äusserst schliesst alle übrigen der Kreis der Allheit der Natur ein. Zwischen diesen Kreisen schwanken die Menschen des selben Zeitalters, schwankt die Menschheit in der Geschichte selbst hin und her. Wir geben die Hoffnung nicht auf, dass sie von dem engen, dunklen Centrum aus durch die unablässige Geistesarbeit und Gemüthsveredlung hinauswachsen wird „in weiter stäts geschweiften Bogen hinauf bis in des Himmels Blau“.

Es sind im Laufe des letzten Jahres zwei Schriften gegen die Vivisektion erschienen, beide vortrefflich, schlagend und zum Angriffe auf die feindliche, wie zum Schutze unsrer eigenen Stellung gleich geeignet; völlig unabhängig geschrieben, bieten sie untereinander theilweise Berührungspunkte dar. Die eine ist das Werk unsres wohlbekannten, hochverdienten Anwaltes, des Dr. Ernst Grysanowski*). Der Zauber, welchen Grysanowski's Darstellung ausübt, beruht auf der Verbindung gründlicher Kenntnisse mit einer edlen, wahrhaft menschlichen Auffassung des Verhältnisses zwischen der Wissenschaft einer- und der Natur und Sittlichkeit andererseits; einer Verbindung, deren Mangel die beklagenswerthen Verirrungen der Experimental-Physiologie verschuldet hat. Der Ruhm unserer „Zierden der Wissenschaft“ geht danach, Gelehrte zu sein, nicht Philosophen; Wissen, nicht Weisheit ist ihr Ziel. Zu jener Vereinigung aber dieser beiden Elemente kommt als Drittes die klare, lichtvolle, aus tiefstem eigenen Verständnisse erzeugte und darum verständliche, überzeugende Darstellung, ein klassischer Stil und die glückliche Mischung des Ernstes mit feinem Humor. „Es ist schwer keine Satire zu schreiben“; es ist oft schwer, nicht zornig und grob zu werden. Grysanowski dagegen lässt sich nie zu einem heftigen Worte hinreissen; er bleibt immer der vornehme Mann, welcher sich bewusst ist, auf seine Weise so viel und mehr zu wirken als andere mit den Ausbrüchen des Ungestüms. Diese Ueberzeugung führt ihm den Griffel; denn sicherlich fehlt es ihm nicht an jener edlen Leidenschaft, welche hervorbrechen würde, wenn ihm die Heftigkeit eine bessere Waffe erschiene, als die ihres Eindruckes und Sieges gewisse vornehme Ruhe. Die Schrift richtet sich gegen die oben erwähnte Heidenhain'sche Abwehr. Grysanowski wird seinem Gegner gerecht, er giebt ihm das Wenige zu, was zugestanden werden muss, ohne seinen Gründen zu weichen. Im Gegentheile deckt er, eine nach der anderen, alle die Schwächen, Irrthümer und Trugschlüsse auf, welche für den Unkundigen und Vertrauensseligen unter dem glatten, gefälligen Aeusseren verborgen liegen, wie die Schlange unter den Blättern und Blumen. Wollten wir der Schrift völlig gerecht werden, so müssten wir über den Rahmen dieses nur orientirenden Aufsatzes weit hinausgehen und sie zum grossen Theile ausziehen und ausschreiben. Wir bemerken daher nur, dass der Verfasser sich nach einer allgemeinen Einleitung zu dem „Physiologischen“ wendet und zwar zur Lehre vom Blutlaufe und Blutdrucke, dem Lieblingsthema der vivisektorischen Reklame. Sodann behandelt er die Probleme der Nervenphysiologie, ein zweites Paradeppferd der Vivisektion. Der Grundsatz seiner Kritik und also die Forderung an die Wissenschaft ist: „Wenn etwas am toten (d. h. frisch getödteten) Thiere entdeckt werden kann, so darf es nicht am lebenden gemacht werden, gleichviel, ob es faktisch am lebenden Thiere gesucht und gefunden worden ist.“ Demnächst behandelt er unter den Titeln „Therapeutisches“ und „Chirurgisches“ den von der Vivisektion angeblich für die Heilkunde gemachten Gewinn, um im Schlussworte noch einen kurzen Flug über die Grenzen der Fachwissenschaft hinaus zu nehmen. Die Schrift richtet sich, wie man sieht, vornehmlich an die Fachleute; sie in diesen Kreisen zu verbreiten, möge sich ein jeder Anhänger unserer Sache anlegen sein lassen!

Die zweite Schrift ist von Frau Anna Kingsford**), welcher die Pariser Fakultät den Titel des *Dr. med.* erteilt hat. Der erste Theil behandelt die

*) Ein Wort zur Verständigung in der Vivisektionsfrage, von Ernst Grysanowski, Dr. med. und phil. Hannover, Schmorl u. v. Seefeld. 1885. 50 ϕ .

**) „Unscientific Science“. A lecture by Anna Kingsford M. D. in Edinburgh, Okt. 24th 1883. „Unwissenschaftliche Wissenschaft“, deutsche Uebersetzung. 50 ϕ . Zu beziehen von der Buchhandlung des Internationalen Vereines in Dresden, Amalienstrasse 8.

Vivisektion vom wissenschaftlichen Standpunkte in eingehender Weise; er ist ebensowohl geeignet, den noch nicht Unterrichteten in den Gegenstand einzuführen, als er auch dem Kenner der übrigen Streitschriftenliteratur manches Neue aus der Geschichte der Physiologie und andere ausgezeichnete Bemerkungen darbietet. Fast noch mehr jedoch, als die wissenschaftlichen Ausführungen dieses ersten den Verstand überzeugen, ergreift den vor den Sophismen einer irrenden Wissenschaft nicht bethörten Geist der Schwung der Leidenschaft, welche den zweiten Theil durchglüht: „Die Vivisektion vom sittlichen Standpunkte aus betrachtet“. Hier eine Stelle auswählen, wäre ein Unrecht, da es den Anschein erwecken könnte, als ob das Uebrige der Mittheilung weniger werth wäre. Namentlich die letzten sechs Seiten gehören mit zu dem Besten, was gegen die Vivisektion vom höchsten Standpunkte aus geschrieben worden ist. Man möchte sie genussreich nennen, wäre nicht der Gegenstand, von welchem sie handeln, ein so grauvoller, zernerregender. Dank sei den Tapfern, welche das Grausige in dem Zorne bekämpfen, der aus dem Mitleiden entbrennt! *In hoc signo vinces!*

Geschäftlicher Theil.

(Mittheilung der Centralleitung. — Berichte der Zweigvereine Graz und Grossenhain. — Nachrichten aus Batavia-Buitenzorg, Dordrecht, London, Mannheim, Wien, Wiesbaden. — Die R. Wagner-Stipendienstiftung.)

Mittheilung der Central-Leitung

an die verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Die Abstimmung über den unterm 24. Febr. d. J. an die verehrten Zweigvereinsvorstände und Ortsvertreter versandten Antrag der Central-Leitung ist am 31. vor. Mts., als dem angekündigten Termine, geschlossen worden und hat eine überaus lebhaftete Betheiligung der einzelnen Theile unseres Vereines aufzuweisen.

Von den 209 stimmberechtigten Zweigvereinen und Ortsvertretungen mit **5156 Stimmen** haben 134 mit **4407 Stimmen** abgestimmt, welche sich für und gegen den von der Centralleitung gestellten Antrag, resp. dessen 3 Theile, wie folgt vertheilen:

	<i>Punkt A.</i>	<i>Punkt B.</i>	<i>Punkt C.</i>
unbedingt angenommen	3694	3374	2757
bedingt angenommen	708	1028	105
unbedingt abgelehnt	5	5	1545

Da nun die nur bedingt für einen Punkt des Antrages abgegebenen Stimmen bei einer Abstimmung ohne vorhergehende Diskussion und ohne Unteranträge als gegen den Wortlaut des Antrages abgegeben betrachtet und desshalb auch als solche gezählt werden müssen, so ergibt sich als definitives Resultat der Abstimmung:

	<i>Punkt A.</i>	<i>Punkt B.</i>	<i>Punkt C.</i>
für (angenommen)	3694	3374	2757
gegen (abgelehnt)	713	1033	1650

Stimmen. Somit ist von 4407 abgegebenen Stimmen Punkt A mit 3694, Punkt B mit 3374 und Punkt C mit 2757 Stimmen, also der ganze Antrag der Central-Leitung in seinen drei Theilen mit grosser Majorität schon der abgegebenen Stimmen angenommen. Der Beschluss, in der zur Abstimmung vorgelegenen Form, lautet:

A. In Anbetracht der bisher nicht möglich gewordenen Erlangung eines staatlich genehmigten Stiftungs-Statutes zahlt der Allgemeine Richard Wagner-Verein die für die Stiftung bestimmt gewesen 60 % seines Gesamtvermögens, nach dem Stande vom 30. Juni 1886, in diesem Jahre direkt an den Verwaltungsrath der Festspiele.

B. Er empfängt vom Verwaltungsrath dafür Eintrittskarten zu den diessjährigen Festspielen. Die Vertheilung an die Zweigvereine und Ortsvertretungen erfolgt durch die Centralleitung nach Verhältniss der von ihnen bis längstens 31. Mai 1886 bei der Central-

leitung eingezahlten Mitgliederbeiträge für die Jahrgänge 1885 und 1886, und zwar an die betreffenden Zweigvereins-Vorstände und Ortsvertreter.

C. Jeder Zweigvereinsvorstand, resp. Ortsvertreter, hat die auf seinen Zweigverein, resp. auf seine Vertretung, hienach treffenden Freikarten **als solche** unter die Mitglieder seines Zweigvereines, resp. seiner Ortsvertretung, zu verloosen und zwar längstens 14 Tage nach erfolgter Zusendung seitens der Centralleitung.

Noch günstiger aber gestaltet sich das Abstimmungsergebniss, welches den vorstehenden Antrag zum Beschluss erhoben hat, wenn in Gemässheit des s. Z. angekündigten Abstimmungsmodus die Stimmen derjenigen Zweigvereine und Ortsvertretungen, welche nicht abgestimmt haben, als mit dem Antrage einverstanden der Summe der für diesen abgegebenen Stimmen beigezählt werden, wodurch sich folgendes Resultat ergibt:

Von 5156 berechtigten Stimmen wurden gegen Punkt A 713, gegen Punkt B 1033 und gegen Punkt C 1650 abgegeben. Es wurde demnach Punkt A mit 4443, B mit 4123 und C mit 3506 Stimmen angenommen.

Nach so gelagerten Abstimmungsverhältnissen können die, besonders Namens der Zweigvereine von Wien und Riga, geltend gemachten, gewiss an sich nicht ungerechtfertigten Bedenken gegen Punkt C um so weniger zum Ausgangspunkte einer weiteren Diskussion gemacht werden, als gemäss des Gesamtbeschlusses die Centralleitung vor allem die Wahrung gleicher Rechte für alle Mitglieder des A. R. W.-V. im Auge zu behalten hat, und es somit — wenn anders der soeben mit grosser Majorität gefasste Beschluss im Sinne der Vereinsagitation von Bedeutung werden soll — für ein Mitglied des Vereines in Hinsicht auf die Möglichkeit des Gewinnens eines Freiplatzes zu einem diessjährigen Festspiele ganz gleich bleiben muss, ob es in Wien, Berlin, Mannheim, Riga, Paris, Bayreuth, München, oder in welchem Zweigverband immer, dem Allgemeinen Richard Wagner-Vereine beigetreten ist. Anders verhält es sich mit denjenigen Karten, welche die geehrten Zweigvereine etwa aus lokaler Thätigkeit zu gewinnen, aus dem Erlöse von ihnen veranstalteter Konzerte oder dergl. selbständig anzukaufen in der Lage sind, über deren Verwendung ihnen naturgemäss völlig freie Entscheidung zusteht.

In welcher Weise der Stipendienfonds (R. Wagner-Stipendienstiftung), welcher bekanntlich vom Vereine gelegentlich der letzten ordentlichen Generalversammlung 3000 Mark baar zugewiesen erhalten hat, neuerdings vom Vereine besonders zu unterstützen wäre, wird sich nöthigenfalls noch feststellen lassen. Die C.-L. möchte in dieser Hinsicht zunächst in Anregung bringen, dass die mit „nicht verkäuflich“ abzustämpelnden Freikarten von Seite derjenigen Mitglieder, welche solche gewinnen und

nicht persönlich benützen können, durch die C.-L. dem Stipendienfonds zur Verfügung zu stellen seien.

In Folgendem geben wir den Mitgliedern des Vereines das Abstimmungsresultat in extenso bekannt.

Abstimmungsresultat.

(Abgeschlossen am 31. März 1886.)

Mitgliederzahl nach der letzten Ein- zahlung	Ort.	Name.	Abstimmung A			Abstimmung B			Abstimmung C		
			angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt
1885	1886										
6	29	Aachen	Heinr. Nütten	6		6			6		
		Amsterdam	J. M. Reynvaan	29		29			29		
12		Antwerpen	Emil Giani, Kapell- meister	12		12			12		
13		Asch	A. Labitzky, Mus.- Direktor	13		13			13		
14		Baden b/Wien	Ludw. Lechner, Prof.	14		14			14		
6		Barmen	Rud. Ibach & Sohn	6		6			6		
238		Bayreuth	Dr. Gust. Mayer, k. Advokat	238		238			238		
13		Berlin	W. Tappert	13		13			13		
300		do.	A. von Puttkamer, Referendar	300		300			300		
37		Böhm. Leipa	Erw. Martin	37		37			37		
1		Boston	Arthur Foote	1		1			1		
4		Bremen	A. E. Fischer, Mus.- Handlung	4		4			4		
11		Brieg	Erdm. Jung, k. Mus.- Direktor	11		11			11		
85		Brünn	Carl Frank, Kapellm.	85		85			85		
37		Brüssel	H. La Fontaine	37		37			37		
—		Bromberg	Rich. Fischer, Buch- handlung*)	—		—			—		
1		Bautzen	Dr. Paul Mirsch	1		1			1		
1		Bamberg	El. Oechsler, k. Se- minarlehrer	1		1			1		
74		Carlsbad	Al. Janetschek, Mu- sikver.-Direktor	74		74			74		
84		Carlsruhe	A. Römhild junr., Kaufmann	84		84			84		
3		Celle	Aug. Schulze, Buch- handlung	3		3			3		
21		Coblenz - Ehren- breitstein	Dr. Bartold	21		21			21		
1		Cottbus	Herm. Schramke, Mus.-Direktor	1		1			1		
15		Detmold	A. von Donop	15		15			15		
4		Dordrecht	Willem Kes	4		4			4		
37		Dresden	F. Plötner, Hofmus.- Handlung	37		37			37		
988	59	Transport		1047		747	300		747		300

*) Angenommen, aber ungültig, weil Bromberg für 1885 und 1886 noch keinen Beitrag bezahlt hat.

Mitgliederzahl nach der letzten Ein- zahlung		O r t.	N a m e.	Abstimmung A			Abstimmung B			Abstimmung C		
				angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt
1885	1886											
988	59		Transport	1047			747	300		747		300
	1	Duisburg	H. Brandt, Mus.-Dir.	1			1			1		
	5	Eger	Lorenz Kammerer	5			5			5		
5		Elberfeld	Ed. Lucas jr., Buch- handlung	5			5			5		
	1	Eisenach	H. Thureau, Prof.	1			1			1		
	1	Erfurt	Ed. Büchner, Hof- kapellmeister	1			1			1		
10		Frankenberg	Alb. Werner, Com- ponist	10			10			10		
13		Frankfurt a/M.	Steyl & Thomas, Hof- musik.-Handlung	13			13			13		
9		Fredeburg	Bering, Amtsrichter	9			9			9		
79		Freiburg i/B.	Herm. Dimmler, Mus.-Direktor	79			79			79		
	5	Fürth	Paul Winkler, Fa- brikbesitzer	5			5			5		
1		Fulda	Rich. Maier, Buch- handlung	1			1			1		
	1	Fünfkirchen	Carl Borovits, k. k. ung. Finanzrath	1			1			1		
	17	Giessen	H. Siebeck	17			17			17		
—	—	Genf	H. Fr. Chamberlain *)	—			—			—		
	26	Göttingen	Dr. L. Schemann	26			26			26		
271		Graz	Dr. Friedr. von Haus- egger	271			271					271
20		Grossenhain	Steche, Amtsrichter	20			20					20
	4	Greifswalde	Dr. Möller	4			4			4		
	9	Hagen	Emil Kayser, Mus.- Direktor	9			9			9		
20		Halle a/S.	H. Rückert, Refe- rendar	20			20			20		
169		Hamburg	C. F. Armbrust, Or- ganist	169			169			169		
	13	Hannover	H. Vitzthum, k. Kam- mermusiker	13			13			13		
20		Heidelberg	Ernst Halven, Dir.	20			20			20		
17		Helsingfors	Rich. Faltin, Mus.- Direktor	17			17			17		
	2	Hainburg	Frz. Holdhaus	2			2			2		
	1	Hof	J. G. Hahn, Lehrer	1			1			1		
	1	Homburg	W. Schmidt-Hartlieb	1			1			1		
13		Ingolstadt	Th. Lang, Premier- Lieutenant	13			13			13		
15		Josefsthal-Maxdorf	Fidelio Finke	15			15			15		
	15	Jena	Dr. Rich. Falcken- berg	15			15			15		
	1	Iglau	H. Fischer, Mus.- Direktor	1			1			1		
1650	162		Transport	1812			1512	300		1221		591

*) ad A. angenommen, ad B. und C. abgelehnt, indessen ungültig, weil Genf seit 2 Jahren nicht abgerechnet hat.

Mitgliederrzahl nach der letzten Ein- zahlung		Ort.	Name.	Abstimmung A			Abstimmung B			Abstimmung C		
				angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt
1885	1886											
1650	162		Transport	1812			1512	300		1221		591
24		Kandel	Hugo von Leth, k Rentbeamter	24			24			24		
50		Kiel	Dr. Friedr. Müller	50			50				50	
5		Kirchheim- bolanden	Carl Fuss, Lehrer			5			5			5
12		Kissingen	Jos. Ducrue, k. Rektor	12			12			12		
10		Kitzingen	Hertel, k. Reallehrer	10			10			10		
15		Königsberg	Gust. Wittke, Kfm.	15			15			15		
6		Korneuburg	Th. Heppner, k. k. Auscultant	6			6			6		
10	1	Klagenfurt	Jos. Reiter, Mus.-Dir.	1			1			1		
		Laibach	Hans Gerstner, Kon- zertmeister	10			10			10		
	1	Landau	Alfred Steinitzer, Lieutenant	1			1			1		
	45	Leipzig	Will. Auerbach, Mus.-Handlung	45			45			45		
100		London	B. L. Mosely Esq., Honorary Secre- tary	100			100					100
	1	Löbau	Karl Richter, Semi- narlehrer	1			1			1		
	1	Ludwigsburg	Braun, Mus.-Dir.	1			1			1		
	1	Limbach	B. Benke, Gesangs- lehrer	1			1			1		
8		Magdeburg	Gust. Rebling, Mus.- Direktor	8			8			8		
140		Mannheim	Carl Heckel jr., Mus.- Handlung	140			140			140		
	32	Marburg i/H.	Dr. von Liszt, Prof.	32			32			32		
	1	Marburg i/H.	G. Marseille, stud. theol. et phil.	1			1			1		
8		Marktsteft	Frl. Mechtild Sam- met	8			8			8		
7		Meran	Alex. von Schleinitz, Baronesse	7			7					7
—	—	Mühlhausen i/E	Dr. Alex. Stein, Real- schullehrer*)	—			—			—		
94		München	Centralleitung	94			94			94		
16		do.	do. (direkte Einzah- lungen an d. Red. der Bayr. Blätter)	16			16			16		
210		do.	Alfr. Schmid, Mus.- Handlung	210			210			210		
49		do.	Orden vom Gral Wolfg. Golther, cand. phil.	49			49			49		
2408	251		Transport	2654		5	2346	308	5	1906	50	703

*) Angenommen, aber ungültig, weil von Mühlhausen bisher noch kein Beitrag bezahlt ist.

Mitgliederzahl nach der letzten Ein- zahlung		Ort.	Name.	Abstimmung A				Abstimmung B			Abstimmung C		
				angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt		angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt
1885	1886												
2408	251		Transport	2654			5	2346	308	5	1906	50	703
	20	München - Gladbach	Karl Reichmann, Capitain	20				20			20		
	1	Moskau	Max Erdmannsdör- fer, Professor	1				1			1		
61		Nürnberg	W. Schmid, k. Hof- musik.-Handlung	61				61			61		
	1	Nördlingen	F.W. Trautner, Mus.- Direktor	1				1			1		
5		Oels	Paul Winkelmann, Semin.-Musiklehr.	5				5					5
	12	Offenbach a/M.	Adolf André	12				12			12		
116		Olmütz	Wlad. Labler, Kapell- meister	116				116					116
12		Paris	H. J. Chamberlain	12					12				12
1		Piacenza	Joh. Ducati, Prof.	1				1			1		
87		Plauen	Herm. Lang, Kfm.	87				87			87		
26		Pössneck	J. H. Löffler, Lehrer	26				26			26		
13		Rastatt	von Woyna, Hauptm.	13				13			13		
106		Reichenberg i/B.	F. Schütz, Bürger- schullehrer	106				106			106		
	55	Riga	Hofrath Glasenapp	55				55				55	
1		Röhrsdorf	Rob. Musiol, Lehrer	1				1			1		
5		Rostock	Trutschel, Hofmus.- Handlung	5				5			5		
3		Rudolstadt	C. Bloss, Fürstl. Hof- musik.	3				3			3		
	1	Reutlingen	Schönhardt, Mus.- Direktor	1				1			1		
	10	Rotterdam	F. Gernsheim, Prof.	10				10			10		
43		Salzburg	Dr. Jos. Stiegler, Advokat	43				43			43		
4		Schweinfurt	Germ. Raab, Kfm.	4				4			4		
33		Sondershausen	Grünberg, Konzert- meister	33				33			33		
9		Spandau	Dr. Bernh. Pretzsch	9				9			9		
44		Strassburg i/E.	Möller, Prem.-Lieut.	44				44			44		
7		Stuttgart	Jos. Kürschner, Prof.	7				7			7		
	1	Straubing	Max Filke, Chor- direktor	1				1					1
	1	Schleswig	Fr. Meymund, Mus.- Direktor	1				1			1		
	1	Saarbrücken	Rud. Pluge, Mus.-Dir.	1				1			1		
	1	Solingen	F. O. Sturm, Mus.- Direktor	1				1			1		
	5	Schaffhausen	Flitner, Mus.-Dir.	5				5			5		
	3	Trier	Dr. Druffel	3				3			3		
30		Troppau	Hub. Wondra, Mus.- Direktor	30				30			30		
	6	Utrecht	Hugo Nolthenius, Präceptor	6				6			6		
3014	369		Transport	3378			5	3058	320	5	2441	105	837

Mitgliederzahl nach der letzten Ein- zahlung		Ort.	Name.	Abstimmung A			Abstimmung B			Abstimmung C		
				angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt	angenommen	bedingungsweise angenommen	abgelehnt
1885	1886											
3014	369		Transport	3378		5	3058	320	5	2441	105	837
5		Venedig	Carlo Rossi, Capellm.	5			5			5		
23		Viersen	Ad. Schmidt, Fabrik- besitzer	23			23			23		
82		Warnsdorf	Ad. Thiele, Fabrik- besitzer	82			82			82		
20		Weimar	Dr. jur. Moritz	20			20			20		
40	1	Weissenburg a/S.	C. Drechsler, Lehrer	1			1			1		
		Wels	A. Fischer, k. k. Bez.- Hauptmann.	40			40			40		
708		Wien	Akadem. Rich. Wag- ner - Verein, Ob- mann: Dr. Viktor Boller		708			708				708
33		Wiesbaden	Smolian, Kapellmstr.	33			33			33		
5		Wiener-Neustadt	Dr. Riehl, Advokat	5			5			5		
26		Worms	Friedr. Renz	26			26			26		
10		Würzburg	Dr. Kliebert, Dir.	10			10			10		
1		Wernigerode	Rud. Wendel, Musik- Direktor	1			1			1		
1		Wandsbeck	Ed. Hagel, Direktor	1			1			1		
5		Wehlau	Dr. Baske	5			5			5		
4		Zeitz	G. Weidmann, Kauf- mann	4			4			4		
1		Zirndorf	Hch. Bock, Brauerei- direktor	1			1			1		
56		Znaim	Dr. Carl Pichler	56			56			56		
3		Zürich	A. Prinzl, stud. techn.	3			3			3		
		zusammen										
3999	408	4407 Stimmen.		3694	708	5	3374	1028	5	2757	105	1545

An der Abstimmung haben sich nicht betheiligt:

Mitglieder- zahl nach der letzten Einzahlung	Ort.	Name.	Mitglieder- zahl nach der letzten Einzahlung	Ort.	Name.
1885	1886		1885	1886	
1	Annaberg	J. van Groningen, Buchhandlung	435	8	Transport
11	Aschaffenburg	Jos. Deubler, k. Ober- lehrer	2		Gotha
5	Augsburg	A. Gitter, Musik- Handlung	6		Hamburg
8	Bartenstein	Osc. Baske, Regie- rungs - Baumeister	3		Heilbronn
1	Basel	Karl Opitz, Musik- Handlung	3		Hirschberg
5	Bautsch	G. Prodingen, Direkt.	4		Inowrazlaw
22	Berlin	Th. Barth	1		Iserlohn
83	do.	Carl Schäffer	3		Kempten
6	Bonn	O. Rokicki, Mus.-Dir.	6		Klingenthal
14	Brandenburg	Dr. R. Gotthard	1		Kreuznach
28	Braunschweig	Jul. Bauer, Hofmus- Handlung	2		Konstanz
29	Breslau	Jul. Hainauer, k. Commissions-Rath	28		Linz a/D.
9	Budapest	Roszavoejgi & Co.	1		Lausanne
3	Büdingen	Rabenau, Amts- richter	2		Luckenwalde
38	Bukarest	A. Wachmann, Dir.	2		Mergentheim
7	Bruх	Aug. Slavik, Direktor	3		Münster
6	Baltimore	Dr. P. Haupt.			
5	Burg b. Magdeburg	Dr. Hans Dütschke	1		Neu-Ruppin
81	Cassel	Pape, Regierungs- rath	1		Neu-Ulm
13	Coburg	F. L. Schemann, Fabrikbesitzer	4		Oldenburg
8	Colberg	A. Plüddemann, Frau Consul	3		Osterwieck
15	Colmar	Dr. Franz, Staats- anwalt	7		Passau
1	Camin	G. Hecht, Seminar- lehrer	16		Prag
15	Darmstadt	E. Zernin, Haupt- mann à la suite	2		Pforzheim
2	Dortmund	Otto Uhlich, Buch- handlung	42		Quedlinburg
2	Düsseldorf	W. Schauseil, Musik- Direktor	2		Regensburg
1	Frankenhausen	Ferd. Deutsch	7		Rom
16	Frankfurt a/M.	Jul. Wolf, Ton- künstler	1		Sampang
1	Frankfurt a/O.	Bratfisch, Musik- Handlung	5		Siegen
3	Gera	Kanitz, Buch-Handl.		3	Simbach
4	Goslar	Dr. M. Kraft	22		Sonneberg
			5		Speyer
435	8	Transport	619	11	Transport

*) Zustimmung erst am 3. April eingelaufen!

Mitglieder- zahl nach der letzten Einzahlung			Mitglieder- zahl nach der letzten Einzahlung		
	Ort.	Name.		Ort.	Name.
1885	1886		1885	1886	
619	11	Transport	704	11	Transport
3		Spremberg	8		Villingen
1		Stargardt	5		Wien
41		Stettin	2		Wünschelburg
2		Tölz	6		Zabern
33		Triest	3		Zittau
2		Tübingen	3		Zürich
3		Untermünster- thal	7		Zwettl
			738	11	
704	11	Transport			

= zusammen: 749 Stimmberechtigungen, welche laut unserem dem Abstimmungsformulare vorstehenden Circular vom 24. Februar 1886 als „angenommen“ gezählt werden.

München, am 7. April 1886.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Oskar Merz,

Prof. M. E. Sachs,

II. Vorsitzender.

I. Schriftführer.

Vereinsnachrichten.

Rechenschaftsbericht

des

Grazer Richard Wagner-Vereines.

Der Ausschuss unseres Zweigvereines erstattet hiermit seinen zweiten Rechenschaftsbericht, diessmal in schriftlicher Form, für das Vereinsjahr 1884 bis 1885.

Wir haben unseren, nach der Gründung des Vereines rasch auf 280 Mitglieder anwachsenden Stand auch im abgelaufenen Vereinsjahr auf dieser Höhe erhalten können und stehen mit dieser Anzahl unter den Wagnervereinen am 4. Orte, indem uns nur Wien mit ca. 800, München mit ca. 360 und Berlin-Potsdam mit ca. 410 Mitgliedern vorangehen.

Der Gesamtmittgliederstand des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines“ beläuft sich nach dem letzten Ausweis der Centralleitung auf 5400 Mitglieder, die sich auf ca. 180 Städte und Orte vertheilen. Unter diesen haben es 25 Orte zu selbständigen Zweigvereinen gebracht.

Von der Gesamtzahl der Mitglieder entfallen auf das deutsche Reich 3036 in 131 Orten (per Ort 23 Mitglieder), auf Oesterreich 1900 in 30 Orten (per Ort 63 Mitglieder), auf das nichtdeutsche Ausland 464 in 19 Orten (per Ort 24 Mitglieder).

Schon aus diesen Zahlen erhellt die zahlreiche Betheiligung der deutschen Lande Oesterreichs an dem Streben zur Erhaltung deutscher Kunst, und es darf uns Grazer gewiss mit Freude und neuem Eifer erfüllen, wenn wir hierin im Verhältnisse zu unserer Bewohnerzahl allen Städten derzeit vorangehen.

Würde eine ähnliche zahlreiche Betheiligung am Bayreuther Werke in allen deutschen Orten hervorgerufen, so wäre das uns anvertraute Erbe des Meisters nicht nur vor aller Fahr und Noth gesichert, sondern auch der Herzenswunsch Wagner's: „die Mittel zu beschaffen, um gänzlich freien Zutritt, ja nöthigenfalls die Kosten der Reise und des freien Aufenthaltes Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Loos der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zu gefallen ist“ — im weitesten Umfang zu erfüllen.

Einstweilen darf es uns mit frohen Hoffnungen erfüllen, dass in den höchsten Kreisen der deutschen Kaiserstadt man sich auf die nationalen Pflichten gegenüber unserer neugeborenen Kunst zu besinnen begonnen hat.

Die Gründung des Vereines „Berlin-Potsdam“ unter dem Schutze des Prinzen Wilhelm und seiner durchlauchtigsten Gemahlin, welcher Verein fast sämtliche Mitglieder und eine grosse Anzahl der höchsten Würdenträger unter seine Mitglieder und Förderer zählt, ist ein Ereigniss, welches uns wieder an die Zeit gemahnt, da jener deutsche Fürst auf der Wartburg, den unser Meister durch seine Kunst verewigt hat, der holden Kunst Beschützer war. Möge dieses erhabene Beispiel des einstigen deutschen Kaisers ein Weckruf werden, namentlich für Jene, welchen das Loos der Begüterten unter Germaniens Söhnen geworden ist, die Pflege unserer idealen Güter nicht gänzlich zu versäumen.

Durch den Antrag der Centralleitung, welcher voraussichtlich zum Beschlusse erhoben werden wird, 60% der Einnahmen des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines“ zum Ankaufe von Karten zu den diessjährigen Festspielen „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“ für die Mitglieder zu verwenden, sind wir in die Lage gesetzt, schon jedem 5. Mitgliede unseres Vereines eine freie Eintrittskarte zum

Besuche dieser Festspiele versprechen zu können. — Mit diesen Freikarten haben wir zuerst jene Mitglieder zu bedenken, welche sich um unsere Vereins-Produktionen verdient gemacht haben; die übrigen Karten wären unter den Bewerbern, welche nach Bayreuth reisen, zur Verloosung zu bringen.

Im Anschlusse an diese Begünstigung werden wir im Vereine mit den Wiener Genossen bemüht sein, den im Jahre 1884 angeordneten billigen Extrazug nach Bayreuth wieder zu erhalten, so dass es einem Jeden, der sich eine kleine Erholungsreise gönnen kann, auch möglich ist, nach Bayreuth zu kommen.

Die Beilage *a*) enthält den Ausweis über die Vereinsbibliothek, welche sich nur aus Spenden der Mitglieder bisher gebildet hat. Diese Schriften stehen durch den Bücherwart Hrn. Prelinger jedem Mitgliede zur Verfügung.

Beilage *b*) enthält den Ausweis über das Vereinsvermögen und die Geldbewegung seit Gründung des Vereines,*¹) Beilage *c*) das Mitgliederverzeichniss.

Der Verein hat im abgelaufenen Jahre 10 Ausschuss-Sitzungen und 5 Vereins-Versammlungen mit musikalischem Programm und 2 Vorlesungen abgehalten, zu welchen nur die Mitglieder unentgeltlich Zutritt hatten.

Zum Schlusse entledigen wir uns der angenehmsten Pflicht, wenn wir unseren künstlerischen Vereinsgenossen, den Herren Dr. Muck, Dr. Kienzl, Dr. Potpeschnigg, den Herren Purgleitner und Prelinger, ferner den geschätzten Mitgliedern unserer Bühne, Frln. Ternina und Hrn. Schrauff, sowie allen jenen Künstlern, welche, wie die Genannten, stets bereit waren, für den Verein zu wirken, unseren grossen Dank ausdrücken und es aussprechen, dass sie sich um das Gedeihen unseres Vereines wohl verdient gemacht haben.

Graz, im März 1886.

Friedrich Hofmann,
Schriftführer.

Dr. v. Hausegger,
Obmann.

Bericht des Zweigvereines in Grossenhain i. S.

Der hiesige, am 18. November 1884 gegründete Zweigverein des Allgemeinen R. Wagner-Vereines, der gegenwärtig 20 ordentliche und 110 ausserordentliche Mitglieder zählt, bezweckt nächst der Unterstützung der Bayreuther Festspiele die Darbietung klassischer, insbesondere Wagnerischer, Musik an die Mitglieder, welche einen Jahresbeitrag von 10 resp. 6 *M.* zu leisten haben. Trotz den obwaltenden Schwierigkeiten und beschränkten Mitteln gelang es dem Vorstande seit dem Ende d. J. 1884 sieben Vereinsabende mit reichhaltigem Programm zu ermöglichen, zu deren glücklicher Durchführung ihre schätzbaren Kräfte zur Verfügung gestellt zu haben, besonders Herr und Frau Unger und Frln. Löwe aus Leipzig, sowie Hr. Wilhelm Tappert aus Berlin und Hr. Dr. Stade aus Leipzig den allerwärmsten Dank verdienen. Aus den Programmen sei an dieser Stelle nachträglich das Folgende mitgetheilt:

I. Vereinsabend, 28. Dez. 1884: Kaisermarsch, Vortrag über R. Wagner's Leben und Wirken (von Vereinsmitgliedern), Bruchstücke aus „Rheingold“, I. Aufz. der „Walküre“, Wotan's Abschied und Feuerzauber (Hr. Dr. Stade, Klavier; Frau Marie Unger-Haupt, Hr. Georg Unger, Hr. Paul Torek, Gesang).

II. Vereinsabend, 22. Febr. 1885: „Schlaf ein, holdes Kind“ (Frln. Agnes Beyer aus Sondershausen), Spinnlied, Siegmunds Liebesgesang, Walkürenritt (Hr. C. Hess aus Dresden), Gesang der Rheintöchter aus der „Götterdämmerung“ (Frln. Beyer, Huff und Lunde; Begleitung: Frln. v. Kotzebue, Hr. Hess), Kompositionen von Mozart, Beethoven, Berlioz, Liszt u. a.

*¹) Zahlungen an die Centralleitung *R.* 1447.—

III. Vereinsabend, 23. März 1885: Albumblatt, Walther's Preislied für Viol. u. Pianof. (Hr. Paul Stein, Frl. Cl. Blauhuth aus Leipzig), Kompositionen von Haydn, Beethoven u. a.

IV. Vereinsabend, 10. April 1885: Bruchstücke aus „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ (Frau Unger-Haupt, Hr. Georg Unger, Hr. Dr. Stadel aus Leipzig).

V. Vereinsabend, 30. Nov. 1885: Tristan-Vorspiel für Cello und Pianof. (Frl. Helene Frischer, Hr. A. Rehberg aus Leipzig), „Träume“, „Schlaf ein, holdes Kind“ (Frl. Clara Frischer), Elsa's Brautzug, Isoldens Liebestod (Frl. Helene Frischer).

VI. Vereinsabend, 19. Dezember. 1885: Vorträge des Schriftstellers Hrn Wilhelm Tappert aus Berlin, 1) „Album-Sonate“, 2) Von Monteverde bis Wagner, Geschichte und Schicksale des musikalischen Drama's seit dem Jahre 1600, 3) „Albumblatt“ für Pianoforte.

VII. (bez. I.) Vereinsabend, 25. Januar 1886: Elisabeth's Begrüssung der Sänger-Halle, Lohengrin's Verweis an Elsa, Elsa's Traum (Frl. Hedwig Löwe, Klavier), Kompositionen von J. S. Bach, Liszt, Chopin, Rob. Franz u. a. (Herr Rob. Leideritz, Gesang, Hr. stud. med. W. Anger, Violine).

Nach Mittheilungen des Schriftführers Hrn. Amtsrichter

A. R. Steche.

Batavia-Buitenzorg (O.-V.) kommt im Mitgliederverzeichnisse an die Stelle der Ortsvertretung Sampang (Java), welche eingegangen ist. Die Mitglieder der O.-V. waren 1885:

O.-V. R. D. M. Verbeek, Direktor der geologischen Landesaufnahme Java's.

R. Fennema, K. Niederl. Bergingenieur.

D. R. J. Baron van Lynden, K. Niederl. Ingenieur der Staats-Eisenbahnen.
(Alle drei in Buitenzorg, Java.)

Dordrecht. Unter der Direktion unseres Herrn Vertreters W. Kes fand am 23. März März die Aufführung folgender Stücke aus den Werken durch den „Gesangverein der Abtheilung Dordrecht von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ statt: Overture, Spinnlied, Ballade aus dem „Fl. Holländer“, Vorspiel, Verwandlung, Gralsfeier, Vorspiel 2. Akt, Blumenmädchen-Szene aus „Parsifal“, Vorspiel 3. Akt, Monolog des Hans Sachs, Quintett, Choral, Preislied, Ansprache des Sachs und Schlusschor aus den „Meistersingern“. Das Textbuch mit erläuternden Besprechungen (holländisch und deutsch) war zusammengestellt von Hrn. W. de Ridder. Die mitwirkenden Künstler waren: Frl. Isabella Oppenheim, Fris. L. V. u. E. Z., Fris. Jeanette von H., Katharina von Renner, Johanna S., A. van Hemert, und die Herren J. J. Rogmaes, von Bongardt, A. J. L. —

London. (Zw.-V. — Secretäre: B. L. Mosely, Ch. Dowdeswell.) Veranstaltungen für 1886: February 13. (The Anniversary of the Master's death) Conversazione; March 16. „A Plain Statement of Wagner's Art-Principles.“ Conference by B. L. Mosely, Esq. April 13. „The Inner Significance of 'Der Ring des Nibelungen.'“ Paper by W. C. Ward, Esq. May 18. „Notes on Bayreuth and the Wagner Theatre.“ Lecture by H. F. Frost, Esq. June 1. „Introductory to the Study of Wagner's Comic Opera 'Die Meistersinger von Nürnberg.'“ Paper by C. A. Barry, Esq. June 17. „The Music of 'Der Ring des Nibelungen.'“ Lecture by J. S. Shedlock, Esq., B.A. July 6. Dramatic Reading by Miss Alma Murray. Die Mitgliederzahl ist gegenwärtig 144. —

Mannheim. Am 28. März 1886 veranstaltete der „Verein für klassische Kirchenmusik“ in der Schlosskirche hier ein Konzert, in welchem u. a. die Liebesmahlchöre aus „Parsifal“ zum Vortrag kamen. In Folge einer Vereinbarung mit dem Vorstand genannten Vereins wurden den Mitgliedern des Richard Wagner-Vereins hier Eintrittskarten unentgeltlich überlassen.

Wien. Akademischer Wagner-Verein (Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins). Musik-Aufführung im grossen Musikvereins-Saale, Dienstag den 9. März 1886, unter Leitung des k. k. Hof-Opernkapellmeisters Herrn Hans Richter. Mitwirkende: Frau Marie Wilt, k. k. Kammersängerin, Herr Hermann Winkelmann, k. k. Hof-Opernsänger, Herr Franz von Reichenberg, k. k. Hof-Opernsänger, der durch Mitglieder des Sing-Vereines verstärkte Wagner-Vereins-Chor, das k. k. Hof-Opern-orchester. Zum Vortrage gelangten folgende Tonwerke: 1. Kaisermarsch, 2. Vorspiel zur

„Götterdämmerung“ (Frau Marie Wilt: Brünnhilde, Herr Hermann Winkelmann: Siegfried), 3. Gralsfeier aus „Parsifal“ (Herr Hermann Winkelmann: Parsifal, Herr Franz von Reichenberg: Gurnemanz), 4. Schlusscene aus der „Götterdämmerung“ (Frau Marie Wilt: Brünnhilde). — „Es sei bei dieser Gelegenheit noch erwähnt, dass die Musikaufführung trotz dem ungünstigen Zeitpunkte (Faschings-Dienstag), nach Abzug der sehr bedeutenden Saal- und Honorarkosten, ein Reinertragniss von 600 fl. gleich 1000 Mark abwarf, welche Summe zum Ankauf von Sitzplätzen für unbemittelte Besucher der heurigen Bayreuther Festspiele verwendet wurde.“ (D. Ztg.)

Wiesbaden. Im „Rheinischen Kurier“ vom 13. Februar 1886 veröffentlichte unser Herr Vertreter Kapellmeister Arthur Smolian ein schönes Gedenkwort, anknüpfend an die Worte Wagner's bei Weber's Bestattung: „Lieben kann dich nur der Deutsche“. Es seien hier einige Stellen aus dem Folgenden mitgetheilt: „Als am 18. Februar des Jahres 1883 die sterblichen Reste dieses Helden der Grabstätte im Garten von Wahfried übergeben wurden, da ward manches herzliche und treugemeinte Wort gesprochen, viele heisse und redliche Thränen wurden vergossen — aber das eine Wort, die eine Kunde, die der todte Meister über alles gerne vernommen hätte, sie konnte ihm nicht in's Grab nachgerufen werden — die eine Kunde: Dich liebt „der Deutsche“. Wohl stand ein treuer und erprobter Freundeskreis am offenen Grabe, — wohl hatte sich manches Auge in der Ferne gefeuchtet, aber die Nation — das grosse deutsche Volk — es wusste nicht und weiss es noch heute nicht, was dieser einzige Mann ihm gewesen — welch' ein Uebermaass von Liebe und Glauben er ihm entgegengebracht hatte. Wohl bilden sich die dramatischen Schöpfungen des Bayreuther Meisters ein immer grösseres und verständnisvolleres Publikum heran, ja man redet jetzt im Allgemeinen auch von den letzten, tiefsten Werken schon mit einem gewissen Grade von Achtung, an der man es früher in ungläublichster Weise hatte fehlen lassen, — aber an dem Menschen und an dem Schriftsteller Wagner geht man noch heute gemeinhin naserümpfend vorüber.“ „Sein offenes, nach Wahrheit suchendes Auge hatte das weitverzweigte Lügengewebe unseres modernen Kunstlebens — unserer Civilisation im Allgemeinen durchschaut, er hasste die Lüge und die Lügner, und nie hat er sich vor einem Hute gebeugt, wenn nicht ein ganzer, wahrer Mensch, sondern nur eine Gliederpuppe oder gar nur ein Stock darunter stand. Er nannte jedes Ding beim rechten Namen; seine Wahrheitsliebe, die Begeisterung für seine Ideale und die Grösse seiner Aufgabe zwangen ihn dazu. — Bei alledem war er gerecht, wie es ausser ihm nur noch Franz Liszt ist. Blickt nur hinein in seine Schriften, les't, wie er Bach, Mozart, Gluck, Weber, Spohr feiert, von Beethoven, den er mit heiliger Rührung nur den Einzigen nennt, gar nicht zu reden; les't seine „Autobiographische Skizze“, „Ein deutscher Musiker in Paris“, les't seinen „Beethoven“, „Wieland der Schmied“, die Aufsätze über „Staat und Religion“, „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, „Was ist deutsch?“ und schliesslich „Religion und Kunst“, und Ihr werdet nach mehr und mehr verlangen — Ihr werdet alles lesen und schliesslich nach Bayreuth wandern, um es dort im „Parsifal“ zu erleben, wie der Mann, dessen Lebensweg fortdauernd durch Feindseligkeiten und unerhörteste Gehässigkeiten erschwert worden war, am Abende seines Lebens allen Zauber seiner Gesamtkunst noch einmal herabbeschwört, um Euch in den reinsten Tönen zuzurufen: Habet Mitleid mit einander! Die Religion des Mitleidens ist es, welche uns in Bayreuth gelehrt wird — sie ist es, bei welcher der Meister auch in seinen letzten Schriften anlangt, nachdem er in den vorausgegangenen — an der Hand Schopenhauers — unserer Zeit wirklich Herz und Nieren geprüft hat. Auf Wagners litterarisches Vermächtniss, als auf einen hohen geistigen Schatz, hinzuweisen, erschien mir zum heutigen Tage eine heilige Pflicht. Möchte es mir gelungen sein, recht viele meiner Leser zu einer eingehenderen Befassung mit dem gemüthstiefen Denker Wagner angeregt zu haben, auf dass es der Deutschen immer mehr würden, welche ihn verehren, ihn verstehen und ihn lieben.“

Arthur Smolian.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

(Adresse für Spenden zum Fonds und für Gesuche um Stipendien:
Friedrich Schön, Worms.)

Die Stiftung ist nach dem Wunsche Richard Wagner's begründet zum Zwecke der Erleichterung des Besuches der Bühnenfestspiele in Bayreuth für solche Freunde und Jünger der von uns gepflegten Kunst, die aus eigenen Mitteln den Genuss des Besuches der Bühnenfestspiele sich nicht verschaffen können. Aus der Stiftung werden Mittel bewilligt als Entschädigung für Reise und Aufenthalt, wogegen der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele nach Möglichkeit eine der Natur der Sache nach beschränkte Zahl von Freiplätzen der Stiftung für die durch sie Begünstigten zur Verfügung stellt.

Bei der Vertheilung der Stipendien werden in der Regel nur solche Gesuchsteller berücksichtigt, die sich als Mitglieder des Allg. R.-Wagner-Vereines ausweisen.

Gesuche um Stipendien wolle man **bis spätestens 30. Juni d. J.** einreichen. Ihnen ist ein- oder beizufügen:

- 1) Bescheinigung über die Mitgliedschaft beim Allg. R.-Wagner-Verein, durch die betr. Vertretung des Vereines,
- 2) Bescheinigung (durch die Vertretung des Vereines oder einen Spender oder sonstigen bewährten Freund der Sache, oder durch die Ortsbehörde) darüber, dass der Nachsuchende nicht in der Lage ist, aus eigenen Mitteln die Kosten des Besuches der Festspiele zu bestreiten,
- 3) genaue Mittheilung über das Maass der nachgesuchten Bewilligung, auch darüber, für welche der einzelnen Aufführungen sie erbeten wird,
- 4) Empfehlung des Gesuches in dieser Form durch eine der in 2) genannten Personen oder Behörden.

Bayreuth, 1. April 1886.

Der Verwaltungsrath der Bayreuther Bühnenfestspiele.

Im Anschlusse an die obige Bekanntmachung beehre ich mich, hiermit besonders darauf aufmerksam zu machen, dass der Name der obigen Stiftung jetzt festgestellt ist wie folgt: *Richard Wagner-Stipendienstiftung*. Diess ist umsomehr zu beachten, als in Bayreuth eine zu unserer Sache in gar keiner Beziehung stehende „Stipendienstiftung“ (für Studirende) besteht, und als bei ungenauer Bezeichnung in Folge dessen erfahrungsgemäss sehr unangenehme Verwechslungen entstehen können.

Seit der letzten Veröffentlichung ($\frac{1}{10}$ 1884) gingen für die Stiftung ein:

$\frac{3}{10}$ 1884: vom Allg. R. Wagner-Vereine: M. 3000.—,

$\frac{1}{11}$ 1885: vom Herrn R. R. in München: „ 50.—

wofür ich im Namen der Stiftung den herzlichsten Dank ausspreche.

Worms, 1. April 1886.

Friedrich Schön.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

~~~~~  
Druck von Th. Burger, Bayreuth.



# Zur kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung Richard Wagner's.

Gedanken, nach der Anhörung des Siegfried-Idylls, der Meistersinger-Stücke und der Tränenklänge aus der Götterdämmerung in der Februarfeier des Berliner Wagner-Vereines, aufgezeichnet von Dr. E. Schlaeger.

## I.

### Die Siegfriedische Grundstimmung.

Das innerste Wesen, die auszeichnende Besonderheit der Wagner'schen Tonschöpfungen, die sich darin kundgebende Grundstimmung könnte man als die Siegfriedische bezeichnen. Diese jubelnde Freude am Dasein, dem thatenvollen, wie dem in Liebe geniessenden, diese Grösse kräftigsten Selbstgefühls und hehrster Ergebenheit der ihm ebenbürtigen Geliebten gegenüber, diese erhabene Furcht- und Sorglosigkeit vor gleichviel welcher Gefahr, ja vor dem Tode selbst, dieses sich als Herr der Erde und Erbe der Götter Fühlen, diese *in Lust und Leid selige Liebe* sind lauter Züge des Menschen der Zukunft, der zu sich und seiner eigensten Natur zurückzukehren bestimmt ist, nachdem dem „trügenden Bunde trüber Verträge, der heuchelnden Sitte hartem Gesetze“ in den Flammen Walhall's und seiner Götter das Ende bereitet ist. — Man hat sich nur zu bemühen, jene heldenhaften Eigenschaften und Thaten und Leben Siegfried's in unsere Sprache zu übersetzen, so erscheint jene Lieblingsgestalt der urdeutschen Sage als Hinweis und Weissagung einer ideal aufsteigenden und wieder oder noch zu gewinnenden Zukunft des Menschengeschlechtes.

Der Mensch der Zukunft muss bewusst jenen Einklang mit sich und seiner Umgebung erreichen, welchen die antike Welt unbewusst naiv in sich schuf und in den höchsten Kunstgestalten ihrer Götter verherrlichend feierte. Die Macht, welche unsere Zeit über die Natur und ihre entdeckten Kräfte zu ihren Zwecken errungen hat und in nie geahnter Weise zur Bereicherung und Ausschmückung des Daseins verwendet, hat in der That etwas Berauschendes, von Sinnen Bringendes. Das Gefühl des Heimischen, welches den unnennbaren Zauber des altgriechischen Lebens ausmachte, wird in dem selben Grade wiedergewonnen werden, in welchem die ganze Erde bis in die fernsten Zonen erforscht und unter die elektrische Beleuchtung der Wissenschaft gebracht wird. Aber von der Herbeischaffung eines grossartigen und manigfaltigen Materials zu seiner geistigen Ausdeutung, zur Bildung einer neuen Idealwelt und Lebensleitung ist es noch weit. Wer da wähnt, dass die Naturwissenschaft allein das letzte Wort zu sprechen, oder gar schon gesprochen habe, wird durch das Gefühl der Leere, das ihre Ergebnisse zuletzt in uns zurücklassen, bald eines anderen belehrt werden. Das Wesen der Dinge wie des Menschen erschliesst die Naturwissenschaft nur unsicher und unvollständig. Die nicht gelösten



Geheimnisse der Welt und der eigenen Brust löst erst die Musik, in ihrer, den tiefsten Sinn alles Geschehens dem inneren Verständniss erschliessenden, über Zeit und Raum hinweghebenden, durch Beethoven orchestral vorbereiteten, durch Richard Wagner zur unlöslichen Verbindung mit dem Worte, mit der bestimmten Idee, geschaffenen Form des musikalisch-dramatischen Kunstwerks. Auf dem Boden des letzteren wird uns vorbildlich das Räthsel des Lebens in seiner ungeheuren, weltzentralen Bedeutung vorgeführt, und seine Lösung vor unsern Ohren und Augen symbolisch vermittelt. Die Selbstsucht, das nur für sich hamsternde, öde und beschränkte Ich sinkt in den sie verkörpernden Typen der Wagner'schen Schöpfungen in die verdiente Vernichtung hinab. Die frech-sündige Sinnlichkeit, der satanische Widerstand gegen das neue Reich Gottes auf Erden, wie es die Gralsburg nicht nur einschliesst, sondern in alle Welt erlösend und beseligend hinaussendet, fällt in ihr Nichts zusammen, wie vom Speere des Ithuriel getroffen, dem jetzt zum heiligen Zeugengute gewordenen Heilandsspeere. —

Die Liebe erscheint nicht mehr an sich als das unbedingt Höchste, Begehrenswertheste, sondern als eine Leidenschaft, die zu innerer Läuterung führen und fortschreiten muss, ohne desshalb an geistiger Intensität zu verlieren. Liebe und Tod sind die zwei grossen Gewalten, zwischen denen das Leben seinen Sonnentag sich durch stäte Kämpfe verdienen muss. In der Liebe und ihrer Unendlichkeit ist der Tod schon von Anfang an enthalten; er steht dahinter wie ein verhülltes, aber nicht schreckendes Schicksal. Die von Brünnhilde am Schlusse der Götterdämmerung gesungenen und nur durch den Gesang verständlich erhabenen Worte über die Todessehn-sucht der Liebe, über die Vereinigung der Liebenden durch den Tod sind wie verwandte Stellen in „Tristan und Isolde“ die ersten Ansätze einer die Lust der ersten Christen zum Abscheiden noch übertreffenden Liebes-, Lebens- und Todes-Religion der Zukunft. Jetzt erst begreift man annähernd die grandiose Idee und Seelenstimmung, welche in Indien der Wittwenverbrennung zum Ausgangspunkte gedient haben muss.

Als die Hohenpriester, ja in gewissem Sinne als die Schöpfer dieser weiter zu entwickelnden Liebes- und Todes-Religion erscheinen und werden den Späteren noch klarer erscheinen Beethoven und Wagner, in deren jedem ein gewaltiges Zeitalter, eine Epoche von noch lange nicht ausgeklungener Nachwirkung gewissermaassen ihrer selbst bewusst wird. Was bei den indischen Wittwen einer glaubens- und pflichtstarken Vergangenheit als nothwendige Folge einer zum Wesenstheil gewordenen religiösen Ueberzeugung sich darstellte, wird bei den genannten deutschen Geistesheroen nicht nur am Schlusse des Lebens, sondern durch seine ganze Länge und Breite hindurch zum bestimmenden Prinzip. Denn der Genius ist immer zugleich der Gott und der Gekreuzigte, der selig Unsterbliche und unendlich Leidende, der Triumphator und der Märtyrer. In dem selben Grade, als



sie der sie umgebenden Nacht zum Lichte, der sie drängenden, aber unklaren Sehnsucht zum Verständnisse, zur Freiheit zu verhelfen sich abmühen, tritt ihnen der Widerstand, das Missverständniß, die Abneigung entgegen. Das Wort der Schrift „Viele sind berufen, aber Wenige sind auserwählt“ gilt noch immer. Aber die Nachwelt verwandelt die Krone des Märtyrers in die Aureole des Siegers. Erst wenn eine inhaltsreiche Epoche abgeschlossen ist, erst wenn sie sich für immer krystallisirt hat, erkennt die Menschheit, was ihren eigentlichen Schwer- und Mittelpunkt bildet. Beethoven's Bedeutung als „Weltbeglückter“ widerspricht heutzutage Niemand mehr. Und so wird es auch mit der vollen Anerkennung Wagner's in Zukunft der Fall sein.

## II.

### Beethoven und Wagner.

In Beiden gewinnt die grosse geistige Bewegung und Gährung ihrer Zeitgenossen musikalischen Körper und Ausdruck, und zwar in einer über den gegebenen Inhalt weit hinausgehenden, die Entwicklung ihrer Epoche zugleich überholenden und wesenhaft ergänzenden Weise. In Beethoven haben wir die Sturm- und Drang-Periode, die revolutionäre Glut des achtzehnten Jahrhunderts in Riesensymphonien symbolisirt und für immer verklärt festgehalten. Die den Weltzusammenbruch schildernden Synkopen-Abstürze der Eroica, der den ganzen Horizont erfüllende Kampf durch Nacht zum Licht, durch Zerstörung und Trümmer in's freie Feld hinaus ist der Grundzug der Beethoven'schen Schöpfungen, wie seines eigenen innersten Charakters und Wesens. Das Ersteigen des Gipfels, die mühsame Ueberwindung der ihm sich entgegenstellenden Hindernisse ist der Inhalt der ewig erschütternden Aufstürme seiner Tongewaltwelt. Wie im Leben jedes Bedeutenden ist nicht das schliessliche Ziel, sondern der Weg dahin ihm die Hauptsache, das Hauptinteresse, die Hauptarbeit. Man hört das Verhältniss von Weg und Ziel am klarsten und grossartigsten in der neunten Symphonie zur Darstellung gebracht. In den punktirten, gleichsam mit Mühe herausgestossenen Noten der endlich erlösenden und befreienden, Welt und Menschen wie im Wirbel mit sich fortreisenden „Hymne an die Freude“ fühlt man noch deutlich das hastige Athmen, die Athemlosigkeit, welche dem Hochalpensteiger auf dem endlich erklommenen Gipfel Brust und Glieder noch lange nachher bewegt und erschüttert.

Rousseau und Diderot, vermittelt durch Klopstock, Lessing und den Goethe der ersten Periode, der abstrakte Optimismus und die Humanitätsbegeisterung des 18. Jahrhunderts haben dem grossen Symphonisten Anstoss und Inhalt geliefert. Auf Wagner's wichtigste und reifste Schöpfungen hat dagegen der tiefe Ernst Schopenhauer's stimmend und bestimmend eingewirkt. Wenn wir in Beethoven vorzugsweise den gewaltigen Kämpfer haben und bewundern, tritt uns zuletzt in Wagner die „Heiter-



keit des Siegers“ wie ein über der irdischen Sturmregion sich hoch und weithin streckendes Tafelland des Hochgebirges entgegen. Wagner verhält sich zum neunzehnten Jahrhundert, oder besser zum zwanzigsten, wie Beethoven zum achtzehnten und der ersten Hälfte des neunzehnten. Wenn namentlich das achtzehnte noch den Hoffungsreichthum des mit tausend Masten auf's hohe Meer hinaussegelnden Jünglings in sich hegte und rühmend beanspruchte, so hat am Ende des neunzehnten der Genius der Menschheit den Ernst und die Weisheit und die Selbstbeschränkung des Mannesalters erreicht, in welchem die Gährung der Klärung gewichen ist, in welchem dem Selbstgefühl grösserer Kraft die Verantwortlichkeit grösserer Last entspricht und die Stange hält. Es war eben daher nicht zufällig, sondern innerlich nothwendig und gerechtfertigt, dass Beethoven nur eine einzige Oper geschaffen hat. Der Hauptzug seines Zeitalters — die Befreiung der gewaltsam unterdrückten Vorkämpfer der Gleichberechtigung Aller, die überall Frieden und Glück verbreitende neue Religion der Aufklärung und schöner Menschlichkeit — findet im „Fidelio“ ebenso seine ewig rührende künstlerische Bewahrung und Auferstehung, wie sie der Jubel der Gewissensbefreiung, der neuen Gewissensfreiheit des Christenmenschen Luther's in der das scheinbar Kleinste und Gewöhnlichste mit göttlichem Lichte erfüllenden Malerbegeisterung der niederländer Schule des sechzehnten Jahrhunderts gefunden hat. Jenes Hauptproblem der Freiheit und Befreiung verschlang gleichsam alle übrigen. Es war die mächtige Dominante, vor welcher alle Nebentöne erblassten und verdeckt wurden. Was darüber hinausging, jene ewigen Gegensätze und Kämpfe, in welchen der Genius der spröden, unmittelbaren Wirklichkeit gegenüber sich abmüht und vertiefend entwickelt, konnten zu jener bestimmt plastischen Gestalt, die nach Beethoven's Absicht die wirklich ideale Oper gewinnen musste, damals desshalb nicht ausreifen, weil im Bewusstsein selbst der höchsten Zeitgenossen jene Anschauungen noch unausgebildet waren, auf deren Höhe das Verhältniss des Genius und Heros zur Welt, wie die innerste Bedeutung des menschlichen Lebens selbst erst zu künstlerischem Ausblick, zum Antrieb künstlerischer Verkörperung klar erkannt und begrifflich der Vollendung hätten entgegengeführt werden können. Um diesen Ausblick zu gewinnen, rettete sich Beethoven in die absolute Musik, deren letzte Schöpfung, die Himmel stürmende Neunte, das Wort zur Hilfe herbeiruft. Den wunderbaren Signalschüssen der „Hymne an die Freude“ wird später der langhin rollende Donner der Wagner'schen Tonschlachten, die Reihe der die Weissagung erfüllenden Kunstwerke seiner Musik antworten. Wenn Beethoven im „Fidelio“ ein einzelnes, wenn auch ergreifendes Ereigniss zum Vorwurfe nimmt, und wenn diess Ereigniss seiner Zeit nur durch die verklärende Macht seiner Tondichtung den Stempel des Unsterblichen empfängt, so wendet sich dagegen Wagner zum Problem des Lebens an und für sich selbst. Seine Persönlichkeiten — wir haben dabei die der letzten Schaffens-



periode des Meisters vorzugsweise im Auge — sind dem Zusammenhange bestimmt geschichtlicher Zeit und Entwicklung enthoben. Sie stehen ausserhalb aller Geschichte, sind geschichtslos. Seine Schöpfungen haben den hinter dem Vorhange sogenannter Ereignisse verborgenen ewigen Kern, die innerste und bleibende Bedeutung alles Geschehens zum Gegenstande und halten ihn und sie zu dauerndem Wahrheits- und Trostbesitz für immer fest. Eine solche Aufgabe war erst nach Schopenhauer, erst unter dem Eindruck einer neuen Religionen- und Götterdämmerung mit Bewusstsein und Erfolg von dem allein dazu berufenen Meister in Angriff zu nehmen und siegreich zu Ende zu führen.

### III.

#### **Das nicht komponirte Zukunftsbild einer neuen Menschheit.**

(„Götterdämmerung“ p. 84 und 85.)

In den Religionen wie in den Geschichtsphilosophien findet sich immer die Weissagung eines dritten Zeitalters, in welchem die Gegensätze zur Ruhe kommen, die Kämpfe aufhören, und Friede auf Erden und Liebe zwischen den Menschen Alle vereinen und beseligen. So sollte das johanneische Zeitalter der Liebe oder das der Wiederkunft und Herrschaft des heiligen Geistes das goldene Ende der christlichen Welt, das tausendjährige Reich heraufführen. So träumte der alte Kant von einem allgemeinen Friedenstage und Feste des ewigen Friedens, und selbst heute fehlt nach der Ansicht der internationalen Friedensliga zur Verwandlung der feindlich in Waffen starrenden Welt in friedlich neben einander weidende Völker nichts als die Abschaffung der stehenden Heere und die Einsetzung internationaler Schiedsgerichtshöfe. Aber der Weg dahin ist, wenn überhaupt zu finden, noch viele Jahrhunderte weit. Es fehlen die Voraussetzungen, die Unterlagen und Stützen, auf welchen sich jenes segnend-friedliche, allgemeine Harmonie einlütende Tempeldach erheben könnte. Die besonderen und sich absondernden Nationalitäten haben ihre eigenthümlichen Anlagen noch nicht zur Vollendung ausgearbeitet. Die Menschheit ist desshalb nur erst ein abstrakter Begriff. Ihr „zivilisirter“ Theil ist weder materiell noch geistig reich und vorgeschritten genug, um über den Daseinskampf seiner einzelnen Völkerglieder hinaus sich zu erheben und wie ein Gott über dem Sturme zu wandeln. Wenn auch bereits Geschichtsstockungen auf das Aufhören der politischen Dinge hindeuten, so müssen doch erst der zunehmenden Götterdämmerung zunehmende Völkerdämmerungen folgen, ehe die schliessliche Geschichtsdämmerung die wirkliche neue Zeit einleitet, die Zeit der zwanglosen Herrschaft der Weisen und grossen Männer, die Zeit des freien und freudigen Gehorsams den Geboten der erhabenen Schönheit und Lebenswürdigkeit gegenüber, als deren verwirklichte Vorbilder eben jene nicht durch allgemeines Stimmrecht zu suchenden, sondern sich



von selbst und durch sich selbst legitimirenden Geisteshelden und Führer dem Volke zur Nacheiferung und Aufrichtung dienen werden. —

Der Inhalt des Lebens jener fernen Zeiten wird sich von dem der alsdann barbarisch erachteten Gegenwart durch eine ausserordentliche Feinheit und Vorherrschaft des Empfindens unterscheiden, durch eine höhere und direktere Entwicklung der natürlichen Anlagen, durch das Eintreten der höchsten Kunst und ihrer Schöpfungen als immer gegenwärtiger Leitung und Förderung des Einzelnen wie des Ganzen. Was jetzt bei den Meisten nur vorübergehend die Lebensbühne erfüllt und heiligt, was vor lauter Noth um's tägliche Brot bei Vielen kaum in klares Bewusstsein tritt, die Liebe in ihren über Alles erhebenden Himmelssturmgewalten, wie in ihrem am häuslichen Herde stätig und sanft wärmenden Feuer — die Liebe wird alsdann das königliche Szepter in die Hand nehmen und dauernd bewahren. Am Schlusse der „Götterdämmerung“ wird diese Zukunftsversöhnung als letztes Vermächtniss, als „heiligsten Wissens Hort“ den Menschen zurückgelassen, die in „sprachloser Erschütterung“ dem Untergange des „seligen Helden“ und dem der altgewordenen, lebensmüden Götter wie eine ziel- und führerlos gelassene Heerde gegenüberstehen.

Die an sie gerichteten Abschiedsworte der sterbefrohen Walküre sind eine gedrängte Weissagung und Grundzeichnung eines neuen Himmels und einer neuen Erde. Sie ziehen zugleich die Schuldsumme der zusammenbrechenden alten Welt und der alten Götter wie die Grundvoraussetzungen des neuen Baues. Sie enthüllen die Grundmängel der bisherigen Weltleitung, des zum Nichts gewordenen Weltinhalts, einer Welt des Scheines, der unruhigen Leere wie der leeren Unruhe. Sie weisen auf den allein Rettung bringenden Weg hin, der die verschlungenen Irrwege (wie im Parsifal zwischen dem zweiten und dritten Akte) der Vergangenheit vermeidend zu innerer Harmonie, zu wirklicher Werthfüllung des Daseins zu führen, ja auf der Wanderung selbst zu erzaubern befähigt und bestimmt ist. Es ist nicht zufällig, dass diese höchste Erhebung, dieser erschütternd grossartige Ausblick in das Land der Verheissung vom Meister nur gedichtet, aber nicht durch Töne gleichsam mit sichtbarem Leibe zugleich bestärkt und verklärt ward. Der Meister mag gefühlt haben, dass einerseits der Versuch, diesen höchsten, wir sagen ohne Bedenken, religiösen Glaubens- und Hoffnungs-Sätzen den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben, unter den besonderen Umständen der ganzen Szene, des vollen Gelingens nicht sicher war. Es würde sich um eine weit schwierigere Aufgabe gehandelt haben, als die von Beethoven in seinem Chor an die Freude gelöste. Andererseits — und das wird vielleicht das Entscheidende gewesen sein — würde die musikalische Ausführung jener dreissig, das neue Evangelium bergenden Zeilen zu stark und gewaltig aus dem Rahmen der Szene, ja, des Kunstwerkes als solchen, herausgetreten sein, die Katharsis, die zermalmende und reinigende Wirkung des Riesengeschickes zu sehr unter-



brochen und dadurch in grossem Maasse geschwächt und gelähmt haben. Am Schluss einer Welt- und Lebenswanderung, wie die Trilogie von 1876 sie bot und bietet, war die anhaltende und ausgeführte Betonung einer späteren Wiedererstehung und Todesversöhnung mit weit grösseren Schwierigkeiten verknüpft als die sich am Schlusse des Goetheschen „Egmont“ aufrichtenden und von Beethoven in seinen, den tröstenden Sieg der Freiheit über dem Schaffot erglänzen lassenden Meisterklängen überwundenen.

Jene grössere Zukunftsweissagung wartet noch ihrer musikalischen Verkörperung, einer Verkörperung, die erst nach weiteren Vertiefungen und inneren Bereicherungen der jetzt nur allgemein gehaltenen Umrisse mit Erfolg in Angriff genommen werden kann. Ein Theil der grossen Aufgabe ist allerdings vom Meister selbst noch im Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ gelöst, wie denn auch Parsifal als die Fortsetzung Siegfried's, oder als das aus dem nordischen Heidenthum durch das Christenthum gegangene Germanenthum aufgefasst ist. Aber der Ausgangspunkt, nämlich das innerlich verklärte und symbolisirte Christenthum, ist doch ein anderer, als der am Schlusse der „Götterdämmerung“. Und ferner wird im „Parsifal“ nicht die Harmonie und Seligkeit des Gralsreiches geschildert, sondern vorzugsweise dessen Störung und Unseligkeit. Die Kirche der Zukunft ist wesentlich noch eine streitende, wenn auch zuletzt triumphirende. Bei aller Verwandtschaft mit der ideal-christlichen Lösung des Konflikts zwischen dem Reiche dieser Welt und den weltentrückten „Isolirten“ der Höhen des Monsalvat bleibt doch die Verschiedenheit gross genug, um eine neue, wenn auch im Grunde der selben Wurzel entspringende Aufgabe übrig zu lassen. Diese wird vom rein germanischen Standpunkte auszugehen haben. Wie das germanische Christenthum für den „Parsifal“ Inhalt und historische Formen an die Hand gab, so werden die nächsten Jahrhunderte des Germanenthums das allgemeine Zukunftsprogramm erst mit charakteristischen Zügen und Thatsachen auszustatten und dadurch zum Vorwurf einer späten Schöpfung ersten ethischen und musikalischen Ranges zu gestalten haben. —\*)

Um den Leser in den Stand zu setzen, die oben versuchte analytische Deutung des „Testaments des Neuen Bundes“, wie wir die tiefsinnige Offenbarung Brünnhilde's bezeichnen möchten, an den Worten selbst zu prüfen und zu beurtheilen, lassen wir diese hier zum Schlusse folgen:

\*) Diese Schöpfung, als das Kunstwerk der Zukunft im idealen Sinne der ersten Schriften des Meisters, das Werk des „Genie's der Gemeinsamkeit“, nicht nur des isolirten Künstlers, sondern der künstlerischen Kultur, würde dann auch — allem menschlichen Ermessen nach — wohl zu unerhört neuer Form sich gestalten müssen. In dem tragisch-dramatischen Kunstwerke des Künstlers unserer Tage „durfte es diesem als Musiker“ — wie er selber sagt — „schliesslich nicht entgehen“, dass die Schlussworte Brünnhildens „weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Deutlichkeit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten.“ (Ges. Schr. VI. 363. Vgl. Wagner-Lexikon 724, „Sentenz“.)



Ihr, blühenden Lebens  
 bleibend Geschlecht,  
 was ich nun euch melde,  
 merket es wohl. — —  
 Verging wie Hauch  
 der Götter Geschlecht,  
 lass' ohne Walter  
 die Welt ich zurück:  
 meines heiligsten Wissens Hort  
 weis' ich der Welt nun zu. —

Nicht Gut, nicht Gold,  
 noch göttliche Pracht,  
 nicht Haus, nicht Hof,  
 noch herrischer Prunk,  
 nicht trüber Verträge  
 trüglicher Bund,  
 nicht heuchelnder Sitte  
 hartes Gesetz:  
 selig in Lust und Leid  
 lässt die Liebe nur sein. —

## Eine Erinnerung an Graf Arthur Gobineau.

Von Philipp von Hertefeld.

(Alle Rechte vorbehalten.)

Es ist an dieser Stelle das Leben und Wirken eines Mannes eingehend und tief verständnisvoll besprochen worden \*), der vor andern seiner Zeitgenossen geliebt und verehrt zu werden verdient.

Als ich dem Wunsche folgte, jene Aufzeichnungen zu ergänzen, ist es mir schwer geworden aus den Erinnerungen an den unvergesslichen Freund die Mittheilungen allgemeinen Interesses von dem zu scheiden, was nur persönlichen Werth besitzt. Denn Freundschaft vermag nur durch das Herz zu reden, und befangen in dem Zauber erhebender Erinnerungen, verliert der abwägende Verstand den Maassstab für die Grenzen desjenigen, was gesagt und was verschwiegen bleiben soll.

Es mag daher die nachfolgende Skizze der Beurtheilung derjenigen übergeben sein, die fähig sind den Gefühlen unvergänglicher Freundschaft und Dankbarkeit Rechnung zu tragen.

Es war im Sommer des Jahres 1874, als ich dem Grafen Arthur Gobineau zum ersten Male begegnete. In dem Salon naher Verwandter, in Stockholm, fand dieses Begegnen statt.

Graf Gobineau vertrat zu jener Zeit die französische Republik als Gesandter an dem Hofe König Oskar's. Er machte in dem ihm befreundeten Hause einen Vormittagsbesuch — eine „Visite“ —, aber es fiel mir die grosse Unbefangenheit des Fremden auf, den der Zwang dieser modernen Verkehrsform in keiner Weise zu berühren schien. Ich hatte, in Unterhaltung mit einer andern „Visite“ begriffen, seinen Namen überhört. Eine oberflächliche Vorstellung hatte stattgefunden, und ich wusste nur, dass der lebhafteste Mann ein Ausländer war, da er französisch in dem schwedischen Kreise sprach. Die allgemeine Unterhaltung hatte sich Italien zugewendet,

\*) Graf Arthur Gobineau, ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. 1882. November-Dezember.



und ich verglich einige Kunstwerke der hadrianischen Zeit mit der Epoche des Praxiteles — oberflächlich eine Bemerkung darüber hinwerfend. Zu meinem Erstaunen griff der Fremde meine Bemerkung lebhaft auf. Ich musste motiviren, was ich behauptet hatte, und es entspann sich ein Gespräch, in dem ich alle Geisteskräfte anspannen musste, um meine Ansichten vertreten zu können. Der Fremde mit seinen spärlichen grauen Locken und dem französischen Bärtchen hatte eine hohe, bedeutende Stirn und in Geist und Güte strahlende Augen. Er sprach wie ein Fachmann über die plastische Kunst, und doch trugen seine Worte nicht den Charakter der Gelehrsamkeit. Bisweilen schienen sie fast geistreich oberflächlich, ich möchte sagen spielend, und dann wieder erstaunte ich vor der Schärfe, der Tiefe seiner Bemerkungen. Der innige Ausdruck, den sein klares Auge hierbei annahm, berührte mich ganz eigenartig sympathisch. Wer war der Mann, mit dem ich sprach? Ein Künstler? Ein Gelehrter? Ich wog es hin und her, ich kam nur zu dem einen positiven Resultat, dass er ein Mensch reich an Geist und Gemüth war, dem mein Herz warm entgegen-schlug.

Dass ihn die Welt einen Diplomaten nannte, „der sich auch künstlerisch und litterarisch beschäftigen soll“, war jener Welt recht ähnlich! Es ist immer die selbe Welt, die ernsthaft vom „Minister“ von Goethe sprach, die selbe auch, deren Genosse auf die Frage: was für ein Mann war Ihr Vater?“ die Antwort haben würde: „er war Ritter des rothen Adlerordens II. Klasse mit Eichenlaub und Schwertern am Ringe“.

Es gewährt mir eine wehmüthige Freude, mich dieses ersten Begegnens mit Gobineau zu erinnern. Wie selten ist es uns modernen Menschen gegeben, innerhalb der gesellschaftlichen Form unseres Lebens den in unserm Herzen erklingenden Ton unbefangen wiederklingen zu hören. Noch spüre ich den Nachklang der Freude über Gobineau's Wort, als er mir zum Abschied die Hand reichte: „Sie bleiben eine Zeit lang hier? — Das freut mich! Ich frühstücke um 11, esse um 5 Uhr — betrachten Sie mein Haus als das Ihre! — Hier meine Hand. Schlagen Sie ein!“ Und ich schlug freudig ein.

Dann ging er. Ich konnte kaum erwarten nach-dem Namen dieses lebenswürdigsten aller Männer zu fragen, der mit seinem Kopf voll grauer Locken mir jünger erschien, als ich mir selbst mit meinen 25 Jahren.

„Graf Gobineau, der französische Gesandte“.

„Graf Gobineau?“ — ich hatte seinen Namen nie gehört! Das war nicht wunderbar, denn wie viele haben diesen Namen nicht gehört!

Jetzt schmerzt es mich, dass es so ist! Denn unser modernes Geschlecht bedarf des Balsams, den der Verkehr mit solchen herzenswarmen Naturen bringt. Wir verdorren unter dem System. Die erwärmende Flamme des glühenden Geistes, die lodernd mit den Gluthen des in Güte



überströmenden Herzens zusammenschlägt, zündend, erquickend, aufrüttelnd — wo brennt sie? wo leuchtet sie uns? Sie ist eine Gabe des Himmels, die er uns selten spendet. Darum mögen wir jubeln, wenn sie uns glüht! — und mögen wir die Funken in unseren Herzen weiter glimmen lassen, wenn die Flamme vor unserem sterblichen Auge, unerbittlichen Gesetzen folgend, verlischt.

Wie oft wanderte ich in jenen Tagen nach der Wohnung des neu-gewonnenen Freundes! Bei *Nybroviken*, einem der grössten Hafenplätze Stockholms, vorüber, führte mich der Weg nach *Nybrogatan 13*, wo er im zweiten Stockwerk seine Wohnung hatte. Die Gegend zählte nicht zu den eleganten Stadttheilen der nordischen Hauptstadt, auch der zweite Stock befriedigte nicht die Anforderungen, welche französische Eitelkeit an den Vertreter der *grande nation* stellte. Dass er ein Hasenpfötchen an einer Schnur als Klingel gehabt habe, wie mir später spottend andere Vertreter der grossen Nation mittheilten, ist eine Erfindung, deren Schärfe nur die Erzähler treffen konnte, die ebensowenig im Stande wären, ein Hasenpfötchen an ihrer Thür zu dulden, als die „*essais sur l'inégalité des races*“ zu schreiben.

In diesem Heim, das sich der unvergessliche Freund dort oben hergerichtet hatte, sah es keineswegs unwürdig aus, wenn auch die Art des Zimmerschmuckes nicht dem uniformen Geschmacke der Franzosen entsprach. Erinnerungen an seinen Aufenthalt in Persien, an sein Leben im Orient, in Griechenland, verliehen seinem Heim einen eigenartigen Charakter. Auf sehr niedern Divans sass Wirth und Gast. Die *Nargileh* stand auf der Erde, und während Gobineau bei der lebhaften Unterhaltung den Schlauch der Wasserpfeife hin und her bewegte, verlöschten die Holzkohlen auf der Flasche. Dann erschien *Honoré Michon*, der treue Diener seines Herrn, der ihm jahrelang durch alle Welttheile gefolgt war. Er war ein christlicher Syrier, der als Dragoman in den Dienst Gobineau's getreten war, als dieser nach Persien zog. Jetzt war Honoré Diener und Koch zugleich. Er bereitete das Pilaw, den Hammel am Spiess, den Café mit orientalischer Meisterschaft und hielt Nargileh und Tschibuk in seltener Ordnung. Aber er stand dem Occident feindlich gegenüber. Sein Herr nur war das A und O seines Lebens, und um seinetwillen wäre er auch Nordpolfahrer geworden. Wenn der Graf verreiste, so hütete Honoré das Haus, kehrte die Stuben, fütterte die Thiere, unter denen zwei kleine grüne Papageie eine bevorzugte Stellung einnahmen, und versah das Amt einer Haushälterei mit fast weiblicher Sorgsamkeit. Ich bin noch in dem Besitz eines kleinen Briefes, den Gobineau, mich empfehlend, an seinen treuen Honoré richtete. Das trauliche Verhältniss zwischen Herr und Diener, aber auch der gastfreie Sinn des Freundes spricht aus den wenigen Zeilen, die mich an eine glückliche Zeit wehmüthig erinnern.



Berlin. Freitag.

„Mein lieber Honoré!

Es geht mir gut. Ich reise morgen früh nach Paris. Mein Freund wird Dir diesen Brief übergeben, und, wenn er es für gut befindet, während meiner Abwesenheit bei mir wohnen. Du wirst ihm die Stube geben, in der Herr Jules wohnte. Wenn Du den Teppich herausgenommen hast, so ist ihm das so gleichgiltig wie mir. Ich weiss, dass Du ihn pflegen wirst wie mich selbst. Sage Zilé, Othello, dem Papagei und dem Sperling guten Tag! Ich hoffe, es geht ihnen allen gut. Auf baldiges Wiedersehen!

Gobineau.“

Welche Stunden geistiger Anregung erlebte ich in jenem Quartier in *Nybrogatan*! Gobineau hatte damals eine seiner schönsten Büsten, die Walküre, vollendet. In seinem Atelier stand der kühne Kopf. Mit flammenden Blicken späht die Walküre aus Walhall hinaus. Vielleicht ist es *Ottar Jarl*, den sie ruft! Die Geschichte dieses nordischen Helden, den er als seinen Ahnherrn verehrte, beschäftigte Gobineau zu jener Zeit. Seine Vorfahren sollten dem Norden entsprungen sein, und hier unter dem nordischen Himmel, wo die alte Götterwelt noch in Sitten und Gebräuchen, wie in der Empfindung des Volkes fortlebte, fand seine Phantasie für diesen seinen Glauben reiche Nahrung.

Ich machte in jenen Tagen mit meinen Verwandten einen Ausflug nach *Djursholm*, einer jener Felseninseln in den Skären, deren bunter Granit, von dunklem Moos sammetartig überwachsen, aus den blauen Fluthen aufsteigt. Die Trümmer einer Art cyklopischer Mauer ragten auf der Höhe, und alte Tannen und Föhren klammerten sich um das mächtige Gestein. Wie ein Jüngling hatte Gobineau die Höhe erklommen! Da standen wir zusammen und schauten hinaus auf die blaue, weite Fluth, aus der die Felseninseln allenthalben stiegen.

„Dies war Ottar Jarl's Burg“ sagte Gobineau.

Ich sah ihn fragend an.

„Ja, gewiss,“ sagte er ernsthaft und voller Ueberzeugung, „hier stamme ich her, ich fühle das!“

Es lag in seiner Art so viel Ueberzeugung, dass ich bis auf den heutigen Tag die Erinnerung an ihn nicht von jenem Felseneiland zu trennen vermag.

Er aber vor Allem hielt an dieser Familien-Ueberlieferung fest, in der er seines Wesens Urgrund sah, die ihm eine Erklärung für seine Abneigung gegen alle modernen Verhältnisse gab. Auch eine Erklärung für seine Vaterlandslosigkeit. Durch diese Fiktion schuf er sich ein ideales Vaterland, während sie zugleich dem patriotischen Bedürfniss Rechnung trug, das einem Jeden innewohnt.

In einem Briefe, den er von Rom aus an mich richtete, als ich ihm die Bitte ausgesprochen hatte, mich in Paris zu besuchen, schrieb er mir:



6. Juli 1879.

„Sie amüsiren mich mit Ihrer Bemerkung über mein Vaterland. Erklären Sie mir, bitte, den Sinn dieses Wortes, wenn es im Grunde nichts anderes bedeutet als Herrn Gambetta, Herrn Grevy, die Republik, die Orléanisten, die Imperialisten, die Demokraten überall und das ausschliessliche Bestreben, Geld zu gewinnen. Nein, nein, liebster Freund, ich bin von anders her gekommen, ich denke, wie man anderswo dachte, und ich habe so wenig Lust mich zu langweilen, wie die alten Recken, die einer kräftigeren Nahrung bedürftig waren, als die Leckerbissen der Salons, die uns heute geboten werden. Desshalb werde ich so wenig wie irgend möglich nach Paris kommen.“

Ich habe die Stunden unseres Zusammenlebens in der nordischen Hauptstadt schmerzlich entbehrt, wenn mich mein Weg in späteren Jahren nach Stockholm führte. Ich habe *Nybrogatan* vermieden, weil es mir wehe that, den Freund zu missen. Wie Vielen aber erging es so wie mir! Gobineau war nicht eine Persönlichkeit, an der ein denkender, fühlender Mensch unberührt vorüber zu gehen vermochte. Er gab mit vollen Händen aus dem Reichthum seiner Natur. Jedem ein Wort zur Zehrung auf dem Weg. Die Fähigkeit sich der Gedankenweise eines Andern anzuschmiegen, die Interessen des Andern so sehr zu den eignen zu machen, dass das Mitempfinden fast ein Miterleben ist, möchte ich eine Eigenschaft unselbstständiger Naturen nennen, weil der energische, charaktervolle Mensch auch in der Beurtheilung fremden Empfindens nicht aus seiner Subjektivität hinauszutreten pflegt. Gobineau aber übte dieses Miterleben mit einer seltenen Innigkeit, ohne doch jemals seine charaktervolle Individualität zu verleugnen. Wie war er fähig Schmerz zu begreifen, Leid zu verstehen, welche Milde athmete sein Wort, und mit welcher Weisheit sprach der schmerzerfahrene Mann! Nicht ohne Bewegung vermag ich jene Briefe zur Hand zu nehmen, die er in Zeiten des Leides und der Unruhe an mich richtete. Und doch gewährt es mir hohe Freude, von den Gedanken des Trostes, die sie enthalten, Trostbedürftigen mitzutheilen, sie den Hauch der Liebe athmen zu lassen, der seine Freudesworte bewegte.

Stockholm, 12. Juli 1876.

„Ich empfangе Ihren Brief mit unendlicher Freude! Sie wissen, wie sehr ich Sie liebe, und wie ich Sie ruhig wissen möchte gegenüber Sich selbst. Das Leiden ist untrennbar von einer Natur wie die Ihrige. Sie müssen Sich das immer wieder sagen und diese Thatsache als eine schmerzliche harte Folge Ihrer Organisation anerkennen. Aber Sie müssen auch bedenken, dass die Entschädigung nicht fehlt. Alles hat seine Kehrseite, Alles hat seine Stelle, vergessen Sie das nicht. Ich wünschte, Sie wären davon so überzeugt, dass Ihnen daraus ein Trost — ja was sage ich? — selbst eine Freude erwüchse! Halten Sie Sich nicht bei dem Leiden auf; es



giebt Naturen, denen eine Art Stoicismus Nothwendigkeit ist. Wenn Sie nicht litten, so würden Sie nicht in der intensiven Weise empfinden, wie Sie es zu thun im Stande sind, und gerade jene Lebhaftigkeit der Empfindung, die Sie so schwer leiden macht, ist es, der Sie Ihren Werth verdanken. Ich sage Ihnen nicht: leugnen Sie das Leiden oder unterdrücken Sie es — man vermag in der That weder das eine noch das andere! — aber lassen Sie es wie es ist, suchen Sie es nicht zu unterdrücken; suchen Sie vielmehr Etwas daraus zu machen! Ein Herz, ein Gedanke, der leidet, ist thatsächlich ein werthvolles Gut; man muss es benutzen! Das Leid wird darum nicht geringer werden, aber angewendet auf ein bestimmtes Ziel wird es nicht krank sein. Denn das, was sich bewegt, handelt und produziert, kann keine Krankheit mehr sein; es wird vielmehr die Quelle einer höchsten Kraft werden. Betrachten Sie Sich, betrachten Sie Andere — Alles, was Sie umgiebt: welche Menschen sind es, die Sie achten? Ist es der Kürassier-Rittmeister, von dem wir eines Tages sprachen, der kein anderes Unbehagen kennt als die Leibschmerzen nach einer Serie von *soupers*? Durchaus nicht! Es ist der Mensch, der innerlich leidet, durch sich selbst leidet. Betrachten Sie Sich — und achten Sie Sich. Dann werden Sie weder das Leid über sich herrschen, noch Sich von ihm dahin führen lassen, wohin Sie doch nicht gehen wollen! . . . . .“

27. Juli 1876.

„Ich möchte glauben, dass eine ausschliesslich angestrenzte und nüchterne Thätigkeit bald den leidenden Menschen ermüdet — wie jede Uebertreibung ermüdet. Eine zu harte Aufgabe und eine zu schwere Last führt uns häufig in Versuchung sie abzuschütteln. Ich würde es vorziehen nicht allzu rücksichtslos gegen sich selbst zu sein und zur Beruhigung nicht nur nüchterne, technische Arbeit zu suchen. Man sollte nicht alle Lektüre und Beschäftigung von sich weisen; denn es ist bedenklich, zu sehr die Langeweile und die Anstrengung zu empfinden. Vergessen Sie nicht, dass ein Zug der Trauer, der Vielen als Charakter-Eigenschaft seit der Kindheit anhaftet, vor allen Dingen nach seiner wahren Natur erst beachtet, und als ein solcher behandelt werden muss. Gewisse äussere Einflüsse, moralische Eindrücke und Widerwärtigkeiten werden das Leiden unzweifelhaft erhöhen und ihm eine schmerzhaft empfindlichkeit geben — aber man darf eben nicht vergessen, dass es im Grunde unabhängig von allen moralischen Einflüssen ist, dass das Samenkorn des Leidens in dem Menschen liegt. Es ist eine nervöse Disposition, eine krankhafte Erscheinung, wie so viele Andere, und wenn man durch alle Ausbrüche hindurch an jenem physischen Charakter des Schmerzes festzuhalten sich bemüht, wird man unbedingt mit der Zeit seiner Herr werden. Behandeln wir darum den Schmerz weder zu gelinde noch zu hart. Erhöhen wir ihn nicht durch Nachgiebigkeit und treiben wir ihn nicht durch rauhe Behandlung zur Verzweiflung! . . . . .“



6. September 1876.

„Ich sage nicht, dass ich nicht traurig, ja unendlich traurig sein könnte — aber düster und ohne Hilfsmittel inmitten der Natur, das glaube ich nicht! Leiden bedeutet nicht, sich fallen lassen. Und geschähe es, läge man am Boden, so muss man einen Tropfen Freude in der instinktiven Absicht finden, wieder aufzustehen.“

Paris, 5. April 1877.

„Lehnen wir uns fest an die Herzen, die uns lieben, und sagen wir uns Eins: wenn wir viel leiden, so giebt man uns auch viel Liebe, und das lässt uns wohl so manche Last ertragen. Geliebt zu werden ist so viel! Aber vergessen wir auch nicht Septimius Severus und seinen Wahlspruch, das grösste aller Worte: *Laboremus!* Die Liebe geht Allem vor — dann kommt die Arbeit — und weiter giebt es Nichts.“

18. April 1877.

„Wir müssen nothwendigerweise leiden, um der Mensch zu werden, der wir sein sollen, und um zu thun, was wir zu thun haben. Wem ist es gegeben, ein Schriftsteller, ein Künstler, oder was es auch Gutes sei, zu werden, ohne ein Herz zu haben? — und wer hätte ein Herz, ohne zu leiden? Leiden wir darum, und verlassen wir uns nicht selbst, so gut wie wir es von Andern nicht sind. . . . . Sie werden mir einwenden: „das ist es nicht, was uns quält, es ist die Zukunft.“

Wir schärfen in der That die Zukunft wie ein Messer, und wir verwunden uns damit, so viel es irgend geht!

Ja, was wissen wir denn von dieser Zukunft, die uns so entsetzlich quält?

Haben Sie nie alte Briefe wieder gelesen? Sind Sie nicht erstaunt darüber gewesen, wie Nichts in der Gestalt, in der Grösse, in der Schärfe eingetroffen ist, wie Sie es damals für gewiss annahmen?

Betrachten wir die Zukunft wie ein offenes Meer, das wir durchsegeln werden. Von Tag zu Tag wird das Fahrzeug die Stürme zu überwinden haben, aber es dreht und wendet die Segel viel leichter als es von Weitem den Anschein hat! . . . . . Hoffen wir! Was? werden Sie mir erwidern, ist denn die Hoffnung nicht nur süß, indem man ein bestimmtes Glück erwartet? Nein, hoffen wir auf das Unbestimmte, und das ist einzig das Wahre in der Zukunft! Denn das Mögliche und das Sichere sind Spielzeuge, unaufhörlich durch unerwartete Ereignisse zerbrochen. Hoffen wir auf das Unerwartete!“

Pisa, 27. September 1877.

„. . . . . Hüten wir uns, aus den Leiden mit einem Gefühle der Bitterkeit gegen sie hervorzugehen! Es muss mit einem Gefühle der Dankbarkeit sein, selbst gegen den härtesten Schmerz, denn sicherlich: Nichts stiftet so viel Gutes als das Leid!“



Schloss Trye, 20. August 1878.

„Die modernen Doktrinen und die modernen Raffinements haben die Schwäche mit einer Art von Heiligenschein umgeben. Man ist geneigt anzunehmen, dass die Schmerzen, die nicht die unseren sind, oder solche, die nicht wenigstens ein Herz gebrochen haben, keine Schmerzen waren. Ich denke, wir stimmen dieser Auffassung nicht bei! Jeder leidet, hat gelitten und wird leiden, bis an die äusserste Grenze seiner Kraft. Aber es ist der Grundgedanke grosser Seelen: nicht zu zerbrechen!“

Der Geist, der aus den Worten leuchtet, die ich hier mittheilen konnte, war es, welcher Gobineau die Kraft verlieh, objektiv über das zu urtheilen, was ihn, den völlig subjektiv empfindenden Mann, bewegte. Er sprach ruhig über Stürme, die sein Leben beunruhigten, und ganz darnieder, mit blutendem Herzen, fand er stets „den Tropfen Freude in der instinktiven Absicht, wieder aufzustehen.“

Diese weise Beurtheilung eigener Herzensnoth verlieh ihm seine wunderbare, geistige Sprungkraft, die ihn vor Andern auszeichnete. Sorgen und Kränkungen, die heraufbeschworen schienen, um seinen Lebensabend zu trüben, überwand er darum auch mit jugendlichem Feuer. Ein Mann von 62 Jahren, reich an Verdiensten um das Vaterland und ohne eigenes Vermögen, wird er in kränkender Weise aus seinem Beruf gerissen. In dem Leben alltäglicher Naturen bedeutet ein solches Schicksal das „Ende“. Denn nur in dem gewohnten Gedanken- und Arbeitskreise vermag der Sechzigjährige als vollberechtigt unter seinen Mitmenschen zu wandeln. Wird ihm entzogen, womit er sich nährte, sinkt er schattenhaft zusammen. Wie aber trug Gobineau dieses Schicksal?

Nicht dürfen wir hierbei vergessen, dass trotz der Bedeutung, die seine künstlerische und litterarische Arbeit für ihn hatte, der diplomatische Beruf der Rock war, den er seit dreissig Jahren trug, und dass sein Gehalt als Gesandter kaum hinreichte, den Anforderungen zu genügen, die seine fern von ihm lebende Familie an ihn stellte.

Menschen seines Lebensalters sprechen von dem „Abend“ und halten, mehr und mehr dem bewegenden Leben sich entziehend, innere Einkehr. Gobineau aber fühlte ungeschwächt den göttlichen Funken geistigen Lebens glühen. Was kümmern ihn die weissen Haare, was die mahnenden Gebrechen des Alters? Das „Ewige“ hat er zu vertreten! Er hält die Fackel hoch, und ihre Glut verjüngt den welkenden Körper.

Mit freudigem Erstaunen lese ich die Zeilen wieder, die er in den Tagen der Krise an mich richtete. Die Kraft, die ihn mit 62 Jahren zu neuem Leben trieb, sie bedeutet uns ewige Jugend! Senken wir das Haupt nicht, ehe unerbittliche Gewalt uns zwingt. Der unvergessliche Mann, dem diese Zeilen geweiht sind, hat uns gelehrt, dass „leiden nicht bedeuten darf, sich fallen lassen — dass der Grundgedanke grosser Seelen ist, nicht zu zerbrechen.“



Paris, 4. Januar 1877.

„Man hat mir den Abschied ertheilt! — Sie wissen, dass mir diess eigentlich mehr lieb als unangenehm ist. Nur die materielle Seite der Sache peinigt mich; aber man wird darüber hinaus kommen! Denken Sie an mich, lieben Sie mich, und schreiben Sie mir ein Wort. Es wird mich inmitten dieser Krise erfreuen Ihre Handschrift zu sehen!“

14. Januar 1877.

„Tausend Dank für Ihren Brief, der mir unendlich wohlgethan hat! Sie können überzeugt sein, dass der Gedanke, alles Bisherige aufzugeben, mir nur angenehm ist; und weit davon entfernt, es zu vermissen, wünschte ich nur den definitiven Abschluss der Angelegenheit. Die unglaublichen Verhandlungen mit dem Ministerium reiben mich auf! Aber wüssten Sie, mit welcher Freude ich jenes Leben beginnen werde, wenn ich frei sein werde mit meinem Marmor und meinen Büchern, Sie würden mich wegen der augenblicklichen Unannehmlichkeiten nicht bedauern! Ein neues Leben beginnen — denken Sie doch!! Leben Sie wohl! Ich eile, Ihnen diese Zeilen zukommen zu lassen — vielleicht bedürfen Sie meiner ein wenig. Wie gerne möchte ich auch Ihnen wohl thun!“

Stockholm, 14. Januar 1877.

„Hier meine Geschichte! Man wollte meinen Posten, wie man den Posten aller Gesandter haben wollte. Man hat mir deutlich zu verstehen gegeben, dass ich meinen Abschied einreichen müsste, wenn man ihn mir nicht geben solle. Im Uebrigen hat man mir Alles aufgezählt, was den Uebergang versüssen würde, wenn ich freiwillig ginge. In dieser Weise — nicht ohne Zorn! — eingefangen, gab ich nach. Dann aber ist man keiner der eingegangenen Verpflichtungen nachgekommen, und um weiteren Auseinandersetzungen zu entgehen, hat man mir sagen lassen, dass, wenn ich nicht augenblicklich und direkt nach Stockholm zurückkehrte, ich die Reisekostenentschädigung verlieren würde — und ich bin nicht in der Lage, etwas missen zu können!

Darum habe ich nicht Berlin berührt. Ich füge hinzu, dass in jenem Augenblick jeder Vorwand, mich schnell los zu werden, gut genug gewesen wäre, um in irgend einer Weise diesen Raub zu übertünchen!

Glauben Sie, bitte, nicht in Ihrer Freundschaft, dass ich mich für beklagenswerth halte. Ich gestehe, dass ich seit einem Monat in Zorn bin — das ist Alles! Ihre Briefe werde ich niemals vergessen — wie gut und wohl thut es, einen Freund zu haben.

Ich werde Ihnen erzählen, wie ich Alles einrichten will; es wird vorzüglich gehen! — mit ein wenig Unbehagen, vielleicht, aber nicht für lange. Jetzt, wo der Zorn allmählich weicht, bin ich wie berauscht in der freudigen Aussicht auf Freiheit und die Arbeit, die ich vor Augen habe.“



Stockholm, 6. Februar 1877.

„Der Uebergang ist eine böse Sache, liebster Freund! Nachdem man mich, den Degen im Leibe, hieher nach Hause geschickt hat — was mich hinderte Sie zu sehen, und mir ausserordentlich zuwider war, — giebt man mir keinen Bescheid von Paris. Ich gestehe, dass auf der Schwelle des Unbekannten ich gern eintreten möchte, und dass jeder Tag des Aufenthaltes mich reizt und irritirt. Vielleicht geht es noch so zwei Monate lang! Ich habe keine Lust mehr hier zu bleiben, wo ich nichts mehr zu suchen habe — ich möchte anderswo sein, wo ich nicht weiss, was ich suchen werde! Ich möchte frei sein um des Gefühls willen, es zu sein — ich möchte auch nicht so frieren, als ich es jetzt thue, da es aufgehört hat eine Nothwendigkeit meines Lebens zu sein! — Doch, ich könnte vier Seiten lang seufzen, wenn ich nicht Mitleid mit Ihnen hätte, — und so schliesse ich denn!“

17. Februar 1877.

„Ein Telegramm des Herzogs von Décazes sagt mir, dass ich noch drei Wochen hier bleiben soll — aber dass mein Nachfolger bereits ernannt ist, sagt man mir nicht. Es ist ein Herr Marquis de Tamissier, der eigentlich Carrier heisst. Er ist der Enkel jenes Carrier aus Nantes, der 1793 die Noyaden in der Loire und andere Liebenswürdigkeiten erfand. Aber alle diese Nadelstiche werden vorüber gehen, es kann nicht lange mehr dauern!

Ich gleiche in diesem Augenblick den Gänsen, die man auf heisse Eisenstangen setzt, und die hin und hertreten, um davon zu laufen! Der Vergleich ist nicht poetisch, aber von einer Genauigkeit, die sich bis auf das Heizmaterial fortführen lässt.

Leben sie wohl, Herzensfreund! — Auf baldiges Wiedersehen! Ich glaube die Zuneigung ist wie die Bäume: sie wächst immer!“

Paris, 5. April 1877.

„Der Kaiser Dom Pedro \*) hat mir in so inniger, freundschaftlicher Art geantwortet, dass ich in dieser Hinsicht nichts zu sagen habe. Wenn er nicht mehr meiner bedarf, so werde ich nach Rom abreisen.

So geht denn Alles, so gut es gehen kann — auch mit Dem, der Glück und Unglück zu geben vermag. Nur wäre es mir lieber, wenn es keine Gewitter in der Natur gäbe! Leben Sie wohl! *Adoremus, laboremus!* Ich umarme Sie in Gedanken und wünschte, dass Sie meine Freundschaft recht empfinden möchten, wenn Sie an der Stelle meines Briefes angelangt sind, wo ich es sage.“

\*) Gobineau war, seit er den Posten des französischen Gesandten in Brasilien bekleidete, zu dem Kaiser in die allerfreundschaftlichsten Beziehungen getreten. Als der Kaiser im Jahre 1877 Europa besuchte, war er sein stäter Begleiter.



Paris, 6. Juni 1877.

„Es geht mir gut in allen Dingen, die mir am Herzen liegen, aber dem ist nicht so in materieller Hinsicht! Meine Regierung hat es für gut befunden, mich auf die unwürdigste Weise, wie in der Wildniss, auszu-rauben! Das geht heute zu Tag ganz geläufig, und ich mache keine Aus-nahme von der Regel!

In etwa zehn Tagen gedenke ich nach Mailand abzureisen, um an dem Denkmal der Herzogin von Melzi zu arbeiten. Ich möchte, dass in dieser Beziehung Alles geordnet und beendet würde. Denn wahrhaftig, Alles schleppt und geht nicht zu Ende! Mein Abschied wird erst im künftigen Monat erledigt werden; es ist wie eine Wolke von kleinen Aergernissen, aus der ich nicht hinauskomme! Wenn ich in Mailand bin, so ist damit schon viel gewonnen; denn dann bin ich von hier fort! — aber Alles wird gut endigen, und nur der Uebergang ist lästig!“

Mailand, 24. Juli 1877.

„Ich war in Genua, um mit dem Herzog von Melzi die letzten Maass-nahmen für das Denkmal zu besprechen. Jetzt bin ich am Werk, über-häuft mit Arbeit, aber sehr zufrieden! Auch Sie lieben die Arbeit — es giebt nur das auf der Welt!“

Pisa, 27. September 1877.

„Als ich bei Ihnen in Wulkow war, bin ich moralisch weder auf Rosen gebettet noch in lauem Wasser gewesen. Ich liess hinter mir eine in vieler Hinsicht widerwärtige Vergangenheit, und die Zukunft war dunkel, ganz dunkel! Jetzt ist es anders. Wohl ist die Zukunft nicht völlig hell, aber der Wille ist gross und der Entschluss fest, meine Schiffe, die ich hinter mir gut verbrannt habe, nicht wieder herzurichten, — nicht einmal ein Rettungsboot! Ich sehe doch schon ein blaues Eckchen am Himmel, und sichere Zeichen deuten auf Sieg. Nach jeder gewonnenen Schlacht will ich Ihnen schreiben.“

Rom, 24. November 1877.

„Ich schrieb Ihnen nicht eher, weil das neue Leben mich ganz erfasst hatte! Ich musste mich logiren, und bin es genügend für meine Ansprüche — wie ein Student. Mehr bedarf ich nicht. Ich brauchte ein Atelier, und habe ein solches nicht weit von mir gefunden, was durchaus nothwendig für meine Zwecke war. So habe ich denn vier Räume, davon zwei sehr grosse — und dazu Gyps genug! In Mailand habe ich einen sehr guten Atelier-Vorstand gemiethet, der meine Arbeiten in Marmor ausführt; er ist sehr geschickt und führt alles zum Besten.

Soeben habe ich die *Pia Colonna* von Dante beendet — eine kleine Statuette, 85 Centimeter hoch — die man in diesen Tagen in Marmor



arbeitet. Es ist eine Inspiration reinsten Styles des XII. Jahrhunderts und, ich hoffe, gelungen. Ich schicke Ihnen eine Photographie davon. Ausserdem wird meine Beatrice und eine kleine Kinderbüste in Marmor ausgeführt. Ich selbst beendige meine „verwundete Liebe“, die mir besser glückt als die erste Darstellung. Im Uebrigen arbeite ich an meiner „Familiengeschichte“, an den „schwarzen Schleiern“ und am zweiten Theile des „Amadis“. Wenn Sie dem Allen die Besuche und die Diners zurechnen, die ich so viel wie möglich vermeide, die ich aber nicht völlig vermeiden kann, wenn Sie dem zurechnen die Fülle von Menschen, das Gesellschaftsleben, die Korrespondenz (die auch ihre Zeit beansprucht), und das ungeheuerere Interesse schliesslich dieses uralten, antiken Roms, dieses Roms des Mittelalters, des Pabstthums, der modernen Zeit, das mich in allen Gestalten und in jeder Beziehung begeistert — so werden Sie zugeben müssen, dass ich weder müssig bin mit den Armen, noch mit den Beinen, noch mit dem Geist, noch mit dem Herzen! Ich glaube mich niemals, wie hier, in einem Kreise befunden zu haben, der mich annähernd so interessirt, so sehr mein Fall gewesen wäre!

So habe ich Ihnen nicht meine Geschichte, aber die Kapitel-Ueberschriften meiner Geschichte mitgetheilt!“

Der Ernst, mit dem Gobineau seinen Beruf erfasste, das völlige Aufgehen in seiner künstlerischen Arbeit, hatte ihn bald über die Eindrücke der Kränkung und der materiellen Verlegenheiten gehoben. Es war einzig sein „*Laboremus*“, das in Flammenschrift vor seinen geistigen Blicken stand.

So wunderbar vielseitig aber, und feinsaitig, die Empfindungswelt Gobineau's war, wie er von dem Phantasten von Djursholm plötzlich zum Philosophen wurde, wie das leichte geistvolle Scherzen über des Lebens alltäglichste Dinge blitzartig hinübersprang zu Ermahnungen, deren Weisheit, deren Empfindungen die Grundtiefe des Herzens berührte, so wendete sich auch sein Produktionsbedürfniss ganz unvermittelt den heterogensten Dingen zu. Ich habe auf seinem Schreibtisch zusammen liegen sehen: die Anfänge der Familiengeschichte „Ottar Jarl“, des Romans „die Plejaden“, der philosophisch-historischen Arbeit in Dialogform, „die Renaissance“, der „Asiatischen Novellen“, und der Dichtung „Amadis“.

Dazu entstanden immer neue plastische Bildwerke, die ihn in den folgenden Jahren nur zu sehr beschäftigten.

Es ist die vielseitige Begabung eines Menschen fast ausnahmslos der Nagel zum Sarge des Ruhms. Nur der Genius vermag, alles beherrschend, jede einzelne Knospe zur Blüthe zu entfalten. Gobineau hat in erstaunenswerther Weise seine vielseitige Begabung entwickeln können, doch nicht ohne dass Einzelnes, statt zu voller Entfaltung gelangen zu können, als Hemmniss wirken müsste. Hierzu rechne ich bis zu einem gewissen Grade seine Skulptur. Wohl betrachte ich sie in ihrem Anfange als einen Aus-



druck innerer Nothwendigkeit, glaube jedoch, dass die Arbeit auf diesem Gebiete der Kunst in Gobineau's Leben keine bedeutendere Stellung eingenommen haben würde, als etwa die Leistungen Goethe's auf dem Gebiete der Zeichnung, wenn nicht sein jahrelanger Aufenthalt in Athen und in späteren Jahren der künstlerische Verkehr mit seiner edlen Freundin, der Gräfin Mathilde de Latour, Gemahlin des italiänischen Gesandten in Stockholm, — wenn nicht das „schaffen sehen“ dieser hochbegabten Malerin, Lust und Liebe für bildende Kunst in ihm zu einer Begeisterung gesteigert hätte, die ihn über technische Schwierigkeiten auf Adlersfittichen hinweghob.

Die Zunft hat niemals vergessen wollen, dass er keine Schule besuchte und als Vierziger zu modelliren begann. Sie musste aber grollend sehen, wie der Bildhauer Gobineau, bei einem Preisausschreiben in Italien, mit seinem Entwurf für ein Grabmal der Herzogin Melzi, den Preis errang. Aber die Zunft war doch stark genug, um die Ausführung des Entwurfes anfechten zu lassen und dem Künstler grosse Ungelegenheiten zu bereiten.

Das Bestreben Gobineau's, das Individuelle vor allen Dingen aus seinen Werken sprechen zu lassen, führte ihn in jene Konflikte. Die letzten Konsequenzen dieser Individualisirung treten in einigen seiner Bildwerke, wie zum Beispiel in „verwundeter Liebe“, „Beatrice“ und in einer Porträtbüste, die sich in meinem Besitze befindet, besonders schroff zu Tage. Das Verständniss seiner Arbeiten dieses Styles wird Wenigen erschlossen sein. Die „Walküre“ hingegen und eine Reihe von Charakterköpfen, die sich würdig diesem bezaubernden Werke anschliessen, werden unzweifelhaft für alle Zeiten von jeglichem Beschauer als bedeutende Kunstschöpfungen anerkannt werden müssen.

Die Arbeiten Gobineau's entstanden mit der ihm eigenen Schnelligkeit. In dem anregenden künstlerischen Verkehr mit der Gräfin de Latour blühten sie auf, wie eine Fülle sich erschliessender Blumen; und um so lieblicher, als ihm in dem Verkehr mit der Familie der Gräfin das Behagen einer Häuslichkeit geboten wurde, die ihm in der eigenen Familie verschlossen war! Getrennt von der Gattin und seinen beiden, in fernen Ländern vermählten, Töchtern, denen das in Liebe und Güte überströmende Herz des Vaters ganz zugehörte, entbehrte er schwer und schmerzlich das Glück der eigenen Häuslichkeit. Darum zog ihn das gastliche Haus der de Latour's so magnetisch an! Hier war jene glückliche Vereinigung von Familienleben und Kunst, deren er bedurfte. Die Aussicht aber, jenen Verkehr auch nach seiner Dienstentlassung fortsetzen zu können, führte ihn nach Rom, wo die de Latour's seit Kurzem ihr Heim aufgeschlagen hatten.

Von der Art seines neuen Lebens und seiner Thätigkeit sprechen folgende Briefe, die uns um der Fülle des Arbeitsstoffes willen, den Gobineau zu beherrschen im Stande war, mit bewunderndem Erstaunen erfüllen müssen.



Rom, 18. Dezember 1877.

„Es ist wahr, liebster Freund, dass mich Verschiedenes drückt. Das eine, weil ich mich quälen lasse — denn es ist nur moralisch, und darum ist es mein eigener Schade, wenn ich mir nicht sofort den Stachel aus dem Fleisch reiße! — Das andere ist lästiger, — aber ich werde mit beiden fertig werden!

Die „Pia“ ist in der nächsten Woche fertig, der Marmor wirkt ausgezeichnet, und ich glaube, dass sie Ihnen gefallen wird. Die „Mimik“ ist begonnen und gleicht Nichts von dem, was Sie davon gesehen haben.

Die „verwundete Liebe“ ist beendet und geglückt.

„Beatrice“ sieht vortrefflich in Marmor aus.

Die „Mimik“ interessirt mich ganz ausserordentlich — aber der zweite Theil von „Amadis“ nicht minder! Ich bin beim dritten Gesange angelangt und denke Ihrer stäts, wenn ich daran arbeite.

Habe ich hierfür die Stimmung nicht, so fördere ich die Familien-Geschichte. Kurz: Sie sehen, dass ich völlig in der Welt von oben lebe, und mag der Teufel die von unten holen! — denn sie wird täglich gemeiner, und darum stört sie mir auch die Arbeit der „schwarzen Schleier“ — ein Seitenstück zu meiner Erzählung „die Plejaden“, nur düsterer gehalten. Ich fürchte sogar, dass die Geschichte für meinen Geschmack zu düster ausfallen wird!“

17. Januar 1878.

„Sie haben Recht in Bezug auf die Skizze der „Mimik“. Aber eine Skizze soll zeigen, wie man eine Sache nicht machen soll! . . .

Ich habe ein politisches Werk geschrieben und beendet, bin aber nicht sicher, ob ich es veröffentlichen soll.

Der zweite Theil des „Amadis“ ist fast zur Hälfte fertig und der Marmor der „Pia“ fast beendet.“

31. März 1878.

„Man hat bei mir die Büste der Königin Margarita für Sicilien bestellt. Die Arbeit unterhält mich sehr, und man findet sie gelungen. Viel Blumen, Spitzen u. s. w. Mit dieser Angelegenheit bin ich recht zufrieden; so geht denn alles seinen Weg, mehr oder minder schnell — aber doch sicher vorwärts.

Meine Familiengeschichte ist beendet. Das bedeutet Etwas, eine Sache zu beendigen, mit der man sich fast sein ganzes Leben beschäftigt hat! Es bleiben mir noch die Bemerkungen zu machen, Urkunden abzuschreiben und kleine Lücken auszufüllen. Das Ganze aber ist gemacht!

Jetzt bin ich bei dem zehnten Gesang des „Amadis“ angelangt. Ich brenne, es Ihnen zu zeigen!



Auch in die Hände der Orientalen bin ich gerathen! Unter andern ist es Amari, der mich beschäftigt; er schrieb die Geschichte der Sarazenen in Sicilien.

Zum Schluss ein Leichtsinn: ich werde mit Text und Anmerkungen ein persisches Gedicht des XII. Jahrhunderts übersetzen und veröffentlichen. Es ist basirt auf uralte Dokumente. Damit werde ich sieben bis acht Jahre Arbeit haben, aber wenn ich mir nicht einige solche Packete herrichte, um meine Füße darauf zu setzen, fühle ich mich verlassen und in der Luft!

..... Was Ihre Aeusserung über die Frauen betrifft, so glaube ich, dass es sehr wenige unbedeutende Frauen giebt, weil sie immer zum wenigsten einen Geschmack haben, der, gereizt oder schlecht behandelt, für lange Zeit die Gestalt einer Leidenschaft oder eines Charakters annimmt. Das ist nicht der Fall bei der Mehrzahl der Männer — unseres Jahrhunderts —, die von ihrer Geburt an überreizt und demoralisirt einfach — Esel sind!

Sind die Frauen aber gut? Wenn sie es sind, so sind sie ausgezeichnet. Aber sind sie es Alle? Hm! — Bilden wir uns das nicht ein.

Die Frauen sind höhere Wesen, durchdrungen von der Nothwendigkeit, dass das, was sie für sich gut und angenehm finden, um jeden Preis geschehen muss. Um gut zu sein aber müssten sie nichts als Gutes und Grosses wollen, und dann, allerdings, sind sie ausgezeichnet. Sie sehen aber, wie viel dazu gehört!

Die, welche Allen gefallen wollen, haben den ausgesprochenen Drang zu herrschen, und ich glaube nicht, dass sich das mit Güte oder Herzens-Aufrichtigkeit verträgt.

Wenn Sie die Frauen von diesem Gesichtspunkte betrachten, werden Sie sie auch nicht für Komödiantinnen halten. Sie sind die aufrichtigsten Wesen der Natur — wenigstens mit sich selbst — es ist nur unsere Aufgabe, sie mit Aufmerksamkeit zu studiren!

Leben Sie wohl *et me ama!* Es geht mir ausgezeichnet, und ich bin ernstlich nur durch äusserliche Dinge gelangweilt.“

17. Juni 1878.

„Ich schreibe ein Buch in vier Abtheilungen über das moderne Griechenland. Die erste Abtheilung ist bereits in einer Pariser Revue, *la Correspondance*, erschienen. Die drei andern erscheinen demnächst. Es bleibt mir nur noch der vierte Theil zu machen. Auch die Hälfte des zweiten Bandes von „Amadis“ ist beendet. Dass die Familien-Geschichte abgeschlossen ist, schrieb ich Ihnen bereits.

Wahrhaftig, ich habe tüchtig gearbeitet und bin ein wenig müde geworden.



Welch eine Infamie — dieser Mordversuch auf den Kaiser! Werdet Ihr die Sachen so gehen lassen? Das Geschwätz, die Frechheit und der Grund von Gemeinheit, der allen den Phrasenhelden von politischen Versammlungen innewohnt — wird das Alles nicht durch einen ordentlichen Kanonenschuss zu der Wahrheit zurückgeführt werden? Das wünschte ich wohl, denn die Sache ist ebenso schmerzlich als aufregend.“

24. August 1878.

Ich habe Trye verkauft und bin wie im Himmel! Das will sagen, dass meine Geschäfte sich ordnen werden. Mein vortrefflicher Honoré wird mir folgen, ich werde mir ein ordentliches Quartier nehmen, und dann bin ich frei wie der Vogel in der Luft!

Dennoch kommt es mir mehr als jemals darauf an, meine Skulpturen zu verkaufen und zu verbreiten, aber der Ruhm allein kommt in Frage und die materielle Nothwendigkeit tritt in den Hintergrund — das ist eine grosse Sache!

Als ich vor acht Tagen hier anlangte, habe ich mich natürlich wieder an die Arbeit gemacht und zugleich begonnen: eine Gruppe von „Romeo und Julia“. Er, die Strick-Leiter erkletternd, fällt Julia zu Füssen, indem er sie in seine Arme zieht. Sie legt ihm eine Hand auf den Kopf und neigt ihn zurück, um dem Geliebten in die Augen zu sehen. Der Boden, auf dem sie stehen, ist ihr Grab: *hic jacent Romeo et Julia*. Der Entwurf ist fast fertig.

Zugleich arbeite ich an den Waffen des Amadis. Der Schild ist begonnen. Ferner: an der Statue des Amadis, 1 Meter hoch, und an der Statue von gleicher Höhe des Buddha, der in das *Nirvana* schreitet.

Zugleich setze ich die Arbeit an dem zweiten Theil von „Amadis“ fort und habe ein Buch begonnen über die Stellung Russlands in Asien nach Erwerbung des Amur und den neuesten Annexionen. Das ist die grosse Weltfrage!

Von der Uebersetzung eines alten persischen Gedichts, dessen einziges Manuskript ich besitze, schrieb ich Ihnen schon. Es sind zahllose Anmerkungen zu dieser rein wissenschaftlichen Arbeit zu machen.

Ich habe auch ein Werk über Spanien im XV. und XVI. Jahrhundert begonnen — ein Seitenstück zu meiner „Renaissance“.

Soweit bin ich gekommen! *Vale et me ama et scribe!*“

---

Die wunderbare Arbeitskraft Gobineaus's, seine jugendliche Freudigkeit und sein unerschütterlicher reiner Glaube an das Ideal machten ihn zu einem unvergleichlichen Vorbilde und Lehrer der Jugend.

Unsere modernen Schüler der schönen Künste neigen entweder zu skeptischer Analyse, mit der sie die Kunst, an die sie *glauben* sollen, seciren



oder sie gehen einen weltschmerzlichen, sentimental en Weg. Sie sind entweder roh oder schwach. Gobineau stand, in echter Künstlerschaft, beiden Richtungen feindlich gegenüber: er war von einer Zartheit der Empfindung, die seinem ritterlichen, festen Wesen einen ganz eigenen Reiz verlieh. In Sentimentalität, Unthätigkeit und Träumerei sah er für alle Arbeit die grösste Gefahr. Nicht genug konnte er davor warnen, immer wieder kommt er in seinen Briefen darauf zurück. So schreibt er mir:

Stockholm, 6. Februar 1877.

„Erzählen Sie mir, wie Sie in Herz und Geist aufgelegt sind, wie Sie jetzt leben? Ich glaube immer, dass die jetzige Jahreszeit gut für Sie ist, weil Sie jagen und durch die Wälder streifen. Sie haben Recht, dieser Lebensweise zu folgen, wenn sie Ihnen körperlich gut thut, aber ich gestehe, dass sie mir dennoch nicht lieb für Sie ist. Träumerische Einsamkeit mit einem Beigeschmack von Erregung erfüllt den Wald, die körperliche Ermüdung reibt die Widerstandskraft auf, und der thatkräftige Verstand wendet sich Handlungen zu, die im Grunde keinen Werth haben. Ich bin sicher, dass wenn Sie viel jagen, Sie nicht arbeiten — ich habe sogar die Vision, dass Sie unter dem Vorwand nictiger Beschäftigungen gar nicht arbeiten!“

17. Februar 1877.

„Endlich sagen Sie mir das beste Wort, das ich von Ihnen zu hören vermag: ich arbeite! Tausend mal Dank für die gute Nachricht! Wie wäre ich glücklich, Sie ganz versunken in dieser Religion zu sehen! . . . . Aber ehe Sie mir nicht sagen: endlich habe ich mit Ernst und von Grund aus meine Arbeit begonnen, werde ich immer fürchten müssen, dass Sie Sich an den Blüthen der Dinge entblättern.“

Schloss Trye, 20. August 1878.

Ich fürchte den Dilettantismus für Sie! Sie müssen in diesem Augenblick fühlen, wie wenig er Ihnen zu geben vermag, und von wie wenig Nutzen er für die grossen Schwierigkeiten unserer Existenz ist. Ich bin keineswegs erstaunt, dass Sie in den Zeiten des Kammers keine Fähigkeiten in Sich spüren, aber Sie haben Sich auch zu sehr an geringfügige Arbeiten gehalten, vielleicht sogar an Arbeiten, die durch den nervösen Charakter ihrer Natur hauptsächlich erschlaffend wirken. Ich zweifle nicht daran, dass Sie die Nothwendigkeit einer stärkeren und gesünderen Nahrung spüren, und dass Sie schliesslich so anspruchsvoll für Sich werden, als Sie es können und sein müssen!“

Rom, 24. August 1878.

„Alles was Sie an lange, gründliche Arbeit führt, an wirklich schwierige Aufgaben, erfüllt mich mit grosser Freude und bedeutet Ihren Frieden. Sie kennen meinen Schrecken vor dem Dilettantismus und vor der unbestimmten Anlehnung an sich selbst!“



22. Februar 1879.

„Ich glaube, dass die Freude an kleinen Erfolgen uns schadet. Ich möchte, dass auch Sie nur Freude an dem Erfolge hätten, der Ihnen nach langer, mühevoller Arbeit würde . . . . . Aber man liebt die Seinen mit ihren Fehlern, oder man liebt sie garnicht. Ist es nicht wahr wie Gold? Sie sind gut, wie Sie sind — Sie würden vielleicht besser sein, wenn Sie anders wären. Doch das ist einerlei, denn ich verstehe Sie in jeder Weise!“

Bevor ich die Reihe meiner Erinnerungen schliesse, möchte ich auf ein bereits mehrfach erwähntes Werk Gobineau's, auf den „Amadis“ zurückkommen. Jene Zartheit der Empfindung, die Gobineau's ritterlichem Wesen, seiner echt ritterlichen Denkungsart, eine ganz eigenartige Weihe verlieh, sie tritt uns auch in dem Kleide des Mittelalters, in der Gestalt des edelsten aller edlen Kreuzritter, in Amadis, vor Augen. Die Empfindungswelt dieser „Blume des Mittelalters“ war völlig diejenige Gobineau's. Darum kam er immer wieder, und gern, darauf zurück. Zwei seiner Briefe sprechen ausschliesslich von dieser Dichtung, deren eigenthümliche, rhythmisch wechselnde, Form seinen Gedanken einen vollendeten Ausdruck verleiht.

Stockholm, 5. September 1876.

„Ich verhehle Ihnen nicht, dass das, was Sie mir über „Amadis“ sagen, mich im innersten Herzen berührt. Sie haben Recht, die Meisten der „Verstandesmenschen“ verstehen wenig davon, und eigentlich sind es auch bis jetzt nur Vier, die mich im „Amadis“ begreifen: Gräfin La Tour, Sie, Graf Prokesch und Kaiser Dom Pedro — aber es soll so sein, und was Werth hat, wird sich später zeigen. Wäre es Ihnen lieber, wenn ich das aufgab zu arbeiten, was ich meiner Natur gemäss arbeiten muss, um das zu thun, was nicht meinem Gefühl nach das Beste, sondern das Nützlichste wäre? Das ist weder Ihre, noch meine Art. Meisterlich ist es, was Sie über die Bedeutung, Absicht und Wirkung sagen, die sich in der Form des Gedichtes ausspricht; Sie haben den Grundgedanken völlig richtig getroffen. Darum liebe ich Wagner so innig, weil ich poetisch das empfinde, was er durch die Musik ausdrückt. Nicht mehr ein Thema zu haben, dem man eine allgemeine, und beliebiger Anwendung fähige Melodie anhängt — nein, Sinn und Form als Eins zu gestalten! Sie sprechen so klar aus, was Sie begriffen haben, dass ich glücklich wäre, wenn Sie es in irgend einer Revue veröffentlichen wollten. Niemand kann es besser machen, und wenn Sie es sagen, wie Sie es mir aussprechen, so werden Sie Manchen helfen, schneller zu verstehen.

Nicht genug kann ich Ihnen wiederholen, welche Freude ich empfinde, dass Sie so gut begriffen haben, was ich mit „Amadis“ sagen will!“



6. September 1876.

„Das Dampfboot geht erst in einer Stunde ab, und ich komme noch einmal zu Ihnen, liebster Freund. Ihr Urtheil über „Amadis“ hat mich so erfreut, dass ich wieder davon reden muss — ich hätte Ihnen Bände darüber zu schreiben! Vor allen Dingen bemerke ich, dass ich kein so klares Urtheil als Sie darüber habe. Sie haben mir erst gesagt, was ich geschaffen habe. Zugleich zu schaffen und Kritik zu üben sind Dinge, die sich nicht vertragen. Man ist erst im Stande zu urtheilen, wenn die Arbeit beendet — und kalt geworden ist, und soweit bin ich noch nicht. Sie sind kaltblütiger als ich und urtheilen ruhiger. In einem Punkte möchte ich Ihnen aber besonders beistimmen: dass ich „absolut nicht sentimental gewesen sei, deshalb aber vielleicht im Allgemeinen zu wenig sympathisch“. Mit einer solchen Darstellung wäre ich aber aus dem Grundgedanken der Arbeit hinausgetreten, denn die freudige Ritterlichkeit, das Gefühl gesunden Wohlbehagens und das Vertrauen auf innere Kraft, selbst im tiefsten Missgeschick — das ist der Grundgedanke des „Amadis!““

So gnädig das Geschick nach unserem ersten Begegnen in Stockholm mit unserer Freundschaft verfuhr, wie wir, obgleich fern von einander lebend, uns doch häufig wieder zu sehen vermochten, so hart ist es in den beiden letzten Lebensjahren Gobineau's mit uns verfahren. Nachdem ich während mehr als zwei Jahren dem geliebten Freunde persönlich nicht wiederbegegnet war, erreichte mich plötzlich die erschütternde Nachricht von seinem schnellen Heimgange.

Von den letzten Lebenstagen des Unvergesslichen spricht der Brief einer Freundin. Ich theile diesen Brief mit, weil ich glaube, dass selbst derjenige, der den edlen Todten nur aus den wenigen Mittheilungen kennen gelernt haben sollte, die ich hier geben konnte, ihn ehren muss, ihn lieb gewonnen hat! Wie aber grosse Menschen durch die geheimnissvolle Pforte des Todes schreiten, das erregt in besonderer Weise unsere Theilnahme. Wir glauben selbst da noch lernen zu können, wo in trauriger Gleichheit auch das Höchste verklingen muss.

„ . . . Sie wissen Nichts über den Tod unseres geliebten Freundes? Mein Gott, es kam so schnell, das Wenig darüber zu sagen ist! Wohl ging es ihm weniger und weniger gut, aber ist es nicht natürlich, ihn in seinem Alter schliesslich abnehmen zu sehen? Seinen Arbeiten ging er dennoch rüstig nach. Er schrieb, er las, er machte seinen Spaziergang, sah seine Manuskripte durch, lachte zu den Spässen der Jugend, las Balzac wieder einmal, und wir sprachen darüber. Ohne Zweifel fühlte er sich ermüdet, aber es war unsere Freude ihn zu pflegen — und er war so gut, so dankbar dafür! Dann kam die Stunde der Abreise; wir hatten die



Absicht ihn eine Strecke zu begleiten, aber er wollte Nichts davon wissen. So fuhren wir nur bis nach *St. Germain des fossés*, da haben wir ihm seinen Platz besorgt und ihm „auf Wiedersehen“ gesagt.

Wohl war ich etwas unruhig und sagte mir, dass er nicht mehr allein reisen dürfe — aber dieses Mal glaubte ich Alles gut eingerichtet zu haben. Man erwartete ihn in Lyon auf dem Bahnhof, dann in Turin — Freunde hatten ihn dort an ein sicheres Gasthaus, *Hôtel de Sigaria*, empfohlen. So reiste er. Es war an einem Mittwoch, dem 11. Oktober 1882, früh um 9 Uhr. Den 12. Oktober früh langte er in Turin an. Er ruhte sich aus und dinirte an der *table d'hôte*. Nach dem Essen fühlte er eine Unsicherheit in seinen Beinen, aber er setzte es durch, dass man ihn dennoch in den Omnibus trug, um nach dem Bahnhof zu fahren — denn ein Freund erwartete ihn in Pisa. Aber der Stationschef wollte ihn nicht reisen lassen, und jetzt liess er Alles mit sich geschehen. Ich glaube, dass er von diesem Augenblick an — 8 Uhr Abends — seine Besinnung verloren hat. Der Sekretär des Gasthauses hatte ihn nicht verlassen und führte ihn nach Haus zurück. Man liess einen Arzt kommen — einen guten Arzt, der auch mich einst behandelt hat — eine gute und ruhige Krankenwärterin, aber Alles war vergebens, es war ein tödtlicher Schlaganfall! Zuerst sprach er viel, aber im Delirium, dann konnte er nicht mehr sprechen, und Freitag am 13. um 11  $\frac{1}{2}$  Uhr Vormittags that er den letzten Athemzug, ohne dass ein Freund ihm zur Seite gewesen wäre, um ihm die Hand zu drücken, um ihm die Augen zu schliessen!

Da er an mich und an seinen Freund in Pisa geschrieben hatte, wusste man unsere Adressen und gab uns telegraphisch Nachricht — aber es war zu spät. Als ich in Turin anlangte, war sein Freund von Pisa bereits da, ihn aber hatte man aus dem Gasthof fortgetragen! . . . Alles was ich thun konnte, war, mit denen zu sprechen, die bei ihm geblieben waren. Er ist gut gepflegt worden, und Gott wird die Gnade gehabt haben, ihm das Bewusstsein zu rauben, um ihm den Schrecken der Einsamkeit zu ersparen! Der Priester, der gerufen wurde, glaubt nicht, dass er bei der letzten heiligen Handlung die Besinnung gehabt habe. So war sein Ende — so ging plötzlich dieses schöne, edle Leben aus! . . .“



## Litteratur.

Utis: Der falsche Baurath. Eine Novelle für Kunst- und Alterthumsfreunde.

Frankfurt a/M. Zimmer'sche Buchhandlung 1877.

„Styl ist Einwurzelung der Kunst im Volkgemüth.“

Utis.

„*Der falsche Baurath*“ — lautet der Titel einer vor bald einem Jahrzehent im Drucke erschienenen, fein empfundenen, klar gedachten und angenehm niedergeschriebenen Erzählung, welche auf uns und manchen unserer Freunde auch bei wiederholtem Lesen eine erfrischende und belehrende Wirkung ausgeübt, somit die Rückert'sche Probe guter Bücher bestanden hat: „Was nicht zweimal lesenswerth gewesen, war nicht einmal lesenswerth.“ — Von den Berufsästhetikern freilich würde diese Novelle, deren Urheber, obwohl er sich „*Οὔτις*“ nennt, doch offenbar ein recht charaktervoller „Jemand“ ist, in die nicht für völlig erlaubt geltende Rubrik der „Tendenzschriften“ gesetzt und damit halb und halb aus dem Bereiche der „schönen“ Litteratur verwiesen werden. Wir aber haben es gerade der lobenswerthen und uns zusagenden „Tendenz“ halber lieb gewonnen, welche wir dem Leser der „Blätter“ in der Kürze darstellen wollen, um ihn zu veranlassen, dieses gar nicht umfangreiche Büchlein zu stiller Stunde in die Hand zu nehmen und — uns nachher für die ihm mit Behagen gewordene gute Anregung zu danken.

Die Erkenntniss, in welcher wir uns mit dem Verfasser der Erzählung zusammenfinden, lässt sich kurz etwa also ausdrücken: Wir gebildeten Söhne des künftigen 20. Jahrhunderts sind bereits so gebildet, dass wir eine sogenannte „bildende“ Kunst gar nicht mehr nöthig haben. Zum grossen Glück für uns besitzen wir nun auch gar keine, wenigstens keine, die der getreue Ausdruck der Ideen, Wünsche und Gewohnheiten unseres Volkes wäre. Die Griechen formten und meisselten, weil sie es „mussten“; unsere Väter im 11., 12. und 13. Jahrhundert bauten erst „romanisch“, dann „gotisch“, weil sie nicht anders bauen konnten, weil sie mit jedem Stein, den sie auf den andern fügten, mit jedem Ziergliede, das sie entwarfen und darstellten, ein Stück einer innerlich sie bewegenden Welt zu einem äusserlichen greifbaren, allgemein verständlichen Bilde dieser Welt werden liessen. Selbst als dann die „Gotik“ um die Wende der alten und neuen Zeit verfiel, als sie der sogenannten „Deutschen Renaissance“, diese dem Barockstil, dieser dem anmuthig-verlogenen Rococostil Platz machte, selbst da stack hinter diesen Kunstformen, obwohl sie nicht mehr echte Erzeugnisse des Volksgeistes, sondern launenhafte Modeprodukte entarteter Prälaten- und Fürstenhöfe waren, noch ein gut Theil künstlerischer Ueberzeugung und volkstümlicher Gestaltungskraft. Nun aber kam die „grosse Revolution“ mit all ihren Folgen und machte den tiefsten, weitesten Riss in Glaube, Anschauung und Ueberlieferung, den wohl je ein brutales äusseres Faktum in der Völkerentwicklung gemacht hat. Wenn Staat, Gesellschaft, Wirthschaft, bildende Kunst u. A. sich seitdem unablässig bemühen, diesen Spalt auszufüllen, zu überbrücken, zu umgehen, wenn man die Redlichkeit und Nothwendigkeit solcher Bemühungen anerkennen muss: die Musik und die Dichtkunst hatten es nicht nöthig.



Hiermit schreitet unsere Erkenntniss ihren eigenen Weg weiter: Trotz Reichs-Deputationshauptschluss, und Wiener Congress, trotz Austerlitz und Jena, trotz Leipzig und Bellealliance ging die Entwicklung Haydn-Mozart-Beethoven ihren ruhigen Gang, und vollendete die grosse Aufgabe, der Welt die neue ausdrucksvollste und erhabenste Sprache zu schaffen. Das mit Hilfe dieser neuen Sprache gedichtete „Kunstwerk der Zukunft“ kennt den Zwiespalt zwischen der alten und neuen Zeit nicht; die hier gehobenen Schätze lagen zu tief, als dass sie von jener Spaltung hätten berührt werden können. Den Poeten bindet keine Zeit; Wagner's Werke haben etwas Zeitloses, wie sie im höchsten Sinne vielleicht einmal als „arisch-international“, somit als allgemein menschlich werden anerkannt werden.

Wie steht es nun mit der „bildenden Kunst“? Die Malerei, die Bildhauerei, die Kunsthandwerke sind im eifrigen und emsigen Suchen begriffen; sie gehen zu den *ganz Alten* (den Griechen), zu den *Alten* (den Italienern und Deutschen des 16. Jahrhunderts), sie gehen auch zu Franzosen und Niederländern und wollen von ihnen lernen, um dann hoffentlich einmal ganz selbsteigen zu werden. Dass diess der ganzen Kunst am Ende gelinge, wie es in der That einzelnen, dem Volke entsprossenen gesunden Geistern in ihren besten Augenblicken bereits gelungen ist, wollen wir hoffen. Die Baukunst nun, dieses Zusammenwirken von wissenschaftlicher Berechnung und wirklichem Können, sucht gleichfalls; aber seit den Tagen Schinkel's, der uns mit grossem Sinne auf das Griechenthum hinwies, bis zu den Neuesten, die von den unklaren und verkümmerten Formen der „deutschen Renaissance“ alles Heil erwarten, ist offenbar noch nicht das wahrhaft Volksthümliche, somit nichts allgemein Gültiges, Ewiges gefunden worden. Der Wunsch aller Kunstfreunde und vielleicht sogar mancher jener baubeflissenen wissenschaftlichen Werkmeister ist doch der: möchte es uns gelingen in der Architektur genau so alt und so modern zu sein, so den Ausdruck unseres Volksthum's wieder zu geben, wie es, Beispiels halber, Wagner mit dem „*musikalischen Drama*“ erreicht hat. Solange wir das nun noch nicht gelernt haben — und es ist keinesfalls sicher, dass wir es jemals lernen! — haben wir den aus alter Zeit stammenden Bauwerken gegenüber vor Allem die Pflicht treuster Pietät zu erfüllen. Da wir selbst etwas Grosses noch nicht entstehen lassen können — die „Siegessäule“ in Berlin giebt auch dem Laien einen Maassstab, welcher tektonischer Leistungen wir fähig sind! — so sollen wir wenigstens das früher geschaffene Grosse ehrerbietig *conserviren*; wesshalb uns denn heut zu Tage der *Conservator* vielfach mehr im Dienste der Kunst zu stehen scheint als der „*Baukünstler*“.

Eine gute alte Kirche erhalten, wie unser Erzähler dieses schildert, ist in der That von höherem Werthe als eine „Siegessäule“ funkelnagelneu aufzurichten. Diese, in der grossen Revolution ebenfalls zerstörte Pietät gegen das Alte ist uns jetzt wieder in den Sinn gekommen; es wird bis auf Weiteres nicht mehr geschehen können, dass der Goslarer Dom, das ehrwürdige Werk der fränkischen Könige, abgebrochen wird trotz der Verwendung der edlen Königin Louise, dass das bedeutungsvolle Werk der sächsischen Königszeit, die Kirche des Bischofs Bernward in Hildesheim, nur durch das ganz energische und entschlossene Dazwischentreten des verdienten Senators Römer vor gleichem Vandalismus gerettet werden konnte. Aber gar mancherlei Pietätswidriges ereignet sich doch noch immer: seht die köstliche Kirche am Laacher See im Innern an, wenn man es Euch gestattet und sie nicht aus Scham etwa verschlossen hält! — Und so manches andere Produkt preussischer Bau-Bürokratie! —

Vor Allem — und nun kommt Herr *Utis* wieder zum Worte — ist die Holzarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts, diese volksthümliche Bauernkunst, noch nicht in die grossen Kapitel der Handbücher und Kunstgeschichten aufgenommen



und somit noch vogelfrei. Eine solche Kirche, in welcher die arme kleine Dorfgemeinde ihre idealen Güter erkennt und verwahrt, steht auf der Proscriptionsliste, ein strebsamer, moderner jugendlicher *Regierungsbaumeister* will irgend etwas bauen und hat den Antrag gestellt, dass dieses alte Werk abgebrochen werde, damit er seine neue Kirche dort aufbauen und den ersten Schritt zu künftiger Berühmtheit thun kann. Die vorgesetzte Behörde ist im Begriffe diesem Antrage zu grossem Kummer der Dorfgemeinde Folge zu leisten. Wie nun ein alter Maler auf einer Pfingstreise zufällig in das abgelegene Dorf kommt, durch ein drolliges Missverständniss für den vorgesetzten Baurath gehalten wird, die alte Kirche rettet, in der Folge mit dem wirklichen echten Baurath, seinem alten Freunde, eine Nacht im Bezirksgefängniss zubringen muss, u. s. w. — das lese man nun schon selbst bei Herrn Utis nach, der es eben so drollig und belustigend als anmuthig und belehrend zu beschreiben weiss. —

Wie gerne liest man doch Werke eines „gebildeten Laien“ neben den berufs- und theilweise handwerksmässigen Leistungen unserer Roman- und Novellenschreiber! Wem Kopf und Herz auf dem rechten Flecke sitzen, wer Sinn für sein Volk und etwas Ordentliches gelernt hat, der darf schon einmal in's volle Menschenleben hineingreifen: vermag er es zu packen, so wird er es sicher interessant zu gestalten verstehen!\*)

B. Förster.

\*) Eine unserer „gelesensten“ Tageszeitungen zitierte freilich vor Kurzem: „Greift nur in's volle Menschenleben; überall ist's interessant“. Das: „Wer ihn rafft, hat ihn gewonnen“ schien da nebensächlich. —



## Geschäftlicher Theil.

(Mittheilungen d. Centralleitung. Vereinsnachrichten aus Amsterdam, Grossenhain, London, Wels.)

### Geschäftliche Mittheilungen der Centralleitung

an die

Zweigvereins-Vorstände und Ortsvertreter des Allg. R. W.-Vereines.

Die unterfertigte Centralleitung macht hiemit diejenigen Zweigvereins-Vorstände und Ortsvertreter, welche trotz zweimaliger direkter Aufforderung noch keine Aufrufe bestellt haben, darauf aufmerksam, dass laut Vereinsbeschluss vom März dieses Jahres die Zustellung der Freiplätze-karten zur Verloosung innerhalb der Zweigvereine und Ortsvertretungen nach Maassgabe des Durchschnittes der Mitgliederzahl der einzelnen Zweigvereine und Ortsvertretungen aus den Jahren 1885 und 1886 (mit dem für letzteres Jahr bestimmten Anmeldungs- und Einzahlungstermine: 31. Mai!) stattfindet.

Sämmtliche Zweigvereinsvorstände und Ortsvertreter werden unter Hinweis auf obige Bestimmung dringend aufgefordert, bis längstens 31. Mai dieses Jahres ihre definitiven Abrechnungen und die entsprechenden Baarbeträge an unseren Vereinskassier Herrn Alfred Schmid, Maximilianstrasse 37, einzusenden, da die Erledigung der weiteren Schritte in der Freiplätze-Angelegenheit, z. B. der Feststellung der zum Ankaufe der Plätze thatsächlich verfügbaren Summe (60 % des Gesamtvermögens), die Vertheilung der Karten unter die bis 31. Mai bezahlt habenden Zweigvereine und Ortsvertretungen, sofort nach Ablauf des Anmeldungs- und Einzahlungstermines von der unterfertigten Centralleitung in Angriff genommen werden müssen, um alle Einzelheiten bis zu den Festspielen entsprechend ordnen zu können.

München, Mitte Mai 1886.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Oskar Merz,  
II. Vorstand.

M. E. Sachs,  
I. Schriftführer.

Alfred Schmid,  
Kassier.



## Vereinsnachrichten.

**Amsterdam.** Wagner-Vereeniging, II. Aufführung, am 16. April: „Parsifal“ III. Akt (Gurnemanz: Hr. Gustav Siehr, Hofopernsänger aus München, Parsifal: Hr. J. J. Rogmans, Amfortas: Hr. Joh. M. Meschaert), „Meistersinger“ Vorspiel und Chor, Pogner's Anrede (Hr. Siehr), Walther's Freunngslied (Hr. Rogmans), Monolog des Sachs und Zwiesgespräch mit Eva (Hr. Meschaert, Fr. A. Stumpf), III. Akt: Einleitung und Choral, Preislied und Chor (Hr. Rogmans).

**Grossenhain.** Richard Wagner-Zweigverein, zweiter Vereins-Abend am 5. April: Kammermusik ausgeführt von Herrn Pianist Karl Hess, den Herren königl. sächs. Kammermusici König (Violine) und Stenz (Violoncell) aus Dresden. (Trio, C-dur von Jos. Haydn, Sonate mit der Fantasie, C-moll, für Klavier von W. A. Mozart, Trio, B-dur, op. 97 von L. van Beethoven.)

Dritter Vereins-Abend am 21. April: Wagner-Concert, ausgeführt von Fräulein Therese Malten, kgl. sächs. Kammersängerin, Herrn Paul Bulss, königlich sächsischem Kammer-sänger und Herrn Karl Hess aus Dresden. (Vorspiel und Elsa's Erzählung: „Einsam in trüben Tagen“ aus „Lohengrin“, Wolfram's Ansprache: „Blick' ich umher in diesem edlen Kreise“ aus „Tannhäuser“, Zwiesgespräch und Schluss-Szene: „Wotan's Abschied und Feuerzauber“ aus der „Walküre“, Vorspiel und Isolden's Liebestod aus „Tristan und Isolde.“)

Der Vorstand des Zw.-V.'s zeigt diese neuesten Darbietungen mit dem Ausdrucke besonderer Dankbarkeit für die Leistungen des Pianisten Hrn. Karl Hess der Red. d. Bl. an. —

**London.** Bei Gelegenheit des Besuches, welchen Dr. Franz Liszt während seines Aufenthaltes in London dem Krystall-Palast abstattete, um der Aufführung seiner „Legende der hlg. Elisabeth“ am 17. April d. J. beizuwohnen, ward durch die Freundlichkeit des Direktoriums den Hrn. Sekretären des Londoner Zweigvereins des A. R. W.-V.'s, B. L. Mosely und Charles Dowdeswell, die Gelegenheit dargeboten, dem gefeierten Gaste und Ehrenpräsidenten des Vereines eine Abschiedsadresse des Zweigvereins zu überreichen, wozu Mr. Mosely einige einleitende Worte sprach, und welche Meister Liszt mit gütigem Danke entgegennahm. Die Schlussworte der Adresse lauteten: „Wir, die wir nach unseren besten Kräften bestrebt sind die Ideen R. Wagner's zur Ausführung zu bringen, sind uns auch bewusst, seinen Wünschen wie unseren eigenen zu entsprechen, indem wir die Hoffnung ausdrücken, dass Ihnen noch manches Jahr gegeben sein möge, um die Früchte zu ernten und des Lohnes sich zu erfreuen aus einem langen, dem höchsten Kunstideal geweihten Leben!“ —

**Wels.** Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, I. interner Abend am 29. April: 1. Liszt: „Excelsior!“ („Aufwärts!“) Präludium zu dem Oratorium: „Die Glocken des Strassburger Münsters“, Frauenchor mit Klavier-Begleitung, 2. Bruckner: „Adagio“ aus dem „Streich-Quintett F-dur“, Klavier-Uebersetzung, 3. Wagner: „Tristan und Isolde“ III. Akt: Tristan's Gesang vor Isolden's Ankunft, 4. Wagner: „Albumblatt“ (Es-dur) für Violine und Clavier, 5. Liszt: „Die Legende von der heiligen Elisabeth“ nach Worten von Roquette, Kinderchor bei Ankunft der jungen Elisabeth auf Wartburg, Frauenchor mit Klavier-Begleitung, 6. Berlioz: „Harald in Italien“, Symphonie, II. Satz, „Marsch der Pilger, ihr Abendgebet singend“, Klavier-Partitur von Liszt, mit dem Original-Viola-Solo, 7. Wagner: „Rheingold“, Loge's Erzählung, 8. Klavier-Vorträge: a) Liszt: „Poesie“, nach dem Gedichte von Cornelius, b) Schubert: „Die Allmacht“ und „Die Gestrirne“, Konzert-Fantasie von Liszt, 9. Liszt: „Chor der Engel“ aus Goethe's „Faust“, II. Theil, Frauenchor mit Klavier-Begleitung.

**Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.**

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



Eine königliche Sonne ist gesunken über Land und Hügel von Bayreuth. Aber der an den Strahlen der Sonne sich einst entzündet, es leuchtet uns dort vom Hügel in's trauernde Land der heilige Gral. Ueber Noth und Tod spendet Trost und Leben das Erlösungswunder. Durch den hohen Protektor unserer Kunst gewann sich Bayreuth die äussere Macht, in die Geschichte einzutreten. Die Schicksale wandeln durch die Geschichte, aber grosse Thaten des Ewigen, des Guten und Wahren, bleiben unsterbliche Zeugen und wahren des Vergänglichen idealen Werth. Solange deutsches Reich besteht, wird ein hoher Entschluss königlicher Gesinnung fortleben. Solange Bayreuth besteht, wird das erhabene fürstliche Protektorat seiner Kunst in ihm leben und wirken, selbst zur Geschichte geworden durch die Thaten von Bayreuth, und doch zugleich unsterblich in der leuchtenden Idealität dieser durch Noth und Tod freudig und gläubig bethätigten Kunst! Hier, wo die Tragödie der Welt verklärt erscheint auf der Weihestätte des Ideales, lebt auch am Ungetrübtesten wohl die Erkenntniss der düster geendeten Tragödie des königlichen Gemüthes. Dem Volke aber geschieht Solches im Gleichniss. Man wird diesen deutschen König einst wie einen Mythos anschauen. Gleich dem strahlenden Sonnenhelden steigt er auf, ein herrlicher Jüngling, zu blühendem Leben entzündend, was hehr und edel, gleich ihm. Wahn und Wehe heissen die dunkeln Nebelgestalten, welche der Tiefe der Welt entsteigen und ihre wolkigen Heerschaaren werfen zwischen das göttliche Licht und die hoffenden Saaten des Guten. Die Strahlen, die sich ganz hingeben möchten der Schöne des edelsten Lebens, zerstreuen sich, getrennt von ihm, in unertödtbarem Drange nach Verklärung des Irdischen, und verlieren im Widerspiel der Wolken die segnende Kraft der Beglückung. Da bleicht die Blüthe, das Licht verlischt. Nieder sinkt der sonnige Held in die bergenden Wogen des mütterlichen Meeres. Aber nun es Nacht geworden in den Höhen, strahlt um so mächtiger aus dem Innersten des Seins jener Edelstein des



sonnengläubigen Gemüthes, unser heiliger Gral. „Es staunt das Weh; die Schmerzensnacht wird helle.“ Der aus den Kämpfen und Leiden des Wahnes dieser Welt geschieden, das ewige Theil seines königlich segnenden Wirkens hat er uns hinterlassen. Nun ist es Zeit, an den Dank seiner hehren That zu denken, den einst dem Lebenden zu spenden, uns oft die steigende Last der Verpflichtung zu schwach erscheinen lassen mochte. Nun haben wir, die deutschen Bürger der Kunst-Gemeinde von Bayreuth, das Doppel-Erbe zu wahren: mit dem Geiste des Meisters — des Königs Willen. Das tragisch geweihte Gedächtniss des idealen Herrn und Hüters unserer Kunst — hier an der Stätte ihrer edelsten Verwirklichung ist ihm die Möglichkeit und uns die Pflicht gegeben, es lebendig zu erhalten in den treuen Verkündigungen aus der Tiefe jenes heiligen deutschen Quells, dem einst auch diese königliche Sonne so kraftvoll jugendstrahlend entstieg war. Uns soll der erhabene Protektor von Bayreuth nimmer gestorben sein. Mit dem Leben unserer Kunst sei es der Welt in ferne Zeiten hin gezeigt, was seine hohe Huld und Hut bedeutet hat! Die Trauerfeier des Fürsten in den Tragödien des Meisters, welche die Erlösung ertagen lassen über die Nacht des Todes, Tristan und Parsifal, sei die edelste Gedächtnissfeier des Idealen, das nicht endet, im deutschen Volk! —



## Luxustheater und Volksschauspiel.

Von Hans Herrig.

### IV.

Es wäre schlimm, wenn wir nach einem Wege, aus unsern Nöthen herauszukommen, suchen müssten. Wie die Geschichte sich nicht im Voraus konstruiren lässt, sondern Alles durch die Thatsachen gegeben sein muss, so verhält es sich auch mit Jedem, was sich darin begiebt. Desshalb haben es anscheinend diejenigen so leicht, welche aus der Geschichte jede Wirkung der Individualität streichen möchten. Damit freilich, dass etwas durch die Thatsachen gegeben erscheint, ist noch nicht gesagt, dass es nun auch wirklich geschieht. Man kann wohl überall nachweisen, dass etwas geschehen musste, aber dass nur einzig diess geschehen konnte, was nachher geschah, ist damit noch nicht nachgewiesen. Hier tritt menschliche Verantwortlichkeit dazwischen. Und wenn wir hier darzulegen unternehmen, dass alle Bedingungen vorhanden sind, um der Bühnenkunst wieder einen gesunden Boden zu verschaffen, so ist damit nicht gesagt, dass dieser freudige Umschwung nun auch eintreten müsste. Möglich, dass unser Volk nicht will, wie es schon oft im Leben nicht gewollt hat, wie es so recht eigentlich das Volk der aus der Hand geworfenen Gelegenheiten ist. Denn, um etwas fertig zu bringen, muss man wollen. „Wenn Sie wollen, so haben Sie eine Kunst“ — wie falsch ist doch dieses Wort Wagners verstanden, das nur eine ganz einfache Wahrheit aussprach!

Die Geschichte als solche giebt die Bedingungen, aber das Wollen muss von den Einzelnen kommen. So geht es auch in politischen Dingen. Ohne die einzelnen Wirkenden wird man nie über dumpfe Bestrebungen hinaus kommen. Wir Deutschen haben lange genug auf den gewartet, der in Bezug auf unsere politischen Angelegenheiten zu wollen verstünde. Der Künstler aber ist nicht so glücklich, wie der Politiker. Mit seiner That ist es nicht genug, während der Politiker sein Ziel erreicht hat, sobald ihm überhaupt die That gelang. Freilich ist diese damit abgeschlossen. Während das eigentliche Leben der Kunst und des Kunstwerkes in seinem dauernden Fortbestehn gegründet ist, liegt die Prüfung der politischen That gerade in der Entwicklung, welche ihr immer neu gegeben werden kann. Der Künstler ist desshalb gewissermaassen von Denen abhängig, welche seinem Werke die erwünschte Dauer verleihen, und diese besitzt es nur, so lange es als lebendig verstanden wird. Auch das war der Sinn des Wagner'schen Wortes. Wenn die Nation Wagner's Werk nicht am Leben erhält, wenn sich nicht genug Wollende finden, welche diess vermögen (und solches Wollen ist in unserer geistig - stofflichen Welt sehr verschieden geartet), so wäre es mit der Kunst, welche der Welt dargeboten wurde, doch nichts.



Wir haben es in unserem Falle also nur mit Bestrebungen zu thun. Ueberblicken wir nun die volksthümlichen Regungen auf dramatischem Gebiete, so lässt sich nicht leugnen, dass in manigfachster Weise das Bestreben auftritt, abseits vom bestehenden Theater wieder zur darstellenden Kunst zu gelangen, und dass man darzustellen trachtet, als was sich das Volk bei Betrachtung seiner selbst erscheint, nämlich das eigene geschichtliche Wesen, wie es in hervorragenden Momenten der Vergangenheit uns zum Bewusstsein gekommen ist. Das Volk ist klüger, als gewisse moderne Aesthetiker, welche die alleinige Seligkeit des Modernen preisen und sich dabei auf Shakespeare und Schopenhauer berufen. Shakespeare sagt im Hamlet, das Theater solle der Zeit einen Spiegel vorhalten, und Schopenhauer meint, wer nicht ins Theater gehe, der komme ihm vor wie einer, der nie in den Spiegel sehe. Damit ist indessen nur gesagt, dass das Theater oder das Drama ein blanker Spiegel sein soll, und solcher besteht aus festem Metall. Nur das wahre Kunstwerk ist ein solcher Spiegel, in welchem sich die Zeit, in welchem sich die verschiedensten Menschen, ja in welchem sich alle Zeiten betrachten können: der blosser flüchtiger Augenblick, mag er immerhin unterhalten, bietet ein nichtiges Schattenspiel dar, das in der Luft schwebt, und das Niemandem etwas nützen kann. Nicht ein Spiegel ist solches Theater, sondern höchstens ein Kaleidoscop, in welchem fünf bis sechs bunte Steine in immer neuen Zusammenstellungen vorgeführt werden, und dessen Spiegel dazu dienen, nicht menschliche Angesichter wiederzugeben, sondern durch eine Täuschung der Augen den Glauben zu erwecken, als hätten wir es jedesmal mit einem andern Muster zu thun.

Wenn das Volk sich selbst sehen will, sucht es sich jedesmal als historisches, auch in der äusseren Erscheinung, zu erfassen. Hier liegt der tiefere Grund aller Uniformirung, die aus dem rein Vergänglich-Persönlichen herausheben und ein historisches Gepräge verleihen soll. Einem Bataillon Soldaten gegenüber hat man z. B. das Gefühl, als sehe man die Nation leibhaft vor sich (— wir bitten diess unbefangen ohne jeden politischen Beigeschmack aufzufassen —), ein Zug braver Bürger im Ueberrocke macht immer einen würdelosen Eindruck. Daher aber auch die Geschmacklosigkeit aller zu weit gehenden Uniformirung. Jede Uniformirung ist gewissermaassen eine Verkleidung. Sie ist erst ins Leben getreten, seitdem es wirkliche Kostümirungen giebt, seitdem der Gegensatz zwischen Augenblick und historischer Vergangenheit und Dauer zum allgemeinen Bewusstsein gekommen ist. Es ist desshalb durchaus folgerichtig, wenn das Volk sich, wenn es sich selbst schauen wollte, verkleidet. Im Alltagskleide sähe es nur einen „Haufen Leute“, nicht sich selbst. So erklärt sich die grosse Beliebtheit, welcher sich die historischen Festzüge erfreuten. Sie sind in Wahrheit die niedrigste Art, der Anfang der Dramatik. Das historische Zeitalter, das Ereigniss, an welchem Alle aufs Neue Theil nehmen wollen,



wie einst die Väter an ihm selbst und seinem Geschehen Theil genommen haben, zieht durch die Strassen: man sieht es, wenn es auch nicht den Mund öffnet und sich für das Verständniss auf das Wissen verlassen muss, während es sich beim wirklichen Drama um's Miterleben handelt.

Es war aber natürlich, dass man schliesslich vielfach gegen die historischen Festzüge Ueberdruß empfand und es lieber mit diesem wirklichen Drama versuchen wollte. Wir dürfen wohl das Rothenburger Festspiel als den nächsten Schritt bezeichnen. Hier ist das Drama vorhanden, doch gewissermaassen noch nicht in die ideale, von der Wirklichkeit losgelöste Sphäre emporgehoben, insofern der Schauplatz nicht ein idealer, sondern der wirkliche des einstigen Ereignisses ist. Leider kenne ich das Rothenburger Festspiel nicht aus eigener Anschauung, bin aber überzeugt, dass seine gewaltige Wirkung gerade auf diesen Umstand zurückzuführen ist. — Damit soll natürlich sein Werth nicht herabgesetzt werden. Wenn man ausserhalb der bestehenden Bühne wieder zu einem Volks-Drama kommen sollte, gab es gar keinen andern Weg.

Ausserhalb der bestehenden Bühne hat man auch in katholischen Kreisen vielfach die dramatische Kunst gepflegt, zumal in den sogenannten Gesellenvereinen. Hier hat man sich auch nicht vor dem religiösen Drama gescheut. Man war seines Publikums gewiss und dem Angriffe einer verdorbenen Oeffentlichkeit überhoben. Wenn diese manigfachen Versuche nur für kleine Kreise Vortheil gebracht haben, so kommt diess daher, dass man sich eben an eine beschränkte Oeffentlichkeit wandte. Eine Ausnahme macht das Oberammergauer Passionsspiel, so wie die Nachahmungen, welche dieses gefunden. Hier haben wir ein Volksschauspiel im grossartigsten Sinne, wenigstens in Bezug auf Form und Ausführung, wenn auch die Zuschauenden mit jedem Male mehr durch die internationale Neugier und Genussucht zusammengetrieben werden. Auch ist das Passionsspiel nur als Passionsspiel denkbar, es besteht nur durch seinen Gegenstand. Vom Oberammergauer Passionsspiele könnte man schwerlich unmittelbar zu einem lebensfähigen Schauspiele kommen, das zugleich eine weltliche Kunst wäre. Es ragt in unsere Zeit hinein, als Wahrzeichen des Ursprungs, welchen unsere gesammte theatralische Kunst genommen. Hierhin liegt seine wundersame anregende Kraft. Auf der einen Seite lockt es, ihm in der Wirkung nahezukommen, auf der andern Seite reizt es, diese Wirkung von seiner stofflichen Gebundenheit loszulösen, es zu verweltlichen, wie auch vor Zeiten so das weltliche Drama aus den Passionsspielen entstanden ist.

Und so liegt ein tiefer historischer Sinn darin, dass gerade das Lutherfest ernstliche Versuche in dieser Richtung gezeitigt hat. Ohne Zweifel haben seinen Urheber sowohl in Jena wie in Worms die Oberammergauer Spiele vorgeschwebt. Dass sie Luther neben Christus setzen wollten, ist nicht gesagt; man hoffte nur, dem protestantischen Volke den



Ursprung seiner Besonderheit und deren Wesen von der Bühne herab lebendiger zu Gemüthe zu führen, als diess vielleicht sonst hätte der Masse gegenüber geschehen können! Die eigenthümliche, bedeutsame Aufgabe lag also darin, dass einmal hier ein religiöser Stoff gegeben war, der aber zugleich durchaus historisch erschien, die andere, dass man, zum Unterschiede gegen unsere ängstlichen, auf ein tausendköpfiges genussstüchtiges Publikum angewiesenen Theater mit beiden Elementen Ernst machen musste. Der gedankenvolle Inhalt war ebenso unzugänglich, wie die wirkliche historische Treue. So frei man mit seinem Stoffe walten und schalten konnte, so durfte man doch dem protestantischen Volke nichts vorlügen. Die Geschichte war nicht zu verfälschen, wie diess die Kernsünde wider die Wahrheit gerade bei den gefeiertsten sogenannten historischen Dramen der neuen Zeit ist. Es ist bekannt, mit welcher Ausführlichkeit Otto Devrient den historischen Ereignissen nachzukommen gesucht hat. Wir haben die Sache hier weder vom religiösen, noch vom ästhetisch-kritischen Standpunkt aus zu beurtheilen. Vom dramatischen ist allein schon erfreulich, wenn ein Publikum immer wieder mit Begeisterung einem solchen Werke lauscht, wenn es, um es ganz glatt zu sagen, die Geduld hat, sich der dramatischen Behandlung eines Gegenstandes für Stunden zu widmen, bei dem ihm weder schauspielerische Virtuosenkunststücke, noch besonderer Ausstattungsglanz, noch endlich die wirkliche, so heissverlangte Unterhaltung geboten wurde. Ist doch die nervöse Ungeduld, welche manche Tröpfe unserer Zeit wohl gar noch nachrühmen, der wahre Fluch unserer Bühne, welche die Poesie allmählich zur Thür hinausdrängen muss. Ohne die Hingebung der Zuschauer wird der Dichter niemals darauf rechnen können, einen Eindruck zu machen. Dass sie sich vielleicht enttäuscht von ihm abwenden, mag ihnen Niemand unter Umständen verdenken. Etwas anderes aber ist es, wenn sie von Anfang an widerspenstig dasitzen.

Rede ich nunmehr auch über den Wormser Versuch, so nimmt mir diess vielleicht Dieser und Jener übel. Indessen stammt doch von hier meine Legitimation zur Sache; das Wormser Lutherfestspiel hat erst den Gedanken, die vordem gleichsam wie Nebel vor mir lagen, eine deutliche, feste Form gegeben, Meinungen und Hoffnungen in Ueberzeugungen verwandelt.

Das Wormser Unternehmen ist von einem Manne ausgegangen, den die künstlerische Noth zum Wollenden machte. Ihm kam es gar nicht aufs „Theaterspielen“ an, er wollte nur seinen Mitbürgern und sich vorführen, was er selber empfand und sah. Nun war es eine wunderbare Schicksalsfügung, dass man in Worms kein Theater hatte. In Jena, wo man ein solches besass, ward Devrient ganz von selber auf die hergebrachte theatralische Form hingeführt. In Worms war die einzige Möglichkeit, wenn man vor einem grösseren Publikum spielen wollte, den Luther in seinem eigensten Reiche, in der Kirche auftreten zu lassen. Diese hatte



denn auch Friedrich Schön von vornherein in's Auge gefasst. Er erkannte, dass hier eine ganz andere Gemeinsamkeit zwischen Schauspiel und Zuhörern gegeben sei, wie in unsern Theatern, er erkannte auch, dass ein Luther in der Kirche kaum denkbar sei, ohne dass auch jene Stimme erschalle, mit welchem das Volk in der Kirche sich kund giebt.

Die innere Geschichte der Wormser Lutheraufführung der Welt zu erzählen, dürfte es noch nicht an der Zeit sein, dürfte auch Wenige interessiren. Genug, dass sie, Dank der unermüdlichen Energie Friedrich Schön's, glänzend zu Stande kam.

Je mehr ich nun aber nachdachte und mich fragte, was denn nun eigentlich zu Stande gekommen sei, zu desto merkwürdigeren Ergebnissen kam ich. Es ist wahr, wir hatten „in der Kirche Theater gespielt“, was seit etwa 400 Jahren nicht vorgekommen. Gar mancher mochte sich davor entsetzt haben, was sehr natürlich, denn wer die Sache nicht sah, wie durfte der glauben, dass wirklich Nichts Anstoss erregte? — und wer konnte das vorher wissen? Ich muss gestehen, dass ich selbst mit argem Bangen in die erste Aufführung ging. Aber was war denn nun gespielt? War es der Versuch, die mittelalterliche Kunst zu erneuern, wie Thoren vorgaben, die nichts von der Sache verstanden, oder wollte man gar die dramatische Kunst wieder in die Abhängigkeit von der Kirche bringen? Gewiss nicht, aber doch war hier die Kunst in ein Verhältniss zur Kirche getreten. Ich rede nicht von der Weihe, die sie durch den Ort empfieng, und der sich die beiden mitwirkenden Künstler sicherlich so wenig entzogen haben, wie die Zuschauer. Ich rede von ihrer äusseren Form. Das Drama, welches hier dem Volke entgegentrat, war wie von selber gleichsam eine künstlerische Spiegelung des evangelischen Gottesdienstes geworden. Nicht in unnahbarer Ferne vor sich gehend, sondern in der Gemeinde selbst, kein mystisches, sondern ein historisches Geschehen; die Gemeinde theilnehmend, in unmittelbarem Zusammenhange mit den Vorgängen bleibend, durch den Gesang, wie das auch die evangelische Gemeinde thut, die gerade durch den Choral sich am Gottesdienste betheiligt. Auf der andern Seite aber völlige Emanzipation von der heutigen Bühnenmaschinerie, die in die Kirche gar nicht hineingepasst hätte, ein Zurückgehen auf jene alte ursprüngliche Bühne, welche die Phantasie des Zuschauers zur Mitthätigkeit beruft, die Bühne Shakespeare's, nach der sich so viele unserer besten Geister gesehnt. Und doch wieder keine Erneuerung des Shakespeare'schen Drama's, wie sie so oft zwecklos versucht, und weder unserer Zeit, noch unserem Volke gelingen kann. Vielmehr eine Erinnerung an das griechische Theater mit seinen Chören, nur dass der ideale Zuschauer vom Drama selbst losgelöst und mit dem Volke wieder eins war. Dazu die Musik, ohne welche dem neueren Menschen ein Ausklingen seiner Gefühle unmöglich ist, an richtiger Stelle, ohne dass, wie bei aller Zwischenaktsmusik, statt einer Mischung ein zusammenhangsloses Gemengsel entsteht.



Bedenkt man alle diese Momente, so wird man es dem Verfasser verzeihen, wenn er sich um den poetischen Werth seines Werkes nicht kümmert, und, ohne nach diesem zu fragen, die hier durch einen merkwürdigen Zufall ausgestreuten Keime zu pflegen trachtet, die schliesslich mit seinem eigenen Werke nichts zu thun haben, denen er vielmehr Entwicklungsfähigkeit genug zutraut, dass sie noch recht viele andere und bessere Früchte tragen. Es handelt sich, mit einem Worte, um die formelle Möglichkeit eines Volksschauspieler.

Auf die Form kommt Alles an, nur muss man den Ausdruck „Form“ richtig verstehen. Schöne Verse, gutgeführte Intrigen und dergleichen Aeusserlichkeiten sind hier nicht gemeint. Die wahre Form steht nicht in einem Gegensatze zum Inhalt, sondern ist mit ihm identisch. Die Geschichte der Kunst *als solcher* ist daher eigentlich nirgends ein Streben nach dem Inhalte, sondern nach der Form. Bald tritt dieses Streben in einzelnen Künstlern auf, bald vollführt sie das Volk, oder besser die betreffende Künstlerschaft unbewusst. Als ziemlich bewusst dürfen wir wohl die Entwicklung des Griechischen Drama's betrachten. Vom Karren des Thespis zur Tragödie des Aeschylus und Sophokles, — das ist nicht nur so im Traume vor sich gegangen. Die Zeit war zudem viel zu philosophisch, als dass eine solche Annahme Recht haben könnte. Wenn die neuere Philosophie ihre Geschichte mit Sokrates beginnen will, so kann sie Mancherlei dafür anführen: für das griechische Denken wäre eine solche Behauptung geradezu thöricht. Die Entwicklung des griechischen Drama's ging keineswegs vor dem Anfangen der Philosophie, vielmehr in einer Zeit vor sich, die in Bezug auf geistige Beweglichkeit ziemlich der unsern gleicht, wie denn auch Aeschylus zur Philosophie in einem Verhältnisse steht, welches durchaus an das Schiller's und Wagner's erinnert. Auch bei Schiller und Wagner haben wir das bewusste Suchen nach der Form. Man weiss, welche manigfache Experimente Schiller vornahm, wie er in seinem letzten Werke „Wilhelm Tell“ so ziemlich plötzlich beim Gegenheil dessen ankam, was er noch im vorletzten, der „Braut von Messina“, erstrebte, und wie erst Wagner in Wahrheit das Ideal der „Braut“ verwirklicht hat. Es war nur in Deutschland möglich, dass man Wagner ohne Unterlass „Formlosigkeit“ vorwarf. Auch Wagner's Eifer für „Stil“ entsprang seinem Formsinn. Der Stil ist gleichsam das Lebendige der Form, der Beweis, dass im Körper noch eine Seele steckt, die willkürliche, autonome Bewegung der Kunst, die aber stäts innerhalb der Bedingungen ihrer Lebendigkeit bleibt. Eine unbewusste Entwicklung, um auch diess zu erwähnen, kann man dagegen dem spanischen und englischen Drama zuschreiben. Beim spanischen spricht sich diess am deutlichsten darin aus, dass sogar ein Lope de Vega, sein poetischer Begründer, nicht mit voller Ueberzeugung arbeitet, sondern im Stillen das antikisirende Drama für vollkommener hält. Beim englischen Drama verräth sich die Sache in der



Stellung, welche die Bühne im öffentlichen Leben einnimmt — ihre Wichtigkeit erkannten im Grunde nur diejenigen, welche ihr endlich den Garaus machen, die Puritaner.

Als den Inhalt, der unsere Form geboren hat, haben wir den historischen bezeichnet. Man möge dieses Wort durchaus im landläufigen Sinn fassen, also sowohl im Gegensatz gegen das Ideelle, Mythische, als auch im Gegensatze gegen das Modern-Alltägliche. Eine weitere Begründung des Begriffes und damit der Stellung des Volksschauspieles innerhalb des Systems der Künste wird einmal später zu erfolgen haben.

Nehmen wir nun aber das Historische als Inhalt an, so wird das erste Befremden die Beseitigung der Dekorationen erregen. Spricht sich doch angeblich gerade der historische Sinn unserer Zeit in der Dekorationspracht aus. Man schickt die Koulissenmaler in's fremde Land, damit sie natur- und stilgetreu den Ort der Handlung abschildern. Man könnte sich auf Wagner berufen, der bereits in seiner herrlichen Schrift über „Schauspieler und Sänger“ für ein künftiges Schauspiel nur dekorative Andeutungen gestattet. Allein es ist nicht schwer zu errathen, wie man eine solche Berufung zurückweisen würde. Es würde heissen, dass Wagner hierzu durch seine Verehrung Shakespeare's bestimmt sei, auch gefragt werden, wesshalb er denn selber auf dekorative Ausstattung solchen Nachdruck gelegt, und ob nicht das Schauspiel auch von den äusseren Mitteln Gebrauch machen solle, welche die Oper mit so viel Glück anwende.

Dekorative Effekte in Schauspielen nennt man seit langer Zeit wegwerfend „Operneffekte.“ Es liegt in dem Worte ein tiefer Sinn. Die Dekoration nimmt im musikalischen Kunstwerke eine ganz andere Stellung ein, als im rezitirten Drama. Wenn Wagner von einem Gesamtkunstwerke sprach, so hatte das schliesslich nicht den Zweck, die Hervorbringung eines solchen als die allein mögliche künstlerische Thätigkeit zu bezeichnen. Das Wagner'sche Kunstwerk ist ein Gesamtkunstwerk, und jede Oper enthält wenigstens den Keim eines solchen, weil die Musik alle mitwirkenden Faktoren in eins verschmilzt. Thaten der Musik nannte Wagner einst den Inhalt seiner Dramen. Die Musik assimiliert sich Alles, verschlingt es gleichsam in sich. Im Schauspiele bleibt der Verstand wach, wir beurtheilen Alles nacheinander; im musikalischen Drama wirkt Alles durch die Gewalt der musikalischen Stimmung miteinander auf uns ein. Tritt uns in einer Oper z. B. ein Gewitter entgegen, so verschmilzt der Eindruck der Musik, der Handlung und der dekorativen Vorgänge in Eins. Nun sehe man sich z. B. die prachtvolle Wiedergabe eines Gewittersturmes an, wie sie die Meininger im ersten Akte ihres „Julius Cäsar“ bringen. Wer ehrlich ist, muss eingestehen, dass ihm nur Eins möglich ist: entweder er beachtet den Dichter, oder er schenkt seine Aufmerksamkeit der Maschinerie. Jener wird überdiess durch diese gestört, was beim Gesange nicht der Fall ist. Den Unterschied der Wirkung der Darstellung in Oper und



Schauspiel kann man als malerisch und plastisch bezeichnen. Die Malerei verwandelt alles in Stimmung, selbst Architektur und Plastik, wenn sie diese wiedergeben will, schon weil sie die Dinge sämmtlich nur von einem Standpunkte aus zeigt und Alles gewissermaassen von vorn. Sie stehen nicht selbständig vor uns, sondern immer als unser Werk, als eine Projektion aus unserem Auge. In ähnlicher Weise lässt auch die Musik die Bühnenvorgänge erscheinen, sie stehen nicht selbständig vor uns, sondern wie Erzeugnisse der in uns entfachten Stimmung („Thaten der Musik“). Hierin liegt ihr idealer und zugleich tief philosophischer Charakter, wie wir Kennern Wagner's und Schopenhauer's nicht auseinanderzusetzen brauchen. Es ergibt sich daraus auch, dass jedesmal der Stil des musikalisch-dramatischen Kunstwerks verletzt ist, wenn das Dekorative aus der Stimmung herausreisst und an die Wirklichkeit selber erinnert. Wagner's Aerger über jene Theater, welche die Waberlohe so realistisch darstellten, dass man die Gluth im Zuschauerraum fühlt, war daher leicht begreiflich. Wozu dann in der That noch die Musik? Wie können dann noch Flammen in der Seele des Zuschauers selbst aufschlagen?

Es ist daher durchaus konsequent, dass man da, wo die Wirklichkeit selber auf die Bühne kommt, auch diese in dekorativer Hinsicht darauf bringt. Was wir in unsern modernen Stücken an Koulissen sehen, das sind in Wahrheit keine Koulissen mehr, sondern vollständig ausgestattete Säle und Zimmer, und es ist eine einfache Pflicht der Gerechtigkeit, dass auch die Möbelfabrikanten auf dem Zettel genannt werden, da sie in der That ihr gewichtiges Theil zur Verwirklichung dieses modernen „Gesamtkunstwerkes“ beitragen. Um sich von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen, achte man einmal darauf, wie sonderbar in einem solchen Stücke eine wirkliche Dekoration wirkt, etwa ein Garten, oder ein Wald. Die Franzosen sind daher klug genug, wenn sie einmal die Natur auf der Bühne zeigen wollen, diess nur aus den Fenstern zu thun. Den Liebhabern des jetzigen Zustandes wird diese Beschränkung freilich wenig Kummer machen. Sie werden uns damit trösten, dass die „Dramen des modernen Lebens“ ja fast sämmtlich im Zimmer vor sich gingen, und dass das klassische Drama heutzutage genugsam anderweitige historische Dekorationen verbraucht.

Wie verhält es sich dann aber mit den historischen Dekorationen im historischen Drama? Es ist nicht zu bestreiten, dass in Dramen, welche uns naheliegende Zeiten behandeln, in Zimmerdekorationen gleichfalls ein gewisser historischer Eindruck zu erreichen ist. Aus diesem Grunde macht der „Wallenstein“ der Meininger entschieden den am meisten harmonischen Eindruck. Hier spielt Alles im Zimmer. Schiller hat die draussenliegende Welt, die seine Ideale zu stören drohte (denn in dieser Beschränkung offenbart sich ohne Frage gleichfalls das Schiller'sche Suchen



nach einer Form), in einem Vorspiele abgemacht, um fortan mit seinen tragischen Gestalten allein sein zu können. Allein der Eindruck einer solchen Einrichtung ist mehr antiquarisch, als historisch, ganz abgesehen davon, dass die Zuschauer auf derartige Zimmerausstattungen lange Minuten warten müssen, eine Zerstückelung, die nur das anerkannte Werk eines klassischen Dichters verträgt. Den einzigen historischen Eindruck erreichen die Meininger beim Eindringen der Gewappneten, als die draussen liegende Welt einmal in diese Zimmertragödie hineinfluthet, und nicht durch die dekorative Ausstattung, sondern durch die Personen und das genial berechnete Raumverhältniss, was ebenso wohl auch auf der dekorationslosen Bühne des Volksschauspiels möglich wäre.

Am schlimmsten stellt sich aber das Verhältniss, wenn Inneres und Aeusseres wechselt. Es ist dem Dekorationskünstler vielleicht gelungen, in seinen Innendekorationen die volle Wirklichkeit hinzustellen: jetzt führt er uns nach aussen; was er uns aber hier zeigt ist ein Guckkastenbild. Auch die beste Dekoration einer historischen Architektur oder Landschaft ist in Wahrheit nur eine Andeutung, aber eine, welche nicht die Phantasie beflügelt, sondern sie im eigenen Interesse gefangen nehmen will. Man kommt vielleicht in die Lage, die Kunst des Malers zu bewundern, mit der des Dichters kann sie sich nicht unlöslich verbinden. Was wir sehen, ist ein Gemälde, während der Dichter sich die volle, vom Verstande begriffene Wirklichkeit vorstellte, oder doch vorstellen sollte. Gemalte Häuser sind keine wirklichen, gemalte Prospekte von Städten, Plätzen oder Strassen mögen noch so malerisch wirken, sie weichen stäts aus der Illusion heraus. Man fragt, wesshalb ich auf der selben Bühne, wo noch Alles eben ängstliche Wirklichkeit war, vom Brot, welches man ass, vom Stuhl, auf welchen man sich setzte, bis zur Thür, aus welcher man hinausging, und die mit voller Schwere in's Schloss fiel, nun an bemalte Leinwand glauben soll, an Wege, die an einer Hinterwand in die Höhe laufen, an Wolken, die steif und fest stehen oder gar sich in Suffittenform, womöglich mit undenkbaren Baumzweigen vermischt, über den Schauplatz dahinziehen. Und welche Beschränkung legt zugleich das Kulissenwesen dem Dichter auf! Nach gewissen Richtungen hin darf er gar nicht auf die Phantasie der Zuschauer wirken. Entweder bleibt er hinter der Kulisse zurück, oder er bringt Schilderungen, welche keine Kulissen wieder geben können, die aber zwischen Kulissen stören, oder wohl gar langweilig wirken. Wie viel besser steht er sich, wenn er sich an eine gläubige Phantasie wendet! Und es ist falsch, wenn man meint, unsere Phantasie sei nicht mehr so zugänglich, wie etwa die der Zeitgenossen Shakespeare's. Freilich mit Zetteln würden wir uns nicht bei unsern dramatischen Wanderungen zurecht weisen lassen, auch manche andere Aushilfe der Shakespeare'schen Bühne (man denke nur an die Balkone, welche die Mauern belagerter Städte darstellten u. s. w.) wären für uns unmöglich. Wir brauchten einen neuen,



einheitlichen Stil für die dekorationslose Bühne, wir hätten, was bei Shakespeare gegeben war, stilgemäss zu entwickeln. Die Zeitgenossen des grossen Dichters litten keineswegs an übergrossen Idealismus, sie steckten vielmehr im rohesten Realismus. Auch die Passionsspiele waren durchaus realistisch, wie noch heute das Oberammergauer Passionsspiel beweist. Ohne Frage käme ein Shakespeare'sches Drama erst zur rechten Wirkung, wenn wir es in der rechten, vom Dichter gewollten Weise darstellten. Allein genau könnten wir ebenso wenig Alles nachmachen, wie wir etwa ein griechisches Drama geniessen könnten mit Masken, feierlichen hieratischen Kostümen, wie sie die griechischen Schauspieler trugen, und einem in antiker Art (durch Auftreten mit nägelsbesetzten Schuhen) taktirten Chore. Es geht damit, wie z. B. mit den Anfängen der Malerei und Plastik; sie erscheinen uns trotz aller Grösse oft kindisch. So würde jenes Griechische uns in seinem Idealismus, das Altenglische in seinem Realismus kindisch berühren. Dass aber unsere Phantasie mit solchen kindischen Andeutungen nicht für lieb nehmen will, ist gewiss kein Beweis, dass ihre Kraft überhaupt erloschen ist. Man versuche es nur einmal, ihr etwas zuzumuthen — sie wird den Wager nicht im Stiche lassen!

Wenn aber die Phantasie des Zuschauers thätig wird, so wird es auch die des Spieler's. Der Schauspieler ist nicht in der selben Lage, wie der Sänger. Dieser befindet sich zwischen Musik und Kulissen, erstere trennt ihn vom Zuschauer, es ist in der That ein Abgrund, der zwischen der Welt der Bühne und den Schauenden aufgerissen wird. Indem Wagner das Orchester in den mystischen Abgrund verwies, gab er nur den That-sachen einen künstlerischen Ausdruck. Ganz anders der Schauspieler. Jede Trennung der Bühne vom Zuschauerraum wird höchstens der Optik zu statten kommen oder als Respektsentfernung wirken, sei es, dass man sie durch eine Treppe bewerkstelligt (wie man es in München bei den sogenannten Mustervorstellungen gemacht, und wie es der Verfasser schon Jahre vorher einmal vorschlug), oder dass man dem Orchester seine alte Stelle lässt. Der Schauspieler fühlt sich immer mit der Realität in unmittelbarem Zusammenhange, er muss sich daher als Realität fühlen. Dieser Umstand ist es gewesen, der unsere Schauspieler mit unserer klassischen Dichtung in Widerspruch gebracht hat, nur dass sie ihr Gefühl oft in der sonderbarsten Weise falsch deuteten, wie wenn z. B. hervorragende Künstler sich ihre poetischen Rollen in Prosa umschreiben liessen. als wenn diess die Störung beseitigen könnte. Dass heutzutage unsere Künstler nur noch in's Publikum hineinspielen, ist ebenfalls hieraus zu erklären. Sie empfinden eben nur noch das Gefühl der Realität, wenn sie sich an das reelle Publikum wenden. Die moderne Gesellschaftskomödie kennt keine andere Realität: in Frankreich hat man niemals anders gespielt. Selbst ein Byron, der doch in England nicht verwöhnt war, macht hierüber seine spöttischen Bemerkungen. Unser Ideal aber ist ein anderes.



Das musikalische Drama verwirklicht dieses Ideal, indem es den Darsteller in eine andere Welt versetzt. Im Schauspiel soll er zu einer Realität werden. Wie kann er aber diess, wenn er sich von dem ganzen Kulissen- und Maschinenwesen abhängig fühlt, ohne dass ihm die Musik gleichsam zum Gegengift gegen diese Abhängigkeit wird, die seine Ketten wieder löst? Es mag vorkommen, dass eine schöne Kulisse die Einbildungskraft des Künstlers befeuert — aber heisst das nicht auch, dass diese ermattet, wenn jene fehlt, mit andern Worten, dass sie von ihr abhängig wird? Denkende Schauspieler (den Ausdruck im guten Sinne genommen) haben mir mehrfach geschildert, wie niederdrückend auf ihre Phantasie diese Abhängigkeit vom Kulissenplunder wirkt. Sie sind dadurch Sklaven des Dekorateurs, während die Sänger unter allen Umständen in ihrem idealen Verhältnisse zum — Taktstocke bleiben, aus welchem die lebendige Seele des Komponisten in sie übergehen soll (sollte)! Und so bin ich denn auch überzeugt, dass diese Künstler es freudig begrüßen würden, wenn man sie auf eigene Füße stellte, wenn sie wieder lebendige Menschen sein dürften.

Es versteht sich von selbst, dass die dekorationslose Bühne nicht die Form unserer Salon-Bühne verträge. Denn eine solche, höchstens einen Guckkasten (einerlei ob dazu im „Orchester“ vorher eins aufgespielt wird), haben wir beim Schauspiel vor uns: für ideale Zwecke ist die neuere Bühne nur in der Oper brauchbar und hat auch für diese erst im Bayreuther Theater eine künstlerische Gestaltung erhalten. Die moderne Salonbühne ist vor Allem viel zu schwerfällig: sie erlaubt einen Wechsel des Schauplatzes nur durch „Verwandlungen“, d. h. durch langwierigen Kulissenumbau, womöglich bei geschlossenem Vorhang, d. h. bei gänzlich unterbrochener Handlung. Ein Shakespeare'sches Drama auf unserer Bühne ist desshalb, bei Lichte besehen, ein vollständiger Aberwitz. Während der Dichter Alles auf den Zusammenhang angelegt hat, reissen wir Alles auseinander. Anfangs wirkte Shakespeare von unserer Bühne durch die Macht seines Genius. Dann kam die Periode der grossen Schauspieler, endlich die der Virtuosen. Damit war die Möglichkeit einer irgendwie sachgemässen Ausbeutung des Dichters für unsere Bühne erschöpft: seine neuesten Erfolge (auch in England) beruhen im Grunde, wie schon oben gesagt wurde, auf dem schmachvollen Umstande, dass seine Dramen als Text für prachtvolle Ausstattungen gebraucht werden. Nur so kann ihn unsere Verwandlungsbühne noch bewältigen; das Publikum, welches sich hieran erfreut, ist jedoch insofern nicht ganz im Unrecht, als ihm wenigstens bei solcher Ausstattung eine Ahnung vom äussern Umfang (wenn man diesen Ausdruck recht verstehen will) der Dichtung geboten wird, der natürlich bei einer bettelhaften Halbausstattung ganz verloren geht.

Wir brauchen eine Bühne, die eine grössere poetische Beweglichkeit verträgt, als die Unsere. Die Shakespeare'sche Bühne selbst bietet uns hierzu den Weg dar. Ihr gewaltiger Fortschritt über die Passions-Schau-



spielbühne besteht hauptsächlich darin, dass sie an Stelle der realen Mehrheit der Schauplätze, von welcher jene ausging, und welche sie auch in den Oberammergauer Spielen noch beibehalten hat, eine ideale Zweiheit setzte, gewissermaassen eine Polarität der Bühnenerscheinungen. Ich weiss wohl, dass auf dem altenglischen Theater diess Prinzip manigfach durchbrochen wird (Einiges ist darüber bereits gesagt), allein das Prinzip ist unzweifelhaft vorhanden, und in ihm liegt der Fortschritt.

Was die Gegenstellung der beiden Bühnen anbelangt, so ist es klar, dass, während die Vorderbühne in's Volk hineinreicht, wie auch durch sie das Mittel eines unmittelbaren Hinüberwirkens der Handlung zu jenem gegeben ist, die Hinterbühne mehr unserer jetzigen modernen Bühne entspricht. Sie ermöglicht es denn auch, wenn es die Dichtung erfordert, dafür zu sorgen, dass ihre Anforderungen nicht durch technische Prinzipienreiterei beeinträchtigt werden. Ebenso wie im musikalischen Drama das Rezitativ fast zum rezitirten Dialog werden kann, in welchem die Musik vornehmlich nur noch den musikalischen Zusammenhang festhält, so kann auch das Schauspiel bisweilen in die wirkliche Stimmung übergehen. Dass in diesem Falle die Kulisse (wenn die Handlung auf eine solche erfordert) stimmungsvoll wirken kann, ist nicht zu bezweifeln, und somit wäre es Pedanterie, sie dem Dichter verbieten zu wollen. Es wird diess gleichsam ein Blick aus dem Lande der Wirklichkeit in das der Träume sein. Kaum braucht wohl gesagt zu werden, dass wir hierbei nicht an das vollständige Kulissenwerk unserer Bühnen denken, sondern nur eine Hinterkulisse; die Bühne soll nicht mit Dekorationen versehen werden, sondern nur eine Fernsicht eröffnet werden. Dass die Perspektive gerade der Hinterbühne dieser Absicht zur Hilfe kommen würde, liegt in der Natur der Sache.

Man könnte nun nach dem Gesagten auf den Gedanken kommen, dass es sich bei alle diesem doch nur um eine der oft versuchten Erneuerungen des Shakespeare'schen Theaters handle. Wir haben bereits über den Einfluss des Shakespeare'schen Dramas auf unsere Litteratur gesprochen. So befreiend es gewirkt hat, so ist doch der Kenntniss Shakespeare's vielfach auch zuzuschreiben, dass das deutsche Schauspiel bis heute noch nach einer festen Form sucht. Dass unsere begabtesten Dichter sich in die Formen der modernen Salonbühne nicht finden konnten, ist richtig. Mit ebenso grossem Rechte können aber auch deren Vertheidiger behaupten, dass selbst diese begabtesten Dichter nur dann etwas Dauerndes, Nutzbringendes leisteten, wenn sie sich den Gesetzen dieser Bühne anbequemen. Dichter, wie Grabbe, z. B. verstanden eigentlich Shakespeare gar nicht: sie sahen überall poetische Freiheiten, wo doch nur die durch die wirkliche Bühne ermöglichte poetische Beweglichkeit vorliegt. Den Kernpunkt der Sache hat vielleicht Niemand besser verstanden, als Ludwig Tieck, aber,



wie fast immer die Romantiker, nur in der Theorie. Sobald er in die Praxis übergehen wollte (wobei wir seine eigenen theatralischen Versuche ganz ausser Acht lassen wollen), kam er nie über eine litterarische Shakespeare-Nachahmung hinaus.

Wenn wir nichts anderes bezweckten, so thäte uns die aufgewandte Zeit leid, und wir bedauerten jeden Leser, der die seine an unsere Auseinandersetzungen verschwenden würde. Es giebt in der Geschichte keine Wiederholungen; was sich für eine solche ausgiebt, ist nur eine schwächliche, werthlose Kopie. Das Shakespeare'sche Drama, auch das Shakespeare'sche, war nur in und durch seine Zeit möglich. Wenn wir eine neue Bühne nur desshalb forderten, weil wir shakespeareisirende Experimente (— wozu wir aber nicht eine stilgemässe Aufführung des Dichters rechnen —) darauf gemacht haben möchten, so werden diese Worte hoffentlich nirgends Gehör finden. Diese würden auf der Bühne so wenig Erfolg haben, wie sie es in der Litteratur gehabt haben. —

Das altenglische, wie das altspanische Drama stimmen darin überein, dass sie sich trotz der volksthümlichen Form immer mehr vom Volke entfernten. Man suchte den Zusammenhang mit dem Volke nicht durch ideale Mittel zu erhalten, sondern indem man sich zeitweilig zu ihm hinabliess. Wenn der ungeheure Genius Shakespeare's durchweg (Ausnahmen giebt es selbst bei ihm) das Ernste und Lustige, das Tragische und Komische mit einander so fest verband, wie sie im Weltganzen mit einander verbunden sind, so gilt diess doch nur von ihm: die Verbindung dieser beiden Elemente als Regel verfolgt nur den praktischen Zweck, für alle Gesellschaftsklassen etwas zu bieten. Es ist daher nicht nur die Schuld Karl's II., dass, als während der Restauration das englische Theater von den Todten auferstand, die Tragik zum Teufel gegangen war und die Komik sich als blanke Gemeinheit geben musste, um nur überhaupt wieder Gehör zu finden. Dieses Schauspiel Karl's II. mochte „populär“ sein, das Volk hatte sicherlich nichts damit zu thun, es war im Gegentheil entstanden aus dem Bedürfniss der Höhergestellten. Die Zeit jener einzigen Anregung, wie sie das Jahrhundert der Reformation für England darbot, als in den Herzen noch alle die finstere Tragik der Rosenkriege, der grausamen Kriege Heinrich's VIII. und aller Greuel, welche diesen folgten, nachzitterten, während wie ein Morgenroth über dieser Nacht, die Freude über die neugewonnene Grösse Englands strahlte, über die geistige Freiheit der Reformation, der Jubel über die unabsehbaren Perspektive, welche das in ungeahnter Fülle aufgeschlossene Wissen von der Welt und Allem, was dazu gehört, gewährte — diese Anregung war verschwunden, und so konnte nur das Element fortwirken, welches auf die schlechten Neigungen der Menschen spekulirt. — Was das spanische Drama anbelangt, so sehen wir, wie Calderon endlich zum ausschliesslichen Dichter des Hofes und der mit diesem verbundenen Geistlichkeit wird. Das spanische Volk hatte die



Kraft verloren, sein eigenes Werk zu halten und zu nähren. Der uns fast märchenhaft dünkende Uebergang vom Drama Calderon's zur klassischen Tragödie der Franzosen vollzog sich desshalb mit grösster Leichtigkeit. Es war nur noch ein Modewechsel für die „tonangebenden Klassen“. Warum sollte man sich gegen diesen sträuben, als man die Dynastie wechselte?

Der innere Grund dieser Entwicklung ist ein doppelter. Er liegt einmal im Gange der Geschichte. Dann aber hängt er mit dem Charakter der Renaissance zusammen, die, wenn sie auch das Volk ergriff, doch in Wahrheit seinem Innersten fremd blieb.

Wir sind offenbar in einem umgekehrten Prozess begriffen. Das ganze Streben der Zeit geht dahin, dem Volke seine lebendige Existenz zurückzugeben. Hierin stimmen im Grunde Alle überein, so weit sie etwas Ideales wollen, und nur diejenigen können sich nicht auf ein solches Streben berufen, welche unter Volk fortwährend nur eine ausgezählte beschwatzte Majorität verstehen — die todte Masse, nicht die lebendige Nation. Wie wir in der Natur Todtes und Organisches unterscheiden, so ist auch da nur von einem lebendigen Volke die Rede, wo es organisirt ist. Der ernste politische Kampf unserer Zeit (worunter wir natürlich weder die Kummernisse politischer Eitelkeit noch augenblickliche Geldbedürfnisse verstehen) dreht sich allein um die Frage, wie diese Organisation geschehen soll — ja man könnte vielleicht sagen, der ganze politische Kampf unserer Zeit ist in Wahrheit der Prozess des Durchbruchs dieser Organisation.

Die Renaissance war der Untergang der mittelalterlichen Organisation — auch das Drama der Renaissance sieht sich keinem organisirten Volke gegenüber, vielmehr einem solchen, das seine Organisation loswerden möchte, wie der Krebs das Kleid, welches ihm zu eng geworden ist. Der Krebs läuft bekanntlich, wenn jener Prozess gelungen ist, zuerst nackt und hässlich umher. So ging es auch der europäischen Menschheit. Als die Periode der Renaissance vorüber war, schien sie ärmer geworden zu sein, als sie vorher war, alle Arbeit umsonst gewesen zu sein.

Der Dichter sieht sich in solcher Zeit nur Individuen gegenüber und kommt selber nicht über das Individuelle hinaus. Das gilt selbst von den spanischen Dramatikern, wo das Individuum sich scheinbar unter die Autorität des Königs und der Kirche beugt. In Wahrheit haben wir es hier nicht mit einer Draufgabe der Individualität, mit der Hingabe an ein für höher erkanntes Prinzip zu thun, sondern diess Prinzip ist wie eine Laune des Individuums, der Glaube nicht viel mehr wie der ritterliche Ehrenpunkt: beiden zu Liebe thut man selbst das Absurdeste. Allerdings ist das Verhältniss im englischen Drama ein Anderes. Shakespeare's Drama hat man oft als das eigentliche Charakterdrama bezeichnet, und offenbar geht die Tendenz des Dichters dahin, Alles aus den Charakteren seiner Helden zu entwickeln. Hierin liegt aber zugleich seine historische Schwäche; denn alles Geschehen wird nicht nur durch den Charakter, sondern auch



durch das Schicksal bedingt, oder wie man es sonst nennen will. Es ist auch nicht das Wesen des Protestantismus, der sich in dieser Beziehung bei Shakespeare ausspricht, sondern das Wesen der Renaissance. Luther selbst war zwar ein Mensch seiner Zeit, also der Renaissance, was er lehrte und dachte aber, wie man richtig herausgeföhlt hat, eine Reaktion gegen diese Renaissance.

Luther's Lehre ging durchaus nicht von jenem angemaassten Geföhle der Individualität aus. Und wenn er als Sohn seiner Zeit zerstörte und zerstören musste, so wirkte er in dem, was über die Zeit hinausging, im höchsten Sinne schaffend. Luther und seiner Reformation haben wir den evangelischen Choral zu verdanken, und in diesem liegt der Ursprung der neueren Musik, ihm entflossen die Quellen, an welchem sich der ungeheure Genius eines Bach nährte. Mochte die Organisation der Kirche fast verflüchtigt sein, im Gemeindegesange hatte die protestantische Christenheit wieder eine höhere Einheit gefunden, wesshalb denn auch ihr geistliches Leben in den ersten beiden Jahrhunderten nach Luther nur durch das Doppelwort „Bibel und Gesangbuch“ ausgedrückt werden kann.

Wenn man sich alles dessen erinnert, was Richard Wagner über das „Kunstwerk der Zukunft“ geschrieben hat, so ergibt sich, dass es sich hierbei in Wahrheit um das organisirte Kunstwerk handelt. Das „Kunstwerk der Zukunft“ hat Wagner bereits als gegenwärtig hingestellt. Seinen idealen Charakter bethätigt es auch dadurch, dass es sich als idealen Organismus darstellt. Es giebt vielleicht kaum einen komplizirteren Organismus, als er sich in Wagner's Dramen darbietet — und dieser ganze Organismus erfüllt vom Geiste der Musik, als seinem wahren Lebensinhalte.

Das Schauspiel wandelt nicht in so ätherischen Regionen. Mit dem historischen Inhalt ist es der realen Welt anheimgegeben. Aber die Weltgeschichte im höchsten, d. h. poetischen Sinne, ist auch eine heilige Geschichte, ein Wirken Gottes in der Zeit (einerlei, auf welchem philosophischen oder religiösen Standpunkte wir stehen), das Thun und Leiden ihrer Helden eine Predigt. Die Menschheit sitzt nicht mehr dabei, wie im Alterthume, durch die bunten Bilder interessirt, bald über die düstern schauernd, bald über die fröhlichen erfreut, sie nimmt daran Theil, wie eine mitfühlende und mitdenkende Gemeinde.

Der evangelische Choral ist nur der vereinzelte Ausdruck einer historischen Thatsache. Wie die Gemeinde in der Kirche singt, so singt die neuere Menschheit auch bei jedem gewaltigen historischen Ereignisse. Schon im Mittelalter erschollen die Kreuzlieder, dann, als die grosse Noth über die Christenheit kam, die Gesänge der Geissler. Der evangelische Choral leitete eine neue Periode der Weltgeschichte ein. Und selbst in neuer Zeit ist es nicht anders geworden; wir brauchen nur an die geheimnissvolle Kraft der Marseillaise zu erinnern.



Was so religiös und historisch gegeben ist, dem gilt es nun, eine künstlerische Form zu verleihen. Es war das Merkwürdige, dass bei einem „Lutherspiele“ diese von selbst sich einstellen konnte. Was aber hier bereits in künstlerischer Gestalt vorhanden war, wird in andern Fällen die Gelegenheit, die künstlerische Absicht hervorzubringen haben.

Ein solcher Chor verschmilzt in der That Handlung und Zuschauer in Eins. Nicht als ob es nun nöthig wäre, dass die Gesammtheit der Zuschauer einstimmte. Man hat den griechischen Chor den „idealen Zuschauer“ genannt. Dieser indessen war mit der Handlung verknüpft, stand dem Zuschauer gegenständlich vor Augen. Unser Chor wird dagegen der ideale Ausdruck der Stimmung des Zuschauers sein, nicht aus der Handlung herauschallen, sondern möglichst darüber schweben. Der beste Platz für einen solchen Chor wird hinter den Zuschauern sein, auf einer eigens dafür angelegten Sängerbühne: hier erklingt er als ideale Antwort auf das Gesehene und Erlebte, wie man auch meist in unseren evangelischen Kirchen den Chor auf die dem Altare gegenüber belegene Orgel zu setzen pflegt. Dass unter Umständen alle Anwesenden zu diesem Chore zugezogen werden können, ist damit nicht ausgeschlossen. Er ist nicht nur der Ausdruck der Stimmung, er ist dann auch die Stimme des Zuschauers, welche in die Handlung hineintönt, aber in idealer, organisirter Form. Welche Fülle von Möglichkeiten hierdurch dem Dichter eröffnet wird, brauche ich kaum auseinanderzusetzen. Hier hätten wir den Chor wieder, den Schiller so sehr herbeisehnte, aber nicht als Element, welches die Handlung stört, sondern als gleichsam zur selbstthätigen Mithandlung des Volkes gewordene Zwischenaktsmusik.

Mit einer solchen, unserer deutschen Art entsprechenden Form, ist aber von vornherein sowohl jeder thörichten Nachahmung entschwundener Zeiten ein Riegel vorgeschoben, als auch eine Kunst des Idealismus zur unbedingten Nothwendigkeit gemacht. Es ist indessen nicht unsere Absicht, die ästhetischen Fragen, welche sich hier aufwerfen, einer weiteren Betrachtung zu unterziehen, vielmehr möchten wir, was uns wichtiger erscheint (da ästhetische Abstraktionen auch gänzlich in der Luft schweben können), die praktische Seite der Angelegenheit noch mit einigen Worten erörtern.



# Geschichtliches und Aesthetisches

über

## das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

### IX.

Zweier wirkungsvoller Reminiscenz-Stellen aus den zwischen „Oberon“ und „Hugenotten“ liegenden Jahren sei hier vorübergehend gedacht. In der „Wahnsinnsscene“ des Masaniello (1828) stimmt dieser seine „Barcarolle“ aus dem zweiten Aufzuge: *Amis, la matinée est belle* an, eine Auffassung, welche bald nachher in der *scène de folie* der Lucia (1835, Neapel) — Rückkehr in F-dur der B-dur  $\frac{3}{4}$ -Melodie aus dem Liebesduett des ersten Akts — und in späteren Jahren noch in mancher ähnlichen dramatischen Situation Nachahmung finden sollte. Der rührende Moment im „Heiling“ (1833), wo des Helden: „wenn mein Kranz verblüht, wenn das Herz mir gebrochen“ aus dem „Vorspiel“ in der Schlussscene wiederkehrt: „Mutter, Mutter, Alles ist erfüllt!“, zählt zu den dramatisch ergreifendsten Reminiscenzen, welche die Bühnenmusik aufzuweisen hat.

Bei streng chronologischem Verfahren kämen wir nunmehr zu den beiden ersten berühmt gewordenen Opern von Weber's Jugendfreunde und Mitschüler bei Abt Vogler, Meyerbeer; fallen doch die ersten Aufführungen von „Robert“ und den „Hugenotten“ in die Jahre 1831 und 1836. Es erscheint mir jedoch zweckmässiger, sämtliche grösseren Bühnenwerke Meyerbeer's in einen Abschnitt zusammen zu fassen; da deren Mehrzahl aber einer späteren Zeit (1840—1864) angehört, will ich sie vorläufig noch bei Seite lassen, und zuerst bei dem Schöpfer des „Leitmotivs“ in der symphonischen Musik, bei Berlioz, als Bühnenkomponist, stehen bleiben; entstammen doch der „Lélio“ und der „Cellini“ schon den Jahren 1832 und 1838.

In dem ausschliesslich für die scenische Darstellung als Bühnenwerk gedachten und geschriebenen *Monodrame lyrique*: „Lélio, ou le retour à la vie“, von welchem, als Fortsetzung und zugleich Abschluss der „Symphonie fantastique“, in dieser Abhandlung schon die Rede gewesen \*), ist die ganze, allerdings nur 29 Takte zählende fünfte *La harpe éolienne*, — *Souvenirs* überschriebene Nr. eine Rückerinnerung an das vorhergegangene Musikstück: *Chant de bonheur*, eine Tenorarie; . . . *le souvenir de mon dernier chant de bonheur!*, ruft Lélio, bevor das Stück anhebt, aus; und es folgt dann die Bemerkung: er lausche jenen Klängen *d'un air profondément mélancolique*.

\*) „Bayreuther Blätter“ 1885, S. 255.



Eine Solo-Klarinette trägt die Melodie vor; damit die Wirkung seines traumhaften Herüberwehens

wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten

so dämmerhaft als möglich erscheine, hat der Tondichter vorgeschrieben, das Instrument in einen Beutel von Leinwand oder Leder einzuhüllen. \*) In dem zwölf Jahre nach Weber's Tode, sieben Jahre nach der ersten „Robert“-Aufführung, in der Pariser Grossen Oper aufgeführten und skandalös ausgepiffenen „Benvenuto Cellini“ durchzieht ein Thema, fast im Sinne eines Leitmotivs von der Art des „Lohengrin“, sämmtliche Aufzüge. Es ist das Charaktermotiv — *motif typique*, oder *thème conducteur*, nennen es die Landsleute des Tondichters — des genialen florentiner Künstlers, jenes stolz-energische Thema in G-dur, welches als Hauptmotiv der Ouvertüre auftritt; diese hebt damit sofort, *Allegro deciso*, an. Es zeichnet die freie und kühn dreiste, von Leidenschaft und freudigem Uebermuth überströmende Persönlichkeit Cellini's, und zieht sich, all die verschiedenartig schattirten Empfindungen des Helden: glühende Zärtlichkeit, energische Entschlossenheit, stolze und unwiderstehliche Begeisterung widerspiegelnd, durch die ganze Ouvertüre hin. Im Verlaufe der Oper bleibt es, trotz geschickter Modifikationen, stets erkenntlich, sei es an Bruchstücken seines melodischen Gedankens, sei es an seinem lebendig-stolzen Rhythmus. Zu Anfang des zweiten Auftritts des ersten Aufzugs kündigt es das hinter der Scene an der Geliebten Fenster Vorüberschreiten Cellini's an; ihm ist das Thema des G-dur-Chors der Ciselirer in der Herberge im zweiten Akt entlehnt, u. s. w.

In den nahezu ein Vierteljahrhundert jüngeren „Trojanern“ (aufgeführt im November 1863) befindet sich die ausgedehnteste Rolle, welche der Dramatiker Berlioz dem Leitmotiv zuertheilt hat. Es ist diess diejenige des Chor-Triumphmarsches der Trojaner aus dem „Vorabend“, oder „ersten Tag“: *La Prise de Troie*, welcher bis auf den heutigen Tag seiner ersten Aufführung noch entgegenharrt, so dass Berlioz's schmerzlicher Ausruf, gegen den Schluss seiner Memoiren: *O ma chère Cássandre* (die Heldin des Dramas), *je ne vous verrai donc jamais!* nicht blos für ihn selbst die Bedeutung einer Weissagung erlangt hat! Im zweiten Aufzuge dieses Werkes wird das verhängnissvolle, unheilbergende Ross unter den Klängen dieses Marchthemas in die heilige Veste des Priamos hereingeführt. Zu voller dramatischer Bedeutsamkeit gelangt es aber erst in dem „zweiten Tag“: *Les Troyens à Carthage*. Gleich zu Anfang, im Prolog, während der die Situation darlegenden Erzählung des Rhapsoden, stimmen zwei Chöre (Rhapsoden und Frauen) es, hinter der Scene, gekürzt an. Von hier an kehrt unser Motiv noch häufig mit stets gesteigerter wachsender tragischer

\*) So wenigstens in den Noten-Beispielen zu Berlioz's Instrumentationslehre (in deutscher Einzel-Ausgabe, von Alfred Dörfel); merkwürdiger Weise fehlt diese Anweisung aber in der Partitur des „Lélio“ selbst.



Bedeutsamkeit wieder. Als Aeneas und die Seinigen im ersten Aufzug herannahen, erklingt es in Moll. In der grossen Scene des Aeneas im vierten Akt, wo er, dem Mahnruf der Geistererscheinungen der bei der Zerstörung Ilion's gefallenen Helden Folge leistend, mit seinen Trojanern gen Italien zu ziehen sich entschliesst, beginnt das Marschthema, noch verschleiert, auf zu dämmern und sich allmählich zu regen. Mit hochdramatischer Bedeutsamkeit zeigt es sich dann noch in drei Auftritten. Vielleicht, so hofft die Beherrscherin Karthago's in der Abschiedsscene mit Aeneas, wird des Geliebten Entschluss ins Wanken gerathen . . . . . da zieht plötzlich in der Ferne, blitzähnlich aufzuckend, diessmal jedoch deutlich und frei, das Motiv vorbei; beim Ertönen dieser Mahnung erzittert der Held und schaudert die Fürstin zusammen: das Ariadne-Loos der Unglückseligen ist entschieden!\*) In den Schlusstakten, während Aeneas auf die zur Abfahrt bereit liegenden Schiffe zuschreitet, und das Zeichen zum Aufbruch gegeben wird, erklingt es, zu einem letzten Ruf: *Italia!* der Matrosen, im Charakter einer Siegesfanfare, welche sich, glanzvoll strahlend und jubelnd, glorreich im Orchester entfaltet. In der Schlusscene des fünften Aufzugs endlich, im Augenblick wo Dido auf dem Scheiterhaufen ihren Geist aushaucht und im Hintergrunde das Kapitol Rom's in einem Glorienschein visionähnlich emportaucht, erhebt sich die Marschmelodie glänzend, stolz, majestätisch, stäts höher steigend, wie eine Sonne strahlend,\*\*) als musikalische Prophetie, als Symbol, dass die „stolze Roma“ bald aus der Asche des heiligen Ilion phönixähnlich emporsteigen werde!

Noch einer vereinzelt, tief ergreifenden Reminiscenz in diesem Werk sei hier gedacht. Im letzten Akt, in dem grossen Monolog, als Dido Abschied vom Leben nimmt, taucht das Thema ihres Liebesduetts mit Aeneas aus dem dritten Aufzug: *Nuit d'ivresse et d'extase infinie* wieder auf, von der Stimme Dido's sanft hingemurmelt, und von dem zarten Wogen der Bratschen weich unterstützt; bei dieser sublimen Stelle ist es unmöglich, sich einer tiefen Rührung zu erwehren\*\*). Hierbei denkt man unwillkürlich an den schon früher angeführten Klageseufzer der Dante'schen Francesca.\*\*\*)

---

\*) Einen ähnlichen dramatischen Zweck erfüllt die Anwendung der Reminiscenz in der schon erwähnten Stelle in Gade's „Kreuzfahrer“, wo die von fern herüber-tönenden Klänge des Kreuzrittermarsches den Rinaldo aus den Armen der Armide losreissen.

\*\*) Alfred Ernst l. c.

\*\*\*) In herrlichster Weise hat auch unser Meister mehrmals dieser Auffassung eines innig wehmüthigen Rückblickes auf verlorenes Glück im Elend gehuldigt: man denke an das Holzbläser-Intermezzo, während der Abschiedspantomime der zum Tode schreitenden Elisabeth, an Elsa's „Allewiger erbarm' dich mein“, nach der Katastrophe im Brautgemach, an die Wiederkehr, in den gedämpften Celli, der Melodie des Lenzesliedes im Traume Sieglindens vor dem Zweikampfe. Auch jene verklarte Ekstase erreichter Freiheit im Tode bei Isolde und Siegfried sei hier erwähnt.



## Litteratur.

Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien.

Von Henry Thode. Berlin, Grote 1885.

Raphael stellt in einigen Bildern seiner ersten Periode die Madonna in einem Buche lesend dar. Ein Andachts-Buch ist gemeint; andächtig schaut, auf den früheren Darstellungen, das Kind auf dem Schoosse der Maria in das Buch mit hinein. Vergleicht man ein solches Bild mit der frühesten, konventionellen, sogenannt byzantinischen Darstellung der Madonna, so erscheint der Vorgang aus dem Kirchlichen in das Menschlich-Natürliche übertragen. Noch aber ist die Andacht in den erwähnten Bildern ein kirchliches Motiv; und die Andacht des Kindes vor allem wirkt unlebendig, absichtsvoll. In späteren Entwürfen greift das Kind nach dem Buche; es will die Mutter zwingen, sich mit ihm zu beschäftigen; endlich hat es gesiegt, Maria hält das Buch bei Seite und wendet sich dem Kinde zu; oder auch, das Buch liegt, als blosser Erinnerung an das Andachts-Motiv, zugemacht auf der Erde, während die Mutter mit dem Kinde spielt. (A. Springer.) Jetzt ist es nur noch der liebliche Vorgang des wirklichen Lebens, welchen wir erblicken. Gerade aber wenn Raphael diese Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in der Darstellung der Madonna erreicht hat, wird er fähig, auch den höchsten, religiösen Sinn des Dogma's von der wunderbaren Geburt des Erlösers reinmenschlich überzeugend in ewigen Werken auszudrücken. — In einem solchen Falle beobachten wir, wie ein sinnvoller Realismus, Beobachtung des Lebens und der Natur, die Kunstübung belebt, und in ihrem Werthe steigert. Aehnlich geschah es überall in der eigentlich produktiven, sogenannten Früh-Renaissance.

Diesem Zug des künstlerischen Verfahrens entspricht der stark hervortretende Charakterzug der Kultur der Renaissance: im Mittelalter fühlte sich der Mensch als Angehöriger eines Standes, als Sohn der Kirche; was der Kultur des Mittelalters ein Ende macht, ist zunehmende Individualisation; in den italienischen Städterepubliken gilt und empfindet der Einzelne als Individualität. Einem Zustande gegenüber, welcher in Kirche und Staat mehr als persönliche Zwecke für das Gefühl des Einzelnen verwirklichte, erscheint auch dieser zivilisatorische Charakter als Realismus. — Auf die Kunst wirkte er manigfach. Der politisch Mächtige will durch seinen *palazzo*, die aufblühende Stadt durch ihren Dom sich auszeichnen. Die äussere Erscheinung des Einzelnen wird als solche beachtet: das Porträt entsteht, und dauert als hauptsächlichste Kunstübung fort, wenn die höheren Aufgaben der Kunst, im sechzehnten Jahrhundert, an ideeller Energie verloren haben — ein französischer Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts gebraucht *pourtraiture* fast gleichbedeutend mit Malerei.

Individuelles Empfinden und Richtung auf das Natürliche: diess sind die ursprünglichen Antriebe der Renaissance. Die Wiederaufnahme der Antike ist ein Mittel im Dienste dieser Tendenzen.

Aus dem uns hier vorliegenden Buche nun ergibt sich, dass diese Grundeigenschaften der Epoche zuerst in einem ausserordentlichen, religiösen Genius sich verwirklichten, in dem heiligen Franciscus von Assisi. Von ihm zunächst rein religiös ausgesprochen, wirken sie von ihm ausgehend auf Belebung der Kunst.

Die religiöse Gesinnung des heiligen Franz war individualistisch. Ein aller-nächstes persönliches Verhältniss zu Gott nöthigt ihn, für sein Leben eine neue Form zu erfinden, und alle traditionell ihm sich anbietenden Formen zu verwerfen. In dem Streit mit seinem Vater gibt er diesem das von ihm empfangene Geld zurück,



wirft alle Kleider von sich, und richtet die Blicke gen Himmel: nun erst könne er in Wahrheit „unser Vater im Himmel“ sprechen. Dann wählt er sich einen Armen zum leiblichen Vater. Nicht Das — Nicht Das — ist allem weltlich und kirchlich schon Vorhandenen gegenüber seine Empfindung. Diese seine Empfindung bestimmt ihn in seinem Thun; so wird sie, durch Vermittelung seines persönlichen Verhaltens, zur Lehre. Kein Wunder, dass man ihn Anfangs für einen Wahnsinnigen hielt. Aber die göttliche Tollheit hielt Stand und gewann den Sieg. Bald, als man wahrnimmt, dass diesen Mann sein Anderssein als alle Welt beseligt, beginnen Genossen seinem Beispiel zu folgen, und seine ekstatischen Kundgebungen werden als Predigt von dem Volke ganz Italiens angehört und aufgenommen. — Das Bestimmende in der Religion des Franz war nicht kirchlich; die seiner Persönlichkeit sich unterordnenden Genossen, von allem bisherigen Mönchthum verschieden, eine häretische Gemeinschaft. Wohl begegnete es ihm, dass ein Bischof ihm zu predigen untersagte. Innocenz der Dritte aber gewann diese reformatorische Bewegung der Kirche, dadurch dass er den Genossen die Predigt gestattete.

Die individuelle Religion des Franz ist nun ferner durch sein Verhältniss zur Natur in ihrer Eigenart zu bezeichnen. Er predigt den Vögeln; er zähmt, durch Zuspruch, den „Bruder Wolf.“ Er sucht den einsamen Verkehr mit der unbelebten Natur. Was wir in dieser Beziehung von ihm vernehmen, führt am tiefsten in die Kenntniss seines Wesens ein.

Bei seinem letzten Abschied nämlich wendet er sich nicht allein an seine menschliche Umgebung. Er wendet sich mit grösster Innigkeit an die Landschaft, an den Berg, auf welchem ihm religiöse Entzückungen zu Theil geworden sind. „Verharret in Frieden, theuerste Söhne, Gott segne Euch, theuerste Söhne, behüte Euch Gott. Ich trenne mich von Euch mit dem Körper, aber ich lasse Euch mein Herz. Ich gehe von hinnen mit meinem Bruder dem Lamm Gottes und gehe von hinnen nach S. Maria degli Angeli, und hierher werde ich nicht mehr zurückkehren. Ich scheide, behüte Euch Alle Gott, behüte Euch Gott! Behüte Dich Gott, Berg, behüte Dich Gott, behüte Dich Gott, Berg Alverna, behüte Dich Gott, Berg der Engel, behüte Dich Gott, Theuerster, behüte Dich Gott! Theuerster Bruder Falke, ich danke Dir für die Liebe, die Du mir erzeigt, behüte Dich Gott! Behüte Dich Gott, ragender Fels, nimmer werde ich hierher kommen, Dich zu besuchen. Behüte Dich Gott, Fels, behüte Dich Gott, behüte Dich Gott, behüte Dich Gott, Fels, denn in Deine Tiefe hast Du mich aufgenommen, dass der Dämon verspottet draussen blieb; nimmer wieder werden wir uns sehen.“

Das ist der heilige Franciscus, in seinem innersten Wesen von uns belauscht. In diesen Worten glauben wir den Klang seiner Stimme zu hören. Dieses Stammeln der Seele, nichts sagend, weil es Unsägliches ausspricht, dieses göttliche Flüstern, wie Franzens zeitgenössischer Biograph, Thomas von Celano, sagt: wie es uns heute noch lebendig zu Herzen geht, so war es nun auch die schöpferische Kraft, welche eine neue Welt der Empfindung und des Empfindungs-Ausdruckes in der Kunst hervorgebracht hat.

Betrachten wir zunächst die überschwängliche Innigkeit dieser Worte. Die Seele des Christenthums ist hier von einem individuellen Menschen auf's Neue aufgenommen und ausgesprochen worden. Hier regt sie gleichsam die Schwingen, um dem kirchlich-dogmatischen Mechanismus zu entfliehen, und als reinmenschliche Gesinnung sich zu offenbaren. Sie schuf sich jenen wahnbegeisterten Menschen zum Organe, um sich mitzutheilen. An seinem Grabe trug sich folgende Geschichte zu. König Ludwig der Heilige wünschte dieses Grab zu besuchen, und dort den noch überlebenden Jünger des hl. Franz zu sehen. Dieser kann sich nur schwer entschliessen, aus seiner streng bewahrten, tiefen Einsamkeit hervorzutreten. Endlich



wird dem König sein Lebenswunsch erfüllt. Die Stunde ist da. Die beiden heiligen Männer begegnen sich am Grabe des Franciscus. Sie sinken sich in die Arme, schweigend, laut- und thränenlos. So verharren sie lange, lange Zeit. Dann gehen sie für immer voneinander, ohne sich ein Wort gesagt zu haben. — Die Franziskanerichtung beginnt stammelnd, in abgebrochenen Lauten, in Liedern voller Wiederholungen und unkünstlicher Reime diese Empfindungsweise auszusprechen. So vor allem Jacopone, von dem „man sagt und glaubt, dass er vor Liebe zu Christus gestorben, und dass aus allzugrosser Liebe sein Herz zersprungen sei.“

Beachten wir aber ferner den Gegenstand jenes Abschiedsgrusses. „Du Berg — Du Fels — der mich aufnahm, der mich bewahrte.“ Die überschwängliche Innigkeit des Gefühls klammert sich an eine starre Gegebenheit der Natur, an einen waldbewachsenen Berg, an eine zackige Felsenhöhle an. Sie scheint das Unbelebte aufzusuchen, um es zu beleben. Ihre ganze Innerlichkeit scheint in den Umrissen des wohlbekannten, tiefgeliebten Ortes aufzugehen. Sie beseelt, durchseelt, den Berg, den Wald, den Bruder Falken und alle Mitgeschöpfe. — Was nun das Weiterwirken jener Empfindung in dieser Beziehung auf natürlich gegebene Gegenstände betrifft: so dürfen wir dieses hier nun so kurz aussprechen, wie es nur auf Grundlage einer so sorgfältigen, in alle Einzelheiten eingehenden Untersuchung, als Thode's Buch sie enthält, möglich ist. In einem solchen an eine bestimmte Landschaft gerichteten seelenvollen Abschiedsgrusse ist der künstlerische Realismus der Renaissance vorempfunden. Auch die Kunst eines Ghirlandajo oder eines Carpaccio, ferner die Werke Lionardo's, Raphael's: sie theilen der unmittelbar nachgezeichneten Szene des Lebens oder Oertlichkeit der Naturumgebung durch die Treue und Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung und Wiedergabe eine geistige Bedeutung mit. Dem Lionardo sagte schlechthin Alles etwas, was er auch sah. Alles ward ihm zum Anlass, seine ausserordentlichen geistigen Kräfte, aufnehmend, und ausführend in das Spiel zu setzen. Die Felszacken auf dem Bilde der Mona Lisa — der Berg von Cadore auf den Hintergründen Tizian's — und vieles ähnliche Andere: da ist eine bestimmte, einzelne Gegebenheit der Natur, welche durch den Künstlergeist Sprache bekommt. Wenn nun dort der hl. Franz zu jenem Berge bei Assisi Worte der hingegebenen Innerlichkeit spricht, so hören wir aus diesen Worten auch diess heraus: die Seele der Menschen wird in den nun folgenden Jahrhunderten dem Berg, dem Fels, dem einzelnen Gegenstand der Natur, der zufälligen Begebenheit des Lebens in neuer eigenthümlicher Weise einen Sinn abgewinnen.

Aber diese Vergleichung ist keine Gleichung. Von der Religion eines Franz zu bildender Kunst — es liegt eine Paradoxie in dieser Wendung, die zu mancher ferneren Betrachtung auffordert.

Das religiöse Empfinden des heiligen Franz scheint auf das Ueberweltliche gerichtet; in der Frührenaissance aber belebt sich die Kunst durch Lebensfreude, Weltlichkeit. Hier ist ein grosser Gegensatz ausgesprochen. Soll das Gemeinsame in beiden Erscheinungen uns dennoch nicht entschwinden, so müsste versucht werden, den Charakter der religiösen Empfindungsweise des Franciscus noch bestimmter einzusehen. Wir nannten diese Empfindungsweise christlich. Vergleichen wir sie aber mit dem erhabenen Urbilde des Christenthumes selbst, so erkennen wir sofort, inwiefern sie subjektiv bedingt ist. Von der göttlichen Einfachheit Jesu ist die ekstatisch-leidenschaftliche Religion des Franz von Assisi deutlich verschieden. Jene enthält in sich den fraglosen Sieg über die Welt, und weist über das individuelle Leben hinaus. Nicht völlig so Franzens Christenthum. Was Dieser religiös überwindet, ist alle Menschensatzung, alles nur Traditionelle und Konventionelle des kirchlichen und weltlichen Lebens. Diese Gefühlsweise



tritt aus dem individuellen Leben des Heiligen in überaus herrlichen, sinnlich-starken Entzückungen hervor. Wenn Franz predigte, bewegte er Hände und Füße gleich einem Tanzenden. Wenn er seine Hymnen sang, begleitete er sich dem Scheine nach mit einer Viola, indem er ein Stück Holz in den Arm nahm, und einen mit einem Faden gespannten Stab darüber hinführte. Sinnlich-übersinnlich nennt in Beachtung solcher Züge unser Autor die Empfindungsweise des Franz. Mit dem selben Goethe'schen Worte lässt sich das Wesen des sichtbar Schönen bezeichnen: hier ist demnach das Gemeinsame der Religion dieses Heiligen, und der bildenden Kunst. — Die Hochrenaissance erhält im Dienste einer entartenden Kultur einen herzlosen, kalten Charakter und erstarrt in akademischen Formen. Ursprünglich aber war dennoch, was die künstlerische Formgebung auch dieser Periode bedingte, in einem Menschenherzen gluthvoll empfunden worden. Der geistige Antrieb, welcher die Hand der Künstler leitete, um die Erscheinungen der Natur sorgfältig und getreulich nachzubilden, konnte zu blosser Korrektheit, zu oberflächlichem Haften an der Erscheinung sich ernüchtern: er war darum bei den erfindenden Meistern doch ein seelenvoller Trieb gewesen. Eben nun das Seelenvolle dieses naturnachbildenden Triebes wird kund in jenem überschwänglichen Naturgefühle des Franz, in jenem Abschiedsgrusse an den Berg Alverna, in welchem die Seele des Heiligen sich, wie wir sagten, gleichsam an Berg und Fels und Tannengipfel anzuklammern scheint.

Die ausführliche kunstgeschichtliche Nachweisung Thode's giebt die bestimmten Thatsachen an, in welchen von der Erscheinung des hl. Franciscus eine Anregung bildender Kunst ausgegangen ist. Eine erste dieser Thatsachen ist wiederum ein biographischer Zug. Nicht der Reichthum des Vaters, nicht der Glanz der Waffen, welcher auch ihn einmal geblendet, schien dem Bekehrten fernerhin begehrenswerth; Entäusserung von diesem Allen war sein Reichthum, vollständige Armuth sein unerschöpflicher Schatz geworden. Wenn jedoch irgend etwas auch äusseren Schmuck zu gestatten, ja zu verlangen schien, so waren diess nach der Sinnesart des Heiligen die Stätten der Andacht. Er schmückt, er erneuert mit eigener Hand, wie die Legenden berichten, drei kleine Kirchen seiner Vaterstadt. Die Steine zum Bau erbettelt er sich von den Leuten. Wie nun hier Stein um Stein der begeisterten Anrede des heiligen Mannes gespendet ward; völlig so, möchte man sagen, spenden in den folgenden Jahrhunderten kleine und grosse Städte den Jüngern dieses Mannes Kirchenbauten, die zum gewaltig Monumentalen emporwachsen. „Die italienische Baukunst des XIII. Jahrhunderts lässt sich kurz als die Baukunst der Franziskaner und Dominikaner bezeichnen“. Die einfachen Bauformen der Bettelmönchkirchen lassen jene breiten Wandflächen entstehen, welche, wie schon oft bemerkt, das architektonische Motiv zur Entwicklung des Fresko, und somit auch für die Malerei der Renaissance entscheidend wichtig wurden. — Ferner nun wollte das Volk den Mann, welchen der allgemeinen Stimmung gehorchend die Kirche schon zwei Jahre nach seinem Tode heilig sprach, auch leibhaftig im Bilde vor sich sehen. Nach einer überzeugenden Bemerkung Thode's trägt es zum Verrufe des „dunkeln“ Mittelalters nicht wenig bei, dass wir seine grossen Männer nicht in Bildnissen vor uns haben: die ersten eigentlichen Portraits nun der neueren Kunst sind Bildnisse des heiligen Franz. Seine einzig geartete Individualität ergiebt das Bedürfniss des Portraits; von da an sind Individualismus und Portrait, wie erwähnt, Grundzüge des zivilisatorischen und ästhetischen Charakters der Renaissance. — Franzens Person, und seine Legende waren künstlerisch zu verherrlichen. „Das erste monumentale Werk der neueren Kunst ist Giotto's Franciscuslegende in der Oberkirche zu Assisi“. Hier sollte nun die leidenschaftliche Gefühlstiefe des



Heiligen zu bildlicher Anschauung gebracht werden. Dieses Eine Motiv gab dem seiner Auffassung fähigen künstlerischen Genie eine Welt von Erfindungen ein. Auf einem Bilde der Kreuzabnahme stellt Giotto den Jünger Johannes dar, wie er im Begriff ist, sich auf den Leichnam Christi niederzuwerfen: eine Gestalt, auf welche oft als auf einen Typus des Neuen in der Kunstweise Giotto's hingewiesen wird. Was der Meister hier vermochte, hatte der Jüngling in der Darstellung der Legende des Franciscus gelernt; das Mirakel, welches als Ausdruck des Ekstatischen in der Religion des Franz verstanden werden muss, der Vorgang der Stigmatisation, war nur in überaus stark bewegter Gebärde darzustellen: deren malerische Abbildung demnach hier zu erfinden gewesen war. — Es ist ein besonders behutsam verfolgter Hauptgedanke des Buches, dass die Neugestaltung des biblischen Stoffes durch die frühe Toskanische Kunst im Zusammenhange mit den das Volk erfüllenden Anschauungen des Franziskanerthums stehen. Einzelheiten der legendarischen Erzählung, welche sodann die malerischen Darstellungen beleben, treten zuerst in der Dichtung der Franziskaner auf. Hier wird besonders die Verehrung der Maria bedeutend. Jacopone dichtete das „*stabat mater*“; auf den toskanischen Bildern der Kreuzigung und Kreuztragung ist es der Schmerz der Maria, durch dessen Darstellung es dem Künstler gelingt, unser innerstes Empfinden zu bewegen. Das konventionelle Andachtsbild der Madonna belebt sich hier zuerst. Giotto, Lorenzetti malen in Franziskanerkirchen die Mutter in traurem Verkehr mit dem Kinde, wie Bonaventura und Jacopone sie dichterisch dargestellt hatten. Das Motiv ist gefunden, welchem dereinst Raphael seine höchsten künstlerischen Eingebungen entnimmt.

Heinrich von Stein.

## Stimmen aus der Vergangenheit.

### Eine Stimme aus der „Gegenwart.“

Wo fängt die Vergangenheit an? — Eine Sophistenfrage! — Für uns: wo man sie an der Stimme erkennt. Im Blätter-Gelispel moderner Tageszeitungen vernimmt man „Vergangenes“ schon am Abend aus dem letzten Morgenblatte! Es ist längst unzeitgemäss geworden, wenn man eine interessante Notiz von gestern etwa heute noch der Beachtung geschätzter Leser empfehlen wollte. Selbst als „Stimme aus der Vergangenheit“ klingt sie uns nur noch wie leerer Schall. Was lohnt's gar, noch darauf zu hören, was etwa vorige Woche die schwarze Thorheit der belletristisch-belehrenden Presse zu Tage gefördert hatte? Man schweigt und vergisst. — Bisweilen aber erwacht die Erinnerung nach Jahr und Tag noch einmal an dem Anblick eines bei Seite gelegten Notizenblättleins. Es ist unmodern, solches Erinnern an fix und fertig vorjährig abdatirte Tageslitteratur; aber das Unmoderne ist ja unser „*eigentliches Element*“. Im Allgemeinen darf man wohl sagen: in unserer modernen Litteratur sei auf eigenthümliche Weise, wie durch einen Klingsor-Zauber, die Zeit zum Raum geworden? Nämlich, während die litterarische Fixirung menschlicher Beobachtungen und Gedanken ursprünglich den Zweck gehabt haben sollte, ein Universal-Gedächtniss aller Zeiten zu vermitteln, also das Heute zu einem Besitz folgender Jahrhunderte, die Thatsache im Worte



zur Zeit werden zu lassen: so liegt es dem modernen Journalisten nicht im Geringsten mehr daran, „auf Zeit“ zu arbeiten, sondern er sorgt allein dafür, dass die Thatsache im Worte sich möglichst schnell und weit im Raum, über die Welt hin, verbreite. Morgen wieder ein Anderes! Trotzdem dabei das Ohrenklingen der Erinnerung aufgehoben erscheint, ist es doch nur ein Klingsor-Zauber, und weil es diess ist, so behalten wir uns vor, uns noch manchmal die Ohren klingen zu lassen, und von „vergangenen Stimmen“ zu erzählen. Ja, manche jener schwarzen (auch „unreinen“) Thorheiten, welche gestern geleistet, heute schon der Rede nicht mehr werth wäre, mag uns an dieser Stelle nach Jahresfrist vielleicht wieder einige Bedeutung gewinnen. Glaubt nicht, ihr Raum-Schreiber, dass ihr so ganz und gar die Zeit todt geschrieben, zur „Ephemeride“ journalisirt habt! Ein vergessenes Wort „zur rechten Zeit“ wieder in's Ohr geklungen, zaubert die leichtfertige Ausplauderei des Moments in einen dauerhaften „Beitrag zur Charakteristik der Zeit“ um! —

Ein Beispiel für Viele liefert uns heute ein solcher Gelegenheitsartikel aus der „Gegenwart“ vom 31. Januar 1885. Glücklicherweise der Vergangenheit anheimgefallen, sei er hier grausam an die Pforte des Tempels der Zukunft genagelt.\*) Der Artikel lautet — ohne Zwischenrufe — folgendermaassen:

### Aus der Hauptstadt. Bildende Künste.

„So still wie in dieser Saison ist es lange nicht hergegangen. Noch hat kein Wanderbild die Reclame in Bewegung gesetzt, und weder die Ausstellung bei Gurlitt, noch die im Künstlerverein machte von sich reden. Die Plastik hat gänzlich versagt. Musik in allen Höfen, Musik in allen Häusern, Musik und wieder Musik in einem Dutzend Concerte und Concertchen an jedem Abend, während die bildende Kunst einsam steht, wie ein Stiefkind im Winkel! — Unsere Maler und Bildhauer könnten das Complott schliessen, ein Jahr lang die Produktion einzuhalten, und man würde es erst bemerken, wenn sie wieder zu arbeiten anfangen. Aber dabei schwillt und treibt es aller Orten, wie in der Landschaft unter der Schneedecke! Was würden ein paar sonnige Tage für Wunder wirken! Man könnte Musikfeind werden, wenn man bedenkt, welche Unsummen in unserm armen Vaterlande alljährlich für musikalische Genüsse ausgegeben werden, wie viel Zeit und Kraft wir auf einem Gebiete vergeuden, das für den nationalen Wohlstand unvergleichlich viel weniger Früchte trägt, als jede andere Kunstübung. Was für die bildende Kunst geschieht, hebt in ihr das Niveau aller verwandten Leistungen. Die Musik steht allein da. Es führt von ihr kein Weg zu anderer Thätigkeit. Ihre herrlichste Blüthe fiel zusammen mit dem tiefsten Verfall aller bildenden Künste. Wie viele Millionen zahlt wohl das deutsche Volk alljährlich direkt und indirekt für seine Passion? Es zeigt sich auch darin wieder als Idealist, dass es sein Herz an ein ganz unproduktives Wesen gehängt hat. Doch was hilft die Klage! das Musikfieber, das unsere Nation ergriffen hat, muss sich austoben wie jede andere Krankheit. Warten wir ab, bis die Sinne und Nerven übersättigt sind. Dann wird vielleicht ein neuer Wind die befruchtende Wolke der Volksgunst über den Acker der bildenden Künste treiben. Er hat lange genug brach gelegen und steckt voller Keime, die auf den Frühling warten.“ —

---

\*) Der Verfasser hat inzwischen an der selben Stelle uns noch eine Denkwürdigkeit überliefert, welche wir gleichfalls nicht in der Gegenwart stecken lassen, sondern der Zukunft anvertrauen wollen: „Luther steht der Masse, namentlich den Gebildeten, zu fern, hat zu wenig Action auf (?) unser von ganz anderen Mächten bewegtes Geistes- und Gemüthsleben, als dass er uns über seine markante Persönlichkeit hinaus besonders nahe ginge: seine Wirksamkeit gehört einer abgeschlossenen Epoche an.“ Den Aufschluss, wann eine „Epoche“ abgeschlossen ist, bleiben die namentlich Gebildeten uns schuldig, ebenso, wie sie nicht bemerken, wann ein Genie eine Epoche „eröffnet“ hat. Die moderne Kunst hat viel vom Judenthum, das auf den Messias noch wartet, der schon lange erschienen ist. — Doch diess nur nebenbei, da wir gerade bei Luther waren, der unseren namentlich Gebildeten wohl als Bibel-Uebersetzer noch entfernt bekannt sein dürfte. —



Soweit geht alles glattweg; aber das nun folgende Detail aus den Treibhäusern der Frühlingskeime verwirrt den armen, beschränkten, musikalischen Menschen: er muss sich sammeln und besinnen! Was hat er denn nur gehört? Wovon war doch die Rede? Das Wort „Musik“ ist ihm oft und stark in's Ohr gefallen. Dann aber scheinen doch wieder nur Leierkasten gedreht, Klaviere geschlagen, Gartenkonzerte gegeben zu werden. Was uns „Musik“ heist — als was die Musik für unsere Zeit bedeutungsvoll geworden ist —, das schien ganz und gar nicht vorhanden zu sein. Sprach denn der laute Kläger auch nur von Oeldrucken und Pfennigillustrationen? Nur von Ladenschildern und Momentphotographien? Es klang doch, als hätte er eine ganz gewaltige und herrliche „bildende Kunst“ im Sinne, die er da mit jener erbärmlichen Hof- und Gassen-Musik kurzweg in eine Reihe stellte und grimmig in Vergleichung zog! Woher dieser Grimm? Ward der eigentliche Feind etwa verschwiegen? Oder gilt der Zorn, ja, die Angst und Sorge um's Leben der „bildenden Kunst“, in der That nur dem kläglichen Umstande, dass das „Volk“ seine Groschen in Gartenkonzerte und zu Klavierlehrern trägt, anstatt davon anständige Meister des modernen Pinsels für wahre, fruchtbringende Kunstleistungen und Kulturniveau-Hebungen zu besolden? Der „nationale Wohlstand“ scheint allerdings das Hauptaugenmerk für die Sorge auch unseres Kunst-Journalisten zu bilden. Das ist ja schön und gut. Aber was soll das heissen, dass er uns versichert, nur die „bildende Kunst“ befördere diesen nationalen Wohlstand, wohingegen die Musik ein „ganz unproduktives Wesen“ sei, gerade gut genug für arme deutsche Idealisten? Klingt das nicht recht nach materiellstem Egoismus? Der „nationale Wohlstand“ scheint sich hiernach zu decken mit dem Wohlstande des Künstlers in Folge gut bezahlter Leinwand. Der „Frühling“, auf dem die „schwellenden Keime“ der bildenden Kunst „nur warten“, scheint der Börsen-Lenz zu sein, welcher die Millionen, die bisher für unfruchtbare Musik-Passionen vergeudet wurden, den unbeschäftigten Berliner „Ateliers“ — und „Modellen“ — zuwenden möge! Ei, das sollten sich die Künstler doch eigentlich ernsthaft verbitten! Es sieht ja fast so aus, als vermöchte die „Produktion“ in dieser Kunstart nur, wie Danae, unter dem Goldregen-Segen von Oben zu gedeihen, nicht aus einem inneren freien Müssen (Nothwendigkeit des Genius), sondern auf klingende Bestellung. Eine seltsame Kunst, an welcher uns dann die in Aussicht gestellte, sofort eintretende Massenhaftigkeit der Produktion, als wahrer, üppiger Kultur-Wohlstand, nicht weiter in Erstaunen zu setzen brauchte. Ja, sogar die wunderliche musikalische Vergleichung sollte danach verständlicher werden.

Stellen wir uns aus der Verworrenheit auf ein „höheres Niveau“! Richard Wagner sagte schon vor 36 Jahren: „Für die bildende Kunst ist es sehr bezeichnend, dass der darzustellende Gegenstand ihr meistens aufgegeben, das Kunstwerk somit bestellt wird.“ (Nachlass. S. 53.)

Dazu entsinne man sich jenes andern Wortes aus „Kunst und Revolution“ (III. 25): „Das aber ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisirte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Leben ist Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr aesthetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, und dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Grossen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sie eine herzlose Anmuth, und lässt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Schärfelein des Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariates herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sie das Gift ihres Lebenssaftes ergiesst!“



Ja, das industrielle Wesen oder Unwesen umfasst die ganze moderne Kunst, und erdrückt sie wie der Riesenschweif des Horthütenden Wurmes! In dieser Umschlingung treffen sie sich wieder, die Künste und Künsteleien, welche der flüchtige Journalist unbesonnen in eine thörichte Vergleichung zusammenfassen wollte. Nun fassen wir, was er „nicht fasste!“ Ob Farben-, ob Leier-Kasten: wir erblicken enthüllt vor uns das Opfer des Fafner, die moderne, industrielle Kunst! Von ihr, der aller Ideale Verlustigen, gilt dann auch jenes scharfe, damals gegen Nicolai gemünzte Wort Schiller's in der Schrift „über naive und sentimentalische Dichtung“: „Derjenige hat wahrlich den wenigsten Beruf, der Maler seiner Zeit zu werden, der das Geschöpf und die Carricatur dieser Zeit ist; aber da es etwas so Leichtes ist, irgend einen lustigen Charakter, wär' es auch nur einen dicken Mann, unter seiner Bekanntschaft aufzujagen, und die Fratze mit einer groben Feder auf dem Papier abzureissen, so fühlen zuweilen auch die geschworenen Feinde alles poetischen Geistes den Kitzel, in dieser Sache zu stümpfern, und einen Zirkel von würdigen Freunden mit der schönen Geburt zu ergötzen“. Nur — dass man heute die künstlerische Ehre darin setzt, dergleichen nicht als „Stümperei“, sondern als feinste „Technik“ zur Geltung zu bringen.

Dagegen nun die Musik: die wahre Musik — unsere Musik! Das, wovon der Journalist schwieg, — worunter auch der ehrliche bildende Künstler zu leiden glaubt, weil man ihm einreden möchte: nur „produktive“ Wesen könnten ihm helfen, und „Musik“ — ach Gott! — „von ihr führt kein Weg zu anderer Thätigkeit!“

So spricht der „Künstler“ selbst, der musikalische Künstler von ihr: „Ueber der Welt der Mode ist uns gleichzeitig eine andere Welt entstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus den Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen uns: „Unser Reich ist nicht von dieser Welt.“ Das heisst eben: wir kommen von innen, ihr von aussen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Schein der Dinge.“ (IX. 144.) Das ist christliche Kunst! „Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu belebte! Sie verklärte das Auge des italienischen Malers und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele zu dringen. Diese grossen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen lässt, dass wir hier sehen.“ (IX. 146.) So wirkte der Geist der Musik in dem form- und farbenreichen Garten der Hesperiden, von dessen goldenen Früchten noch heute zehrt, was „Künstler“ heissen will im Lande der „Sehenden“. Aber — „mit der deutschen Musik ist es etwas Eigenes, ja Göttliches! Sie macht ihre Geweihten zu Märtyrern und lehrt durch sie alle Heiden. Was ist allen sonstigen Kulturvölkern, seit dem Verkommen der Kirche, die Musik anders als ein Akkompagnement zu Gesangs- und Tanz-Virtuosität? Nur wir kennen die „Musik“ als Musik, und durch sie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; diess aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Echte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren. Möge es daher unsere Freunde nicht beirren, wenn wir gerade auf dem Gebiete der Musik gegen Alles, was uns als unecht gelten muss, uns vollständig ohne Schonung zeigen!“ (X. 41.)

Das ist deutsch! — Aber was unsere modernen Atelier-Journalisten reden: vom „nationalen Wohlstande“, vom „unproduktiven Wesen“ der Musik, von den „Millionen“, die (trotz aller staatlichen Fürsorge für Museen und Gallerien!) den bildenden Künsten entzogen werden, und von dem „neuen Winde“, der die „be-



fruchtende Wolke der Volksgunst über den Acker der bildenden Künste treiben“ möge — diess Alles ist nicht deutsch, und in wie weit es christlich ist, mag man an den Früchten erkennen. Wir glauben an die deutsche Musik, als den unsterblichen Geist des Christenthums in der deutschen Kunst. Wir glauben aber an keine Kunst, die nach den Wünschen des Journalismus durch irgend einen „Wind“ hergeblasen wird, und von deren Nichts-Produzieren das dankbare „Volk“ erst dann etwas merkt, wenn sie wieder zu produzieren anfängt!\*\*)

Immerhin ist eine jede Kunst, die schliesslich doch eben nur produziren will, so gut sie kann, uns noch minder widerwärtig als ein unproduktiver und windiger Kunst-Journalismus der mit einem *Largo lamentoso* in Posaunen anhebt, um mit einem *Scherzo triomphale* in Piccolo-Flöten folgendermaassen zu schliessen:

„Das Thema ist bei den meisten Phantasien unseres Künstlers die Schilderung eines Weibes in der elegantesten modernen Toilette. Der Wolke von Spitzen, Bänder, Seidenstoffen, die seine Schönen umhüllt, weiss er so gut gerecht zu werden, wie den matten Teint der kunstreich gepuderten, blasirten Gesichter. Wir haben es allerdings mit keiner tiefen, ernsten Lebensanschauung zu thun, aber was uns geboten wird, ist so geschmackvoll, so keck und frisch, und bei aller Leichtigkeit von so ungewöhnlich gediegener Durchbildung, dass wir die Anregung mit Freuden begrüssen sollten. Das Selbe gilt von der Erscheinung eines vernünftigen Negers im Sonntagsstaat. Man sagt, dass er“ (d. h. der Maler, nicht der Neger!) „sich in Berlin niederzulassen gedenkt. Er wird willkommen sein; denn er wird einen neuen Zug in die Künstlerphysiognomie unserer Stadt bringen!“ —

A. L.

Das wäre also zu guter Letzt solch ein ersehnter „neuer Wind“ — „Zug-Wind“, scheint's! Nun, der Gott, der Neger kleiden lässt, bewahre die Berliner Künstler-Physiognomie vor rheumatischen Schmerzen! — Wir aber haben wohl genug des gegenwärtigen AL-Berichts und dessen, was sein „Kunstfrühling“ uns erwarten lässt.\*\*\*) Wir dürfen getrost aus diesem etwas verwinterten Blumengarten des Farbenzaubers scheiden: die Stimme aus der Vergangenheit verhallt hinter uns, und das Kunstwerk der Zukunft winkt von sommerlichen Höhen zum Grals-Tempel. Heilige Musik, wie gut, dass Du so „allein dastehst“ — („wie ein Stiefkind im Winkel!“) — nun spende frei und rein Deinen Segen von Oben her Allen, die an Dich glauben! —

H. v. W.

\*) Die neueste Berathung der Position „Kunst“ im Cultus-Etat seitens des Preussischen Landtags liess uns übrigens wieder jede Andeutung von der Existenz einer Kunst Namens „Musik“ vermissen, wogegen es nur durch amerikanische Zollschranken geschädigte „Staffelmalereien“ und durch einen Fonds von 400 000  $\mathcal{M}$  noch nicht genugsam unterstützte Jubiläumsausstellungen der Berliner Künstler, d. h. Maler und Bildhauer, zu geben schienen, und der grösste Theil der Debatte von einer Rede des witzigen Abgeordneten von Meyer eingenommen ward, der das lachende Haus des Breiteren davon unterhielt, dass zur Bethätigung wahren nationalen Kunstsinnes die Bildnisse der Minister von Manteuffel, Brandenburg, Ladenberg und Strotha in der „Nationalgalerie“ Platz finden müssten. — Beiläufig: gebt uns die 400 000  $\mathcal{M}$  und wir haben den „Nibelungenring“ in Bayreuth.

\*\*) Oder, die Unersättlichen mögen sich an der Bemerkung in Nr. 5 der „Gegenwart“ vom laufenden Jahre erlaben, welche besagt:

„Man kann sich aufrichtig über die Erfolge des Vereines der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen freuen, dessen Existenz das Seinige dazu beiträgt, dass sich das Interesse von der verheerenden Musik abwendet.“ — (A. L.)



## Geschäftlicher Theil.

### Mittheilungen der Centralleitung an die verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Die unterfertigte Centralleitung hat die Ehre, Ihnen hiemit bekannt zu geben, dass der laut Vereinsbeschluss in diesem Jahre per 30. Juni den Festspielen zur Verfügung zu stellende Theil des Vereinsvermögens bis dahin voraussichtlich den Betrag von 30,000 *M.* erreicht haben wird, so dass die Centralleitung behufs der Ermöglichung einer rechtzeitigen Erledigung der Freikarten - Angelegenheit diese Summe als Basis ihrer Berechnung anzunehmen schon heute in der Lage ist.

Die dagegen vom Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele den Vereinsmitgliedern zur Benützung reservirten Eintrittskarten können Dank des sehr dankenswerthen Entgegenkommens des Herrn Commerzienrathes Gross in Folge einer zwischen ihm und der C.-L. getroffenen Vereinbarung in folgender einfacher Weise zur Vertheilung gelangen, nachdem das Anrecht der einzelnen Vereinsmitglieder auf die Karten dem Vereinsbeschlusse entsprechend innerhalb der einzelnen Zweigvereine und Ortsvertretungen durch das Loos geregelt worden sein wird:

1) Es werden an Stelle der Eintrittskarten von der Centralleitung an die einzelnen Zweigvereinsvorstände und Ortsvertreter die nach dem Vereinsbeschlusse (Abs. B.) auf sie entfallende Anzahl von Bezugsscheinen auf Eintrittskarten ausgegeben.

2) Dieser Bezugsschein ist nach geschehener Verloosung von den P. T. Zweigvereinsvorständen und Ortsvertretern zu unterzeichnen, mit dem Namen des gewinnenden Mitgliedes auszufüllen und letzterem sofort auszuhändigen.

3) Jedes gewinnende Mitglied empfängt gegen Vorweisung seiner Mitgliedskarte und Abgabe des Bezugsscheines in Bayreuth bei Herrn Verwaltungs-Rath Banquier Friedrich Feustel, nächst dem Bahnhofe, die Freikarte zur Festspielaufführung, welche es gewählt und deren Datum es unter Angabe der Nummer seines Bezugsscheines mindestens 10 Tage vor ihrem Stattfinden dem Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele unter obiger Adresse angezeigt haben wird.

4) Zur völligen Informirung der P. T. Mitglieder lassen wir hier den Entwurf zum Modell eines solchen Bezugsscheines im Abdruck folgen:



(Vorderseite.)

Bezugsschein.

Nr. ....

(Rückseite.)

**Allgemeiner Richard Wagner-Verein.**

Gegen Rückgabe dieses Scheines und Vor-  
zeigung der Mitgliedskarte erhält das Mitglied  
des A. R. W.-V.

aus

**eine Eintritts-Karte**

zu einer Festspiel-Aufführung des Jahres 1886  
in Bayreuth bei Herrn Bankier Feustel  
(nächst dem Bahnhof) gratis ausgeliefert.

München, Juni 1886.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Für dieselbe: ..... den ..... ten ..... 1886

Vertreter des A. R. W.-V.

(Ist vom Vorstand d. betr. Zweigvereines o. dem betr.  
Ortsvertreter zu unterzeichnen.)

 Dieser Schein ist nicht ver-  
käuflich und nur für Mitglieder des  
Allgemeinen Richard Wagner-Vereines  
giltig.

Rückseite gefl. zu beachten!!

**Zur gefl. Beachtung!**

Der Inhaber dieses Bezugsscheines muss  
unter Angabe der Nummer des Scheines  
mindestens zehn Tage vor der von ihm  
zum Besuch gewählten Aufführung dem „Ver-  
waltungsrathe der Bühnenfestspiele“ unter  
genauer Angabe seiner Adresse das  
Datum der gedachten Aufführung anzeigen;  
nur in diesem Falle kann mit Sicherheit auf  
Reservierung eines Platzes gerechnet werden.

 Diese Vormerkung ist bindend, und  
verfällt bei nicht rechtzeitiger Benutzung das  
Bezugsrecht der Freikarte.

5) Die Versendung der Bezugsscheine an die Zweigvereins-Vorstände  
und Ortsvertreter erfolgt noch im Monate Juni, und es hat laut Vereins-  
beschluss (Abs. C.) durch dieselben die Verloosung der Bezugsscheine auf  
die Freikarten (als solche) unter die Mitglieder der Zweig-Vereine resp.  
Orts-Vertretungen längstens innerhalb der nächsten 14 Tage nach erfolgter  
Zusendung seitens der Centralleitung zu geschehen.

6) Somit befindet sich bis längstens 14. Juli, also 10 Tage vor Beginn  
der Aufführungen, jedes gewinnende Mitglied im Besitze des ihm zukom-  
menden Bezugsscheines auf eine Freikarte.

Vom Verwaltungsrathe wird mitgetheilt, dass Karten für die Vor-  
stellungen vom 23., 25. und 26. Juli schon nahezu vergriffen sind und dass  
desshalb für dieselben Anmeldungen nur in sehr beschränkter Anzahl mehr  
angenommen werden können.

7) Für Vertretungen, welche weniger Mitglieder haben als die Zuweisung  
eines Bezugsscheines im Verhältniss zur Gesamtzahl der Vereinsmitglieder  
erfordert, wird eine gemeinschaftliche Verloosung unter die bei der Central-  
leitung angezeigten Mitglieder von der letzteren vorgenommen.

Die gewonnenen Bezugsscheine werden dann an die betreffenden Ver-  
treter versendet werden und sind von diesen nach geschעהner Unter-  
zeichnung den gewinnenden Mitgliedern auszuhändigen.



In unserer Mittheilung des Abstimmungs-Resultates im IV. Stücke dieses Jahrganges des Vereinsorganes ist ein Satz stehen geblieben, welcher — wenn auch für den die Verhältnisse Kennenden richtig — doch für Fernerstehende seiner ungenauen Ausdrucksart wegen zu einem Missverständnisse Veranlassung geben konnte. Es ist der Satz auf Seite 138 letzte Zeile, welcher dort lautet: „..... ungültig, weil Genf seit 2 Jahren nicht abgerechnet hat.“ Derselbe sollte, um alle Missverständnisse auszuschliessen, lauten: „..... ungültig, weil Genf für 1885 und 1886 nicht abgerechnet hat.“ Da diese beiden Jahrgänge die bei der Abstimmung, also auch bei „gültig“ oder „ungültig“, einzig in Betracht Kommenden waren, so sind beide Ausdrucksweisen im Resultat gleichbedeutend. Da aber Missverständnisse in der That vorgekommen sind, so halten wir es unserem bisherigen Herrn Vertreter in Genf gegenüber für unsere Pflicht, die Ungenauigkeit der damaligen Ausdrucksweise zu konstatiren und gleichzeitig mitzutheilen, dass die bisherige Vertretung in Genf damals für 1884 längst ihren Verpflichtungen nachgekommen war und seither unterm 14. vor. Mts. auch für 1885 abgerechnet hat, während die Vertretung für 1886 eine neue ist.

---

Des Weiteren machen wir die geehrten Zweigvereine und Ortsvertretungen auf unsere im III. Stücke d. J. (im März) veröffentlichte Aufforderung zum Arrangement von Extrazügen neuerdings aufmerksam. Wir fügen die ausdrückliche Bemerkung bei, dass nach den im ersten Absätze der gegenwärtigen „Geschäftlichen Mittheilungen“ ausgeführten Vereinbarungen zwischen Verwaltungsrath und Centralleitung der empfehlenswerthe Zeitpunkt zur Veranstaltung von Extrazügen nun nicht mehr an einzelne Aufführungen gebunden bleibt, da jetzt jeder Verein, ja jedes Mitglied in der Wahl der Vorstellung, für welche Freikarten des Vereines benützt werden können, völlig frei ist (mit alleiniger Ausnahme der oben sub 6 Abs. 2 erwähnten Aufführungen am 23., 25. und 26. Juli). Von der geschäftlichen Mittheilung im III. Stücke d. J. des Vereinsorganes haben somit die 3 ersten Absätze heute noch Gültigkeit; auf diese wird desshalb hiemit wieder hingewiesen.

---

Die Centralleitung beehrt sich ferner, Ihnen mitzutheilen, dass unterm 31. Mai Herr Rechtsanwalt Carl Wimmer in München laut § 14 Abs. 2 der Statuten cooptirt und mit den Functionen des I. Vorsitzenden betraut worden ist. Derselbe hat die Wahl unterm 1. Juni angenommen.

---



Die ordentliche Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines wird hiemit entsprechend § 16 der Vereinsstatuten auf

**Samstag, den 24. Juli 1886**

**Vormittags 9 Uhr**

nach Bayreuth einberufen. Als Versammlungs-Lokal wurde wie in den Vorjahren der Saal der Gesellschaft „Frohsinn“ bestimmt.

Wir machen im Anschluss an diese Ankündigung die geehrten Zweigvereins-Vorstände und Ortsvertreter hiemit neuerdings auf die von der General-Versammlung handelnden §§ der Vereinsstatuten aufmerksam, insbesondere auf die Wahl und rechtzeitige Bezeichnung der Herren Delegierten. (§ 19 Abs. 2.)

Die Einladung zur Generalversammlung und Angabe der Tagesordnung für letztere wird demnächst zur Versendung gelangen.

München, am 7. Juni 1886.

**Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.**

**Carl Wimmer,**  
I. Vorsitzender.

**Oskar Merz,**  
II. Vorsitzender.

**Prof. M. E. Sachs,**  
I. Schriftführer.

### **Vereinsnachrichten.**

Die oben mitgetheilten wichtigen Anzeigen der Centralleitung füllen den uns zu Gebote stehenden Raum dieses Stückes, sodass die Nachrichten über die Feier und Nachfeier des 22. Mai in den Vereinen und Vertretungen zu Dresden, Cöln, Kiel, Marburg, Nürnberg, Quedlinburg, Reichenberg, Riga, und über die Generalversammlung des Wiener Zweigvereins für das nächste Stück zurückgelegt werden müssen.

### **Nachtrag vom April.**

Riga. Am 30. April: Mozart-Abend des Wagner-Vereins. Einführung: Worte Richard Wagner's über Mozart (a. d. Ges. Schr. zusammengestellt). Programm: G-moll-Klavier-Quartett (Lohse, Drechsler, Lebiakowsky, Stadler). Arie aus „Titus“ (Frau Götz). Phantasie in C-moll (K. Pohlig). Larghetto a. d. Klarinetten-Quintett (Förster, Drechsler, Bauer, Lebiakowsky, Stadler). Symphonie in G-Moll (Dir. Kapellm. Lohse).

**Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.**

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



## Der Lohengrin

im Verhältnisse zu den mittelalterlichen Kulturzuständen.

Im „Kunstwerk der Zukunft“ definiert der Meister die Begriffe der Wissenschaft und der Kunst. Die Wissenschaft nimmt die Willkürlichkeit der menschlichen Totalanschauungen auf; neben ihr folgt das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, nothwendigen Entwicklung. Die Wissenschaft, ausgehend von der Erscheinungswelt, vom Unwesentlichen, endet in der Anerkennung des Unbewussten, Unwillkürlichen, Nothwendigen, Wirklichen. Der Künstler nun verfährt zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches; aber da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verhalten ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war, und das Nothwendige erwählte, da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares. Das Kunstwerk ist auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die Befreiung des Gedankens in die Sinnlichkeit, d. h. des abstrakt vorgestellten Gedachten ins wahrhaftige Leben. Das Kunstwerk in diesem Sinne ist die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben.

„Wo die Wahl getroffen ist, da tritt das Kunstwerk ins Leben.“ Die Wahl muss eine nothwendige sein. Von wem geht sie aus? Vom Objekt oder vom Subjekt? „Doch nun hat's mich gewählt zu nie gekannter Qual; das war ein Müssen, war ein Zwang!“ Die Gestalten, nach denen der Künstler forscht mit den Mitteln der Wissenschaft, gewinnen mit einem Male selbständiges Leben, treten ihm gleichsam als Wahrtratumgestalten objektiv gegenüber. Wenn Schopenhauer das Wesen des Genies in der reinen objektiven Anschauung fasst, so haben wir auch hier einen solchen Vorgang. Nehmen wir einen konkreten Fall und denken wir uns einen Künstler, der den von ihm im tiefsten Innern erschanten allermenschlichsten, edelsten Gestalten die Objektivation, das wirkliche ans Licht Treten in Zeit und Raum, in die sichtbare Erscheinungswelt schaffen will. Die Zeit ist vielleicht bestimmt, die germanische Vorzeit, das Mittelalter etc. Das echte Kunstwerk muss „sinnlich“ d. h. natur- und lebenswahr sein. Das Verfahren des Künstlers wird zunächst ein wissenschaftliches sein. Das Bild einer entschwundenen Zeit kann ja kaum durch andre Mittel uns nahe gebracht werden. Er wird suchen das Bild mit dem, was uns überliefert ist, zu beleben und auszuschmücken. Dieses wissenschaftliche Studiren mag in seinen Anfängen beim echten und falschen Schein-Künstler gleich



sein, aber bald tritt ein gewaltiger Unterschied ein, indem nämlich der Scheinkünstler über diese Aeusserlichkeiten nicht emporkommt; sein Thun und Treiben ist das eines Antiquars, der interessante, alte Sachen sammelt und vielleicht recht gefällig und ansprechend zusammenstellt. Betrachten wir sein Werk unter diesem Gesichtspunkt, so mögen wir es wohl schön finden; auch ein solches Werk kann uns in eine längst entschwundene Zeit zurückversetzen, wir können durch seinen Anblick in weite Fernen geführt werden. Aber wenn wir ehrlich sind und uns fragen, wodurch das Werk uns so gefesselt, so müssen wir gestehen, dass es eben jene „Alterthümer“ waren, also eigentlich die Wissenschaft. Ein solches Kunstwerk unterscheidet sich von der Wissenschaft vielleicht nur durch schöne Gruppierung des Stoffes, der leichter und bequemer zugänglich gemacht wurde, der wirklich wissenschaftlich Gebildete wird aber durch diese Dinge eher verstimmt. Denn für ihn thun die Quellen den selben Dienst, die ihm die Zeit reiner erstehen lassen; diese Kunstwerke aber sind ein seltsamer Kompromiss, in dem manch schöner Zug verwischt und verfälscht wurde des Gesamteindrucks wegen. Die deutsche Litteratur ist überreich an solchen Bildern, die bald mehr, bald weniger gut ausgefallen sind, ich nenne vor Allem Namen wie Dahn, Scheffel, Wolff etc. Karrikaturen der ekelhaftesten Art sind auch in Menge zu Tag befördert worden, in denen stümpernder Dilettantismus zum üppigsten Unkraut aufschoss. Unter diese Kategorie müssen wir alle modernen Niblungen- und Tristandichtungen rechnen, auf deren ungleich schwierigeren Stoff sich gerade die am wenigsten Befähigten wandten. Aber selbst bei gelungenen Bildern bleibt immer noch eine Störung; es ist gewissermaassen Wissenschaft für den Laien präparirt und dadurch nothwendig oft verkümmert, verstümmelt und verzeichnet; man sieht immer viel zu sehr die Mache, man steht oft hinter den Kouliissen, merkt die Absicht und ist verstimmt. Wir sehen Theaterfiguren, schöne Scenerie, aber kein wirkliches Leben. Wie aber nun ist es beim grossen Genius? Wir haben an Richard Wagner ein leuchtendes Beispiel, das uns den Vorgang lichtvoll verdeutlichen kann. Wenn den Andern der gleissende Flittertand behagt, suchte sein Auge Besseres, Dauernderes; nicht den Schein mittelalterlichen Lebens, in tausend kulturhistorischen Zügen bunt aufgehäuft, sondern das wahre wirkliche mittelalterliche Leben. Das Genie fasst eben den gegebenen Stoff objektiv auf, durchdringt ihn, wird von ihm durchdrungen, wird eins mit ihm und weckt ihn zum Leben. Und dass Wagner diess in geradezu erstaunlicher Weise erreicht hat, welche That allein ihm schon höchsten Ruhm sichert, beweisen seine Werke, an deren einem, am Lohengrin, wir diess nachzuweisen beabsichtigen. Wird man bei jenen Künstlern auf das Wissen aufmerksam, so vergisst man es bei Wagner! Und diess Vergessen des Wissens ist gerade höchstes Mitwissen des Lebens. So wundervoll ist die ganze Handlung gefügt, dass wir Alles miterleben, so dass wir uns es gar nicht anders denken können,



alles ganz natürlich finden. Mit einem Zauberschlag beschwor er die ganze mittelalterliche Welt herauf und bannte uns gleichsam als inhärenden Theil mitten in sie hinein, dass wir nur noch in ihrem Geiste denken, fühlen und leben: das ist die Erlösung der Wissenschaft ins Leben im Kunstwerk.

Wir wollen jetzt aber einmal rein verstandesmäßig an den Lohengrin herantreten und untersuchen, in wie weit das hier uns gegebene Bild mit dem, was die Quellen berichten, übereinstimmt, und wir werden finden, dass diese Uebereinstimmung bis ins Kleinste durchgeführt ist.

Wir sehen eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. Im Vordergrund links sitzt König Heinrich unter einer mächtigen alten Eiche; ihm zunächst stehen sächsische und thüringische Grafen, Edle und Reisige, welche des Königs Heerbann bilden. Gegenüber stehen die brabantischen Grafen und Edle, Reisige und Volk, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund, zu dessen Seite Ortrud. Mannen und Knechte füllen die Räume im Hintergrunde. Die Mitte bildet einen offenen Kreis. Der Heerrufer des Königs und vier Heerhornbläser schreiten in die Mitte. Die Bläser blasen den Königsruf.

Wir haben es also mit einer Volksversammlung, einem Ding, zu thun, das unter des Königs eigenem Vorsitze stattfindet, und wollen zuerst untersuchen, in wie weit die angegebenen scenischen Anordnungen diesem Zwecke entsprechen. Zunächst ist über Ort und Zeit zu reden.

Der Ort der Dingversammlung war in alter Zeit meist unter freiem Himmel an besonders dazu geeigneten Plätzen. Die Versammlung fand statt in heiligen Hainen, auf Bergen, in Thälern, auf Wiesen und Auen, gerne auch in der Nähe von Gewässern. „Das heilige Element scheint ursprünglich zu Gerichtsverhandlungen erforderlich gewesen zu sein.“ (Grimm's R. A. 795.)

Bestimmte Bäume bezeichneten die Stätte; Linden, Buchen, namentlich aber mächtige alte Eichen, woher noch verschiedene Ortsnamen, Dreieichen, Siebeneichen etc. Auf der Dingstätte ist ein durch natürliche Grenzen oder künstliches Gehege abgesonderter viereckiger oder runder Raum abgegrenzt, in dem der Richter mit den Urtheilern sitzt. Aussen herum steht der „Umstand“, das Volk. „Alt und üblich ist der Rund, der Ring, weil die umstehende Menge einen natürlichen Kreis bildet.“ (R. A. 809.)

Die Zeit der Versammlung ist der Tag, d. h. die Zeit nach Sonnenaufgang und vor Sonnenuntergang, so dass sie vor Mittag begonnen werden musste und wenn nöthig bis zum Sonnenuntergang dauerte. Zwar ist im Scenarium bei Wagner über die Zeit nichts Näheres bestimmt, doch müssen wir nothwendig den Morgen annehmen; denn nachdem die Verhandlungen längere Zeit gepflogen worden sind, sagt der König, „im Mittag hoch steht schon die Sonne!“



Es gibt nun gebotene und ungebotene Dinge. Die letzteren sind die regelmässigen, welche zu bestimmten Zeiten stattfinden. Es sind die Hauptversammlungen des Volkes, in welchen die öffentlichen Angelegenheiten, Kriminal- und Privatklagen, abgewickelt werden. Ausserordentliche, gebotene Dinge finden statt, wenn dem Reiche eine besondere Noth, Kriegsgefahr, droht oder, wenn der König ins Land kommt. Im Lohengrin haben wir ein gebotenes Ding; der König kam ins Land, um den Heerbann aufzurufen. („Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?“)

Das gebotene Ding ist dadurch noch ein ganz ausserordentliches, indem der König selbst den Vorsitz hat. Vorerst haben wir nur eine Volks- und Heerversammlung unter des Königs Vorsitz, erst später wird diese zur Gerichtsversammlung. Wir haben nun einige Andeutungen über die damaligen Verhältnisse zu machen, in wiefern der König in brabantische Rechtsverhältnisse einzugreifen befugt ist.

Die einzelnen germanischen Stämme hatten von Urzeit ihre eignen Rechte; es gab baierisches, fränkisches, sächsisches, burgundisches, longobardisches etc. Recht. Das Recht hatte keine territoriale Geltung, vielmehr persönliche, also der Franke musste nach fränkischem Recht gerichtet werden. Diese Rechtszustände der einzelnen Stämme, später freilich mit territorialer Geltung, haben sich das ganze Mittelalter durchgeschleppt, und sind bekanntlich bis zum heutigen Tage noch nicht völlig ausgeglichen. Ein vollständiges, gemeinsames Reichsrecht haben wir noch nicht. In der karolingischen Zeit und unter den folgenden Kaisern stehen die Volksrechte noch in voller Blüthe. Die Einheit des Staates, soweit sie durchgedrungen war, forderte aber einheitliche Satzungen; neben das Volksrecht, das sich im Stammesrecht zeigt (und ein solches müssen wir natürlich im gegebenen Falle auch bei den Brabantern annehmen), tritt ein Königsrecht, welches durch den Bann, als die dem König zustehende legislative Gewalt und Gerichtsbarkeit, geschützt wurde, und theils als Ergänzung zum Volksrecht trat (*capitula legi addita*) theils allgemeine Geltung beanspruchte (*capitula per se legenda*) und zum Reichsrechte wurde.

In der Folgezeit trat der König immer mehr in den Vordergrund, namentlich in den einzelnen gewaltigen Erscheinungen, zu denen auch Heinrich I zählt. Die Königsmacht tritt an Stelle der Volksmacht. Vom Könige geht aus Schutz der Rechte und Personen. Als oberster Richter steht ihm das Recht zu, Befehle und Anordnungen zu treffen und auf deren Uebertretung Busse zu setzen. Somit erscheint also König Heinrich als oberster Gerichtsherr in Brabant, um die Streitigkeiten, welche nach brabantischem Volksrecht und, weil unter den brabantischen Grossen selbst entstanden, nicht zum Austrag zu bringen sind, nach „des Reiches Recht“, nach Königsrecht, kraft seiner Richtergewalt zu entscheiden. Der König sitzt natürlich in erster Linie nach des Reiches Recht nach eigenem Recht, nicht nach brabantischem mit den Brabantern zu Ding.



In der Dingversammlung sind anwesend Grafen, Edle, Reisige, Volk und Knechte. Unter den Edlen ist die Gefolgschaft des Königs zu verstehen, andererseits die des Herzogs von Brabant. Die Herzöge sind die Verwalter grösserer Reichtheile; ihnen unterstellt zur Verwaltung kleinerer Theile sind die Grafen. Der Adelstand ist zu unserer Zeit noch nicht so scharf gegliedert, wie im späteren Mittelalter, es fehlt vor Allem der eigentlich höfische, cavalierrässige Ritterstand, der im Lohengrin auch keine Erwähnung findet, denn die Bezeichnung „Ritter“, welche Lohengrin von sich gebraucht, hat einen ganz andern Sinn als den höfisch-mittelalterlichen; mit der Bezeichnung „Reisige“ spielt Wagner in feiner Weise darauf an, dass Heinrich I als Neuorganisator des Heerbannes, vor Allem durch Schaffung eines Reiterheeres gilt.

Wir haben nun zu fragen, sind die Genannten genugsam bezeichnet, um später ein Gericht zusammensetzen zu können? In den ältesten Zeiten fällt das Gericht zusammen mit der Volksversammlung, deren Vorsitzender als Richter fungirt. Den Richter unterstützte in den ältesten Zeiten die gesammte Gemeinde der Freien, der Umstand. Diese Theilnahme des Umstandes wurde später sehr beschränkt, sein Eingreifen blosser Formalitätssache. Zur Seite des Richters sitzen die angesehensten, erfahrensten Männer (später die Schöffen genannt), aus denen der Richter oder die Partei eine kleinere Anzahl zur „Findung“ eines Urtheils auswählte. Im Gerichte des Königs traten als Urtheiler auf die bei ihm anwesenden Getreuen, die Hofbeamten, die Grossen, im Lohengrin also die sächsischen und thüringischen Grafen. Als nothwendige Person tritt im Mittelalter bei den Gerichten überall der Frohnbote auf, der mit der Ladung, Handhabung der Ordnung etc. betraut war. Dieser Bote und Ausrufer trug einen Stab in der Hand. (R. A. 767.)

Ort und Zeit und Personen sind also so, wie sie die regelrechte Dingversammlung erfordert; aus dieser kann sich ebenso regelrecht das Gericht zusammensetzen. Einer jeden Dingversammlung wurde ein besonderer Frieden beigelegt; Vergehen, welche hier begangen wurden, unterlagen einer höheren Busse. Dieser Frieden heisst der Dingfrieden. Er muss feierlich angesagt werden. Bei unserer gegenwärtigen Versammlung ist aber der Friedensformel ein um so höheres Gewicht beizulegen, als sie zugleich vornehmlich eine Versammlung des Heerbanns unter des Königs Vorsitz ist. Hierdurch tritt zu dem gewöhnlichen Dingfrieden noch der Königs- und Heerfrieden. Ueber die unruhig wogende Volksmenge, deren Drängen die wenigen lebhaften Takte der Einleitung schildern, schmettern plötzlich die Heerhörner, um Ruhe zu gebieten; der Heerrufer eröffnet das Ding mit der Frage, ob die Brabanter Fried' und Folge dem Gebot geben, der diese mit freudigem Zuruf antworten. Die Worte des Heerrufers haben etwas Formelhaftes, Alterthümliches, ganz seinem Amt entsprechend; so der Stabreim „Reiches Recht“, „Fried und Folge“, der König kam“. Ich muss



hier die Bemerkung einfügen, dass mehre Texte (auch die ges. Schr.) des Lohengrin lesen: hört Fürsten, Edle, Freie von Brabant, während andre, namentlich die Klavierauszüge, „Grafen, Edle, Freie von Brabant“ haben. Die erste Lesart muss durch ein Versehen entstanden sein, sie ist ganz unrichtig. Ueberall sonst im Text wird von brabantischen Grafen und Edlen gesprochen. Fürsten, vollends im Plural, gibt es gar nicht in Brabant; denn der Herzog ist todt und noch kein neuer belehnt. Unter „Fürsten“ kann man nur Könige und allenfalls Herzöge verstehen. In diesem Sinne sagt Lohengrin sehr richtig: „aller Fürsten höchstem Rath.“ Denn hier handelt es sich um den König. In der Formel des Heerrufers haben wir unbedingt „Grafen“ einzusetzen, Fürsten ist falsch.

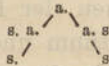
Der König erhebt sich darauf hin, um in kurzen, kernigen Worten sich an das Volk zu wenden. Seine Rede enthält einen treffenden Abriss seiner ganzen Geschichte. Wir erfahren von seinen Kriegen mit den Ungarn, (wie später von den Dänenkriegen, an die Telramund den König erinnert), von denen er einen neunjährigen Waffenstillstand erkaufen musste, von seiner Städtegründung („Beschränkte Städte und Burgen liess ich bauen“), von seiner Heeresorganisation (den Heerbann übte ich zum Widerstand). Wagner hat hier ein kleines Kunstwerk geschaffen, indem er so wichtige Ereignisse so vollständig in ein Paar Worten unterbrachte, die mit einem schönen Aufruf an den germanischen Geist zur Einigkeit enden. So spricht ein Heldenkönig zu seinem Volk, das er in den ernststen Kampf hinausführen will. Darauf setzt sich der König, womit er das Zeichen zum Beginn der Verhandlungen am Ding gibt.

Der Anstoss zum Beginn der Gerichtsverhandlung muss vom Kläger ausgehen. Der Richter wird nur auf Antrag thätig. Telramund, der Kläger, tritt in den Ring, dem König gegenüber, und bringt seine Klage vor. Er zieht Elsa von Brabant des Brudermordes. Zugleich beansprucht er das Herzogthum kraft seines Rechts als nächster Verwandter. Endlich klagt er Elsa geheimer Buhlschaft an. Es galt im Mittelalter das Recht, dass man sowohl im Gericht Anwesende belangen, aber auch Abwesende laden konnte. Zur Vorladung des Abwesenden beauftragte der Richter die Frohnboten. Diese Formalitäten sind im Lohengrin streng eingehalten. Schön ist die Theilnahme des Umstandes an den Vorgängen ausgedrückt durch den dumpfen Chorgesang „Ha schwerer Schuld zieht Telramund, mit Grau'n werd' ich der Klage kund“, gleichsam das Murmeln der Volksmenge, die den Druck eines bevorstehenden gewichtigen Ereignisses empfindet.

Der König gebietet nun Beginn des eigentlichen Gerichts; alsbald ertönt die Fanfare der Hörner, und der Heerrufer schreitet wieder zur feierlichen Hegung des Gerichts in die Mitte. Der König hängt den Schild über seinem Sitze auf. (In ipso mallo scutum habere debent, lex Salica.) Die Sachsen und Thüringer stossen ihre entblößten Schwerter vor sich in die Erde; die Brabanter strecken die Waffen vor sich nieder. Es ist bei ver-



schiedenen germanischen Stämmen Sitte, dass die beim Gericht Anwesenden keine Waffen tragen dürfen. Mit Eröffnung des Gerichts werden sie niedergelegt und erst am Ende der Verhandlungen wieder ergriffen, so dass das Waffenergreifen identisch ist mit Schluss des Gerichts. Beim Falle Telramunds geschieht diess auch. Die feierlichen Fragen und Antworten zwischen Frohnboten und Richter, hier König und Heerrufer, gehören zu den Formalitäten der Hegung. Es muss nochmals festgestellt werden, ob das Gericht gerecht gehalten sei, und wenn diess geschehen, der Beginn laut verkündet werden. Die Scene ist im Geist ganz richtig gehalten und namentlich die geniale von Wagner selbst gebildete Frageformel des Heerrufers trefflich gelungen „Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten sein?“ Die Formel wird rechts und links von doppeltem Stabreim („Soll — sein, Recht — Gericht“) eingeschlossen, in der Mitte wirkt die Assonanz

(„Recht — Macht — Gericht“).  Die Worte des Königs „nicht

eh'r soll bergen mich der Schild, bis ich gerichtet streng und mild“ gehören in das Bereich der häufigen alten Bethenerungsformeln, wonach die Waffe keinen Schutz dem mehr geben soll, der sich vergangen, der seiner Pflicht vergass und seinen Eid gebrochen. Jetzt tritt Elsa auf; auch hier hat die innere Bewegung der Volksmenge einen treffenden Ausdruck gefunden. Wir müssen hier zum Verständniss des Folgenden den Umstand im Auge behalten, dass als Kläger Telramund, der erste Graf Brabants, der glaubwürdigste Mann, im Lande hochgeehrt, aller Tugend Preis, den ihm der König selbst bereitwilligst zuerkennt, vor Gericht aufgetreten ist und durch das Ansehen seiner Persönlichkeit das Recht auf seiner Seite hat. Andererseits aber wirkt der Zauber jungfräulicher Unschuld und Reine in der Person Elsa's ebenso bedeutend auf die Gemüther der Betheiligten ein, wodurch ein Schwanken der Ansicht nach beiden Seiten hin entsteht und ein rasches gerichtliches Urtheil sehr erschwert wird. Auf die Ladung muss der Beklagte erscheinen, wenn nicht ehehafte Noth ihn verhindert; durch sein Erscheinen erst kommt es zur Verhandlung. Die wirkliche Verhandlung prägt sich aus durch Rede und Widerrede der Parteien. Wenn der Beklagte das Recht des Klägers ohne Einrede zu erheben einräumte, so bekannte er seine Schuld, und der Urtheilsspruch wurde über ihn gefällt. Wenn Einwendungen gemacht wurden, so kam es zum Beweisverfahren. Der König fordert Elsa zur Vertheidigung vor Gericht auf. Ihre Antwort ist die Erzählung von dem gottgesandten Ritter, der ihr schützend im Traume erschien. Elsa als Weib braucht ja zur siegreichen Durchführung ihrer Sache einen Beschützer; sie selbst ist hilflos. Grosse Rührung erfasst des Königs Herz, das ihm deutlich sagt, sie ist rein. Aber das Recht spricht für Telramund, der auf die Macht seines Adels, auf das Ansehen seiner Person, ein glaubwürdiges Zeugniß sich beruft, und jedem, der diess leugnet, mit dem Schwert Red' und Antwort zu stehen bereit ist.



Den Entscheid nach menschlichem Recht zu treffen wagt der König nicht; da legt er das Urtheil in Gottes Hand: zum Gottesgericht! „Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden.“ Das Gottesurtheil wurde angewandt als direktes Mittel zur Bekräftigung der Behauptung oder, wenn der Beweis durch die gewöhnlichen Mittel nicht gelingen wollte. Man wandte die Berufung auf die Gottheit an, von welcher man annahm, dass sie durch unmittelbares Eingreifen dem den Sieg verschaffen werde, welcher im Rechte war. Dem Zweikampf, einem sehr alten, schon heidnischen Institut, lag die Anschauung zu Grunde, das Bewusstsein des Rechts werde nothwendig selbst dem an physischer Kraft oder Geschicklichkeit nachstehenden Kämpfer mit Hilfe der Gottheit den Sieg verleihen über seinen Gegner, welchen das Gefühl des Unrechts und die Rache der Gottheit schwächen müssten. Der gerichtliche Zweikampf ist gestattet zur Behauptung eines Zustandes, welchen der Kläger angegriffen hat, sofern es sich handelt um Freiheit, Eigenthum und Besitz. Es ist wesentlich der Beklagte, dem das Recht zusteht, damit er trotz der gegen ihn sprechenden Gründe seine Unschuld oder sein besseres Recht durch die ihm Kraft verleihende Gottheit darthun könne. Bereits die Volksrechte gestatteten die Annahme von Kämpfern; für eine Person, welche sich nicht selbst vertreten konnte, kämpfte ihr Vertreter. Diess gilt namentlich von der Frau, der übrigens bereits lex. Bajuv. III, 13,3 eignes Kampfrecht zugesteht. Als Kampfplatz gilt das Gericht oder ein besonderer Ort. Die Kämpfer kämpfen unter Aufsicht des Richters nach den im Herkommen bestimmten Regeln. Im früheren Mittelalter kommt der Zweikampf ganz allgemein im Reichsrecht und Landrecht vor. Eine Menge bezüglichlicher kaiserlicher Edikte bezeugen diess. Ein Beispiel eines Zweikampfs für eine fälschlich beschuldigte Frau hat bereits Paulus Diakonus (Gr. R. A. 929). Mit dem Entschlusse des Königs, die Sache durch ein Gottesurtheil entscheiden zu lassen, trat das energische Gerichtsmotiv auf. Der König entblösst sein Schwert und stösst es feierlich vor sich in die Erde. Durch diese Symbolik (das Schwert spielt seit Karl d. Gr. eine bedeutsame Rolle als Rechtssymbol) kennzeichnet sich der neue, gewichtige Abschnitt, der im Verlauf der Verhandlungen eingetreten ist. Hierauf richtet der König an Friedrich von Telramund und Elsa die Frage, ob sie zum Gottesgericht bereit seien. Beklagter und Kläger tragen beim Zweikampf selbst Gefahr und Last und müssen sich einverstanden erklären. (R. A. 910). Elsa wird aufgefordert, ihren Streiter zu bezeichnen, was sie mit ihren früheren Aeusserungen wieder beantwortet, namentlich kann sie den Ritter nicht bezeichnen. Jetzt erfolgt der Aufruf durch Heerhornbläser und den Heerführer nach den vier Himmelsrichtungen, welche in der Rechtssymbolik wiederum bedeutsam sind. Bis zur Ankunft Lohengrins haben wir keine gerichtlich wichtigen Momente mehr. Ich benütze hier die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, wie gut die Wagner'sche Dichtung in Form und Geist



sich mit den alten Lohengrüngedichten verwandt zeigt. Die seither besprochene Scene schildert z. B. Konrad v. Würzburg's „Schwanritter“ folgendermaassen:

Der kuneg Karle do  
 rilichen als ein römischer foget  
 kwam in das Niderlant gezoget,  
 und wolde dar inne richten  
 und alles daz verslichten,  
 daz fur in kweme do zu klage,  
 als noch hud und alle tage  
 billich ein römischer kuneg tut.  
 Er bat kunden unde hiez  
 den luden von dem lande sagen  
 wer vor im icht hette zu klagen,  
 daz er fur in do kweme,  
 und gut gerichte neme,  
 nach seinem rechte zu hant. — —  
 Karle auf ein gestule was  
 gesezzen durch gerichte. — —  
 Ein wizzer swan  
 flog uf dem wazzer dort heran  
 und nach im zog ein schiffelin  
 an einer ketten silberin.

Als Lohengrin gelandet, verabschiedet er den Schwan mit den Worten:

Den fogel liez er keren dan:  
 „Flug dinen weg wol, lieber swan!“

Die trotzige Antwort Telramunds, als es sich um den Kampf handelt, hat auch im „Schwanritter“ die Parallele:

Wulle ieman mich bestan,  
 der kome her, ich bin bereit,  
 daz ich des kampfes arbeit  
 wil tulden und liden,  
 e daz ich wulle miden  
 min erbesschaft an endes zil. — —  
 Ob ich zu ser entsezze  
 an uch diz wunderliche ding,  
 daz uch her in dis landes ring  
 gefuret hat ein wilder swan,  
 so war ich ein verzagter man  
 des libes und des mudes. —

Lohengrin tritt als Beschirmer Elsas sofort auf, indem er im Gerichtsring vor Edlen und Volk laut und vernehmlich Elsas Unschuld verkündet und Telramunds Klage als falsch bezeichnet. Darauf wird der Kampf in feierlicher Weise vorbereitet, indem auf des Königs Gebot der Platz abgemessen wird. Es ist demnach ein Schlagen auf Mensur. Den beiden Kämpfern und dem Volk werden vom Heerrufer nochmals genau die Kampfgesetze vorgeführt, die dem Volke Fernebleiben vom Kampf, den Streitern



selbst aber strengste Redlichkeit, ohne Zaubers List und Trug, anbefehlen. Das Gedicht „Lohengrin“ hat an entsprechender Stelle (III 210):

Es ward der Friede überall verkündet und geboten,  
bei Strafe des Verlusts der Hand  
dem Ritter, doch dem Knecht war das Haupt zum Pfand,  
so schied Gefahren man, die jenen drohten.

An Stelle kirchlicher Ceremonien, Weihen etc., die übrigens dem eigentlichen Recht fremd sind, namentlich dem älteren germanischen, und mit solchem haben wir es hier zu thun, ausserdem ihre hauptsächliche Anwendung nur bei den Ordalien, den Gottesurtheilen, Feuer- und Wasserproben etc. finden, tritt hier das kurze, ergreifende Gebet des Königs. Alle menschliche Weisheit, alles Menschenrecht ist Einfalt, kann irren, Gott allein weiss das wahre Recht, und das soll er nun künden und ans Tageslicht bringen. Interessante Vergleiche bietet die Erzählung vom gerichtlichen Zweikampf im Rolandslied 8873 ff., namentlich 8882 ff. Der Keiser „bat thie menige, thaz sie got flêheten, thaz er thaz rîke geêrete, thaz er sine tugende besceinte unde thie rehten wârheit unter in erzeihte.“ *Chanson de Roland* 3873 ff. 3891: „E Deus!“ dist Carles, „le dreit en esclargiez.“ Die Heerhörner fallen mit einem langen Kampfruf ein. Der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt damit dreimal an seinen aufgehängten Schild. Bei einer feierlichen Gerichtshandlung schlug der Sentgraf, oder sonstige Vorsitzende, dreimal an eine Lanze, an einer solchen wurde nämlich oft der Schild aufgehängt. (R. A.) Mit Friedrichs Fall ist das Gericht zu Ende und Elsas Unschuld glänzend erwiesen. Ein langgezogener Ton der Hörner, die Sachsen und Thüringer ziehen ihre Schwerter aus der Erde, die Brabanter nehmen die ihrigen auf. Jubelnd brechen die Edlen und Männer in den Kreis, so dass dieser von der Masse dicht erfüllt wird. Die Sachsen erheben Lohengrin auf seinem Schilde, die Brabanter Elsa auf dem Schilde des Königs. Jauchzend werden die Waffen zusammengeschlagen und Alles verlässt die Gerichtsstätte. Dem Gerichte folgt Festesfreude.

Der zweite Aufzug zeigt uns das Volk in Freuden und Hochgezeiten. Im Pallas sind die Männer bis spät in die Nacht zu fröhlichem Gelage versammelt. Abgesehen davon, dass die ausserordentlichen Verhältnisse diese Feststimmung im Volke veranlassen, war es auch an und für sich Sitte, das Gericht mit einem fröhlichen Trunke zu beschliessen. Der Morgen des folgenden Tages aber führt uns erst in das eigentliche Leben ein. Bei der kirchlichen Trauung, welche Wagner verlangt, hat er sich einige Freiheit in der Anordnung erlaubt. Die kirchliche Einsegnung der Ehe war nämlich in früherer Zeit nicht unumgänglich nothwendig. Zwar verordnete schon Karl d. Gr. in einem 802 erlassenen Kapitulare, dass die Ehe unter kirchlicher Einsegnung geschlossen werde, drang jedoch nicht durch. Erst im 10.—12. Jahrhundert tritt die Kirche mit ihren Forderungen



energischer auf. Die Verlobung als einen Akt weltlichen Vormundschaftsrechtes lässt sie ausser ihrem Bereich, verlangte aber, dass die öffentliche Hochzeit in der Kirche durch den priesterlichen Segen nach Anhörung der Brautmesse gefeiert werde. Die darauf bezüglichen Synoden und Beschlüsse gehören aber einer späteren Zeit als der Lohengrin an. Am leichtesten ward die Einsegnung des jungen Ehepaars am Morgen nach dem Beilager angenommen (so Nib. 594, Gudrun 1666, 1667). Im „Athis“ findet sich aber bereits vor dem Beilager Einsegnung.

Aber diese Ansicht drang zunächst nicht durch, und selbst in Gedichten höfischer Richtung bemerken wir bei Schilderung von Hochzeiten gar keine Mitwirkung seitens der Kirche.

Wagner setzt im Lohengrin die Messe im Münster vor das Beilager, eine Ausnahme allerdings von der Regel, aber im Lohengrin, als einem Werke, in dem der christliche Religions- und Gottesbegriff sehr in den Vordergrund tritt gegenüber dem auf der letzten Stufe des Verfalls befindlichen Heidenthume, welches durch Ortrud repräsentirt wird, ganz wohl zu verstehen. Wagner denkt sich am Morgen die Einsegnung in der Kirche; den Tag füllt das rauschende Fest aus, welches die musikalische Einleitung zum III. Aufzug schildert. Die Hochzeit endet mit dem letzten Akt der Brautleite. Der Vermählung musste natürlich die Verlobung vorausgehen. Altgermanisch ist das unumschränkte Verfügungsrecht des Vormundes über die Hand des Weibes. Früh aber milderte sich die Härte dieses Verhältnisses, in dem auch dem Willen des Mädchens Einfluss auf die Verlobung zustand. Bei vornehmen Frauen, zumal wenn sie keine nahen Verwandten hatten, lässt sich schon in alter Zeit die Selbstverlobung nachweisen. Doch sind diess immerhin Ausnahmefälle. (Auch das norweg. Recht [Frostathing 11, 18] gesteht einem Mädchen, das in volles Erbe getreten ist, mit 15 Jahren die Befugniß zu, sich zu verheirathen, wem es wolle.)

Elsa befindet sich in einer Ausnahmestellung. Ihr eigentlicher gesetzlicher Vormund ist Telramund, der aber, weil er als Kläger gegen sie auftritt, nicht in Betracht kommen kann, wo es sich um Verlobung handelt. Eigentlich ist nun der König der Vormund und wäre zu eventueller Einsprache berechtigt. Das Staatsoberhaupt übernahm nämlich in ältester Zeit, ehe die an sich sehr junge Einrichtung eines gewählten Vormunds aufkam, wenn geborene Vormünder fehlten, die Mundschaft. Die Verlobung Elsa's und Lohengrin's geschieht nun öffentlich, vor Zeugen, im Volksring, vor Beginn des Kampfs. „Wenn ich im Kampfe für dich siege, willst du, dass ich dein Gatte sei?“ Juristisch verhalten sich Trauung (Vermählung, Heimführung) und Verlobung so zu einander, dass durch letztere die Ehe geschlossen wird, die Trauung sich als deren Erfüllung herausstellt, erstere das Rechtsgeschäft ist, wodurch die Eheschliessung erfolgt, durch letztere die Thatsache eintritt. Die kirchliche Trauung ist juristisch ein indifferenter Akt, wodurch ihr Zurücktreten sich leichtlich erklärt, zumal wenn wir be-



denken, dass die germanischen Rechte meist aus älteren heidnischen fließen, in welchen etwaige religiöse Ceremonien nur einen feierlichen Weihenden Charakter haben können. In letzterer Weise erscheint dann auch die kirchliche Trauung in christlicher Zeit.

Die juristische Trauungsfeierlichkeit besteht im Mahl und in verschiedenen damit verbundenen Formalitäten. Sie endet mit der vollen Uebergabe der Braut in die Gewalt des Mannes. Diesen letzten und wichtigsten Akt hat der „Lohengrin“ in der Brautleite erhalten. Auch hier ist Wagner vollständig konsequent, indem Anfang und Ende des Rechtsgeschäftes vor unsern Augen sich abspielen, in der Mitte liegende unwesentliche, für den dramatischen Gang der Handlung aber ganz unnöthige, störende Elemente weggelassen sind.

Eine Scene des regsten Lebens entwickelt sich mit Anbruch des Morgens in der Burg Antwerpen. Aus dem Burghof und durch das Thurmthor kommen immer zahlreicher brabantische Edlen und Mannen vor dem Münster zusammen, die sich in heittrer Erregtheit begrüßen. So sagt das Nibl. 271:

|                        |                         |
|------------------------|-------------------------|
| An einem pfinstmorgen  | sach man fure gân       |
| gekleidet wünnecliche  | vil manegen küenen man, |
| fünf tûsent oder mære, | dâ zer hôhgezît.        |

Der Heerrufer tritt unter die Menge, um des Königs Wort und Will' zu künden. „In Acht und Bann ist Friedrich Telramund, weil untreu er den Gotteskampf gewagt. Wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt, nach Reiches Recht derselben Acht verfällt.“ Das ist die *interdictio ignis et aqua*. Wer den Geächteten wissentlich nährt und herbergt, verfällt selbst seinem Loos. Zum Andern kündet der Heerrufer die Belehnung Lohengrins mit dem Herzogthum Brabant. Zum dritten als ersten Erlass des Schützers von Brabant das Aufgebot zur Heerfahrt an den brabantischen Heerbann. Unterdessen ist die Zeit des Hochzeitfestes herangekommen. Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern schreitet aus der Kemenate auf den Söller und von da nach dem Pallas herab, wo er sich wieder dem Vordergrunde zuwendet, um den Münster zu erreichen. Bei Elsas Erscheinen bricht die Menge der unten harrenden Ritter in bewundernden Zuruf aus. Zur interessanten Vergleichung lassen sich die Verse des Nibl. beiziehen, welche Kriemhilt's Erscheinen schildern:

280 ff.

Von einer kemenâten  
dô wart vil michel dringen  
die des gedingen hêten,  
daz si die maget edele  
Nu gie diu minnecliche  
tuot ûz den trûeben wolken. — —  
Ja lûhte ir von ir waete  
ir rôsenrôtiu warwe  
ob ieman wûnschen solde,  
daz er ze dirre werelde

sach man si alle gân:  
von helden dar getân,  
ob kunde daz gescehn,  
solden vroelichen sehen.  
alsô der morgenrôt

vil manic edel stein,  
vil minneclichen schein;  
der kunde niht gejeihen,  
hete iht scôners gesehen.



Sam der lichte mäne  
des sein so lüterliche  
dem stuont si nu geliche  
des wart dâ wol gehoeht  
Die höhgemuoten degne  
si drungen, da si sahen  
Die mit der frouwen giengen,  
wichen allenthalben:

vor den sternē stât,  
ab den wolken gât,  
vor maneger frouwen guot,  
den zieren heleden der muot. — — —  
diene wolden daz niht lân,  
die minneclichen meit. — — —  
die hiezen von den wegen  
daz leiste manec degen.

Auch die nachfolgende Scene vor dem Münster, der Zank zwischen Elsa und Ortrud, hat in ihrem Bau und in ihren Motiven (der Vorzug des Gatten schafft seinem Weibe Vortritt vor dem Weibe des andern) grosse Aehnlichkeit mit der bekannten Scene zwischen Chriemhilt und Brunhilt vor der Thüre des Münsters. Wenn wir die modernen Dichtungen betrachten, welche diese Scene auf die Bühne bringen, und diese Darstellungen mit der im Lohengrin vergleichen, so muss jeder redliche Beurtheiler der Lohengrinscene in jeder Beziehung den Vorzug vor allen andern geben. Was das deutsche Epos gibt, was die modernen Dramatiker aber oft recht unschön und hässlich zugerichtet haben, bei welchen die Scene stäts ein seltsames Mittelding zwischen vulgären Schimpfworten und unnatürlichem, geschraubtem Pathos wird, hat uns Wagner hier im Drama in vollendeter Form, in origineller Neuschöpfung wieder gegeben. Man lese einmal die Scenen bei Hebbel, Geibel etc. und dann die im Lohengrin, ziehe auch die Scene des Nibl. Liedes bei, um sich völlig zu überzeugen, wer das Rechte traf.

Die folgende Scene enthält einen ungemein interessanten Zug, welcher freilich bei den Bühnenaufführungen beinahe durchgängig ganz verwischt und verdorben ist. Schuld daran trägt neben andern Umständen ein fataler Strich, von dessen Nothwendigkeit uns Niemand überzeugen kann. Friedrich von Telramund hat den Entschluss gefasst, trotz seiner Acht noch einmal seinem Gegner als Kläger persönlich gegenüber zu treten. Er hat diess seinen Mannen mitgetheilt, und sich dann im Münster bis zum entscheidenden Momente verborgen. Wir müssen hier die Macht der Kirche im Auge behalten. Das Heiligthum, die Kirche, verleiht Jedem einen gewissen Schutz, indem an dem heiligen Ort kein Blut fliessen darf, also selbst der Gefehmte nicht getödtet werden kann. Nur von hier aus kann Friedrich es wagen, dem Volke entgegenzutreten; vor dem Münster, dessen Gemäuer er schutzfliehend umfasst, sobald das Volk im ersten Zornesausbruch mit Waffen auf ihn eindringen will, kann er sich halten. Ausserdem sind, wie diess namentlich die Münchner Aufführung sehr schön durchgeführt hat, seine Mannen stäts in seiner nächsten Nähe und bemühen sich eifrig, durch Zureden und Vorstellungen das wüthende Volk zur Ruhe zu bringen. Unter solchen Umständen kann Friedrich es wagen, vorzutreten. Anfangs geräth er zwar in grosse Gefahr, indem seine Worte durch die Ausrufe der Erzürnten erstickt werden. Die Eindringenden halten erst an, von



Friedrich's, von höchster Kraft der Verzweiflung erbebender, Stimme erschreckt, und hören endlich aufmerksam zu. „Den dort im Glanz ich vor mir sehe, den klag' ich des Betruges an!“ Bei den Aufführungen fährt Friedrich sogleich fort: „Nach Namen, Stand und Ehren frag' ich ihn laut vor aller Welt.“ Warum aber macht diese Frage so grossen Eindruck auf die Menge? Was berechtigt denn Friedrich überhaupt zu einer solchen Frage? Lohengrin hatte sie ja verboten, und Niemand dachte daran, die Frage zu thun. Auf diese Weise motivirt Friedrich gar nicht, wie er überhaupt das Recht zu solcher Frage hat. Und trotzdem verwirrt er König und Edle durch die Frage. Die Worte werden erst verständlich, wenn wir den Strich, der die ganze Scene sinnlos macht, wieder herstellen. Friedrich sagt: „Wie schlecht ihr des Gerichtes wahrhet, das doch die Ehre mir benahm, da eine Frag' ihr ihm erspartet, als er zum Gotteskampfe kam! Die Frage nun sollt ihr nicht wehren, dass sie ihm jetzt von mir gestellt.“ — Diese Worte enthalten eine Urtheilsschelte, die dem Verurtheilten zustand. Friedrich legt gegen den Prozess und sein Resultat Protest ein, da der Prozess nicht richtig geführt worden sei, das Gericht schlecht gewahrt; ein Formalfehler ist begangen worden, auf Grund dessen Friedrich das Verfahren vom rechtlichen Standpunkte aus für null und nichtig erklärt. Diese Urtheilsschelte wird sehr prägnant dadurch hervorgehoben, dass sie zu beiden Seiten vom Gerichtsmotiv eingeschlossen wird. Der Vorwurf Friedrichs geht nämlich dahin, dass Lohengrin die Frage erlassen worden sei, die Frage, ob er echt und adlig, ein ebenbürtiger Kämpfer Friedrich gegenüber sei. Die Urtheilsschelte ist in schikanöser Weise gestellt. Alles Volk, Edle und König, auch Friedrich selbst mussten beim ersten Blick erkennen, dass Lohengrin von reinem Adel, frei und edelgeboren war, ein Zweifel konnte sich gar nicht erheben. Die Frage verbot Lohengrin. Aber Telramund fusst darauf, dass diess Alles auch Betrug sein könne; Lohengrin's Adel muss förmlich bezeugt und erwiesen werden. Daher die Betroffenheit des Königs und der Edlen. Nun dürfen sie den Gefehlten nicht mehr mit dem Schwert bedrohen, da er sich auf's geltende Recht beruft, darum können sie auch ihn nicht mehr hindern, das Urtheil zu schelten und zugleich selbst den Formalfehler zu berichtigen, die Frage zu stellen. Jetzt hat sich natürlich Telramund auch die Möglichkeit errungen, ungehindert am Platze bleiben zu können, da er das Rechtsgefühl angerufen hatte und nicht ungehört geblieben war. Die Stimme der verstandes-mässigen kalten Ueberlegung ist wach geworden. Die fernere, unbehelligte Anwesenheit Telramunds bis zum Ende der Scene ist vollständig berechtigt; er wird auch kühner und verlässt seinen früher so engbegrenzten Platz an der Münsterthüre. Wenn jedoch die Urtheilsschelte wegfällt, ist das Gebahren Telramunds unverständlich. Aus dem so feinen Gewebe der Handlung wird ein grotesker Operncoup. Lieber lasse man die ganze Scene Telramunds weg, als dass man sie in so verzerrter Gestalt aufführt.



Lohengrin tritt einzig mit der Heiligkeit seines Wesens der Klage entgegen, was ganz religiös mittelalterlich gedacht ist; eine juristische Entgegnung auf die Schelte findet nicht statt, ebensowenig wird sie aber als rechtskräftig angenommen. Das Volk wird durch die Vorgänge in ein gewisses unbehagliches Schwanken zwischen dem Gefühl des Rechtes und dem der innern Herzensmeinung versetzt, welches in den wunderbaren Chören zum Ausdruck kommt. Ungemein wichtig für das Verständniss des Charakters der Elsa ist eine korrekte Ausführung der Scene. In ihrem Inneren streiten sich ähnliche Vorgänge, Zweifel und Glaube. „Der Frauen Sinn, gar unbelehrt, dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.“ Es ist aber bei einem mittelalterlichen Volke vollkommen gerechtfertigt, dass das Wunderbare die Oberhand behält. Wir sehen in der besprochenen Scene Triebfedern in Bewegung gesetzt, die in feinsinnigster Weise aus dem Geiste der betreffenden Zeit entspringen.

Der III. Aufzug führt uns den Schluss des Hochzeitfestes vor. Die Männer und Frauen mit Lichten geleiten Elsa und Lohengrin ins Brautgemach. Edelknaben entkleiden Lohengrin des reichen Obergewandes und gurten ihm das Schwert ab; Frauen entkleiden Elsa ebenfalls ihres kostbaren Obergewandes. Der König, welcher hier wieder gleichsam die Stelle des Vormundes bei Elsa vertritt, segnet das Paar; hierauf entfernen sich alle, um die Neuvermählten allein, zum ersten Mal allein zu lassen.

Es war schon altgermanisches, überhaupt indogermanisches Recht, dass die Ehe in allen ihren Folgen erst dann rechtsgültig wurde, wenn vor Zeugen eine Decke das Paar beschlagen hatte. Dieser alte Gebrauch dauerte noch das ganze Mittelalter hindurch in der Brautleite fort. Wenn am ersten Hochzeitstage die Nacht hereinbrach, ward die Braut von den Eltern und dem Brautführer sammt der Brautfrau, zuweilen auch von der ganzen Hochzeitgesellschaft in die Brautkammer geleitet und dem Bräutigam übergeben. Wenn es dunkel war, wurden Kerzen dabei angezündet. Fromme Sitte verlangte nochmals Einsegnung des Paares. Der Zug zur Brautkammer ward von den Spielleuten begleitet; auch Lieder wurden dabei gesungen. Tänze werden bei dem Kammergeleit erwähnt, woraus sich später die Fackeltänze entwickelten. Eine Spur davon ist in dem feierlichen Umschreiten der 8 Frauen enthalten.

In eine ganz andre Welt führt uns das Zwischenspiel zwischen den zwei Abtheilungen des III. Aufzugs ein. Die Sage knüpft an Heinrich's I Namen die Städtebegründung und Heeresorganisation an. Sie nennt ihn ferner den ersten „deutschen“ König. Diese Züge hat die Lohengrindichtung in feiner Weise ausgeführt. „Heinrich, der Deutschen König“ ruft der Heerrufer zu Beginn des Werkes aus. Wagner hat Heinrich zu dem Vertreter der scharf und rein sich ausprägenden deutschen Nationalität etwa im Gegensatz zu der fränkisch-deutschen, oder besser romanisch-germanischen der früheren fränkischen und salischen Kaiser gemacht. Das



Volk deutscher Zunge wird sich seiner deutschen Einheit bewusst. Diess ist ein tiefgreifender grosser Gedanke, der namentlich als zu einer Zeit entstanden, in der Deutschland im Argen lag (die Lohengrindichtung stammt aus dem Jahr 1845), uns den prophetischen Blick des Genius zeigt, der durch die trüben Schleier der Gegenwart zu besseren Zeiten dringt, im Vertrauen auf den deutschen Geist. Zugleich tritt uns die deutsche Einheit entgegen im Kampfe mit dem vordringenden Slaventhum, den Ungarn und Magyaren. Aus dieser tiefen Erkenntniss des germanischen Wesens schrieb Wagner die wunderbaren Stellen, voll Siegeskraft und Siegesbewusstsein: „Was deutsches Land heisst, stelle Kampfes Schaaren, dann schmäht wohl Niemand mehr das deutsche Reich.“ „Für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewährt.“ Nicht minder bedeutsam für die Zukunft sind die Worte Lohengrins: „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn.“ Der kriegerische König wird uns aber auch inmitten seiner Schaaren vorgeführt. Mit dem frühen Morgen wird es in der Burg von Antwerpen lebendig, der brabantische Heerbann soll ja heute mit dem königlichen sich vereinigen, um gegen die Ungarn ins Feld zu ziehen. Vom innern Burghof her tönt ein Aufruf der Heerhörner. Im ersten Dämmer des Morgens liegt die Aue an der Schelde wieder vor uns. Sie ist der Sammelplatz für den Heerbann. Unter Hörnerklang langt der erste Graf mit seinen Mannen an, das Banner wird aufgepflanzt, die Mannen lagern zu kurzer Rast. Als bald ertönen von neuem Hörner, ein zweiter und dritter Graf zieht ein; froh begrüßen sich die Recken. Es wird unterdessen immer heller. Die Schaaren der Ankommenden mehren sich. Plötzlich hört man aus der Ferne die Trompeten des Königs. Regstes Leben entwickelt sich, Alles eilt zu den Waffen, um Stellung zu nehmen, überall her schmettern Signalarufe; mit militärischer Raschheit sind die Schaaren geordnet; das fff. erbrausende Heerbannmotiv zeigt uns gleichsam den Heerbann in strammster Paradedstellung. Von der aufgehenden Sonne umstrahlt, wie der Siegesgott selbst, tritt der König freudig stolzen Herzens unter seine Helden, die mit jabelndem Zuruf ihn willkommen heissen. Wer jemals Gelegenheit hatte, einem militärischen Rendezvous beizuwohnen, wird uns zugestehen müssen, dass diess hier eine geradezu ideale Wiedergabe gefunden hat bis auf das kleinste Detail, das Lagern nach der Ankunft, die Kommandorufe beim Herannahen des Höchstkommandirenden „Zu den Waffen“, „An die Gewehre“, der „Guten Morgen“-Gruss des Generals etc. etc.

Noch einmal verwandelt sich die Versammlung zum Gericht. Nicht als Streitgenosse, als Kläger erscheint Lohengrin. Lohengrin behandelt Friedrich von Telramund wie einen zuvor unschuldigen Mann, der erst durch seine That, der die Strafe auf dem Fusse folgte, sich verschuldet hat. Denn an und für sich hat Lohengrin nicht nöthig, für seine That Rechenschaft abzulegen, da ja Friedrich geächtet ist und damit busslos erschlagen



liegt. Der Grundsatz, dass Derjenige, auf dessen Betreiben hin über einen Andern die Acht verhängt wurde, diesen Letzteren, wo er ihn findet, erschlagen darf und soll, beruht auf der Idee der Rache, welche im germanischen Strafrecht der älteren Zeit eine grosse Bedeutung hatte. Bedenken wir aber die Verhältnisse des II. Aufzugs, wo Telramund in gewissem Sinn durch seine Urtheilsschelte wieder zu Recht kommt, wenigstens in der wenn auch nicht ausgesprochenen und vollständig bewussten Anschauung des Volks, ferner dass Lohengrin als Ritter des Grales als Vertreter der reinsten christlichen Idee erscheint, die sich mit der persönlichen Rache nicht wohl verträgt, so begreifen wir, wesshalb Lohengrin nicht auf das ihm eigentlich bereits aus dem Zweikampf vor Gericht erwachsende Recht der Tödtung fussend, den meuchelmörderischen Ueberfall Telramunds als eigne neu zu entscheidende Rechtssache betrachtet und demgemäss handelt. Dazu kommt noch, dass er Telramund vor allem Volk das Leben schenkte, somit sich verpflichtet fühlt, zu sagen, wesshalb er es ihm dennoch nahm. Nach germanischer Anschauung stehen alle Volksgenossen unter dem Schutze des Friedens, den Keiner brechen kann, ohne damit Alle zu schädigen, nicht bloss den Einen, den er gerade beleidigt. Hat er sich vergangen, so ist Niemand mehr verpflichtet, ihm den Frieden, den er selbst gebrochen, zu halten, er ist friedlos geworden. Dagegen sind die Volksgenossen verpflichtet, Demjenigen, der persönlich geschädigt wurde, zu helfen. Sein Recht und das Recht aller im Frieden Befindlichen verlangt Bestrafung, Rache an Dem, der den gemeinsamen Frieden brach. Schon im Augenblicke der That, mit welcher er den Frieden brach, kann die Strafe eintreten, also der Mörder auf der Stelle getödtet werden. Die Praxis verlangt Einschränkungen dieser allgemeinen Friedensidee, welche aber die Idee selbst in ihrem Wesen unberührt lassen. Die Volksgenossen verlangen den Beweis, dass der in Ausübung eines Vergehens oder nach dessen Ausführung Getödtete wirklich auch nur darum erschlagen wurde. Dem Geschädigten stehen zwei Wege offen; er kann klagen, und den Urtheilsspruch abwarten; dieser wird auf Acht oder Tod lauten; oder aber er kann selbst Rache nehmen, muss aber dann dennoch klagen und gleichsam einen bestätigenden Urtheilsspruch hervorrufen. Klage und Urtheilsspruch sind nothwendig zur öffentlichen Anerkennung der geschehenen Rachethat, bezw. der Strafe. Aber es ist im Grunde unwesentlich, ob die That der Strafe vor- oder nachher vollzogen wurde. Im ersteren Falle verlangt das Recht „die Klage auf den todten Mann“, d. h. die That des Erschlagenen wird vor Gericht zum Urtheil vorgelegt und zugleich geklagt. Bestätigt das Gericht die That, so liegt der Mann busslos erschlagen. War der Kläger im Unrecht, so wird sich das vor Gericht weisen und er der Strafe verfallen. Diese Klage auf den todten Mann bringt Lohengrin in aller Form vor. Zunächst sind, wenn möglich, Zeugen zu erbringen. Als solche ruft Lohengrin die Mannen des Telramund auf, denen er befiehlt, selbst



den Erschlagenen vor des Königs Gericht zu tragen. Auf diese Weise würde er sich nöthigenfalls sogleich berufen können. Doch thut hier sein blosses Wort und Ansehen Genüge. Seine Klage und das Urtheil des Königs, sowie des ganzen Umstandes geben die Worte Lohengrin:

Als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen!

Zum ersten klage laut ich vor euch Allen,  
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:  
da dieser Mann mich nächstens überfallen,  
sagt ob ich ihn mit Recht erschlug?

Der König und alle Männer:

Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,  
soll dort ihm Gottes Strafe werden!

Die zweite Klage geht gegen Elsa, „die Frau, die Gott mir angetraut“. Er muss sie stellen, um sein Gehen zu rechtfertigen. Er ruft das Volk zum Zeugen auf, dass sie ihm einst versprochen, die Frage nie an ihn zu thun. — —

So hat uns Wagner im „Lohengrin“ ein lebensvolles Bild gegeben von den mittelalterlichen Verhältnissen. Fragen wir aber weiter, ist es ihm neben all dem auch gelungen, die übrigen Schönheiten der alten Dichtungen neu zu gestalten, so müssen wir diess bejahen. Ja noch viel mehr. Schon als blosse Neuschöpfung ist „Lohengrin“ ein unvergleichliches Werk. Und doch ist alles das eigentlich nur Nebenwerk im Vergleich zu den erhabenen Ideen, die Wagner's Drama birgt. Von diesen sehen wir aber bei unserer Betrachtung ganz ab; wir fragen nur, ist der Lohengrin wirklich in Allem eine lebensvolle Neuschöpfung der alten Gedichte?

Dazu müssten wir ihm folgen in die alten Sagenüberlieferungen selbst, um uns recht zum Bewusstsein zu bringen, was er uns geschenkt. Wie ihm einerseits auch nicht der kleinste Zug entgeht, der dazu dient, das Bild zu beleben, so ist er andererseits unendlich feinsinnig in Weglassung alles Unwesentlichen. Und die wichtigsten, schönsten Züge sind so sehr mit dem Ganzen zu einer organischen Einheit verwachsen, ohne irgendwie mit störender Breite hervorzutreten, dass ein oberflächlicher Zuhörer sie kaum bemerkt. Oft greift er plötzlich eine Stelle, die unscheinbar versteckt liegt, heraus und macht sie durch eine leichte Modifikation zu einer wahren Perle. Man vergleiche z. B. folgende Stellen:

Parz. XVI 826.

Er schiet ungerne dan:

Nu bräht ihm aber sin friunt der swan  
ein kleine gefuege seitiez (d. i. Schifflein).  
sins kleinoetes er da liez  
ein swert, ein horn, ein vingerlîn,  
hin fuor Loherangrin.

Der „Lohengrin“ (ein mhd. Gedicht, übersetzt von Junghans, Reclam 1199) hat:



720.

Den Kindern er bewahren hiess  
 sein Horn und Schwert; der Frau den Fingerreif er liess.  
 Man sah, er wollte Gutes ihnen gönnen.  
 Er sprach: diess ist beim Gral gewesen lange Weile;  
 mein Vater gab mir Horn und Schwert,  
 den Fingerreif die Mutter, meine Bitt begehrt,  
 dass man es halte wohl! — — —

Lohengrin:

Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,  
 diess Horn, diess Schwert, den Ring sollst du ihm geben,  
 diess Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,  
 im wilden Kampf diess Schwert ihm Sieg verleih!  
 Doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,  
 der einstens dich aus Schmach und Noth befreit.

Zwei Dinge sind es, die dem alten Gedichte wahrhaftigen Werth verleihen, der ideale Ertrag, den wir aus vielen öden dürrn Haide Strecken gewinnen, nämlich die Minne und der Gral. Unstreitig steht die mittelalterliche Minnepoesie auf einer sonst kaum nur annähernd erreichten Höhe. Auch Dichter geringeren Schlages gebieten hier über eine Farbenpracht und einen Bilderreichtum, die immer originell und schön bleiben. Auch unser Epos „Lohengrin“ schildert die aufkeimende Minne zwischen Lohengrin und Elsa mit feinsten Anmuth: sie war seiner Augen Maienwonne. Wenn der mittelalterliche Poet die Minne besingt, dann ist er ewig jung, wie der Lenz, der jedes Jahr die selben Blumen und Blüthen spendet; wenn's auch schon tausendmal geschah, Alles ist immer wieder so lieblich neu. Das Feinsinnige an unsern mittelalterlichen Dichtern liegt in der geschmackvollen Schilderung; der Dichter beschreibt den Boden, dem seine herrliche Blume entwächst; er zeichnet die Stimmungen und Gefühle seiner Personen, die aber in ihren Reden schlicht und einfach bleiben. Die Zauberwonne der Minne in Reden einzuzwängen wäre geschmacklos und phrasenhaft, unnatürlich. Ein höchstes Muster ist Meister Gottfried im Tristan: wie wundervoll ist die Schilderung des Maigefildes, auf dem der König Marke sein Frühlingsfest begeht. Ein wahrer Duft von Minne berauscht uns, lang ehe die Minne selbst zum bewussten Worte kommt. Diess ist aber nur dem Epiker möglich, der hier eigentlich zum Lyriker wird. Wie sollte der Dramatiker diesen Fluss in sein Werk überleiten? Der Wortdramatiker muss eines reizvollsten Punktes zum grössten Theile entbehren. Nicht aber Wagner. Bei ihm ist die Musik, deren Geist er selbst in der Liebe fasst, der Boden, dem die Minne entkeimt. Das hohe Lied der Liebe tönt aus allen seinen wundervollen Partituren und, weil die Musik eine innerliche Kunst ist, noch viel wahrhaftiger und überzeugender als in den Worten des Epikers.

Aber wie steht es mit dem Gral? Unsere Anschauung vermag sich kaum mehr in die fromme, inbrünstige Stimmung hineinzufinden, mit der



im Mittelalter das mystische Wunder dieses irdischen Paradieses erfasst wurde. Was der Dichter fühlte, wenn er den Gral als „des Wunsches Ziel“ mit allem Erhabnen, Hohen ausstattete, vermögen wir ihm kaum nachzufühlen. Das Reich des Grales ist ein überirdisches, göttliches, gleichsam das Hereinragen des Metaphysischen in die Erscheinungswelt. Kraft der eignen Stellung der Musik, der höchsten aller Künste, wird es auch einzig ihr vorbehalten sein, uns davon zu erzählen, uns die erhabensten Wunder mitfühlen zu lassen. Wenn das wunderherrliche Motiv des Grales ertönt, dann steigt die hehre Burg mit all ihrem Glanze vor uns auf, dann haben wir wahrhaftig den Himmel auf Erden.

Wolfgang Golther.

## Geschichtliches und Aesthetisches

über

### das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

#### X.

Im Grossen und Ganzen mehr durch ihre Quantität als ihre Qualität imponirend, eher äusserlich wirkend als in künstlerischem Sinne innerlich wirkungsvoll, so dass ich die begeisterten Lobsprüche Henri Lavoix's:\*) *ce puissant effet dramatique, dont il fait si souvent usage, et avec tant de bonheur . . . il a toujours eu recours à ce procédé d'une façon variée et avec une admirable justesse scénique* nur auf vereinzelte Ausnahmen von dieser Regel beziehen möchte — so etwa wäre die Rolle des Erinnerungsmotivs bei Meyerbeer zu bezeichnen. Wir können nun einmal nicht anders: Weber und Wagner haben uns „leitmotivisch“ verwöhnt, d. h. an das Rechte und Echte gewöhnt! Nachdem ich ein Paar, übrigens allbekannte Reminiscenz-Stellen im „Robert“, das Marcel-Charaktermotiv in den „Hugenotten“ — die stereotyp wiederkehrenden, blos einem Cello und einem Contrabass (arpeggirend) zuertheilten Akkorde — flüchtig erwähnt, gelange ich zu der berühmten Verwendung des Luther-Chorals in letztgenannter Oper. Dieses Choralthema ist angewendet, um die Charakteristik des protestantischen Fanatikers Marcel, und zwar so wesentlich zu erhöhen, dass man das hohe Lied Luther's hier fast geradezu als „zweites Marcel-Motiv“ bezeichnen muss! Bekannt ist Schumann's Ausspruch in seiner „Hugenotten“-Kritik: „überlegt — schaal, besonnen — oberflächlich, dass es der Janhagel ja merkt, grobschmiedmässig ist dieses ewige Hineinschreien Marcel's: „Eine feste Burg“. Anerkannt, bei aller Verdammung von dessen scheusslicher

\*) „Histoire de l'Instrumentation, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours“; Paris, Firmin-Didot, 1878.



Durchführung in der kurzen Ouvertüre, muss immerhin die verschiedenartige Färbung werden, welche Meyerbeer dem Choral an mehreren Stellen, z. B. gleich zu Anfang der Ouvertüre in den tiefen Bläsern (mit englischem Horn), im ersten Akt bald heroisch blechbepanzert, bald in den höchsten Holzbläsern, leicht und zart, im letzten Aufzug im *a capella*-Chor in der Kirche, hinter der Scene, u. s. w. — u. A. im zweiten Finale und zu Anfang des dritten Finale — verliehen hat. Von einer bei Meyerbeer leider gar seltenen Innigkeit ist die Stelle im vierten Akt, wenn Valentine auf Raouls halb geistesabwesende Frage: *où donc étais-je?* antwortet: *près de moi, cher Raoul!* wo, zuerst im englischen Horn, darauf in der Flöte (C-dur) die Ges-dur-Melodie: *tu l'as dit* Raouls\*) flüchtig wiederkehrt, indem diese ihn plötzlich zur Besinnung, zur Erkenntniss seiner schrecklichen Lage zurückruft. Im dramatischen Sinne schön empfunden darf man auch die zarte Stelle gegen Schluss dieses Aufzugs nennen, wo, während Raoul zweiflungsvoll vor der ohnmächtigen Geliebten niederkniet: *que faire? ô moment redoutable!* — *hélas!* — *pourrai-je encore résister à ses pleurs* die ersten Takte einer früheren Melodie der Valentine: *quoi Raoul,* u. s. w. in einer einsamen, von gedämpften Violinen und Bratschen begleiteten Hoboe, zu Raoul's zögernden, zaghaft stockenden, abgebrochenen Ausrufen bruchstückweise, mit klagendem Charakter und in langsamer Bewegung wiederkehren.

Unmittelbar neben dieser Episode verdient der Moment im „Propheten“ (zum 1. Male aufgeführt im April 1849, also sechs, resp. vier Jahre nach „Holländer“ und „Tannhäuser“) in Betracht zu kommen, wo gegen Schluss des zweiten Aufzugs, als Johann, im Begriff der elterlichen Wohnung zu entfliehen, an der Schwelle wankenden Schrittes zurückkehrt, und halb in Thränen erstickend an der Thür des Schlafgemachs seiner Mutter lauscht, das Orchester seine Worte: *silence, elle dort, et dans son sommeil murmure une prière,* mit einer Melodie aus dem früheren Fides-Arioso: *Ah mon fils, sois béni,* vom englischen Horn vorgetragen, in zart geheimnissvoller, durch ein schauriges Tremolo der Streicher „am Steg“ in ihrer Wirkung noch erhöhter Färbung, begleitet. Das Schöne wollen wir anerkennen, wenn auch beklagen, wenn es unorganisch gewachsen durch eine Umgebung von Gemeinheit fast erstickt zu werden droht! Wie dort in den „Hugenotten“

\*) Es ist diess das Thema, von welchem unser Meister sagt: „der Komponist, der bei Erschöpfung alles Vermögens seiner musikalischen Vorgängerschaft nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von sich geben konnte, vermag jetzt mit einemmale den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesscene des vierten Aktes der „Hugenotten“, und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges-dur, der, wie sie als duftigste Blüthe einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsprossen ist, nur sehr Weniges, und gewiss nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann“ („Oper und Drama“, I).



ein Motiv zur Charakterisirung des Protestantenthums, so begegnet uns hier ein Charaktermotiv des finstern Fanatismus der Wiedertäufer: der düstere Oktaven-Psalm *Ad nos, ad salutarem undam*, über welchen Franz Liszt seine berühmte Orgelfantasie geschrieben hat. Im dritten Akt — Zeltscene — scheint die Cello-Wiederkehr der „Pastorale“-Melodie Johann's aus dem zweiten Akt den traurigen Helden — *a king of shreds and patches!!* — auf kurze Augenblicke zum Aufgeben seiner angeblichen „Sendung“, und zur Rückkehr in die Wohnung der Mutter bestimmen zu wollen.

Der „Nordstern“-Held, Péters, wird an mehreren Stellen durch ein stereotypes, den Bässen und Fagotts anvertrautes Wuth-, Tob- oder Grollmotiv charakterisirt, wogegen die effektvolle Melodie von Katharinen's Abschiedsgesang aus dem ersten Finale, welche schon früher im ersten Aufzug als Melodram, während Katharina dem Péters die letzten Worte ihrer sterbenden Mutter mittheilt, andeutungsweise aufgedämmert war, u. A. in den Schlusstakten der Oper, wenn die Geistesklarheit der jugendlichen Kaiserin Russland's wiedergekehrt ist, mit der Bedeutung eines „Weissagungs-Motivs“ wiederkehrt: jene Prophetie der Mutter ist nunmehr in Erfüllung gegangen! Eine der umfangreichsten Reminiscenzen überhaupt bringt das letzte Finale. Noch bevor das Fenster des Czarenpalastes weggeschoben wird, in der Absicht, die ganze, künstlich nachgeahmte Scenerie des ersten Akts — das finnländische Dorf Wiborg — den Blicken der geistesirren Katharina, als Versuch zur Wiederbelebung ihres zerrütteten Geisteszustandes, zu erschliessen, da ertönt, noch während ihrer Wahnsinnsscene, hinter der Bühne der Chor finnländischer Arbeiter, mit welchem der erste Aufzug anhub. Wenn dann die Verwandlung stattgefunden hat, kehrt eine Anzahl Gesangsstücke von dorthier wieder, der Reihenfolge nach: die Pasteten-Romanze des Danilowitz, der Hochzeitschor aus dem ersten Finale, die Melodie aus dem Anfang des Sextetts im Zelt (zweiter Akt) mit den beiden Marketenderinnen, hinter der Scene das Flöten-Solo, welches Péters zu Anfang des ersten Aufzugs geblasen. Im Jahre 1854 trat der „Nordstern“ als Umarbeitung des von 1843 datirenden „Feldlager in Schlesien“ in die Welt. Da in dieser ersten Fassung, aus welcher — beiläufig sei's auch als Beitrag zur Kenntniss von Meyerbeer's eigenartiger, künstlerischer Gewissenhaftigkeit bemerkt — übrigens der bekannte Marsch des „alten Dessauer“ als „Marche sacrée“ des Czaren in die neue Version hinüberwanderte, jene Wahnsinnsscene fehlt, darf man getrost annehmen, dass diese den Autoren durch die gänzlich analoge Auffassung in der Schlusscene der um sieben Jahre älteren Flotow'schen „Martha“ eingegeben worden ist. Allerdings war sie im „Feldlager“, in welchem Jenny Lind bekanntlich ihre ersten Triumphe feierte, wenn man will, im Keime schon vorhanden, im Duett zwischen Vielka und Konrad, welches den dritten Akt eröffnet, und wo dem Letztgenannten dadurch, dass Vielka seine Flöten-Melodie anstimmt, das verlorene Gedächtniss



zurückkehrt. Ueberhaupt ist die „Reminiscenz“ als poetisch-dramatischer Ausdruck in Wahnsinnsscenen stäts ein bevorzugtes Effektmittel gewesen, wie ich an ein Paar Beispielen schon dargelegt habe; in dem Thomas'schen „Hamlet“ (1868) begleitet ein Horn die den Strom leise hinabgleitende irrsinnige ertrinkende Ophelia mit der Melodie ihres Liebesduetts: *Doute de la lumière*.

Die Wiederkehr, vorzugsweise in Melodramen, zweier oder dreier Motivchen in der „Wallfahrt nach Ploërmel“ (1859) ist zu wenig interessant um länger dabei zu verweilen; ebenso dürfte das blosses Hinzeigen auf die Rolle, welche die Melodie der Inès: *adieu, mon doux rivage* in der „Afrikanerin“ (vor 1864) spielt, u. A. hinter der Scene und ohne Begleitung, während des Bajaderenchortanzes zum Schlusse des vierten Akts, für unseren Zweck genügen. Nicht ohne dichterischen Sinn sind die manigfachen „Reminiscenz“-Stellen in der „Struensee“-Musik, welche ich, da sie keine Oper ist, erst hier behandle, obwohl sie schon dem Jahre 1846 angehört. Zwei Themen unter den als Erinnerungsmotive verwendeten drängen sich am meisten in den Vordergrund: das *Andantino religioso*-Motiv, welches in den Harfen die Ouvertüre einleitet, ferner im ersten Melodram *mezza voce* den Eintritt des Vaters Struensee's, des alten Geistlichen, begleitet, in des Gefangenen Traumscene *ppp.* in Harfen und Flöten erscheint, und noch in der Schlusscene, während des „Amen“ des Vatersegens, und dann während Vater und Sohn einander zum letzten Lebewohl schweigend in die Arme stürzen, auftritt; fernerhin die zarte, meistentheils den Holzbläsern anvertraute Melodie, welche die Liebe des Ministers zur Königin Mathilde charakterisirt, und das erste Melodram, sowie den ersten „Entr'act“ eröffnet, und in der Traumscene sowohl Struensee's Anrufen des Namens der Geliebten illustriert, als später, wenn Rantzau ihn erweckt, und er ausruft: „O Wunder! ich glaubte dich zu sehen, Mathilde!“ wieder erscheint.

Hier beansprucht noch eine deutsche Oper nähere Beachtung, und zwar die dem Jahre 1848 angehörende „Genovefa“ Robert Schumann's. Während die Rückkehr des Chorals aus dem Anfang des ersten Aufzuges gegen den Schluss des letzten nur äusserlich wirkt, ist das Thema der Margarete: „Ein schönes Weib, fürwahr, des Küssens werth“ weit mehr leitmotivartig durchgeführt. Zuerst flüstert sie es dem Golo zu Anfang des Schlussduetts des ersten Aufzuges ins Ohr; in dem kurzen Terzett-Sätzchen des dritten Actes, das der ersten Zauberspiegelercheinung vorausgeht, wiederholt sie es heimlich, auch hier als Anspornung Golo's. Abgesehen von einigen weiteren, sehr verdeckten und versteckten Stellen, wo es noch auftritt, wird es im zweiten Aufzuge, nachdem Golo zu Genovefa ins Zimmer getreten ist, vom Männerchor (Soldaten der Wache) „von aussen“, hinter der Scene, intonirt, unisono in Emoll. Den Schlüssel zu dem dramatischen Sinn dieser Stelle gibt Golo, indem er der Genovefa erklärt, Margarete „mache den Burschen von ihren Künsten vor“; somit hat sie ihnen auch



ihr Spottliedchen auf Genovefa, das zugleich die lüsterne Gier Golo's an-  
fachen soll, eingeübt. Eine andere Melodie der Margarete in A moll, die  
das Schlussduett des ersten Aufzuges einleitet: „Sieh da, welch feiner  
Rittersmann“, und sofort von den Geigen in hoher Lage *pizz.* auf-  
genommen wird, kehrt zu Anfang des zweiten Akts wieder, indem die zum  
kleinen Bläserorchester hinter der Scene gehörigen beiden Piccoli und  
Clarinetten sie über dem Chor der trinkenden Soldaten hin anstimmen.  
Ausserdem kehrt die echt Schumann'sche, schwärmerisch-zarte Geigen-  
melodie aus dem zweiten Aufzuge — eine Art „Unschuldsmotiv“ der Geno-  
vefa — ein paar Mal in dem Finale dieses Aktes wieder: „Herr, schütz'  
vor Frechheit mich“.

Jetzt träte Gounod an uns heran. Da sein Hauptwerk jedoch schon  
im März 1859 zur Aufführung kam, thun wir dem *auteur de Faust*, wie seine  
Landsleute ihn stäts nennen, entschieden kein Unrecht, wenn wir ihn  
als Epigonen Meyerbeer's und . . . Wagner's betrachten, folglich von  
dieser Erörterung ausschliessen. Noch aber will ich, vollständigkeitshalber,  
zwei ältere Opern erwähnen, in welchen die „Reminiscenz“ einen dramati-  
schen Zweck erfüllt. In der reizenden, in Deutschland wohl gänzlich  
unbekannten „Haydée, ou le Secret“ von Auber (1847) giebt im zweiten  
Aufzug der Verräther Malipieri seinem angeblichen Freund Lorédan seine  
Mitwissenschaft von dessen Geheimniss dadurch zu verstehen, dass er die  
Melodie anstimmt, welche dieser im ersten Akte, von Opium berauscht,  
während Malipieri ihn unbemerkt belauschte, gesungen hatte. In der  
Schlusscene des Verdi'schen „Rigoletto“ (1851) macht die Wiederkehr der  
vom Herzog von Mantua hinter der Scene gesungenen Romanze: *Donna e  
mobile* aus dem ersten Akt dem verzweifelnden Vater klar, dass es nicht,  
wie er glaubte, die Leiche des Verführers seiner Tochter ist, welche er in  
dem verhängnissvollen Sack davonschleppt. Derartige Beispiele wären ja,  
sobald man alle Winkelchen gefissentlich durchstöbern wollte, schaarenweise  
aufzutreiben — Auber, und die französische „Opéra Comique“ überhaupt,  
wimmelt förmlich davon — allein . . . wozu?

Und so darf ich nunmehr mein Ziel für erreicht, meinen Zweck für er-  
füllt halten; bestand Letzterer doch darin, durch Beispiele *luce clarius* nach  
zu weisen, welch' tiefe Kluft das Erinnerungsmotiv der Vorgänger und  
Zeitgenossen unseres Meisters in Wahrheit von der Wunderwelt seines „Leit-  
motivs“ trennt; *look here, upon this picture . . . and on this*, ruft Hamlet  
aus. Dass ich hie und da, wie bei den Oratorien Liszt's, den „Trojanern“  
Berlioz's, u. s. w. die eigentliche, etwa von den „Tannhäuser“- und „Lohen-  
grin“-Jahren 1845—1850 vorgezeichnete Grenzlinie überschreiten musste,  
lag in der Art des an jenen Stellen besprochenen Gegenstandes begründet,  
auch dürfte der wohlwollende Leser, welcher meiner Darstellung bis zum  
Schlusse gefolgt ist, mich desshalb kaum der Inkonsequenz zeihen. Auf  
eine kürzere oder längere Schlussbetrachtung verzichte ich wohl besser, da



der Leser aus dem Dargelegten die nothwendige Folgerung zu ziehen schon selbst im Stande sein wird. Das eigentliche *Q. E. D.* wäre ja am Besten durch eine eingehende Darstellung des Wagner'schen Leitmotivs, in seiner dichterisch-dramatischen, seiner musikalischen und, wie der Franzose sagen würde, seiner „philosophischen“ Eigenart zu erreichen, etwa vom „Lohengrin“ an; ist doch diese Schöpfung so recht eigentlich als die Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft zu betrachten, als dasjenige Werk, in welchem der Falter des „Leitmotivs“, das erst 1854 im „Rheingold“ in's Dasein treten sollte — ins wirkliche Bühnenleben, wie schon früher bemerkt, dagegen erst 1865 im „Tristan“! — der Puppe des Reminiscenz-Motivs schon fast gänzlich entfliegt; doch hiesse eine derartige Auseinandersetzung gerade für den Leserkreis dieser „Blätter“ nicht Eulen nach Athen tragen? Zu einer etwaigen zweiten Abhandlung: „Erinnerungsmotiv und Leitmotiv bei den Epigonen Wagner's“ dürfte der Stoff sich denn doch kaum als hinreichend interessant erweisen; haben sich Jene (man denke nur an Josef Huber's „Rose vom Libanon“ oder an Goldschmidt's „Helianthus“) zu unserem Meister gar zu sehr in das selbe Verhältniss gestellt, wie der Wachtmeister zum Wallenstein! —

## Die hygienische Reform.

Von Alfred Lill v. Lilienbach.

Der Philosoph Herbert Spencer nennt die Missachtung der Gesetze der Gesundheit eine physikalische Sünde. In der That, wenn man den immer weiter greifenden Verfall der Menschheit ins Auge fasst und bedenkt, dass die in Folge unnatürlicher Lebensweise uns selbst und späteren Geschlechtern auferlegten nachtheiligen Folgen oft ebenso furchtbar sind, als sie nur Verbrechen gegen die Religion und den Staat herbeizuführen vermögen, dass ferner an eine sittliche Reform bei einem physisch degenerirten Volke nicht gedacht werden kann, so wird man dem Gehorsame gegen die Vorschriften der Natur in Bezug auf unsern Körper den Rang einer sittlichen Pflicht einzuräumen nicht umhin können. Während aber Religion und Staat ihre klar formulirten Gebote zum Gemeingut Aller zu machen suchen, schmachtet die grosse Masse des Volkes noch in tiefer Unwissenheit in Bezug auf die natürlichen Bedingungen ihres körperlichen Wohls. Durch Ungehorsam gegen die Natur veranlasstes Siechthum betrachten die Meisten als unvermeidliche Beschwerde in diesem „irdischen Jammerthale“ und sie übersehen, dass ihr Elend nur die nothwendige Strafe für den Ungehorsam gegen die ewigen Gesetze der Natur bildet.

Das Vertrautsein mit diesen Gesetzen ist also unumgängliche Bedingung für das Besserwerden unserer Zustände in jeder Richtung, und es erwächst für ein auf wahre Kultur gerichtetes Streben die Aufgabe, Kenntniss der einfachsten und leicht fasslichen Gesetze der Pflege und Erhaltung der Gesundheit im Wege des Unterrichtes in den Elementarschulen, auf der Kanzel, dem Katheder und in der Presse in alle Schichten der Gesellschaft zu leiten. Diese aufklärende Wirksamkeit kann aber nur von einer, dem Laienthum angehörigen, von echt hygienischem Geiste beseelten, als Gesundheitsrath fungirenden Körperschaft ausgehen. Nicht



von der Schule ist das selbstverläugnende Anstreben, sich selbst überflüssig zu machen und eine Reform in Haupt und Gliedern einzuführen, zu erwarten, wie schon Rousseau erkannte, als er sagte: „*L'hygiène est moins une science, qu' une vertu.*“ Nur solche von Standes- und Parteiinteressen nicht beeinflusste Männer werden sich berufen fühlen, Einrichtungen zu bekämpfen, welche allgemeiner Anerkennung geniessen und auf vermeintlich wissenschaftlichen Dogmen fussen, die aber als mit dem richtig erfassten allgemeinen Wohle und mit den Grundsätzen der klaren Naturgesetze in Widerstreit stehend von ihnen befunden werden.

Zu den unheilvollsten Einrichtungen, welche dieses Jahrhundert dem Menschengeschlechte beschieden hat, gehört ohne Zweifel die zum Schutze gegen eine mögliche Infektion erdachte, in ihren Folgen ganz unberechenbare Einimpfung eines Giftstoffes, dessen wohlthätige, schützende Wirkung nach der herrschenden Impftheorie darin beruht, dass er den damit behafteten Organismus mittels einer auf Gewebe und Blut ausgeübten permanent krankhaften Veränderung influenzirt. Die beste Kritik dieser Schutzwirkung giebt Dr. Weber in Duisburg mit den Worten: „Dauernde Anpassung des Organismus an Krankheitserreger ist typische Entartung.“ — In der That, wenn wir aus den statistischen Tafeln des Reichsgesundheitsamtes die progressive Zunahme an Diphtheritis, Skrophulose, Tuberkulose, sowie der Mortalität in allen grossen Städten an Typhus, Masern, Scharlach entnehmen, wenn wir die erschreckende Abnahme der durchschnittlichen Lebensdauer (sie beträgt jetzt kaum 29 Jahre) bemerken, endlich beobachten, dass die Kindersterblichkeit im Allgemeinen in jenen Ländern am grössten ist, wo die Impfung am strengsten durchgeführt wurde, dass in England und Deutschland die epidemischen Krankheiten seit Erlass des Impfgesetzes bedeutend zugenommen haben, die Pockensterblichkeit selbst nicht günstiger beeinflusst wurde, so drängt sich dem Unbefangenen die Ueberzeugung auf, dass hier ein innerer Zusammenhang zwischen jenem Gesetze und den öffentlichen Gesundheitszuständen herrsche. Die Ausbreitung der Tuberkulose entspricht, nach Dr. Hamernik, der wachsenden Zahl der Vaccinationen, und es ist zu befürchten, fügt dieser Arzt hinzu, dass die geographische Ausbreitung der Vaccine eine solche Ausbreitung der Tuberkulose nach sich führen werde und die Völker entfernter Kontinente und Inseln diese illusorische Lebensversicherung theuer bezahlen werden. „So lange Impfung geübt wird von Aerzten und so lange die gegenwärtigen Doktrinen über Ansteckung herrschen, so lange kann auch in der Medizin kein wissenschaftlicher Zweck und kein Geist der Wahrheit Platz greifen.“

Die von der Schule propagirte Ansicht, dass den infektiösen Krankheiten ein spezifisches Gift zu Grunde liege, das von aussen eingeschleppt werde, führt nothwendig zu jenen, auf vermeintliche Vernichtung des äusseren Feindes gerichteten Massregeln (Bazillenjagd, künstliche Desinfizierung, Quarantänen), welche nicht nur ihren Zweck verfehlen, sondern auch positiv dadurch schaden, dass sie die allgemeine Aufmerksamkeit von dem naturgemäss Jedem einleuchtenden Wege, die Gesundheit zu erhalten (als welcher frische Luft, reine Nahrung, widerstandsfähige Haut bezeichnet werden müssen) ablenkt und vor den Folgen der täglichen Missachtung der natürlichen Lebensbedingungen die Augen verschliessen macht. Wie soll auch die Aufklärung über die „hygienischen Tugenden“ in die Reihen des Volkes dringen, wie will man — ruft der Verfasser des vorzüglichen Buches: „der Choleralärm in Europa 1884“\*) — „wie will man dem Volke Reinlichkeit und Natürlichkeit in Athmung, Hautpflege, Speise und Trank klar machen, so lange man es gesetzlich nöthigt, das gesunde Blut seiner Kinder, oft das einzige

\*) Bei Schmorl & von Seefeld, Hannover. Preis M 1,20. Vgl. B. Bl. 1884, Litter. Anz. Nr. 16 im XI. Stück.



Erbtheil der Armen, mit dem Ansteckungsstoff einer, gleichviel, ob künstlich erzeugten oder natürlichen, immer schmutzigen Krankheit zu vergiften.“ — „Wenn bei den Engländern, trotz dem bei ihnen noch herrschenden Impfwahne, die s. g. Infektionskrankheiten einen wenig günstigen Boden finden, so erklärt sich dieses aus dem der englischen Race eigenthümlichen Luft- und Reinlichkeitsbedürfnisse, das ihre hygienischen Veranstaltungen zu den bestorganisirten der Welt macht. Nach der herrschenden Theorie müsste die Cholera vor Allem in England verbreitet sein, da kein Land der Einschleppung des Cholerakeimes so ausgesetzt ist, wie England durch seinen fortwährenden, durch keine Revisionsmassregeln gehinderten Verkehr mit Indien. Und doch hat es sich bis heute von der Krankheit frei erhalten, Dank seiner durch Hygiene ausgebildeten Widerstandskraft.“

Die der Infektionstheorie zu Grunde liegende Ansicht, dass die Ursachen aller Krankheiten in Anreizen der äussern Welt (Pilzen und Bakterien) zu suchen seien, verleitete die Schulmedizin zu dem Wagniss, das Wesen dieser geheimnissvollen Krankheitserreger durch Uebertragung auf Thiere ergründen zu wollen. Allein die dabei mit Hilfe der scharfsinnigsten Vorrichtungen und grausamsten Thierfoltern erzielten Resultate waren ohne praktischen Werth für die Heilkunde, da der natürliche Verlauf der Krankheit ein anderer ist, als der durch künstliche Impfprozesse bei Thieren erregte; vielmehr war mit diesem Beginnen, wie die missglückten Pasteur'schen Versuche mit dem Milzbrand und die Koch'schen Versuche mit dem Tuberkel- und Cholerabazill beweisen, die Gefahr verbunden, auf Abwege zu gerathen, welche die Rückkehr zur einfachen Wahrheit immer schwieriger machen. \*) Wie grundlos erscheint der fanatische Jubel über die durch Prof. Koch gemachte Entdeckung des spezifischen Cholerabazills, wenn man ihr die durch Neegeli, Buchner und Wigand im Wege exakter Beobachtungen erhärtete Thatsache gegenüberstellt, dass die Bazillen die eigentlichen Träger des organischen Lebens sind und jedem Lebewesen innewohnen, dass ihre pathogene Wirkung nicht ihrer spezifischen Art angehöre, sondern einzig und allein von dem Boden abhängt, in welchem sie gedeihen, so dass der unschuldigste Bazill in der geeigneten verunreinigten Flüssigkeit eine zunehmende virulante Beschaffenheit und z. B. die Form und Wirkung des Milzbrand- oder des Komma Bazills annehmen kann (Virchow's Archiv t. XCL), wenn wir ferner durch die mikroskopischen Forschungen des Surgeon Major Lewes zur Kenntniss der Thatsache kommen, dass die Sekrete des Mundes und der Rachenhöhle auch der gesunden Menschen mit solchen kommaähnlichen Bazillen erfüllt sind, wie sie von Prof. Koch in den Choleradejektionen entdeckt worden sind (Nature Nr. 778). Hier, sowie in tausend andern Fällen wird also die Humanität, die auf gesundem Sinne ruht, gerächt durch die Wissenschaft im gesunden Sinne. Die Pseudo-Philosophie, welche für den Einen schon durch die Grausamkeit ihrer Methode verwerflich ist, zwingt auch die Andern zur Verurtheilung durch die Nichtigkeit ihrer Erfolge.

Eine von echt hygienischem Geiste erfüllte Gesundheitslehre wird es verschmähen (und hat es auch nicht nöthig), schmerzempfindende Thiere als Material für grausame Versuche zu benutzen, weil sie sich der durch die Sittlichkeit und die Natur gezogenen Grenzen der wissenschaftlichen Forschung bewusst ist.

Die hygienische Reform wird also durch diese selbst auferlegte Beschränkung auch bessernd auf die sittlichen Zustände wirken und der Ueberzeugung Eingang verschaffen, welche Prof. Neegeli mit folgenden Worten ausdrückt: „Das Ewige und Beständige, das Wie und Warum, das alles bleibt dem menschlichen

\*) Vgl. über Pasteur die Bemerkungen zum „Thier- und Menschenfreunde“ in den Litter. Anz. Nr. 30.



Geiste für immer unfassbar, und wenn er es versucht, die Grenzen der Endlichkeit zu überschreiten, so vermag er nur sich selbst zum lächerlich ausgestatteten Götzen aufzublähen und das Ewige und Göttliche durch menschliche Verunstaltungen zu entwürdigen.“

Die moderne Kulturgeschichte sucht uns zu beweisen, dass mit zunehmender Vermehrung unserer Produktion auf geistigem und materiellem Gebiete das Wohl der Menschheit Hand in Hand gehe, dass die Nahrung, Kleidung und Wohnung des gemeinen Mannes gegen früher sich erheblich gebessert habe, und auch der Gesundheitszustand im Allgemeinen durch eine wissenschaftliche Behandlung aller einschlägigen Fragen gehoben worden sei. Vor Allem vertritt diesen Standpunkt die grosse sogenannte „liberale Presse“, welche sorgfältig ihre Spalten Allem verschliesst, was eine Erschütterung des Glaubens an die Zaubermacht des Impfgiftes und die privilegierte Heilkunde herbeiführen oder das Gewissen des Volkes gegen das Quälen der Thiere im Namen der vergötterten Wissenschaft wecken könnte.

Auch auf die vielfach gewährte öffentliche und private Wohlthätigkeit wird hingewiesen, um darzuthun, dass der wahrhaft Bedürftige in Mitten einer zivilisirten Gesellschaft nicht mehr dem Elende preisgegeben sei. — In der That kann nicht geläugnet werden, dass der aufblühende Handelsverkehr und Assoziationsgeist alle Uebel vor Konzentration und Einfressung an einem Punkte bewahrt, insbesondere Theuerung und Hungersnoth bei ganzen Völkern unmöglich gemacht haben, dass dem technischen Aufschwunge und der staatlichen Fürsorge viele Verbesserungen auf dem sanitären Gebiete zu verdanken sind.

Alle diese Fortschritte vermögen aber nicht die zwischen der Produktion und Konsumtion gährende Kluft und die dadurch bedingte relative Uebervölkerung und Zunahme der Massenarmuth mit allen ihren Konsequenzen zu verhüllen. An die Stelle periodischer Seuchen sind kontinuierlich wüthende Krankheiten und chronisches Siechthum getreten, die sich durch gesteigerte Mortalität und Abnahme der mittleren Lebensdauer äussern.

Auch die geistige Ueberlastung — namentlich bei dem noch unausgebildeten Gehirne unserer Schuljugend — übt einen desorganisirenden Einfluss auf die Entwicklung des Menschengeschlechtes. Der in den Schulen von Klasse zu Klasse zunehmende Prozentsatz von Kurzsichtigen (er erreicht oft die schreckliche Höhe von 60%) ist nur das betrübende Symptom einer gegen das übrige Nervensystem der Betroffenen gerichteten Schädigung, welche Prof. Foussayrive in seinem Werke: *Sur l'hygiène* zu dem Ausrufe drängt: „*l'humanité s'en va par le cerveau.*“ Trotzdem der Vereinstag „für öffentliche Gesundheitspflege“ im Jahre 1876 und der Vereinstag der Irrenärzte im Jahre 1880 in Uebereinstimmung mit namhaften Pädagogen auf Verminderung des Lehrstoffes und der Lernzeit (namentlich in den Gymnasien) gedrungen und das damit begründet haben, dass die frühzeitige und zu gehäufte Anstrengung des kindlichen Gehirns bei Niederhaltung der Muskelthätigkeit störend auf die allgemeine Körperentwicklung wirke, und die von Jahr zu Jahr zunehmende nervöse Konstitution unserer Jugend den Niedergang der geistigen Kraft unseres Volkes in dem heranwachsenden und darauffolgenden Geschlechte zur Folge haben müsse, sehen wir das grausam harte Schulsystem ungehindert, ja in manchen Richtungen noch verschärft, seinen unheilvollen Einfluss üben.

Die zunehmende Mildthätigkeit gegenüber dem wachsenden Elende ist nicht zu verkennen; aber die Gemeinde- und Staatsarmenpflege verhindert, indem sie den Bedürftigen von fremder Wohlthätigkeit abhängig macht, die planmässige Selbstfürsorge, das beste Erziehungsmittel zu persönlicher Würde und Freiheit und die einzig richtige Armenpolitik.



Der Verbreitung und grösseren Billigkeit der Genuss- und Luxusartikel aller Art entspricht eine Ueberspannung der Nerven und eine krankhafte Jagd nach Mitteln zur Befriedigung künstlicher Bedürfnisse bei Vernachlässigung der einfachsten und billigsten Subsistenzmittel. Die als Beweis zunehmenden Wohlstandes betrachtete Steigerung des Fleischverbrauches trifft meist nur die bemittelten Klassen. Mit dem zunehmenden Wohlstande Weniger korrespondirt das Verkommen der Massen, und diese hauptsächlich bilden das sich stäts erweiternde Absatzgebiet für Spirituosen!\*) Mit diesen, und durch sie veranlasst, steigt aber progressiv die Anzahl der Verbrecher, Irrsinnigen und Selbstmörder. Alle diese Thatsachen sind, Dank unserer fortgeschrittenen Sozialstatistik, durch Ziffern nachzuweisen, und sie dürften genügen, um darzuthun, dass unsere zivilisirte Gesellschaft auf diesem Wege nicht dem Fortschritte, sondern der Auflösung entgegengeht.

In neuerer Zeit ist man beflissen, das wirthschaftliche Elend der arbeitenden Klassen, insbesondere in den Fabriken, zu mildern; allein die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit der Schaffung besserer hygienischer Lebensbedingungen scheint den dominirenden Kreisen noch ferne zu liegen. Und doch stehen Lohnverbesserung, Unfall- und Krankheitsversicherung u. s. w. nicht in erster Reihe, wenn es gilt, naturgemässe Zustände zu schaffen. Denn was hilft dem Arbeiter ein besseres Auskommen, wenn seine Kraft noch im rüstigen Alter durch gesundheitsschädliche Einflüsse gebrochen wird, und das für die Volkswirtschaft werthvollste Kapital: die Arbeitskraft Einbusse leidet? Die Mortalität allein drückt nur einen geringen Theil des Verlustes an Wohlstand und Glück aus, ebenso wie im Kriege nicht nur die Anzahl der Gefallenen, sondern auch der Verwundeten und Kampfunfähigen entscheidend ist. Sir James Paget hielt bei der *Health Exhibition* zu London einen Vortrag über den Einfluss der öffentlichen Gesundheitszustände auf die nationale Arbeit in allen ihren Verzweigungen. Aus den Listen der *Friendly society* ergiebt sich die Anzahl der Tage, an welchen ihre Mitglieder wegen Krankheit arbeitsuntüchtig wurden und Unterstützung erhielten. Die durchschnittliche Anzahl der Krankheitstage beträgt für das Individuum im Jahre 10 Tage (in der Armee 17 Tage, bei der Flotte 16 Tage). Aus der Anzahl von 3 bis 400 000 solcher Fälle lässt sich die durchschnittliche Zahl von Krankheitstagen für jede Person zwischen 15—65 Jahren, welche in dem Census vom Jahre 1881 aufgezählt ist, ableiten. Die Berechnung ergiebt für das männliche Geschlecht einen Verlust von 9.692 505 Wochen im Jahre, für das weibliche Geschlecht von 10.592 700 Wochen, oder mit andern Worten: die ganze Bevölkerung zwischen 15—65 Jahren thut in jedem Jahre 20 Millionen Wochen weniger Arbeit, als sie thun würde, wenn sie nicht durch Krankheiten abgehalten wäre. Der Verlust für die ackerbauende und industrielle Bevölkerung von  $7\frac{1}{2}$  Millionen Menschen, in Geld ausgedrückt, würde 11 Mill. Sterl. betragen, den Arbeitsverlust zu 11 Mill. Wochen und den Lohn für die Woche zu 1 £ Sterl. angenommen.

Der Vortragende knüpft an diese Auseinandersetzung den Wunsch: es möchte Gegenstand nationalen Ehrgeizes sein, dem Volke den höchsten Grad der Gesundheit zu sichern, wie er gegenwärtig auf kriegerische Vorzüge und Auszeichnung in Künsten und Gewerben gerichtet sei.

Wie es aber in unserer hohentwickelten Zivilisation mit der Gesundheitswacht bestellt ist, kann ein aus unzähligen Fällen herausgegriffenes, der „deutschen

\*) Auch reizt bekanntlich der grössere Fleischgenuss zu stärkerem Genusse der Spirituosen, so dass man, wenn in der That jener auch bei den Minderbemittelten zunähme, diess noch nicht als „Verbesserung“ begrüssen dürfte!



Wochenschrift“ Nr. 44 entnommenes Beispiel lehren: In den Fabrikssälen der k. k. Aerrialtabakfabrik zu Hainburg, in welchen 200—300 Frauen und Mädchen 11  $\frac{1}{2}$  Stunden des Tages beschäftigt sind, finden sich nicht die primitivsten Ventilationsvorrichtungen. Die beklemmend schwere Luft ist mit Stickstoff und Nicotin übersättigt, und im Winter wird ihr der geringe Sauerstoffgehalt noch durch 200 in den einzelnen Sälen brennende Oellampen entzogen, welche einen penetranten Geruch verbreiten. Dazu herrscht in den Trockenstuben eine Temperatur von 50—60° C. In Folge dessen kommen im Jahresdurchschnitt auf 1000 Arbeiter 1260 Krankheitsfälle, ein Verhältniss, das 3mal so schlecht ist, als in den ungesundensten Gewerbszweigen Wien's. Diess sind die hygienischen Verhältnisse einer Fabrik in einem Staate, welcher das Institut der Fabrikinspektoren gesetzlich eingeführt hat, und welchem aus diesem als Monopol betriebenen Fabrikszweige ein jährlicher Gewinn von 70 Mill. fl. erwächst. Auch die grösstentheils nicht oder ungenügend ventilirten Schulräume, in welchen unsere studierende Jugend bei einer überspannten Gehirnarbeit 5—6 Stunden des Tages zubringt, müssen, wenn man das zur gesunden Körperentwicklung physiologisch geforderte Maass von reiner Athemluft in Anschlag bringt, eine das Lungenblut langsam vergiftende Wirkung hervorbringen und in den zarten Organismen einen zur Ausbrütung schädlicher Keime stäts vorbereiteten Nährboden erzeugen.

Wenn wir die Anforderungen einer von sittlichem Geiste erfüllten, naturwissenschaftlich begründeten Hygienik mit den staatlichen und sozialen Einrichtungen unseres sich so fortgeschritten dünkenden Zeitalters vergleichen, so gähnt uns eine Kluft entgegen, deren Entstehung nur darin ihre Erklärung findet, dass nicht der Wust angesammelter Kenntnisse es ist, welcher die Erkenntniss der einfachsten Gebote der Natur vermittelt, und dass erst ein naturgemässes Leben zu schaffen ist, ehe wir überhaupt Kultur im wahren Sinne des Wortes zu erringen hoffen dürfen.

Noch wehrt der aufgehäufte Schutt der Vorurtheile und der Moder kranker Gesellschaftszustände dem neuen Lichte den Eintritt. Diesem muss erst Bahn gebrochen werden, ehe der vorhandene Keim der Reform sich entfalten und zur reifen Frucht werden kann. Die Zeit der Ernte wird für die nach Befreiung ringende Menschheit kommen!

Dieser Glaube ist es, welcher dem edlen Carlyle die prophetischen Worte leiht, die auch uns im Kampfe gegen die Mehrheit stärken sollen: „Jedes Gute, das irgend möglich ist, wird wirklich sein. So tief und traurig wir es empfinden, dass wir noch in finsterner Nacht stehen, so tief und unerschütterlich ist unser Vertrauen, dass der Morgen nicht ausbleiben wird. Ja, schon sehen wir, um uns blickend, im Aufgange Streifen der Dämmerung. Wenn die Zeit erfüllt ist, wird der Tag anbrechen. Der Fortschritt der Menschheit zur Entwicklung Alles dessen, was wahr und gut ist, wird nicht nur dem Glauben geoffenbart, sondern wird auch dem beobachtenden Auge klar, so, dass Jeder, der um sich blickt, die Botschaft lesen mag. Ist nicht der ungesunde Entwicklungsgang der heutigen Welt, wenn auch Symptom einer allgemeinen Erkrankung, doch zugleich Symptom des einzigen Mittels der Wiedergeburt und des Heilbestrebens der Natur, die fremdartigen Hindernisse zu beseitigen und wieder ein Ganzes und Ungetheiltes zu werden?“



## Geschäftlicher Theil.

# Mittheilungen der Centralleitung an die verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Laut Vereinsbeschluss vom März d. Jrs. hatte die Vertheilung der Freiplätze-karten zur Verloosung innerhalb der Zweigvereine und Ortsvertretungen nach Maassgabe des Durchschnittes der Mitgliederzahl der einzelnen Zweigvereine und Ortsvertretungen aus den Jahren 1885 und 1886 stattzufinden.

Der Jahrgang 1885 weist eine Mitgliederzahl von . . . 5131,

„ „ 1886 eine solche von . . . 5669,

beide Jahrgänge somit . . . 10800 Mitglieder,  
für welche bei der Centralkasse die Beiträge rechtzeitig bis 31. Mai d. Jrs. ein-  
gezahlt worden sind.

Der Centralleitung wurden 1600 Stück Eintrittskarten zur Verfügung gestellt und beträgt somit die Durchschnittsziffer der beiden Jahrgänge für Zutheilung einer Karte 6,75. Die Centralleitung hat bei der Zutheilung an die Zweigvereine und Ortsvertretungen sich ergebenden Bruchtheilen in der Mitgliederzahl in der Weise Rechnung getragen, dass eine Karte auch dann schon zugetheilt wurde, wenn der Bruchtheil die Hälfte der Durchschnittsziffer überstieg. Indem sie diesen Vertheilungsmodus einhielt, glaubt die Centralleitung den Anforderungen der Gerechtigkeit und Billigkeit durchaus nachgekommen zu sein.

Die Vertheilung und Zusendung der sämtlichen Berechtigungsscheine war mit Ende des letzten Monats bereits erfolgt.

Eingegangene Anfragen und Reklamationen wurden beantwortet, soweit es bei den dringenden Geschäften möglich war. Der andere Theil dürfte durch vorstehende Mittheilungen seine Erledigung finden.

Beizufügen ist, dass die Centralleitung keine einzige Karte mehr zur Verfügung hat, und dass sie deshalb auch ausser Stande ist, den vielfach an sie gekommenen Wünschen nach weiteren Freikarten zu entsprechen.

Die bereits im VI. Stück der „Bayr. Blätter“ nach Bayreuth in das Lokal der Gesellschaft „Frohsinn“ einberufene Generalversammlung am 24. Juli Vormittags 9 Uhr hat nachstehende Tagesordnung: 1) Rechenschaftsbericht; 2) Kassenbericht; 3) Bericht der Rechnungsrevisoren; 4) Antrag der Centralleitung: a) auf Schaffung eines Fonds zur Begründung einer Richard Wagner-Stiftung, b) auf die dadurch bedingte Abänderung und Ergänzung der Statuten unter Zugrundelegung des im Juli-Stücke des Vereinsorganes mitzutheilenden Entwurfes; 5) Berathung und Beschlussfassung über gemäss § 18 der Statuten event. angemeldete Anträge von Vereinsmitgliedern; 6) Wahl der Rechnungsrevisoren und der Ersatzmänner, des Vorortes und der Centralleitung.

Gleichzeitig theilen wir die von der Centralleitung entworfenen Statuten mit, welche den gesetzlich zulässigen Ersatz der projektirten Richard Wagner-Stiftung anstreben.

München, am 5. Juli 1886.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Carl Wimmer,  
I. Vorsitzender.

Prof. M. E. Sachs,  
I. Schriftführer.



## Feiern des 22. Mai.

**Köln.** Am 24. Mai trug im hiesigen Tonkünstlerverein Hr. Musikdirektor O. Rokicki, Vertreter des A. R. W.-V.'s in Bonn, die Dichtung des „Parsifal“ vor.

**Kiel.** Unser Zweigverein veranstaltete am 28. Mai eine nachträgliche Geburtstagsfeier. Das Programm bot dar: den Chor der Friedensboten aus „Rienzi“ (im Arrangement für Klavier zu 4 H., vorgetragen von den Herren Musikdir. C. Borchers u. A. Keller), die Ansprache des Landgrafen aus dem II. Akt des „Tannhäuser“ (gesungen von Herrn Gottschalk aus Hamburg), den Einzug der Gäste aus „Tannhäuser“ (Borchers u. Keller), das Gebet des Königs Heinrich aus „Lohengrin“ (Gottschalk), zum Schluss den Gesang der Rheintöchter aus der „Götterdämmerung“ (in dem Arrangement von J. Rubinstein, gespielt von Fräulein M. Tiedemann u. Herrn A. Keller).

**Marburg i. H.** Der Vorabend von unseres Meisters Geburtstage vereinte zahlreich die Mitglieder des akademischen Wagnervereins und des hiesigen Zweigvereins. Wohl konnten wir in diesem Jahre in freudigem Gefühle das Fest begehen, denn immer mehr sehen wir den Erfolg der guten Sache auch in unserem kleinen Bezirke. Wenn am 22. Mai 1885 die Mitgliederzahl eben knapp zur Gründung eines Zweigvereins ausreichte, so konnten wir am 21. Mai 1886 unser 37. Mitglied begrüßen. Zum erstenmale seit dem hundertjährigen Bestehen des Marburger Konzertvereins konnte, dank Direktor Freibergs muthigem Eintreten, ein Werk Wagners (das Meistersinger-Vorspiel) in den Orchesterkonzerten des Winters zur Aufführung gebracht werden. Die Geburtstagsfeier wurde mit einer trefflichen Aufführung des Siegfriedidylls (Quintett) eingeleitet; darauf folgte Volkmanns grosses Trio in B-dur, vorgetragen von Herrn Musikdirektor Freiberg, Herrn Dr. H. Bennecke und Herrn cand. phil. Paul Müller. Hierauf reihte sich der von Herrn Privatdozent Dr. Joh. Stosch gehaltene Festvortrag: „die Bestandtheile der Nibelungensage und ihre Weiterdichtung durch Wagner.“ Den Schluss der offiziellen Feier bildete der von Herrn Müller ausgeführte Vortrag von Isolands Liebestod (Klavier).

**Nürnberg.** Der hiesige Zweigverein veranstaltete am 21. Mai seine I. Musikalische Abendunterhaltung. Mitwirkende waren: Fräulein Marie Berg, Lehrerin a. d. städt. Musikschule; Fräulein Hildegard von Königsthal, Pianistin; Herr Blankensee, Concertmeister am hies. Stadttheater; Herr Georg Blum, Kunstmühlbesitzer; Herr Ruppert, k. Postoffizial; Herr Steinar, Regisseur und Mitglied des hiesigen Stadttheaters; Herr Rud. Steinhardt, Kaufmann aus Fürth; Herr Wunder, k. Rechtsanwalt. Das Programm enthielt: Prolog von H. Pfeilschmidt, Wotan's Abschied von Brünnhilde f. 2 Pfte. zu 8 Händen, Lieder von Brahms, Wagner, Schubert, Duo über Motive a. d. fleg. Holländer für Viol. und Pfte. von Raff, Ballade „Des Goldschmidt's Töchterlein“ von Löwe, Charfreitagszauber a. Parsifal f. Viol., Albumblatt für Viol. von Wagner-Wilhelmj, Trauerklänge nach Siegfried's Tod, für 2 Pfte. zu 8 Händen u. a. m.

**Quedlinburg.** Im Zweigverein des Allg. Richard Wagner-Vereins fand am 22. Mai eine Feier statt, bestehend aus einem Vortrag über „Parsifal“, gehalten von Dr. Kohl, und einem Konzert, mit folgendem Programm: Vorspiel zu „Parsifal“, für Violine, Violoncello, Harmonium und Klavier, arr. v. F. Steinbach; Charfreitagszauber aus „Parsifal“, für Violoncello und Klavier, arr. v. L. Grützmaker; Wotan's Abschied und Feuerzauber aus „Die Walküre“ für Bariton; zwei Gedichte, a) Der Engel, b) Träume, für Sopran und Klavier; Albumblatt, für Violoncello und Klavier, arr. v. D. Popper; Walthers Preislied, aus „Die Meistersinger von Nürnberg“, für Tenor; Scenen aus „Lohengrin“, v. A. Reinhard (Heft 1), für Violoncello, Harmonium und Klavier. — Die Ausführenden waren: Frl. H. Bendert, Hr. H. Herrmann, Hr. F. Wackermann (Gesang), und die Hrn. Brückner (Violine), Konzertmstr. Herlitz (Violoncello), Reinhard (Harmonium), Dr. Kohl (Klavier).

**Riga.** Am Vorabend des 22. Mai veranstaltete der hiesige Wagner-Verein in dem ehrwürdigen Schwarzhäuptersaale (in welchem vor nun bald 50 Jahren der Meister selbst Beethoven's C-Moll-Symphonie und seine eigene Columbus-Ouvertüre unter seiner Leitung zu Gehör brachte) eine ergreifende Feier mit folgendem Programm: 1) Ansprache des Vorstandes, Hrn. H. Westermann 2) Vorspiel zu den „Meistersingern“, 8-händig (Kapellm. Lohse, Hofpianist Pohlig, Prof. Bermann, Hr. H. Schmidt), nebst den Chören: „Wach auf!“ und „Ehrt eure deutschen Meister“ (30 Sopr., 30 Alte, 20 Tenöre, 20 Bässe; Dir. Lohse). 3) „Tristan“ Akt I (Isolde, Fr. Dr. Aman; Brangäne, Baronin Brummer; Tristan, Hr. Lorenz; Kurwenal, Hr. Fischer; Chor, 40 Stimmen; Klavier: Kapellm. Lohse). 4) „Parsifal“-Vorspiel nebst Schlusschor „Erlösung dem Erlöser“, für Streichorchester, Klavier (Hr. Pohlig), und Harmonium (Hr. Berndt), arr. u. dir. v. Herrn Kapellm. Lohse (Chor, wie bei Nr 2: 30 Sopr. 30 Alte u. s. w.). Zutritt unentgeltlich, Einführung durch Mitglieder des Vereins.

**Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.**

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



## Franz Liszt.

Ein Welt-Wanderer ist zur Ruhe eingekehrt, und wir Ueberlebenden preisen ihn einen Erlösten. Die traurige Weise des „Tristan“ hat ihren Ruf um Sterbensruh' auch an dem letzten Grossen, der ihr lauschte, im Tode zur That werden lassen. Doch diese letzte That eines grossen Lebensgeschickes erfüllte sich an geweihtem Ort, in dem Tempel-Kreise von Monsalvat, hier, wo Kunst und Güte vereint den Dienst des selben Gottes üben: „Erlösung dem Erlöser“! Dort musste sie sich erfüllen! — Wie viele Wanderer durchjagen die Welt in Hast und Hunger, verlieren sich selbst und bringen nichts heim, erreichen irrend weder Heim noch Heiligung im Gewirre überwältigender Nichtigkeiten, die ihnen, den Armen, die Welt bedeuten! Unser Wanderer aber hat zu jenen Seltensten gezählt, die durch Welt und Wirren hindurch im eigenen Herzensschrein den Gral bergen und tragen, Segen strahlend auf alles Flüchtige, beseligend, was er trifft, ja, den Werth dieser Welt erhebend durch die hehre Möglichkeit so wundervoller Weihe. Der selbe Gral, der in Tönen erklang, wie sie nie wieder erklingen werden von zauberstarken, liebesartigen Meisterhänden: der selbe leuchtete in Wohlthat und Mitgefühl ohne Gleichen aus seinem Herzen auf alle sehrenden, leidenden, irrenden, hoffenden und harrenden Gemüther um ihn her. Wie nennen wir sein Wunder? — Schöpferische Treue! Treue gegen die der Welt entrückten hohen Meister der Kunst, wie gegen eine der Welt preisgegebene, hilfs- und heilsbedürftige Schülerschaft im weiten Leben. Und jene Eine grösste Treue zum Künstler, dieses ewig gedenkenswürdige, glaubensfeste Eintreten für das Heiligthum des Grals, als dieser zuerst der glaubenslosen Welt in der deutschen Kunst sich kündete: es warf seinen weihervollen Glanz auf alle und jede Thaten seiner treuen Herzensgüte auch gegen den Geringsten der Menschen, die ihn liebten, weil sie mussten, wie er musste, was er Gutes



that. Barg unser Meister der Meister den Gral der schöpferischen Treue aus der Welt hier in den festen Tempelbau des reinen Glaubens: mit der Glaubensweihe dieses Wunders im Herzen trug der grosse Weltwanderer die Strahlen des Heilthums, das er zuerst erkannt, in lautere Liebe gewandelt weit hinaus in die Welt zurück, dem Parzival des Epos gleich, der von Monsalvat, der Fluchtstatt heiligster Glaubensnoth, das Heilthum über Lande und Meere heimführt, seinem fernen, wunderbaren Ur-Mutterlande zu, in die Hände des „unbekannten Gottes“, eines erfüllten Priesterthumes, einer verklärten Kirche, — zum „Priester Johannes“. Ja, wer also durch die Welt wandert, der trägt das Ziel, das er erreichen soll, heilig eingeboren in sich selbst; dass er sein Haupt zur Ruhe legte an dieser geweihten Stelle, unter diesen Weihenden Klängen der ihn und uns vereinigenden Kunst, darin sprach der Tod nur die Wahrheit seines Lebens aus. Die Zeit ward zum Raume! Was in der Zeitlichkeit sein ewiges Wesen war, das ward am Ende seiner Zeit zum Raume seiner Ruhe. Nun ist eine grosse Zeit unserer Kunst im Leben abgeschlossen, und vor uns läge die Oede des Nichtmehrseins, wenn solches Leben nicht wieder Leben, solche Liebe nicht wieder Liebe zeugte durch das erhaben unvergessliche Beispiel, und nicht für die Kunst allein, auch für das Leben selbst, das aller Kunst den sittlichen Boden schafft. Treue in der Güte, wie sie hier aus wahrhaftiger Grösse des Herzens entsprang, sie kehre mit uns Allen heim vom Grabe des Todten als lebendiger Segen seiner glaubensstarken Liebe. Wer liebend Ihm nachfolgt im Wandel durch die Welt, der dient dem Allerhöchsten, das Er glaubte, und von der Weltwanderung, die wir noch stauend miterlebt und klagend enden sahen, bleibt auch uns die Verheissung der Ruhe zurück, die Er mit seinem Herzblut sich erworben: göttlicher Trost in irdischer Trauer, des „Grales Gnade“ an der Schwelle der Todesnacht.



# Die Musik der Zukunft und die Zukunft meines Vaterlandes.

Von José de Letamendi.

(Aus dem spanischen Texte in den „*Bayreuther Festblätter*“ übertragen von Ludwig Schemann.)\*

Die Ideenverbindung, welche der Titel dieses Aufsatzes enthält, wird Vielen als ein seltsamer Einfall, ja vielleicht als Exzentrizität erscheinen; und dennoch bin ich überzeugt, dass der Leser sie als berechtigt und im höchsten Grade interessant anerkennen wird, wenn er nur meiner Arbeit eine ernstliche, durch keine Voreingenommenheit getrübt Aufmerksamkeit schenken will. Um ihm dieses Verhalten von vorn herein zu erleichtern, wird wohl meinerseits die Bezeichnung zweier schwerwiegender Irrthümer genügen: der eine, noch immer sehr allgemein verbreitete, welcher in dem Glauben besteht, dass die durch Richard Wagner hervorgebrachte Umwälzung eine spezifisch musikalische sei — daher die falsche, engherzige, mit der Prätension der Ironie auftretende Bezeichnung „Zukunftsmusik“, die ich, kraft meines guten Rechtes zur Gegen-Ironie, nicht gezauert habe zu akzeptiren —; der andere, ebenso häufig anzutreffende, welcher Spanien jede Rettung abspricht, indem er es, dem Monde gleich, für abgestorbenes Land hält.

Nun wohl: wenn es mir gelingen sollte, in grossen Zügen einerseits den wahrhaften Charakter des Wagnerianismus, andererseits die wirkliche Richtung unserer unglückseligen nationalen Krisis zu präzisiren, so hoffe ich in dem Leser, sei er Spanier oder Ausländer, die Ueberzeugung hervorzurufen, dass Spanien unter den europäischen Völkern dasjenige ist, welches aus der Pflege und Anähnlichung Alles dessen, was der Wagnerianismus an Wesentlichem, im tiefsten Grunde Zivilisatorischem in sich birgt, den grössten, erhabensten Nutzen zu ziehen hat.

Was ist es denn nun, was im Schoosse der zu Unrecht so genannten „Zukunftsmusik“ versteckt ruht? Was ist es, was im Innersten des zu Unrecht so genannten „Niederganges Spaniens“ sich birgt? Wenn für Spanien eine Rettung möglich ist, welch geheimnissvolles Band kann dann seine Wiedergeburt mit dem Wagnerianismus verknüpfen?

Das sind die Fragen, welche, mit der blossen Bezeichnung der angedeuteten Irrthümer sich erhebend, den Titel dieses Aufsatzes rechtfertigen. Prüfen wir sie kurz, aber gründlich.

\*) Um den eigenartigen Eindruck obiger Arbeit in keiner Weise abzuschwächen, enthalten wir uns aller Randbemerkungen, und ersuchen nur diejenigen Leser, welche sich etwa durch einiges Fremde darin verwirrt fühlen sollten, einen gelegentlichen Rückblick in unser „Deutsches Nachwort“ zu Prof. Letamendi's vorigem Beitrage werfen zu wollen. (Bayr. Bl. 1885. III./IV. S. 84 ff.)



## I.

Was ist der Wagnerianismus seinem eigentlichen Wesen nach?

Vor Allem wolle man bedenken, dass Richard Wagner nicht nur ein Musiker mehr war, so erlaucht man ihn sich auch als solchen denken möge: in diesen Irrthum sind alle seine Gegner und selbst ein nicht geringer Theil seiner Bewunderer verfallen. Wagner, als grosser Neuerer im allgemeinen Gebiete der geistigen Entwicklung, griff nach der Musik als seinem Ausdruck, wie Napoleon I. nach dem Loose der Schlachten, wie Martin Luther nach dem Glauben. Die Bedeutung Wagner's nur aus dem musikalischen Gesichtspunkte fassen und seinen Einfluss lediglich aufs Theater beschränken wollen, würde das selbe sein, wie, Napoleon nur als General und seine überragende Gewalt als eine ausschliesslich religiöse darzustellen. Bei diesen waren die Waffen und das Dogma, wie bei Jenem die Musik, das Mittel zur Verwirklichung einer Absicht; aber nicht das Wesentliche der Absicht selbst, die sie verwirklichten. Wenn nun also die Kirche Luther's Schauplatz war und die Schlachtfelder den Napoleon's ausmachten, so ist der Schauplatz Wagner's das recht eigentlich so genannte Theater gewesen, und auf ihm bildete das dramatische Kunstwerk der Musik seinen Vorwurf, als in welchem die ideale und reale Vollkommenheit der theatralischen Kunst sich darstellt. Daraus ergibt sich der Irrthum Derjenigen, welche im Wagnerianismus eine einseitig musikalische Umwälzung erblicken wollen; denn weder ist er nur musikalischer Natur, noch hat er es mit der Gesamtheit der Musik zu thun. Ersteres fällt in die Augen durch die einfache Beobachtung, dass die Umwälzung eine theatralische ist; Letzteres ergibt sich deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Musik an sich, losgelöst vom dramatischen Kunstwerke, nichts mit der Reform Wagner's zu thun hat. So können, beispielsweise, die Strauss'schen Walzer, die nationalen Sonaten in grösster Ruhe dahinleben: nur wenn etwa die *Jota Aragonesa*\*) oder ein Venetianisches Gondellied sprechen wollen, nur dann treten sie bereits in's Bereich der Reform, und man kann alsdann Etwas von ihnen verlangen, das sich übrigens für mein Gefühl auf ein vom Volksinstinkte im Wesentlichen mit feinstem ästhetischen Sinne bereits Vorgesehenes beschränkt: nämlich, dass die Strophen eines und des selben Liedes den selben oder entsprechenden Gefühlscharakter haben. Was die Sinfonie, als instrumentales Poëm betrachtet, anlangt, so macht hier Beethoven jede direkte Einmischung für Wagner überflüssig.

Das, was das ruhmreiche Merkzeichen Richard Wagner's ausmacht, ist, dass er zum ersten Male in der Geschichte die höchste Einheit („Synthesis“) der Kunst verwirklicht hat, und zwar nicht theoretisch und unkenntlich, auch nicht etwa der Kunst um der Kunst willen, sondern — das ist die

\*) Ein spanischer Tanz.



unbestreitbare Neuerung — der Kunst in ihrer Anwendung auf die höchste Erziehung der Völker. Unter diesem Gesichtspunkte steht Wagner klafterhoch über Hegel, insofern die Wagnerianische Reform nicht ein mehr oder weniger diskutirbarer Satz, wie der des berühmten „Idealisten“, ist, sondern eine in imponirender Weise abgeschlossene That. Um das ganz Ungeheure, Kompakte, um die ganze überragende Bedeutung der That Wagner's zu erfassen, genügt es zu erwägen, dass in ihr drei nie zuvor vereinigte Einheiten zusammenfallen, nämlich die ontologische Einheit, oder die des Idealen und des Realen; die Einheit, welche ich die eleutherische nennen will, oder die der Kunst in sich selbst, und die schwierigste und erstaunlichste von allen, die ich mir erlauben will die didaskalische Einheit zu nennen, oder die des Komponisten, gleichsam die psychologische Gewähr der Einheit der musikalisch-dramatischen Komposition. Denn man hat wohl zu beachten, dass Richard Wagner nicht nur seine Musik und seinen Text verfasst hat, sondern, dass vom Vestibule bis zum hintersten Vorhang und von der Attitude des Darstellers als lebenden Bildwerkes bis zu der Einrichtung, nach welcher die Beleuchtung dieser Attitude Charakter verleiht — Alles, Alles seine Schöpfung war!

Wenn das blosse theoretische Aussprechen einer so gewaltigen und einzigartigen *Trimonie* (oder Dreiheit von Einheiten) ausgereicht haben würde, um den Ruhm eines Denkers zu bilden, welchen Eindruck muss nicht ein solches Unterfangen hervorrufen, wenn wir es lebens- und wirkungsvoll in den Werken Wagner's zur Ausführung gebracht sehen?

Aber der grosse Meister hat noch mehr gethan; er hat mit sicherem Scharfblick und erstaunlichem Feingefühl die ewige, allmählich bis zum Ueberdruß erörterte Frage des Realismus in der Kunst gelöst. Er begriff, wie leicht das Hegel'sche Postulat: „Alles Ideale („Vernünftige“) sei real“, einer höchst gefährlichen Umkehrung der Begriffe ausgesetzt sei, und da er ahnte, dass, welche Bewandniss es auch immer mit dem Idealen an sich haben möge, das für uns davon Fassbare nur auf Grund seiner Beziehung zum menschlichen Geiste sich als gültig darstellt, so suchte er die Realität mit der Idee in dem Sinne zu verschmelzen, dass, wenn gleich alles Ideale real ist, doch dagegen nicht jede Realität ohne Weiteres und bedingungslos idealisirt werden kann. Für Wagner kann das menschlich Hässliche und Schlechte, ästhetisch oder ethisch, mittelbarer Gegenstand zur Hervorbringung der künstlerischen Wirkung, aber niemals unmittelbarer Gegenstand sein; und ebenso wie bei den Jungfrauen Murillo's die hässlichen, scharfen und abstossenden Hintergründe von Bergroth nicht einen Theil seines Vorhabens, sondern des Kontrastes bilden, welcher den Triumph des Vorhabens sichert, so ist in Wagner's Werken alles ausgeartete Reale nicht sowohl verworfen, als, was mehr ist, in das Verhältniss einer ästhetischen Dienstbarkeit zu Ehren der echt künstlerischen Realität gebracht. Gerade desshalb wandte sich der erhabene Meister dem Mythos und der



Legende als denjenigen Quellen der Inspiration zu, welche, Dank der beharrlichen und ruhigen Filter der Jahrhunderte, am Meisten von realer Hässlichkeit gesäubert waren; so zwar, dass er, wenn er auf die Halbgötter zurückgreift, nicht das Göttliche vermenschlichen, sondern das Menschliche erhöhen will. In solchen Höhen ist dann ein Inzest nicht mehr der Inzest unserer Gesetzbücher, noch ein Mord der Mord unserer Kränklinge von der Kriminaljustiz, nein, in solchen Höhen des Moralischen nimmt Alles ein anderes Aussehen an; und wie in der materiellen Ordnung der Dinge die Physik der Atmosphäre eine von der Physik des Laboratoriums sehr verschiedene ist, so erreicht im Mythos und der Legende Alles eine transzendente Bedeutung, welche es im bürgerlichen Leben nicht besitzt, und, indem sie diese zur Erscheinung bringen, können Inzest und Mord, nach einem besonderen Rechte, das Reale und das Ideale zusammenfallen lassen. Ausserdem aber dienen Wagner das Hässliche und das Schlechte, indem sie keiner Erhebung fähig sind, wie das Bergroth dem Murillo, als Gegenstand rein ästhetischer, d. i. Wahrnehmungs-Wirkung, nicht als Gegenstand, der in sich künstlerische Bedeutung oder eigene Endabsicht hätte. So ist es, beispielsweise, mit den düsteren Gestalten Ortrud und Telramund im ersten Akte des „Lohengrin“: hässliche, abstossende Flecken, welche nur immer mehr die innere Schönheit des Schwanenritters und den Glorienschein von geheimnissvoller Zartheit, den dieser um die reine Jungfrau Elsa ausbreitet, erstrahlen lassen.

Fassen wir zusammen: Wagner hat alle die erhabenen Künste wieder vereinigt, die seit den Tagen der Kindheit der ursprünglichen Kunst getrennte Wege gegangen waren, und, indem er sie im Theater wieder zusammenführte, bereichert um den aufgehäuften Erwerb aus vielen Jahrhunderten, hat er aus dem dramatischen Kunstwerk der Musik nicht nur die Schule, sondern auch das Maass der Kultur eines Volkes hergestellt. Saget mir, in welcher Gunst der Wagnerianismus in einem bestimmten Lande steht, und ich will Euch sagen, auf welcher Höhe seine Aufklärung sich befindet. Denn nach Allem ist die überragende Bedeutung des Wagnerianismus eine solche, dass ich kein unfehlbarer wirkendes Agens kenne, um ein eingehendes und sicheres Kriterium zu schaffen, in dessen Lichte man über Alles, was sich in den verschiedenen Kundgebungen des menschlichen Geistes mit ästhetischen Präensionen giebt, urtheilen kann.

Die Stunde also hat geschlagen, da auch die Verblendetsten der Wahrheit ihre Augen öffnen sollten. Der Wagnerianismus ist nicht die enge Idee der „Musik der Zukunft“, sondern die vollständigste künstlerische Fassung des Gegenwärtigen im Bereiche jeder Kunst; eine Fassung, deren Propaganda, vermöge ihrer idealen Gewalt, an schaffende Künstler wie künstlerische Menschen in jeder Gesellschaft, die sich für gebildet hält, sich wendet.



Solches ist das Wesen des Wagnerianismus: sehen wir nun zu, welches Interesse diese grosse Umwälzung, die sich im Gebiete der Kunst zugetragen hat, für die Wiedergeburt Spaniens darbieten kann; zu diesem Zwecke müssen wir, vor Allem, feststellen, ob es für diese Nation eine Zukunft giebt, und welche dieses sei.

Sehen wir denn zu!

## II.

Der Glaube, der unter Einheimischen und Fremden tief eingewurzelt ist, dass der Niedergang Spaniens ein wesenhaftes, unheilbares Uebel sei, gründet sich auf den allerdings nichts weniger als erbaulichen Anblick unserer Politik, unserer Verwaltung und desjenigen besten Theiles unserer Sitten, welcher mit diesen beiden Dingen in Beziehung steht. Dieses Urtheil, wie alle in einer sehr verwickelten Frage oberflächlich gefällten, könnte nicht irriger sein. Spanien zeigt seit fünfzig Jahren zwei deutlich unterscheidbare Strömungen; die dem Ende sich zuneigende seines politischen Niederganges und die beginnende seiner sozialen Wiedergeburt.

In dem, was die politische Lage meines Vaterlandes Schlimmes enthält, ist nichts Wesenhaftes und Absolutes; alles ist zufällig und relativ; alles kommt daher, dass die Revolution der Mittelklasse auf unserem Boden auf den denkbar grössten Widerstand von Seiten der kirchlichen Gewalten traf, wodurch die besagte Revolution verprasselte, was dann wieder ein grosses Zurückbleiben im Gefolge hatte. (Genau genommen 1835). Und da die Entwicklung der Ideen in Europa nicht innehalten konnte, nur um zu warten, bis wir Spanier uns auf's Niveau unserer Nachbarn erhoben hätten, so kam es, dass, nachdem die Revolution der kleinen Leute auf unserem Boden kaum begonnen hatte, ihre eigene Erbin und Antagonistin, die demokratisch-soziale Revolution, in allen ihren Varianten mit ihr verwuchs. (1854). Allein diese Feststellung genügt, um wieder einmal die Lebenskraft unseres Volksstammes zu belegen; denn, nachdem wir in weniger als zwanzig Jahren zwei revolutionäre Anstürme, beide in gewisser Weise unvereinbar, hatten abhalten müssen, bleibt es seltsam, ja bewundernswerth, dass wir noch als selbständiger Staat existiren. Aber noch mehr, viel mehr. Spanien, obgleich das Vaterland eines Padilla, Bravo und Maldonado, hat sich doch dem härtesten und grausamsten aller politischen Entwicklungsgesetze nicht entziehen können, jenem Gesetze, kraft dessen jede nationale Umbildung zum wenigsten zwei Revolutionen erfordert: eine erste vorläufige, welche, als das Werk einiger weniger ihrer Zeit vorangeschrittener Geister, unvernünftig ist, in den Dienst der neuen Idee auch neue Sitten zu stellen, und eine zweite, endgiltige, tiefere, welche, Angesichts der Trugschlüsse, welche die alten Sitten der ersteren auferlegten, unausbleiblich ist, um mit einem Schlage neue Sitten festzusetzen. So konnten 1835 die Spanier, welche im Namen der Freiheit die Klöster verbrannten,



noch nicht das Fortbestehen weder der Mönche, noch der den Armen verabreichten Klostersuppe, noch der Armen, die solcher benöthigt waren, beseitigen, und diese drei Dinge, ohne Scham säkularisirt, bestehen noch heute unter uns: die Armen sind unsere Aemterjäger, die Suppe unser Budget, und — auch der wenigst Malitiöse kann errathen, wer in unserer heutigen Politik die ehrwürdigen Bruderschaften vertritt! Und so lebendig und tiefinwendig kreist im Baume unseres heutigen Liberalismus der Saft des alten Régime, dass, obgleich 1868 die beiden revolutionären Elemente, das doktrinäre und das radikale, das des Mittelstandes und das des gemeinen Volkes, sich vereinigt und den Thron gestürzt hatten, doch nach wenigen Jahren die Restauration wiederkehrte, einzig durch die Anziehungskraft des Vacuums, welches die sogenannte Revolution in unserer Atmosphäre hervorbrachte, dadurch, dass sie die alten Fehler mehr und mehr auf's Aeusserste trieb. Man braucht nicht sonderlich scharfsinnig oder erfahren zu sein, sondern nur der Arena der Parteien fern zu leben, um zu begreifen, dass in Spanien wie in Frankreich, auf der Erde wie der Sonne, die Thatsache einer Restauration zugleich der entscheidendste Beweis dafür, dass die frühere Bewegung eine Schein-Revolution war, und das sicherste Anzeichen dessen ist, dass die wahre, zweite, tiefe, reale, soziale Revolution, die vollkommene Ausgleichung der Ideen mit den Gefühlen, der Worte mit den Sitten, im Anzuge ist.

Unter diesem Gesichtspunkte beruhigt und tröstet mich, was Viele aufregt und betrübt, und gerade an dem Anblick der Stätte unserer politischen Fäulniss, wo aufgeschichtet durcheinander gähren Regierungsformen, Verwaltung, Parteien, Wahlen, *Credo's und Salve's im Komplott*, Alles zusammen elegant überkleidet mit duftenden Blüthen der Beredsamkeit (eine Mischgattung, die dem Geruch viel unangenehmer ist, als ehrliche Fäulniss), gerade an diesem Anblicke weidet sich mein Herz, weil es die Nähe einer heilsamen Krisis wittert, ebenso wie der junge Batrachier sich lustig im Wasser tummelt, wenn er merkt, dass seine Hauptextremitäten in Entzündung gerathen, weil das die Entwicklung kräftigerer und gewandterer Glieder befördert, oder wie für das Kind das Schwanken seiner Milchzähne, als glücklicher Vorbote des schönen und kräftigen Jugendalters, ein Gegenstand der Freude ist. In der That könnte man wohl sagen, dass Spanien die Milchzähne der Freiheit schwanken. So oft ich daher ausrufen höre: „noch eine Revolution, und wir sind verloren!“, fühle ich mich versucht zu antworten: „noch eine Revolution, und wenn sie nur wahrhaftig ist, so sind wir gerettet.“

Glauben, dass Das, was heute in Fäulniss sich verzehrt, die Nation sei, dass diess der Gesammtausdruck der weitverzweigten lebenden hispanischen Kräfte und ihres sozialen und politischen Ergebnisses für die Zukunft sei, heisst nicht nur in der Betrachtung dieser konkreten Veranlassung, sondern in der ganzen Methode der Beobachtung sich vergreifen. Unser Volksstamm



hat jederzeit zu viele Proben seiner Manneskraft abgelegt, als dass man von ihm fürchten sollte, er werde es dahin kommen lassen, dass er an Schwäche stürbe. Angesichts der Schwierigkeit, welche ihm die bezeichneten beiden revolutionären Probleme darbieten, mögen sie auch noch so sehr von einander verschieden, ja bis zu einem gewissen Grade entgegengesetzt sein, und eben desshalb ist die scheinbare Resignation, mit welcher heute das Land die äussersten, durch die lügenhafte Halbheit des Liberalismus hervorgerufenen Verwüstungen über sich ergehen lässt, die sicherste Gewähr dafür, dass die zweite Revolution nicht säumen wird sich zu vollziehen, die Revolution der Herzen, jene, vermöge deren der Genius, das Talent, das ehrbare Kapital und die brave Arbeit unsere Wiedergeburt, — heute noch in bescheidener Geschäftigkeit —, zu der Bedeutung einer allgemein anerkannten und geehrten Emporarbeit erheben werden.

Aber worin hat Spanien's Wiedergeburt zu bestehen? Etwa in der Vermehrung seines Heeres, in der Wiederherstellung seiner alten mächtigen Armada und in einer zweiten staunenerweckenden Eroberung neuer Territorien? Nein, weder ist dieses der Weg, noch, wenn er's wäre, wäre es mehr möglich ihn zu verfolgen.

Erstens, die Epoche der Kolonien, der grossen Kapitäne, der Hervorzaubering neuer ungeheurer Reiche, oder der ruchlosen Eroberung neuer Indien im Namen des Glaubens, ist dahin; das Wenige, was von dem allen sich noch in der Welt findet, zur Schmach des Jahrhunderts, repräsentirt den letzten Rest der in der Geschichte durch die alte Barbarei gewonnenen Fertigkeit, jene Barbarei, deren von der Vorsehung ihr zugewiesene Formel in dem Hendekasyllabus des gütereichen Bruder *Luis de Leon* zusammengefasst ist:

„Krieg, Verheerung und unbarmherz'ge Qualen.“

Das Schiesspulver, welches zuerst eine Erfindung zur Ausrottung schien, verwandelt sich in ein Werkzeug zur Befriedung; denn wie sich von Tag zu Tage die Entfernung zwischen den kriegführenden Heeren vergrössert, so wird allmählich so viel Raum sie trennen, dass es ihnen nicht mehr möglich sein wird einander zu unterscheiden, bis es schliesslich damit enden wird, dass sie, weil sie sich nicht mehr sehen, sich auch nicht mehr hassen.

Zweitens, auch wenn die allgemeine Tendenz der (heutigen) Bestrebungen eine andere als die bezeichnete wäre — ich lasse das dahingestellt —, könnte doch Spanien sie nicht aufgreifen. Noch ehe Frieden, Ordnung und eine weise Verwaltung ihm die barbarischen Attribute wiederverschaffen könnten, die Dem, was man in der international-politischen Sprache eine „Grossmacht“ nennt, eigenthümlich sind, würde es, so schnell sich diess auch vollziehen möchte, für jede Erweiterung seines Territoriums den Weg versperren finden: in Afrika, weil wir schon heutigen Tages es fast in seinem ganzen Umfange eingehegt haben; in fernen Ländern, weil, wo immer wir



als Eroberer uns zeigen möchten, wir die Interessen eines der mächtigen Nachbarn unseres heimischen Baues, unserer rings umschlossenen Halbinsel verletzen würden. Und unsere Kolonien anlangend, was soll ich da sagen? Nun, was die westlichen betrifft, so können wir Gott danken, wenn wir nicht eines Tages ohne sie aufwachen; was aber die östlichen, so können wir's dafür thun, dass sie so schläfrig dahinleben. Für die einen wie die anderen kommen zu der Ungereimtheit, die in der „Kolonie“ liegt, die durch ihre Geschichte und ihre gegenwärtige Verwaltung aufgesammelten Unbilden hinzu.

Und trotzdem dieses Alles gewiss ist und dadurch scheinbar jeder Hoffnung den Zutritt versperrt, bleibe ich doch dabei, dass Spanien Zukunft hat, und zwar bleibe ich dabei auf Grund einer sehr klaren Erwägung, welche ich in diese kurze Wendung zusammenfassen will: „Spanien kann sich nicht vergrössern, aber es kann grösser werden.“ Ja, das Vaterland Carl's I. kann an Intensität das zurückgewinnen, was es extensiv verloren hat; das Mutterland jenes Reiches, des ungeheuersten, das die Geschichte verzeichnet, jenes Reiches, welches die beiden Ozeane als Binnenseen umfasste, mag zwar nicht dahin gelangen, jene fernen verlorenen Länder zurückzuerobern, welche einstens mit ihm einen Gesamtkörper bildeten, aber es braucht darum nicht auf die Hoffnung zu verzichten, dass es die Sonne sein könne, welche ihnen Licht, Leben und Richtung gebe, indem ihm die Rolle übertragen ist, welche dem gemeinsamen Volksstamme durch ein Naturgesetz obliegt, für die Zukunft der Welt sich aufzuopfern. Dieser, der hispanische Volksstamm, ist berufen, zu retten, was immer an menschlich Schöнем, Idealem, Edlem und Uneigennützigem es in der wahren Kultur der Humanität giebt, und jene selbe Empfänglichkeit des Gemüthes, welche aus dem berühmten spanischen Dolche eine Waffe gemacht hat, nie bei Nacht im Dienste des Verrathes oder des Goldes geschwungen, sondern immer bereit zu Tode zu treffen, Auge in Auge und beim vollen Lichte des Tages, um eines blossen beleidigenden oder frechen Blickes willen, jenen selben abenteuerlichen Charakter, bereit, die Schiffe zu verbrennen, ehe die geringste moralische Verpflichtung vorliegt, überträgt diess alles in die höheren Sphären des Lebens, und es wird Euch vergegenwärtigen, in der Wissenschaft den hochfliegenden Sinn, in der Kunst den freien Sinn, im Kriegshandwerk den heroischen Sinn, in der Litteratur den ethischen Sinn, im Umgang den adeligen Sinn, und überall jene Uneigennützigkeit, jene Liebe zur Idee um der Idee Willen, welche sicherlich andere Volksstämme, in mehrern Betracht mächtiger als der unsrige, nicht in dem selben Grade und der selben Form besitzen, und deren Aussterben schon heute dem Gesamtergebniss der modernen Zivilisation grossen Abbruch thut, in welcher das naturnothwendige Einstürzen der Religionen etwas Barbarisches zurücklassen wird, welches nur durch etwas ausnehmend Menschliches ersetzt werden kann und muss.



Und der Beweis, dass die Zukunft, welche ich meinem Vaterlande zuspreche, die am Meisten seiner natürlichen Bestimmung entsprechende ist, findet sich gerade in der instinktiven Richtung, welche unsere Wiedergeburt eingeschlagen hat, die, wie ich schon sagte, vor 50 Jahren im Hintergrunde unserer Wirren und unseres scheinbaren Niederganges begann. Das erste, was wir, abseits der politischen Ordnung, aus unserer Gesellschaft von selbst hervorwachsen, Europa gegeben haben, war künstlerischer Art, und im künstlerischen Gebiete wieder das Geistigste: Sänger, Konzertspieler, lyrische und dramatische Dichter, choreographische Kunstleiter, und — diese freilich nicht von wirklich europäischer Bedeutung — Komponisten. Das zweite, womit wir uns Bewunderung und Beifall vor der Welt gewannen, war ein Siebengestirn von Malern und Bildhauern.\*)

So begann — man beachte das wohl! — unsere Wiedergeburt damit, womit die jeder anderen Nation zu enden pflegt, mit den freien Künsten nämlich; so dass man von meinem Vaterlande sagen kann, es sei von der Art des Mandelbaumes, welcher seine Blüthen eher als seine Blätter treibt. — In diesen Strom mündete später der einiger hervorragender Rechtslehrer und Humanisten, und schon heute — wieder ein Schritt weiter — stehen unter uns die physiko-mathematischen Wissenschaften wieder auf, welche den Ackerbau, die Industrie und den Handel fruchtbar beeinflussen, wobei in diesen exakten Wissenschaften schon einige bedeutende Männer, bürgerlichen wie militärischen Berufes, sich hervorthun, deren Arbeiten und Namen jenseits unserer Grenzen sich verbreiten. Endlich schütteln auch die biologischen Wissenschaften, deren Vertreterin in der sozialen Welt die Medizin ist, schon das Armsünderrockchen der Nachahmung und Routine ab, um ihren Einfluss in der allgemeinen Strömung der Ideen wiederzugewinnen.

Ein so geordneter und stätiger sozialer Fortschritt, verwirklicht inmitten und trotz unseres andauernden und unruhvollen politischen Verfalles, berechtigt zu glauben, dass unsere Wiedergeburt nicht scheinbar, nicht zufällig, nicht so zu sagen die Besserung des Todes bei einer erschöpften Nation ist, sondern eine heilsame Regung der Regeneration, verborgen im Anfange, die aber bald als entscheidende Strömung sich in Ansehen setzen wird. Diese ersten Schritte waren die mühsamen und fast unglaublichen: das Uebrige werden die wachsende ökonomische Schwierigkeit des Lebens, die Unbeständigkeit der öffentlichen Aemter, der Miss-

---

\*) Ich nenne keine Namen, weil die Eigenart dieser Arbeit es nicht zulässt. Wer meinen Artikel „ein negativer Satz aus Wagner's Testament“ liest, den ich für die „Festblätter“ geschrieben hatte, und den das verehrliche Münchener Comité, mich über Gebühr auszeichnend, sich zur Uebersetzung ins Deutsche, mit der Bestimmung für die „Bayreuther Blätter“, erbat, weil es der Ansicht war, dass er von besonderem Interesse für Deutschland wäre, wird dort mehr als 30 Namen von spanischen Künstlern und Dichtern unserer Zeit von wirklich allgemeinem Rufe aufgeführt finden.



kredit der gegenwärtigen Parteien thun, und wenn jene Prophezeiung Schiller's sicher ist:

„Einstweilen, bis den Bau der Welt  
Philosophie zusammenhält,  
Erhält sich das Getriebe  
Durch Hunger und durch Liebe“,

so werden der Hunger, hervorgerufen durch die weltliche Lustbarkeit und durch die inneren Kämpfe, und die zu allen Zeiten empfängliche und wachsame Vaterlandsliebe das Problem der Wiederherstellung Spaniens lösen, während jene zweite Revolution herannaht, deren ich zuvor erwähnte, und unter deren Einfluss die Philosophie, die Vernunft, die positive Kultur unsere ferneren Geschicke leiten könnte. Auf diesem Wege gelingt es vielleicht Spanien, als Mutter, durch Liebe und Zauber der Anziehung, Das wiederzugewinnen, was es als Stiefmutter durch Fanatismus und Unmässigkeit verlor, nämlich: die moralische Vertretung aller Völker hispanischer Race. Denn es ist ein grosser Irrthum, zu glauben, dass diese Völker uns hassen: sie geben uns heute dafür sprechende Beweise, dass solcher Hass nur der Ausdruck eines tiefinnerlichen, herzlichen Verdrusses darüber ist, dass unser Auftreten sie hindert uns zu lieben. — Nun also: dass Spanien aus seinen fernen Kindern seine Feinde macht, ist ungeheuerlich; dass es dafür arbeite, sie mittelst politischer und kommerzieller Beziehungen in blosse Verbündete umzuschaffen, ist wenig für eine als Mutter sich Fühlende: die Sache solch einer Mutter ist es, zu lieben, zu erziehen und zu lenken, begünstigt von dem Zauber der Anziehung, der aus einer positiven und echten moralischen Ueberlegenheit erwächst. Dieses ist die friedliche und lichtvolle Mission, welche Spanien in Zukunft innerhalb der Nationen unseres Volksstammes, und auch innerhalb der europäischen selbst, zufällt; dieses ist die Formel für die wahrhaftige Umwandlung seiner vergangenen „*Grandeur*“ in seine zukünftige Grösse.

### III.

Und nun, lieber Leser, da wir so weit gekommen sind und gesehen haben, dass Spanien entweder keine Zukunft hat, oder sie sich im Gebiete der moralischen Interessen, in der rein menschlichen Welt zu erarbeiten hat, wirst Du es nun billigen, dass ich mich bemühe, eingehend darzulegen, dass mein Vaterland unter allen europäischen Nationen diejenige ist, der am Meisten daran liegt, Alles mit Enthusiasmus aufzugreifen und mit besonderer Sorgfalt sich anzugleichen, was von der immateriellen Welt ihren Geist zur Verwirklichung ihrer zukünftigen Bestimmungen kräftigen könnte? Und wenn in der Welt nicht des innerlichen (Einzel-) Lebens der Wissenschaft und moralischen Tüchtigkeit, sondern in der mehr äusserlichen und



im eminenten Sinne sozialen des menschlichen Verkehrs, das Aesthetische eine wesentliche Bedingung der Sympathie und Anziehung ist, und ich an seinem Orte gezeigt hatte, dass der Wagnerianismus nach seiner innersten Bedeutung ein ganzes Programm, und zwar das einzige Gesamtprogramm einer individuellen und sozialen künstlerischen Erziehung begründet, findest Du dann den Titel wie den Geist dieses meines Aufsatzes genügend begründet und interessant? Lass mich zu Deiner Ehre annehmen: ja!

Zur Erreichung solcher Ziele also genügt nicht, was bisher geschehen. Es genügt nicht, dass das musikliebende Barcelona, die spanische Stadt, welche im Betreff des musikalisch-dramatischen Kunstwerks die grösste Autorität besitzt vermöge des Alters ihrer theatralischen Bildung, vermöge ihres ausserordentlichen Reichthums an musikalischen Meistern und Lehrern, an Chören und Orchestern, die sie in ihren Mauern birgt, und vermöge der Zahl der Theilnehmer, die sie zu den Bayreuther Festspielen entsendet — dass diese sich als von einem grossen Wagnerianischen Sinne beseelt zeigt. Das Vaterland Anselmo Clavi's, der unsere Chorgesellschaften und ihre Gesänge schuf, der durch eigene geniale Intuition, indem er zugleich Text und Musik verfasste, dahin gelangte, dem metrischen Verse und dem Rhythmus gleicherweise wie den orchestralen Effekten die unerwartetsten und schönsten Formen einzuprägen, kann nicht bei Dem stehen bleiben, was es bis heute gethan hat. Für Spanien ist diess nicht genug.

Ebensowenig genügt es, dass Madrid in seiner Mitte hervorragende Künstler und Kritiker berge, Bewunderer des grossen Meisters, und einige junge Komponisten, welche mit männlichem Muthe in seine Fusstapfen treten. Und noch weniger wird die an sich ja sehr erfreuliche Thatsache genügen, dass in den übrigen Hauptstädten hie und da sich ein Pfleger und Enthusiast des Wagnerianismus zu erkennen giebt.

Ich wiederhole es: nichts von Alledem ist für Spanien genügend.

Nein! bei den verschiedenen Gesellschaften, welche zur Pflege der nationalen Kultur in unserem Lande zu schaffen dringend noth thut, ist es vom höchsten Vortheil, sie für die Ausbreitung der Wagnerischen Reform einzurichten, so dass alle unter sich und mit dem allgemeinen Wagner-Verein enge Gemeinschaft begründen. Diese spanische Vereinigung müsste mit allen geeigneten Mitteln es anstreben, einzelne Künstler von mehr Begabung als Vermögen zu unterstützen, damit sie den Bayreuther Festspielen beiwohnen könnten; müsste die Uebersetzung in's Spanische derjenigen Schriften Richard Wagner's veranlassen, welche am Meisten durch ihre allgemeine künstlerische Bedeutung hervorragen; müsste, wann und wo es möglich wäre, Festspiele in's Werk setzen, welche den alljährlich im Mustertheater zu Bayreuth gegebenen Klassischen ergänzend, wenn auch nicht wetteifernd zur Seite träten, und mit allen verfügbaren Mitteln die Aufführung von Werken der Schüler des grossen Reformators, spanischer wie ausländischer, betreiben.



Wenn wir in dieser Weise nicht nur zum Wagnerianismus, sondern allen Manifestationen des allgemeinen Fortschreitens uns stellen, so werden wir Kraft einer Erziehung auf Grund der Anähnlichung alles Vortrefflichen, das uns die Atmosphäre des Jahrhunderts darbietet, eines Tages, gestärkt durch ein Wirkliches und von ihm als Gegenwärtigem ausgehend, die erstrebte Spontaneität und Originalität und den daraus sich ergebenden ersehnten Einfluss gewinnen können.

In Summa: Spanien kann noch nach einer grossen Zukunft streben: aber, um sie zu erreichen, steht ihm nur ein Weg offen, der, welchen ich soeben bezeichnete aus Anlass der grossen Züge des Wagnerianismus, betrachtet als Werkzeug und Merkmal einer nationalen Kultur. In diesem höheren Sinne wird jedes Vorschreiten in der immateriellen Welt für Spanien viel ehrenvoller und nützlicher sein, als der Zuwachs eines Bataillons für sein Heer oder eines Panzerschiffes für seine Flotte. Gerade weil wir die letzten sind, die wiedergeboren werden, müssen wir nach der höchsten Regel der fortschreitenden Entwicklung wiedergeboren werden, und diese ist — ich wiederhole es — fürderhin nicht mehr der Kampf um der Herrschaft willen, sondern die Herrschaft um der Kultur willen.

Und nun, wenn etwa mir eingewendet werden sollte, dass es für mein Vaterland keine Rettung gebe, so würde es mir unmöglich sein, wie gross auch die Autorität des Solches Behauptenden wäre, ihm Glauben zu schenken. Ich fühle in meiner Brust ausser dem Leben, das mich als Menschen be-seelt, ein anderes Etwas von unerschöpflicher Kraft als Spanier; und diese zähe Lebenskraft lässt mich nicht mit einstimmen in solche Muthlosigkeit.

Und endlich hat mich, als Arzt, eine ausgebreitete Erfahrung gelehrt, wie schwer es dem Leben ankommt, sich dem Tode in die Arme sinken zu lassen.

Madrid, Mai 1884.

José de Letamendi.



## Unsere Nationaldenkmale.

### I.

Ist es von alters her der Völker Brauch gewesen, die grossen Thaten, welche sie vollbrachten, oder die Erfolge, welche sie dadurch erlangten, durch Errichtung von Denkmalen zu feiern, wie hätte es anders geschehen können nach den erstaunlichen Siegen der deutschen Waffen auf den Feldern Frankreichs, und der innigst damit verbundenen Erneuerung des deutschen Reiches!

Und nicht bloss ein herkömmlicher Brauch liegt darin vor, sondern der Brauch selbst entsprang aus einem allgemein menschlichen Gefühle, welches ihn wie mit innerer Nothwendigkeit erzeugte. Bilden selbst grosse Thaten, wie das Walten grosser Männer, im Zeitenstrom doch immer nur einen Moment, der unaufhaltsam zur Vergangenheit wird, Denkmale hingegen sollen beides in lebendiger Gegenwart erhalten. Denn der Mensch will nicht gleicherweise auch nur ein im Zeitenstrom verschwindendes Wesen sein, er fühlt etwas Unvergängliches in sich, darum möchte er auch seine Thaten und Werke über die Vergänglichkeit erheben, wäre es auch nur für die Erinnerung. Ein schönes, echt menschliches Bestreben, ja selbst ein Zeugniß für den Adel unseres Geschlechtes.

Thiere errichten keine Denkmale. Die Vergangenheit ihrer besonderen Gattung oder Art kümmert sie so wenig als deren Zukunft. Eine Generation verschwindet da wie die andre im Zeitenstrom, der zwar für den Naturforscher zu einer Geschichte der Thiere werden mag, nicht aber für diese selbst. Sie gehören eben dem Naturreiche an. Darüber aber erhebt sich die geschichtliche Welt, als ein besonderes, durch die eigenen Thaten der Menschen begründetes, und durch die Verkettung der Generationen sich fortentwickelndes Reich, in welchem neben den physischen noch mehr geistige Kräfte wirken, *Ideen* zu entscheidenden Mächten werden. Es ist für den Menschen wesentlich diesem Reiche anzugehören und sich auch dessen bewusst zu sein. Darum denken die Völker an ihre Vergangenheit wie an ihre Zukunft. In der That hat man selbst bei den rohesten Horden doch immer noch Spuren von einer sagenhaften Ueberlieferung gefunden. Denkmale aber sollen eben die Ueberlieferung befestigen. Und in dem selben Maasse als sie dadurch das Andenken an grosse Männer oder Thaten wach erhalten, stehen sie zugleich für die nachfolgenden Generationen als öffentliche, ununterbrochen redende Mahner zur Nacheiferung da, wodurch sie nicht wenig zu dem Aufschwung eines Volkes beizutragen vermögen.

Je höher nun die Geistesentwicklung eines Volkes sich erhebt, um so weniger werden seine Denkmale den Charakter bloss äusserer Zeichen behalten, wie etwa Steine oder aufgeschüttete Hügel. Es erwacht vielmehr das Bestreben, das, woran solche Zeichen erinnern sollen, auch einiger-



maassen zu versinnbildlichen, und mit dem Fortschritt der Kunst wird solche Versinnbildlichung zu immer ausdrucksvolleren Formen gelangen. Die ganze Kunstentwicklung spiegelt sich dann darin. Noch mehr: es fällt damit zugleich ein Licht auf die allgemeine Denkweise des Zeitalters, weil eben die Versinnbildlichung zeigt, was man an den Ereignissen oder den Helden, deren Andenken man verherrlichen wollte, für das Wesentliche hielt. Und wie man darüber urtheilte, darin bekundet sich folglich die ganze Geistesstimmung des Zeitalters, bis zu dem moralischen und religiösen Gefühl, wenigstens aller Derjenigen, welche die Denkmale errichten liessen, oder daran ihr Gefallen fanden.

Wird z. B. der Dichter des deutschen Idealismus vielmehr in rein realistischer Behandlung dargestellt, in welcher Gestalt unser Schiller in Berlin vor dem Schauspielhause zu sehen ist, da muss der Idealismus wohl verflogen sein. Oder wenn man etwa ein Lutherdenkmal entwirft, welches den Glaubenshelden und Kirchenreformer statt dessen zu einem politischen Agitator macht, der mit erregtester Geberde dasteht, — wie unverkennbar spricht sich darin aus, dass man für das wahre Wesen und Streben des Mannes überhaupt schon Sinn und Verständniss verloren hatte.

Aber nicht nur, dass sich in den Denkmalen der Geist spiegelt, der sie schuf, sie äussern hinterher auch einen Einfluss auf die fernere Entwicklung dieses Geistes, und keinesweges bloss des Kunstgeschmacks. Ausdrücklich in die Oeffentlichkeit gestellt, sind sie dadurch mit einer gewissen Autorität bekleidet, die sich dann auf alle die Vorstellungen überträgt, welche sie selbst anregen. Um in dieser Hinsicht nur das letzt angeführte Beispiel in's Auge zu fassen, so wird doch ein zum politischen oder sozialen Agitator travestirter Luther immerhin etwas dazu beitragen, dass sich die Ansicht verbreitet: mit der Kirche, als einer besonderen Sphäre des öffentlichen Lebens, wenigstens mit der evangelischen Kirche, sei es schon vorbei, es komme hinfort nur noch auf politische oder soziale Reformen an. Und ob das nicht eine verhängnissvolle Täuschung wäre!

Nicht bloss in nationaler Hinsicht, sondern auch vom moralischen und allgemein menschlichen Standpunkt aus betrachtet, werden wir demnach den öffentlichen Denkmalen eine hohe Bedeutung zuerkennen müssen. Um so mehr kommt folglich darauf an, dass sie auch ihrer wahren Bestimmung entsprechen. Und so wird es auch für keine müssige noch geringfügige Frage gelten dürfen: ob es sich bei uns wirklich so verhält.

Zur Antwort darauf die nachfolgenden Blätter, in welchen ich diese Frage ausführlich in Untersuchung zu ziehen gedenke. Denn sie bietet mancherlei Seiten dar, und nicht so leicht, als man meinen möchte, kann man in ihren Kern eindringen. Zumal wenn es sich um ein Denkmal handelt, welches ein so grosses Ereigniss feiern und versinnbildlichen soll wie die Erneuerung des deutschen Reiches. Ohne Zweifel fragt sich da vorweg: was denn das Wesen des ehemaligen Reiches war, was ferner



davon überhaupt einer Erneuerung fähig sein möchte, und endlich: in wie weit solche Erneuerung auch wirklich zu fordern wäre. Um aber darüber in's Klare zu kommen, dazu wird zuvor ein Rückblick in die Vergangenheit gehören: auf jenen Zeitraum, während dessen das alte Reich noch in ungebrochener Kraft und in seiner Grösse dastand. Oder wäre die Aufgabe, das eigenthümliche Wesen der deutschen Nation zum bildlichen Ausdruck zu bringen, — dieses Wesen hat sich ja auch erst durch seine geschichtliche Entwicklung enthüllt. Wie und wodurch dann das Eine oder Andere in plastischer Form darzustellen sein möchte, wäre zuletzt noch eine besondere Frage, deren Erledigung aber durch jene Voruntersuchungen, in der Hauptsache, sich wie von selbst ergeben dürfte. Alles diess wird uns also zu einer Reihe aufeinanderfolgender, wie zugleich sich gegenseitig ergänzender Betrachtungen veranlassen.

Ich will schon im Voraus nicht verhehlen, dass ich auf Grund dessen zu Ansichten gelangte, wonach die in unseren heutigen Nationaldenkmälern sich kundgebende Sinnesart als eine beklagenswerthe Verirrung erscheinen muss. Es wird aber keine ungehörige Zumuthung an den Leser sein, selbst an den ungeneigten, mit seinem Urtheil so lange an sich halten zu wollen, bis ich zu Ende gekommen, und auch gezeigt haben werde, nach welchen Gesichtspunkten die Aufgabe am füglichsten zu behandeln wäre, wie andererseits: welche weitreichenden und hoch bedenklichen Folgen sich an jene Verirrung anschliessen.

## 1.

Es spricht für sich selbst, dass von unseren heutigen Nationaldenkmälern die auf dem Niederwald aufgestellte Germania für das bei weitem bedeutendste gelten muss. Schon durch seine Grösse alle anderen überragend, steht dieses Denkmal ausdrücklich als eine Manifestation des Nationalgeistes da, wie auch die ganze Nation dazu beigesteuert hat. Noch mehr: es hat zugleich Veranlassung zur Errichtung noch anderer Germania-Standbilder gegeben. Hat neben Dresden doch eine Stadt wie das benachbarte Meissen noch eine besondere Germania aufgestellt, so mag deren wohl eine ganze Reihe zu finden sein. Um so mehr fordert jenes Niederwald-Denkmal zu allererst und zu allermeist unsere Bedenken heraus.

Da frage ich nun: wie steht es vorweg mit dem Namen „Germania?“ Möchte es auch allenfalls hingehen, dass dieser Name, seiner Endung nach, jedenfalls nicht deutsch sondern lateinisch oder römisch lautet, die Hauptsache ist: ob der Name unseres Vaterlandes, im Munde der deutschen Völkerschaften selbst, jemals *Germanien* war? was aber entschieden zu verneinen ist.

Dass er nicht der ursprüngliche Name gewesen, sondern erst durch eine besondere Veranlassung entstanden, ja gewissermaassen erfunden („in-



ventum“) sei, bezeugt Tacitus selbst, welcher in diesem Punkte die einzige geschichtliche Quelle bildet, *Ger. C. 2*. Auch hätte danach der Name „Germanen“ anfänglich nur die vergleichsweise kleine deutsche Schaar bezeichnet, welche zuerst den Rhein überschritt, und die an dem linken Ufer wohnende gallische Völkerschaft überwältigte. Erst hinterher wäre dieser Name allmählich auf alle deutschen Völkerschaften übergegangen, entstanden aber, oder *inventum*, wäre er aus der Furcht, „*ob metum*“. Diess der ganze Inhalt der betreffenden Stelle.

Ob es die überwältigten Gallier gewesen, welche jene deutschen Eindringlinge *Germanen* genannt, wegen der Furcht, welche diese ihnen eingeflösst, oder ob hingegen diese selbst sich solchen Namen gegeben, um damit Furcht einzuflössen, — das ist aus den wenigen zusammengedrängten Worten nicht mit Sicherheit zu ersehen. Die taciteische Kürze gränzt da an Unverständlichkeit. So erfahren wir auch nichts über den eigentlichen Wortsinn des Namens, nur dass etwas Schreckbares darin gelegen haben soll. Um also seine eigentliche Bedeutung zu ergründen, dazu müsste man vor allem auf die Etymologie des Wortes zurückgehen, welche aber bis heute noch streitig ist.

Auch erscheint es doch kaum glaublich, dass die so zahlreichen und so weit verbreiteten deutschen Völkerschaften, zu Tacitus Zeit, überhaupt schon einen gemeinsamen Nationalnamen hatten; dazu möchte ihr Gemeinbewusstsein noch zu schwach gewesen sein. Sonst hätten sie sich wohl eher zu einem gemeinsamen Widerstand gegen die Römer vereinigt, wovon aber nicht viel vorliegt; noch weniger von gemeinsamen Angriffen, die erst viel später begannen. Wahrscheinlicher ist, dass eben nur die Römer (die, als eine schon hochgebildete Nation, über die Besonderheit der deutschen Volksstämme hinweg auf deren gemeinsame Grundcharaktere sahen) ihnen diesen gemeinsamen Namen gaben; wobei doch nicht ausgeschlossen bliebe, dass allerdings auch die deutschen Völkerschaften selbst sich Germanen nennen mochten, — insofern sie mit den Römern zu schaffen hatten. Nur bei den römischen Schriftstellern also hätte dann dieser Name als der eigne Nationalname der deutschen Völkerschaften gegolten, und so wäre er auch von den späteren lateinisch schreibenden Autoren dafür angenommen, wodurch der Irrthum sich bis diesen Tag fortpflanzte.

## 2.

Gleichviel aber, ob die deutschen Völkerschaften im Zeitalter des Tacitus nur von den Römern Germanen genannt wären, oder darin selbst ihren eigenen Nationalnamen erkannt hätten, — das würde immer noch nichts beweisen für das aus den Stürmen der Völkerwanderung hervorgegangene Deutschland. Welchen übermächtigen Eindruck diese Bewegungen auf die deutschen Völkerschaften gemacht haben mussten, bekundet am deutlichsten die auffallende Thatsache, dass dadurch die ehe-



maligen Volkssagen, wie insbesondere auch die Lieder, welche die Thaten Herman's gefeiert haben mochten, so sehr der Vergessenheit verfallen waren, dass sich nichts davon erhalten konnte. Was wir jetzt die deutsche Heldensage nennen, ruht vielmehr auf den Ereignissen eben jener stürmischen Zeiten, auf den Thaten und Schicksalen der darin hervorgetretenen grossen Persönlichkeiten, woran das Volksbewusstsein seitdem einen ganz neuen Inhalt bekommen hatte.

Selbst seiner Substanz nach hatte das deutsche Volksthum inzwischen sich fast gänzlich verändert. Nicht wenige der ehemaligen deutschen Volksstämme waren seitdem ausgewandert, an deren Stelle andere einrückten; noch andere hatten ihre frühere Besonderheit durch die später entstandenen grossen Völkerbunde verloren. Vor allem in dem grossen Frankenbund, welcher dann im Laufe einiger Jahrhunderte zu einer Macht erwuchs, der alle damals in Deutschland noch zurückgebliebenen deutschen Völkerschaften sich unterwerfen mussten. In dem Reiche Karls des Grossen ist jedenfalls der Name „Germanen“ ganz erloschen; das war und hiess das fränkische Reich. Ein Deutschland, als politischer Körper, oder auch nur als die Heimstätte einer besonderen Nation, gab es noch gar nicht.

Ein solches entstand erst durch die Theilung des fränkischen Reiches, und wodurch dann diese Theilung, nachdem früher schon mehre Theilungen stattgefunden, sich hinterher befestigte, das war vornehmlich die Verschiedenheit der Sprache. Denn selbst in Austrasien waren die dortigen Franken zum Theil schon verwälscht, in Neustrien hatten sie ihre ehemalige Sprache gänzlich verloren. Die deutschen Völkerschaften im Osten des Frankenreiches konnten sich mit den ehemaligen Deutschen im Westen nicht mehr verstehen. Auffallend zeigte sich diess in dem Kriege, welchen Ludwig der Deutsche und Karl der Kahle gegen ihren Bruder Lothar führten. Als da jene, um ihren Bund gegen Lothar zu bekräftigen, mit ihren beiderseitigen Heeren bei Strassburg zusammenkamen, um vor aller Ohren sich gegenseitige Treue zu schwören, sprach darum Ludwig zu dem Heere Karls, damit es ihn verstände, in dem damals sich bildenden Französisch, Karl hingegen zu Ludwigs Heere in dessen Sprache. Und wie hiess nun diese Sprache? Hiess sie etwa die germanische?

Sie hiess: *theudisca* oder auch *teutonica*, wie sie die Annalen von Fulda nennen; die lateinische Form abgestreift, also die *teutsche* oder *deutsche* Sprache. Das scheint nun an den Gott *Tuisco* zu erinnern, von welchem, wie Tacitus berichtet, die deutschen Völkerschaften, ihrer Sage nach, selbst ihren ersten Ursprung abgeleitet hätten. Indessen war diese Sage seit der Völkerwanderung längst verklungen. Nach Jakob Grimm ist darum das „Teutsch“ oder „Deutsch“ vielmehr von dem gotischen „*thiuda*“ abzuleiten. Und nach dem von ihm aufgestellten Gesetze der Lautverschiebung, welches heute allgemeine Anerkennung gefunden, wäre dann das allein Richtige „*deutsch*“, wofür sich auch schon der Sprachgebrauch entschieden



hat. Das Wort „*thiuda*“ aber bedeutet Volk. Die deutsche Sprache ist also die Volkssprache, daher auch die dem Volke allein verständliche, im Unterschied von der Gelehrtensprache.

Zu diesem Sinn des Namens stimmt es dann auch gerade, dass wir noch heute, wenn wir mit Nachdruck „*deutsch*“ sagen, oder „*auf gut Deutsch*“, darunter das unumwundene, jede verschiedene Deutung ausschliessende und zugleich derbe Wort verstehen, wie eben das Volk zu sprechen liebt. Desgleichen sprechen wir auch von „*ehrlichem Deutsch*.“ Es drängt sich die Frage auf: sprechen wir etwa auch von ehrlichem *Germanisch*, oder sagen „*auf gut Germanisch?*“ Wenn nicht, so müssen wir wohl auch nicht Germanen sondern *Deutsche* heissen.

Als unbestreitbare Thatsache liegt weiter vor, dass die deutschen Völkerschaften, seitdem sie überhaupt ein gemeinsames Nationalbewusstsein zu gewinnen begannen, niemals sich *Germanen* genannt haben; wie insbesondere auch der erste deutsche Karolinger, von welchem die Entstehung eines besonderen deutschen Reiches herdatirt, nie und nirgends Ludwig der *Germane* hiess, sondern der *Deutsche*. So lernt es jedes Schulkind. Es ändert daran nichts, dass gleichwohl die deutschen Völkerschaften noch lange Zeit sich lieber nach ihrem besonderen Namen nannten, als *Baiern*, *Alemannen* u. s. w., weil eben ihr Nationalbewusstsein anfänglich noch zu schwach war, der Sondertrieb noch überwiegend. Dazu übte der Ruhm des grossen fränkischen Reiches noch eine solche Nachwirkung, dass auch das neue Reich zunächst noch nicht das deutsche, sondern das *ostfränkische* hiess. Erst nach Otto dem Grossen, dem ersten deutsch-römischen Kaiser, dessen kaiserliche Stellung und Macht augenfällig zeigte, dass es mit der fränkischen Herrlichkeit vorbei sei, begann der Name „*deutsch*“ für Volk und Reich zur allgemeinen Annahme zu gelangen. Daher mag es wohl rühren, dass uns noch heute „*altfränkisch*“ so viel bedeutet als *veraltet*, weil das ehemalige fränkische Reich, gegenüber dem daraus hervorgegangenen neuen deutschen wie französischen Reiche, gewissermaassen veraltet war.

Von *Germanien* und *Germanen* sprachen seitdem nur die lateinisch schreibenden Schriftsteller. Es ist dann lediglich eine Folge davon, wenn noch bis heute auch in deutschen Werken statt „*deutsch*“ „*germanisch*“ gesagt wird, oft beides dicht neben einander. Spricht man doch sehr allgemein von der *Germanisirung* unserer ehemals slavischen Landschaften, welche durch deutsche Einwanderung und das Uebergewicht deutscher Bildung bewirkt sei. Beim Himmel, was soll denn also hier die *Germanisirung*, wenn doch eben die Einwanderer Deutsche hiessen, wie desgleichen ihre Bildung, wodurch folglich eine Verdeutschung entstand? Wozu denn nach blossem Belieben statt „*deutsch*“ vielmehr „*germanisch*“ sagen, was die Sache lediglich unklar macht und zugleich Gedankenlosigkeit bekundet?

Doch nicht bloss gedankenloser Schlendrian führte zu solcher widerlichen Sprachmengerei, noch mehr that es wohl die Vornehmthueri



unserer Gelehrten, weil das lateinische Wort vornehmer klingen sollte als das deutsche. Jedenfalls zeigte es, dass man Latein gelernt, wodurch man sich hoch erhaben über den grossen Haufen dünkte, der nur von Deutschland wusste. Noch heute, scheint es, können unsere Gelehrten sich die Beimischung fremder Worte nicht versagen, allermeist ohne allen sachlichen Grund, aus reiner Lust daran; es ist ihnen wie eine den Gaumen kitzelnde Würze. Allbekannt, dass sie lange Zeit hindurch sich sogar ihres eigenen ehrlichen deutschen Namen schämten; sie mussten ihm wenigstens eine lateinische Endung geben, wenn sie ihn nicht geradezu ins Lateinische oder Griechische übersetzten. Und während man in anderen Ländern schon längst in der Landessprache schrieb, fuhr man bei uns noch immer fort lateinisch zu schreiben und ebenso vom Katheder herab zu lehren.

Eben weil der Name *Germanien* nicht im Volksmunde lebte, nicht der gewöhnlichen Sprache angehörte, mochte er dann auch unseren neueren Dichtern für edler gelten. Hatten sie doch alle eine klassische Bildung, und so sprachen und sprechen sie noch heute von „Germanien.“ Wie gross aber die durch den Gebrauch dieses Namens entstehende Verwirrung werden konnte, zeigt sich handgreiflich bei Herder in seiner allbekannten Ode „*Germanien*.“ Ein Weckerruf, welcher mit den Worten beginnt: „Deutschland, schlummerst Du noch,?“ und mit den Worten schliesst: „Wirf die lähmende Deutschheit weg, und sei ein Germanien!“ Da hören wir's also: *Germanien* gilt ihm selbst für etwas Anderes als Deutschland. Auch mit vollem Recht, nur verhält es sich mit dem Unterschied zwischen beiden ganz umgekehrt, als der Dichter meinte.

Nicht Germanien ist das Bessere sondern Deutschland, so gewiss als in dem von den Römern sogenannten Germanien die deutschen Völkerschaften überhaupt noch kein Ganzes ausmachten, weil es ihnen an einem gemeinsamen Nationalbewusstsein durchaus fehlte; daher sie auch noch kein eigenes Reich zu begründen vermochten, was hingegen erst von da an geschehen konnte, als sie begannen sich alle „*Deutsche*“ zu nennen, ihr Vaterland „*Deutschland*“. Und das soll nun wieder zu einem *Germanien*, hingegen die *lähmende Deutschheit* abgethan werden. Was ist denn aber wirklich das Lähmende gewesen, wenn nicht gerade die später eingerissene Undeutschheit? Undeutschheit zumal der Fürsten, des Adels und der Gelehrten. Und wenn ferner der Name „*Germanen*“ nach Tacitus doch ungefähr so viel bedeutet haben muss als ein furchtbares Kriegervolk, das konnte am allerwenigsten dem guten Herder für eine schöne Kennzeichnung unseres Volksthum's gelten. Was hat er sich also dabei gedacht?

Werden wir nur wieder rechte Deutsche, und lassen darum auch den altrömischen Namen unseres Vaterlandes für immer begraben und vergessen sein! Wäre es auch nur wegen der ganz grundlosen Sprachmengerei, weil das „*Germanisch*“ in Wirklichkeit fast immer „*Deutsch*“ bedeutet. So



sprechen wir allgemein von deutscher Geschichte, Sprache, Sitte, Kunst und Wissenschaft, nicht aber etwa von „*germanischer*“, und weshalb soll neben dem „*deutsch*“ doch auch wieder „*germanisch*“ gesagt werden? Ein um so tadelnswertherer sprachlicher Unfug, weil „*germanisch*“, nach seinem wahren Sinn, den es seit lange in der Wissenschaft erhalten hat, vielmehr der Gesamtbegriff ist für alle die uns zwar verwandten, aber doch erheblich von uns verschiedenen Völker; so wohl die noch jetzt blühenden wie die längst erloschenen, als Goten, Vandalen u. s. w.

Um so berechtigter wird hiernach die Frage sein: wie wir gleichwohl dazu kamen, zum Zeichen der Erneuerung des deutschen Reiches und der Wiedererhebung unseres Volksthum's eine *Germania* aufzustellen, damit den altrömischen Namen wieder erweckend? Oder sollte etwa diese *Germania* zugleich eine sinnbildliche Bedeutung auch für alle die ausser-deutschen Völker haben, die wir jetzt unter dem Gattungsnamen „*Germanen*“ zusammenfassen, also gewissermaassen als ein *pangermanisches* Heiligthum anzusehen sein? Da hätten wir doch die Niederländer, die Engländer, Dänen und Schweden zuvor erst fragen müssen, ob sie auch ihrerseits darin das Sinnbild ihres eignen Wesens erblicken wollten. Wie die Antwort darauf gelautet haben würde, mag man sich selbst sagen.

### 3.

Noch verwunderlicher, ja fast unbegreiflich, muss endlich die missbräuchliche Vertauschung unseres wirklichen deutschen Namens mit dem altrömischen um deswillen erscheinen, weil andererseits zugleich die That-sache vorliegt, dass wir auch bei keinem einzigen unsrer unmittelbaren Nachbarvölker „*Germanen*“ heissen.

Die Dänen, wie auch die Schweden, nennen uns *Tyske*, die Holländer *Duitsche*. Die Franzosen aber sagen „*Allemands*“, was ohne Zweifel daher rührt, weil die romanisirten Gallier, wie hinterher auch die Franken, zeitweilig am meisten mit den Alemannen zu schaffen hatten, deren Namen hernach auf alle deutschen Völkerschaften übertragen wurde. Hätten nun die deutschen Völkerschaften diesseits des Rheins sich damals *Germanen* genannt, das hätten die am linken Ufer wohnenden Franken ohne Zweifel gewusst, und würden ihnen folglich nicht einen neuen Gesamtnamen gegeben haben. Von Frankreich aus verbreitete sich dann der selbe Name in Spanien und Portugal. Die Italiener aber nennen zwar unser Vaterland *La Magna*, oder *Alemagna* und *Alemania*, uns selbst aber nennen sie „*Tedeschi*.“ Ein neuer Beleg dafür, dass der Name „*Germanen*“, hätten auch die deutschen Völkerschaften wirklich sich einstmals so genannt, doch jedenfalls im Beginn des Mittelalters schon längst verklungen war, sonst würde man grade in Italien, wo man mit diesem altrömischen Namen am vertrautesten sein musste, gewiss daran festgehalten haben.



Ganz anders wieder sagen die Polen, und dem entsprechend auch die anderen slavischen Völker. Wir heissen ihnen „*Niemcy*“, was wörtlich *Stumme* bedeutet. Und so nannten sie uns, weil wir für sie so gut wie stumm waren, da sie unsere Sprache nicht verstanden. Aehnlich wie einst die Hellenen alle Nichthellenen Barbaren nannten, was ursprünglich nichts anderes als fremdsprachig und deshalb unverständlich redend bedeutete, womit sich erst weiterhin der Begriff des Rohen und Wilden verband, was man jetzt unter *barbarisch* versteht. Im Lateinischen entstand aus dem selben Wortstamm „*balbutire*“, indem das R in L überging, wie so häufig, da beides flüssige Laute sind; und damit hängt weiter unser ohngefähr gleichbedeutendes „*babbeln*“ zusammen, englisch „*babble*.“ Der ursprüngliche Sinn des Barbarischen ist damit ausser Zweifel gestellt. Auch muss dieser Sinn des Wortes im alten Rom noch lange unvergessen geblieben sein; das bekundet Ovid, indem er aus seiner Verbannung schrieb:

„*Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli.*“

Diess hier zur Erklärung. An die Slaven schliessen sich wieder die Magyaren an, welche überhaupt so viele slavische Worte aufnahmen. Der Deutsche heisst ihnen „*Nemet*.“ Und dem folgen weiter noch die Rumänen und die Türken, welche eben erst durch Ungarn mit Deutschland in Berührung kamen.

Die Neugriechen hingegen nennen uns allerdings *Germanen*, und das erklärt sich. Waren vordem schon die Byzantiner in keine unmittelbare Berührung mit Deutschland gekommen, so noch weniger die Neugriechen, und wie sie überhaupt ihren Sprachschatz von den Byzantinern übernahmen, behielten sie auch diesen Namen bei, der jenen einst von den Römern zugegangen war. Dass aber andererseits auch die Engländer uns Germanen nennen, könnte uns im ersten Augenblick stutzig machen, weil sie, ihrem Hauptbestandtheil nach unsre Vettern, wie man meinen sollte, auch unseren wahren Namen gekannt haben müssten. Dass der aber wirklich nicht „*Germanen*“ lautete, bekundet ja eben die Thatsache, dass die im fünften Jahrhundert nach England gezogenen deutschen Schaaren sich selbst nicht so nannten, sondern *Angeln* und *Sachsen*, zusammengezogen „*Angelsachsen*.“ Denn wie schon gesagt: ein Gesamtname für alle deutschen Völkerschaften war erst im neunten und zehnten Jahrhundert gebräuchlich geworden. Allein grade in dieser Zeit hatten die später sogenannten Engländer fast nur mit Dänen wie Normannen zu schaffen, und verloren darüber Deutschland aus den Augen. Nur mit Holland, welches ihnen dicht gegenüber lag, mochte noch ein etwas lebhafterer Verkehr stattfinden, und dass sie nun die Holländer „*Dutchmen*“ nennen, was offenbar so viel als *Deutsche* besagt, entsprechend dem „*Englishmen*“, beweist zugleich, dass die Holländer selbst sich damals schon *Deutsche* genannt haben müssen, sonst wäre diese Namengebung unerklärlich. Das östlichere Deutschland hingegen lag den Engländern damals weit ferner, mit den Völkerschaften im mittleren und



südlichen Deutschland kamen sie in gar keine Berührung, bis zu dem Zeitalter der Kreuzzüge. Um nun doch alle deutschen Völkerschaften unter einem Gesamtnamen zusammenzufassen, griffen sie daher auf den altrömischen Namen zurück; was auch um so eher geschehen konnte, weil dabei zugleich eine Erinnerung aus dem Zeitalter der ehemaligen Römerherrschaft über England mit im Spiele gewesen sein möchte. Wie sie ja auch sich selbst, als Nebennamen, noch „*Britons*“ nennen, ihr Vaterland *Britain* oder *Great-Britain*, was dann ausser dem eigentlichen England die ganze Insel bedeutet, welche die Römer *Britania* genannt. Das klingt ihnen darum gewaltiger, und mag ihnen zugleich poetischer klingen; grade wie unsern Dichtern der Name Germanien. Daher denn das „*Rule Britannia!*“ und das „*British Empire*“, obwohl es doch thatsächlich nur die eigentlichen Engländer sind, welche darin herrschen. Trotzdem hat dieser Name für das Volksgefühl etwas Fremdartiges behalten, er geht den Leuten nicht zu Herzen. Darum sagte auch Nelson in der berühmten Anrede an seine Schiffsmannschaft vor der Schlacht von Trafalgar: „*England expects every man to do his duty*“, nicht etwa „*Britain* oder *Great-Britain expects*“, oder gar „*the British Empire*.“

Nun frage ich: wenn etwa ein deutscher Heerführer seine Mannschaften zu einem grossen Kampfe anfeuern wollte, würde er sie etwa „*Germanen*“ anreden, oder von *Germanien* sprechen? Gewiss, die Leute würden stutzen. Wollte gar ein Volksredner bei uns so sprechen, er würde einfach ausgelacht und müsste sofort aufhören. Welchen Eindruck auf das deutsche Volksgefühl soll also eine *Germania* machen? Hört man aber jetzt aller Orten: „*Deutschland*, Deutschland über alles“, ei, so muss wohl Deutschland auch noch über die *Germania* gehen, wäre sie selbst das Werk eines neuen Phidias oder Praxiteles.

## 4.

Alle diess Vorstehende bildet eine neue Bestätigung dafür, dass „*Germanien*“ nur für den altrömischen Namen unsres Vaterlandes gelten kann, der hingegen, seitdem überhaupt in den deutschen Völkerschaften ein gemeinsames Nationalbewusstsein erwacht, und dazu auch ein deutsches Reich begründet war, im Volksmunde selbst niemals so gelautes hat, auch der grossen Mehrheit unsres Volkes noch bis heute nicht zu Herzen geht, ja überhaupt fremd geblieben ist. Was weiss wohl der deutsche Bauer von *Germanien*! Ein Name endlich, den unser Vaterland bei keinem unsrer Nachbarvölker führt, noch auch anderwärts in der ganzen Welt, ausser nur bei den Griechen und den Engländern, wie dann natürlich auch in den von englischen Kolonisten besiedelten Ländern, was beides aber aus besonderen, und genügend nachweisbaren Umständen entsprang.

Ich frage noch einmal: wie kamen wir dazu, indem wir die Erneuerung des deutschen Reiches, wie die neue Erhebung des deutschen Volkstums, durch ein Denkmal feiern und versinnbildlichen wollten, dabei vielmehr in



solche unbestreitbare Verrömerung unsres eignen Namens zu verfallen? Brandmarken wir unsre Ultramontanen als Römlinge, — hier sind wir selbst zu Römlingen geworden, im vollsten Widerspruch, ja wie zur Ironie auf unsre jetzt so geflissentlich angefachten und oft gar selbstgefällig auftretenden deutschthümlichen Bestrebungen. Sieht es doch grade so aus, als ob wir uns trotzdem des deutschen Namens unseres Vaterlandes schämten.

So viel über den Namen unsres neuen Nationaldenkmals. Ich glaubte diese Vorfrage mit einiger Ausführlichkeit behandeln zu sollen, denn ausser dem Interesse, welches sie an und für sich selbst darbietet, ist sie zugleich präjudiziell für die ganze Sache; wie sich hiernach des Weiteren zeigen wird.

#### Anmerkung zur Etymologie des Namens „Germanen.“

Nach der früherhin allgemein angenommenen Erklärung sollte das Wort aus dem Deutschen stammen, und ganz das Selbe besagen wie Heermänner oder Wehrmänner, überhaupt auf *Krieg* deuten, englisch „war.“ Zugleich sollte damit das französische „guerre“ zusammenhängen, im mittelalterlichen Latein „guerra“, was sich im Italienischen und Spanischen unverändert fort erhielt. Das anerkannt, würde in solcher Zusammenstimmung offenbar eine Bestätigung jener Erklärung liegen. Allein vor den Fortschritten der Linguistik konnte das nicht länger mehr in Geltung bleiben, denn wodurch sollte sich dabei das W in ein G verwandelt haben? Es wäre kein Uebergang verwandter Laute, sondern ein unerklärbarer Sprung. Viel jüngeren Datum's ist die Ableitung von dem altdutschen „gere“, was Speer oder Lanze bedeutet habe. Die alten Deutschen hätten sich demnach als Speer- oder Lanzenmänner charakterisirt, wozu man ja auch die römischen *Quiriten* machen will; beides aber nur eine leere Hypothese. Andererseits sollte der Name vielmehr aus dem Lateinischen stammen und auf „germen“ zurückzuführen sein, wovon „germanus“ d. i. blutsverwandt, aber auch geradezu für „brüderlich“ gebraucht; daher auch im Spanischen „hermano“ der Bruder heisst, „hermandad“ die Brüderschaft oder Verbrüderung. Die deutschen Scharen, welche zuerst den Rhein überschritten, hätten sich danach als eine Art von Brüderschaft dargestellt, womit hier eine Waffenbrüderschaft gemeint wäre; also im Grunde genommen eben nur eine Gefolgschaft, wie sie bei den alten Deutschen so üblich waren. Das liesse sich wohl hören, ist aber unerweislich, und schon längst verworfen. Endlich nun ist der Name „Germanen“ aller Wahrscheinlichkeit nach zuerst in *Gallien* aufgekommen, und so liegt es nahe, dass er selbst weder deutschen noch römischen sondern keltischen Ursprungs gewesen. Diess jetzt angenommen, soll er dann nichts weiter bedeutet haben als „Nachbarn“ Ob das aber so sicher ist? Denn wie misslich dürfte es noch mit der Kenntniss des Keltischen stehen. Und überhaupt wird über den ersten Ursprung der Völkernamen wohl immer ein Dunkel verbreitet bleiben. Genug für uns, dass die deutschen Völkerschaften selbst, jedenfalls von da an, wo sie in das volle Licht der Geschichte eintraten, sich niemals *Germanen* genannt haben.

Constantin Frantz.



## Zeitungsdeutsch.

Eine Nachlese von Hans von Wolzogen.

### Einleitung.

Immer wieder findet sich Jemand, der es mit dem Schreckschusse versuchen mag, davor Niemand erschrecken will! Wie ich selbst — zuerst schon vor zwölf Jahren — diese löbliche Absicht ausgesprochen, und das Meinige zu ihrer Ausführung gethan habe, so sind inzwischen noch manche Andere mit ähnlichen Versuchen hervorgetreten. Alle wollten dem deutschen Lesepublikum, oder wenn nicht ihm, so doch wenigstens den deutschen Schriftstellern, einen Schreck einjagen, indem sie die Sünden aufdeckten, welche an deutscher Sprache begangen werden. Dass es bisher etwas geholfen habe, davon habe ich freilich nicht viel bemerken können. Als „Vater der Journalistik“ hat man zwar neuerdings einmal den grossen Sprachbildner Luther selbst gefeiert. Diess bedeute weit mehr, sagte Herr Maximilian Blumenthal, als „Vater einiger Dogmen“ zu sein! Trotzdem will ich von der Journalistik hier gar nicht reden. Ist sie doch immer noch in der Vermehrung begriffen, und kann darüber gar nicht zur Besinnung kommen. Aber selbst in dem engeren Kreise einer von Bayreuth aus beeinflussten Schriftstellerei scheint mir die — modern zu reden — *hierstadts* an der Behandlung der Sprache ausgeübte Kritik, bis in das *Selbstverständliche* hinein, das doch schon der Meister längst an den Pranger gestellt hatte, ohne ersichtlich nachwirkenden Einfluss geblieben zu sein. So gälte es denn wohl fast schon als *selbstredend*, dass man fernerhin darüber *selbst schweige*. —

Dennoch freut man sich immer wieder, wenn noch Einer den Muth zeigt, Anderen damit Angst zu machen. Durchblättert man auch nur flüchtig eine solche Ansammlung von Unsinnigkeiten, so sollte man denken, es müsste doch mindestens die Eine oder die Andere als unvergessliche Stylblüthe haften bleiben und, anstatt etwa noch den Samen der Nachahmung auszustreuen, vielmehr als Warnungszeichen gute Dienste leisten, sobald die Leser wieder an das Schreiben gehen. Vor mir liegt heute eine Schrift, die sicherlich leicht zu lesen und zu verstehen ist\*). Will sie doch wirklich nichts Anderes vorstellen als die Mittheilung einer solchen, durch Jahre fortgesetzten Sammlung, welche ein Dr. Theodor Gartner in Wien seinem Freunde, dem Herausgeber Halatschka, zur Ordnung und Weiterbeförderung an die Oeffentlichkeit eingehändigt hatte. Sie plagt den Leser nicht mit den Warum's und Wohin's anderer Kritiker, welche die Sache, sei es vom völkerpsychologischen, sei es vom kulturhistorischen, sei es vom ästhetischen Standpunkte aus angegriffen haben. Sie endigt auch nicht

\*) „Zeitungsdeutsch“ von Raimund Halatschka. Wien, Pichler's Wwe. u. Sohn, 1883.



mit einer Hinweisung auf eine künstlerische „Errettung“ des kernkräftig reinen Wesens deutscher Sprache, wie es einst meine Betrachtungen über die „Verrottung“ gethan hatten. Diess wäre gefährlich gewesen für den Erfolg der Arbeit! Man würde es dann weder dem Sammler noch dem Ordner und Herausgeber so leicht mehr verzeihen können, dass sie ihre Beispiele zum Abschrecken zumeist den Werken moderner Schriftsteller erster Klasse, wie Berthold Auerbach, und selbst Gustav Freytag entnommen haben. Da der Ordner vielmehr dem Kunstwerke der Zukunft gelegentlich sogar einen kleinen Seitenhieb versetzt, so wird hoffentlich diese gewagte Konfrontirung der Klassiker neudeutscher Litteratur mit den östlichen Tagesblättern vom ausgebreiteten Wiener Federgeschlechte ihm gütig nachgesehen werden. Er selbst wenigstens zeigt sich ganz sorglos und seiner Sache sicher, ja sogar ein wenig verwegen; denn gleich in seiner Vorrede sagt er geradezu: „Wer öffentlich schreibt, muss sich die Anführung aus seinen Schriften gefallen lassen; übrigens befinden sich die Herren hier in sehr guter Gesellschaft, weil die Beispiele, damit sie um so mehr Gewicht haben, — mit Vorliebe aus den Schriften guter Schriftsteller entnommen sind.“ (Der Herr Dr. F. M. auf S. 91 — von einem der ersten Wiener Journale — hätte dafür *mit liebevoller Vorneigung* gesagt!) So erscheinen denn in der Gesellschaft der oben genannten Dichter auch recht namhafte Gelehrte, wie der Historiker Ferdinand Gregorovius und der Philolog Wilhelm Scherer, und zwar diese Beiden *zu so zahlreichen und oft wiederholten Malen* (S. 16, 17!), dass uns *das Minimum der Zulässigkeit schier unterschritten dünken möchte* (S. 19!), und wir *unwillkürlich gemeint sind* (S. 20!), diesen Herren das *stäte Bewusstsein der aufhabenden Verantwortlichkeit* absprechen zu müssen. (S. 53!)

Bedeutsam erklingt hierzu das vom Herausgeber mit Glück und Geschick zitierte Wort des alten Bodmer: „Ein Deutscher ist gelehrt, wenn er sein Deutsch versteht.“ Für den heute bemerkbaren Mangel an solcher deutschen „Gelehrsamkeit“ mag es uns freilich nur zu schwachem Troste dienen, dass gleich auf der Nebenseite ein frisch-modernes Zitat aus dem französischen „*Figaro*“ zu lesen ist, welches lautet: „*L'opérette a tué la comédie; le feuilleton a égorgé le roman; le journalisme est en train d'assassiner la langue française.*“ Immerhin wollen wir dem Sammler gerade dafür noch besonders danken (*es — ihm — danken* sagt der Neudeutsche!), dass er gelegentlich auf ähnliche Verrottungen in den romanischen Sprachen hingewiesen hat. Eine solche Erweiterung des Horizontes für die Kritik der modernen Sprache ist auf jeden Fall interessant und lehrreich. Die internationale Gefahr, welche in dem modernen, weder „gelehrten“ noch „lutherischen“ Journalismus liegt, tritt uns aus diesen französischen, spanischen und italienischen Beispielen recht scharf und klar vor die Augen.

Auch in einer anderen Hinsicht belehrt uns das Schriftchen durch Vergleichung, nämlich zwischen dem österreichisch-bayerischen und dem



norddeutschen Dialekte und Schreibestyl. Die sogenannten *Austriacismen* sind hier allerdings meistens den österreichischen Zeitungen selbst entnommen. Leider ist es aber auch in Norddeutschland bereits zur Mode geworden, deren fescbe Sprache nachzuahmen, wie man sie geraume Zeit hindurch schon in reichlichen feuilletonistischen Excerpten sich gerne angeeignet hatte. Andererseits muss es sich der Oesterreicher durch den Sammler oder Ordner vorwerfen lassen, dass in seinem eigenen Lande norddeutsche Redensarten immer mehr beliebt werden. Hiernach scheint es, als sollte die vollständige Einheitlichkeit der modernen deutschen Schriftsprache allmählich durch eine gegenseitige Austauschung aller landschaftlichen Fehlerhaftigkeiten hergestellt werden. Der Sammler oder der Ordner versäumt es übrigens nicht, am rechten Orte darauf aufmerksam zu machen, wo bei einem Austriacismus etwa ein Slavismus oder sonst ein Einfluss aus „östlichem Gelände“ mitgewirkt habe. So gilt ihm als Deutsch-Böhmisch die elende Ersetzung des Perfekt durch das Imperfekt (56), als Pragerisch der Gebrauch des *fort* an Stelle des *fortwährend* („Das Wasser steigt fort“ 83), als Slawismus die falsche Anwendung des Wortes *bis*, wenn es nicht die Zeitdauer, sondern den Zeitpunkt bezeichnen soll (*az potom* 32, 87), und der Ausdruck *dafür stehen* = *werth sein* (87). Auch *darauf denken*, *darauf vergessen* sind Austriacismen, an welche sich das — wie der Ordner sagt: „bei den Wiener Juden beliebte“ — *an etwas vergessen* angeschlossen hat (32). Dieser Jargon mag über Schlesien in die Sprache der in Norddeutschland schreibenden Journalisten eingedrungen sein. Zu den Austriacismen gehören ferner einige falsch angewandte Worte, wie *beiläufig* anstatt *ungefähr* (14), *rückwärts* anstatt *hinten* (11), *kennen* anstatt *können* (Schuljargon! 21), *hintanhalten* anstatt *verhüten* (26). Grillparzer sagt *hindan gegeben* für *dahin gegeben*, als ob jenes energischer klingen sollte! Die wunderlichen Ausdrücke *unter Einem*, *Gepflogenheit*, *Kassa-Gebahrung* u. a. m. sind auch in weiteren Kreisen bekannt geworden. Unter den vielen Zitaten des Sammlers steckt gewiss noch manch ein Austriacismus, welchen er als einen solchen gar nicht mehr erkannt hat, wie z. B. der falsche Gebrauch der Konjunktion *nachdem* für *weil* (29) und des Adverbs *früher* für *vorher* (56); dagegen war es mir neu und für das norddeutsche Gewissen halb erfreulich halb beschämend, dass auch jenes bei uns in voller Blüthe stehende ästhetische Schauerwort *talentirt* zuerst aus dem weit ausgestreuten Samen des österreichischen Journalismus aufgegangen ist (85). Schopenhauer bemerkte einmal (Parerga II 568): „In einer englischen Zeitung habe ich stark gerügt gefunden, dass ein Redner gesagt hat: *my talented friend*, welches nicht Englisch sei.“ — Nach Einsetzung der Worte „österreichisch“ und „Journalisten“ für „deutsch“ und „Dichter“ könnte übrigens diesem ganzen Kapitel zum Motto jener Satz des Schriftstellers E. Ziel dienen, welcher uns etwa das poetische Bild des Eimers unter der Brunnenröhre vor das — geistige Auge zaubert: „Diese Universalität des Styles deutet



auf die deutschen *Einflüsse* hin, denen unser Dichter von früh an *sich unterstellte*.“ —

Den *Austriacismen* gegenüber werden uns aber auch manche *Norddeutscheleien* vorgestellt, worüber Niemand mehr in Erstaunen gerathen wird, als der Norddeutsche selbst, welcher sie entweder ganz unbedenklich als ihm geläufige Redeweise gebraucht, oder als ganz allgemeine deutsche Sprachverrottung zu vermeiden belehrt worden ist. Dergleichen fördert die Selbsterkenntniß, wenn es auch bisweilen zum Widerspruche reizen mag. *Brauchen* ohne *zu* („er braucht nicht zurück berufen werden“ 52) und der Infinitiv an Stelle des Particips nach dem Infinitive ohne *zu* („ich habe ihn singen hören“), das ist — trotz Lessing — fehlerhaft. Das Erstere ist ein logischer Fehler. Indem die Bedeutung des Wortes *brauchen* vom pers. *gebrauchen* zum unpers. *nothwendig sein* übergeht, verliert der abhängige Infinitiv den Charakter des direkten Objectes. Das Andere aber ist ein psychologischer Fehler. Es hat eine assimilirende Attraktion des grammatisch richtigen Particips (ich habe singen *gehört*) durch den vorausgestellten Infinitiv stattgefunden. Die Redensarten *am Ersten* und *erst* anstatt *zuerst*, und *nach Oben* anstatt *hinauf* sollen gleichfalls norddeutsch sein. Dann sind es immerhin „die Kleinen von den Meinen“: man mag sie wohl laufen lassen!

Vor einiger Zeit schrieb mir Jemand aus Norddeutschland, aber hoffentlich nicht „auf Norddeutsch“! „Ich will auch mein *Veto* für Wagner einlegen“; das sollte heissen: „mein *Votum* für W. abgeben“! Ich aber lege an dieser Stelle mein entschiedenes Veto ein gegen die kurze Aburtheilung, welche der österreichische Sprachkritiker hier ein gewisses gut-deutsches Wort erfahren lässt, — nämlich unseren *Sonnabend*! —

Mit Nichten ist dieses Wort nur eine leichtfertige Zusammenziehung aus „des Sonntag's Abend“ oder richtiger aus „Abend vor Sonntag“. Eine solche merkwürdige Vivisektion der Sprache — *Sonn(tags-Vor)abend* — wäre allerdings, wie der Herausgeber (83) sagt: „gar nicht gut“. Wohl hat selbst Jakob Grimm an einer Stelle (D. Myth. I. 112) die Ableitung aus *sunnündages áband* für „wahrscheinlich“ erklärt. Aus der selben Stelle erfahren wir aber, dass der Tag schon in der althochdeutschen Sprache sehr schön *sunnûn áband* hiess (mhd. *sunnendábent*, Tristan 3880). Der Abend der Sonne! Darin liegt etwas Poetisches, und der Mythos lebt noch in dem Worte. Mit dem letzten Tage neigt sich die Sonne der ganzen Woche ihrem Abende zu, um dann am nächsten Morgen, zum Tage der Sonne, als die neue Sonne einer neuen Woche wieder aufzugehen. Im Mittelniederländischen hiess der Tag auch *Sonn-Nacht*, im Friesischen aber wiederum *sniwn*, verkürzt aus *sinnejuwn* d. i. Sonnabend. Nannten die germanischen Meeranwohner des skandinavischen Stammes den Tag den Badetag (alt-nord. *laugardagr*, schwed. *lördag*, dän. *løverdag*), so hatte diess in der noch bestehenden Volkssitte seinen guten Grund. Doch mag auch da hinein



etwas Mythisches gespielt haben: die Vorstellung des abendlichen Niedersteigens der Sonne zum Bade im Meere. Nach Simrock (Myth. 301) sollte man im *laugardagi* sogar noch den Endiger *Logi* vormuthen dürfen, der dann also recht eigentlich der Abendmacher im Tagesleben der Sonne (Baldur-Tödter) wäre. Grimm (115) weist überdiess auf ein lateinisches Gedicht des IX. Jahrhunderts hin, worin es heisst: *sabbatum non illud fuit, sed Saturni dolium* d. i. ein Teufelsbad; was den *Logi* und die *lauga* wieder mit einander verbinden würde. Der englische *saturday* (angels. *Saeteres-däg*, auch altfries. *Saterdei*, holländ. *Zaterdag*, und westfäl. *Saterstag*) deutet gleichfalls auf die Vollendung der Zeit, sowohl, wenn man den Namen vom lat. *dies Saturni* ableitet, als auch, wenn man an den nordischen Weltbrand-Mythos vom *Surtur* denkt. In letzterem Falle erschiene also die Bedeutung des Sonnabends über jene des Unterganges der Wochensonne bis zu der des Unterganges der Weltsonne erweitert. Das Wort *Abend* selbst enthält die Begriffe des Absteigens und des Endes. Jedenfalls ist der *Sonnabend* urdeutsch und in allen Ehren zu halten. Der in Süddeutschland eingebürgerte *Samstag* dagegen ist — mit Erlaubniss zu sagen — hebräisch, und zwar stammt er wohl direkt aus der gotischen Bibelübersetzung her; denn schon dort heisst er *sabbatto dags*, welches mosivisch gearbeitete Fremdwort späterhin in *sambaztag*, *samztac* entstellt worden ist.

Uebrigens würde der *Sonnabend*, sollte er einmal in Oesterreich als gemeindeutsches Gut anerkannt werden, dort wohl dem Schicksale einer Umlautung in *Sonnabend* verfallen. Die Ueberschreibung solcher, auch von mir bereits gerügter, falscher Betonungen wie *wahrscheinlich*, *augenblicklich*, *vorzüglich* auf die Rechnung der Norddeutschen wird man sich sonst ja leider gefallen lassen müssen. Mit der Vertheidigung solcher Dinge sieht es mitunter etwas windig aus; so z. B.: wenn hingegen der Ordner der Stylproben zur Rechtfertigung gewisser, gerade den Oesterreichern oft vorgeworfener, falscher Betonungen nichts Besseres vorbringen kann, als: „erstens sind es Eigennamen und zweitens keine Zusammensetzungen sondern zusammengeschriebene Wortpaare“. Der *Herr von Beethöven* und die Wiener *Leopöldstadt* bleiben Kuriosa, die man liebenswürdig finden kann, weil ein liebenswürdiges Volk sie im Munde führt, gleichwie die auf den Einfluss des französischen Akzentes zurückzuführenden Betonungen *Strydsberg*, *Oskarshäll*, *Marstránd* der gefälligen Franzosen des Nordens, der Schweden; aber nach den Gesetzen der deutschen und germanischen Wort- und Namensbildung sind sie so wenig zu rechtfertigen als wie die *Waküren*, *Brünnhilden* und *Nibelungen* im Munde des für Wagner schwärmenden deutschen Publikums. —

So gab es denn hier schon einige Vorkost-Proben aus dem reichen Beispielschatze der vorliegenden Schrift, welche überall zu jenen, vordem bei uns besprochenen Unnarten neue Belege hinzubringt, und ausserdem auch auf andere beachtenswerthe Fälle aufmerksam macht. Eben deshalb



möchte ich es für kein unnützes Werk halten, mit unseren Lesern, welche mich öfter schon um noch genaueren und weiteren Bescheid in der Frage „Verrottung“ gebeten haben, diese Schrift in einer regelrechten *Nachlesung* durchzunehmen, und hierzu dann allerhand Spreu von der breiten Journal-Tenne des modernen Sprach- und Schrift-Erdrusches zu fügen, wie ich sie selbst inzwischen als *Nachlese* bei mir angesammelt hatte. Die Eintheilung, welche der Ordner dem Ganzen gegeben hat — das Wort und seine Bedeutung — Flexion — Syntaktisches — Stylistisches — stimmt mit der Meinigen in der „Sprachverrottung“ — Falsche Wortanwendung — Falsche Wortbildung — Falsche Satzbildung — im Wesentlichen überein. Doch scheint mir die weitere Fassung meiner Rubriken eine bessere Einordnung der Einzelfälle ermöglicht zu haben. In der vorliegenden Schrift findet man manches Beispiel an einer anderen Stelle, als wo man es gesucht haben würde, und viele sind an verschiedenen Stellen wiederholt angeführt. Offenbar hatte seine Gewissenhaftigkeit dem Ordner es verboten, das betreffende fehlerhafte Objekt nur jener einseitigen Betrachtung zu „unterstellen“, welche dem einschränkenden Charakter seiner einzelnen Rubriken entsprach. Auch hierauf werde ich gelegentlich hinweisen, während ich im Folgenden die Beispiele der Sammlung nach der Eintheilung des Ordners hinter einander *Revue passiren* lasse. (Zeitungsdeutsch!)

## I. Das Wort und seine Bedeutung.

1. Substantiva. (8—10.) Hier erfreut es gewiss uns Alle, dass zu der, aus Schopenhauer's Kritik uns lieb und werth gewordenen, Jetztzeit vom schönen Vorarlberg her bereits eine *Letztzeit* sich gesellt hat! Wir wollen aber auch das Verdienst G. Freytags nichts verkennen, welcher dazu — NB. nach dem Zitate des Sammler's Gartner oder des Ordners Halatschka! — den *Umspann der Pferde* und die *Mehrhand für den Herzog* geliefert hat. Zwischen Thüringen und Tyrol schiesst jedoch der Wiener Speidel den Vogel ab mit einem *sicheren Treff*, kraft dessen „Nestroy auf gleicher Höhe mit dem genialsten Komödiendichter“, mancher unserer besten Dichter aber auf gleicher Höhe mit dem Wiener Journalismus erscheint.

Mehr als nur Eine rosige Blüthe tragen die Dornenstücke aus der „Neuen freien Presse“ und der „Neuen illustrierten Zeitung“: 1) „Der *Werdeprozess* der Zeit hat den *Traum des* grossen Slawenreiches grausam *abgeschnitten*“ und 2) „mit *Umgang* der gewohnten Tränkstätte eine grössere *Marschstation vollführen*.“ Diess ist nicht nur „ein Wort in seiner Bedeutung“, sondern „falsche Wortanwendung“ in der Zusammenfügung der Worte zum Satze.

Dagegen finde ich eine stark entwickelte Fähigkeit, vor den Worten die Bedeutung nicht zu sehen, bei Georg Ebers, welcher u. A. schreibt:



„Wenn sie Beachtung finden wollte, musste dieselbe zunächst mit überreichen Gaben von der *Schickung* ausgestattet sein“ (Schickung? Expedition? Post?) und: „Die Epoche zwischen den Perserkriegen und dem *Heimfall* Griechenlands an die römische Uebermacht.“ (Seit wann ist Rom die Heimath Griechenlands?) Oder wäre diese Sprachverwirrung etwa nur ein Zeichen für den „*Aufgang*“ des Judenthums in das Christenthum? Ein „Treppenwitz der Weltgeschichte“, den ich vor noch nicht langer Zeit sogar in einem Deutschen Tageblatte nicht unterdrückt fand! Etwas verdächtig kommt mir allerdings die sonderbare Deutung des deutschen Wortes *Gemüth* vor, welche der berühmte Mumien-Poet von Memphis a. d. Pl. in dem (mit seiner Verklärung der griechischen „Hetäre“ eröffneten) deutschen Blatte „Für edele Frauen“ vorgenommen hat. Bekanntlich (d. h. unbekannter Weise für Viele) umschliesst das altdeutsche Wort *gimuoti*, *gemüete* die Begriffe: Gesamtheit der Gedanken und Empfindungen, Sinn, Inneres, Herz, Seelenzustand, Stimmung, Begehren, Lust, Gesuch. Sein Stammwort *Muth*, *muot* (= Kraft des Denkens, Empfindens, Wollens, Sinn, Seele, Geist, Stimmung, Uebermuth, Hochherzigkeit, Kühnheit, Verlangen, Hoffnung, Entschluss) ist sowohl verwandt mit dem altnordischen *móðr* (Zorn) als auch mit der griechischen *Métis*, (Klugheit), ja selbst — in der Ur-Wurzel *mā* — mit unserer deutschen *Musik*. Von diesem uns so bedeutungsvollen Worte sagt nun Ebers: „Das *Gemüth* deckt sich nicht mit *thymos*; es setzt ein bescheidenes Sichbeschränken voraus: je enger die Hürden sind, die es umhegen, je voller und stärker kann es wirken.“ — Je enger! — Das glaub ich wohl! Denn, wenn einmal das deutsche *Gemüth* sein bescheidenes sich Beschränken aufgäbe und in weiteren Kreisen anfinde die ethische Herrschaft zu gewinnen, dann — würde es wohl dem un-deutschen *thymos* (verwandt mit „Tumel, Schwindel“, mhd.: *toum*, Dunst, *tūmōn*, herumschweifen, *tumere*, Gaukler) — ungemüthlich werden, und sein *Muth* sich aus weithin erblühenden Wüsten in etwas engere Hürden zurückziehen, — um das idyllische Bild aus dem altarabischen Nomadenleben hier zu wiederholen. In der Bildersprache wird die Poesie des Ostens stäts unsere Meisterin bleiben; es gehört nicht gar viel *Gemüth* dazu!

Wunderlich übrigens erscheint es einem aufmerksamen Leser, dass selbst der Sammler oder der Ordner, wenn nicht „Orientdingen“ so doch „Romdingen“ gegenüber, einmal in den Irrthum gerathen ist, indem er erklärt: „Die Tiber heisst es richtig“, und dem klassisch gebildeten Gregorovius den Tiber als Fehler anstreicht. „Die Männer, Völker, Flüsse, Wind — und Monat Maskulina sind“ lautet das Sprüchlein, und der Tiber gehört, als geradesweges aus dem Lateinischen uns überkommen, unter diese Regel. Die deutschen Ströme hingegen sind „frei wie die deutschen Eichen“, und heisst es auch die Donau, so heisst es doch der Rhein. —

2. Adjektiva. (10—13.) Es war an der Zeit, auf die Missbräuche aufmerksam zu machen, welche wir uns Alle erlauben, indem wir aus jedem



beliebigen Worte bequemlich ein neues Adjektiv formen, gerade als wenn wir ein für die Formbildung so ganz besonders begabtes Geschlecht wären, das immerhin schon etwas wagen dürfte! *Teilweises* Aufgeben — *ungefähre* Berechnung — *allfallsige* Annahme — *mittlerweilige* Vorkehrungen — *seinerzeitige* Aeusserungen — *nebige* Pfirsichsorte! — Nur so weiter! Es kann eine wohlgebildete Sprache werden. Wer einmal derart, der organischen Entwicklung gerade entgegen, aus Adverbien Adjektiva zu bilden sich gewöhnt hat, der schreibt dann auch Sätze wie „Der Zuschuss zum Theater ist *nur in sehr verhältnissmässiger Weise* aus der herzoglichen Privat-Schatulle geflossen.“ Ein Schritt vom Wege — und man liegt im Unsinn, wo er am Tiefsten ist, von den böartigen, „fliessenden Schüssen“, die man dabei zu gewärtigen hat, ganz zu geschweigen! —

Aber auch Substantiva und Verba müssen gelegentlich zu unerwarteten Neubildungen dienen. Eine *bühnliche* Darstellung fand ich in einem unserer vornehmsten Journale besprochen, und eine grosse politische Zeitung ereiferte sich über die mysteriösen Gelüste eines „Staats-Streichlers“, oder — wie sie sich ausdrückte — über *staatsstreichlerische* Gelüste. Dazu nehme man noch die schönen Neuformungen *kindartig* und *zielführlieh* — *unselbstisch* und *aufsätzig*, deren beide letzten in der vorliegenden Sammlung durch ein „nachstelliges“ *Au* besonders bezeichnet sind. Diese dunkle Rune (*Aurunia Taciti*) hatte ich anfangs, in meiner norddeutschen Befangenheit, für einen unwillkürlichen Schmerzensschrei des Ordners gehalten, welchen er in der Folge noch gar oft über ausgesucht fürchterliche Gebilde auszustossen haben sollte; — bis ich endlich zu der Einsicht kam, dass — *Auerbach* gemeint sei, und mich dann doch ein wenig schämte. Denn Auerbach — gerechter Gott der Musen! — das ist doch gewiss (wie ich kürzlich noch las) „echte *stimmungsgesättigte* Poesie.“ —

In diesem Abschnitte wird auch schon ein Beispiel angeführt von jener modernen Art, ein Wort durch ein anderes zu ersetzen, weil das Erstere, welches einfach den Begriff bezeichnete, nachgerade durch den ungeheuren Massenverbrauch der deutschen Muttersprache seitens unseres immer zur Harangue und Reklame aufgeregten Journalismus so abgegriffen erschien, dass man sich in die Nothwendigkeit versetzt fühlte, es durch ein wenigstens etwas neuer und voller klingendes ablösen zu lassen, mochte dieses dann dem Sinne nach passen oder nicht! Ich selbst notirte mir einmal die reizvolle Aufmunterung eines banalen *am wirksamsten* zu einem klangvollen *am Meisten effektuirend*. Im vorliegenden Falle aber handelt es sich um die Ersetzung des einfachen *unmöglich* durch das ausdrucksvoller erscheinende *ausgeschlossen*, womit irgend ein „Professor Dr.“ in Wien folgendes Satz-Ungeheuer beim Schwanze hochzuheben sucht: „Ob nicht bereits in dieser Phase bei Einzelnen durch (!) den Schreck eine bewegungshemmende (!) Rückwirkung erfolgte, ist *nicht ausgeschlossen*.“



Wenn sie nicht eine so kolossale Verdrehtheit des Sprachsinnes bekundete, — der Herr könnte stolz auf eine solche Leistung sein!

Gewundert habe ich mich darüber, dass der Sammler oder der Ordner bei dem gleichfalls recht hübschen Satze des Professor Dr. Hänel aus Kiel: „Das *ist* Alles selbstverständlich gar nicht anstreicht, sondern — als „selbstverständlich und vollkommen abliegend von der Sache“ zu betrachten scheint. Diess entspricht nicht der Strenge, mit welcher er selbst ein *diesjährig* verdammt, indem er ohne Weiteres hinzusetzt „statt *heurig*“, welches Wort doch süddeutsches Sondergut ist. So bemängelt er mehr als einmal auch „das *kronprinzliche* Paar“, woraus man erkennen mag, wie peinlich ernst er es mit seiner Aufgabe als Kritiker der Sprache genommen hat. Nichtsdestoweniger fehlt z. B. *selbstredend* gänzlich auf seiner Liste. Schade! „Die Sünder, sie hören es gerne!“ Darum will ich ihnen auch hier noch einige „Zeitungs-Selbstreden“ aus eigener Erfahrung nicht verschweigen. „Die *Behandlung* der ostrumelischen Frage wird nun wohl *selbstredend* sein.“ Das ist gewiss schön; aber noch viel schöner sind die folgenden romantischen Sätze: „Die Gattin fuhr erröthend fort: ich bin über die mich eine Zeit lang beherrschenden Gefühle längst zur Tagesordnung übergegangen. Ich will dir, dem wüthenden Othello, zur Beruhigung gleich mittheilen, dass ich diesen Brief nicht erbrach, und ihn *selbstredend unbeantwortet* liess.“ — „Aus den Lebensbahnen“ heisst der „diessbezügliche“ Roman; — der Verfasser scheint dabei aus noch einigen anderen Bahnen gerathen zu sein!

Dieses vielsagende Wort *selbstredend* hat es lange schon verdient, in ein vollgewichtig stattliches Substantivum umgeformt zu werden. *Es ist Selbstrede* habe ich jedoch noch nirgends gefunden; wohl aber *es ist Selbstfolge* für „es folgt daraus von selbst“. Mein Kompliment dem Erfinder! „Selbstfolglicherweise“ wird man nun auch den Titel des bekannten Lustspiels „Sie schreibt an sich selbst“ zu modernisiren haben in das viel einfachere und klarere: „Sie ist *selbstschriftlich*“. Sollten aber meine Leser in der Folge, erdrückt von der Masse der Stylblüthen, mir zurufen, „sie kämen gar nicht zu sich selbst“, so werde ich sie pflichtschuldigst korrigiren, dass sie vielmehr „gar nicht *selbstkömlich*“ seien; und wenn dann noch Einer behaupten will, das stehe nirgends geschrieben, — ich habe es aus mir selbst, nun, dann kann ich ihm mit kühler Ueberlegenheit erwidern: „Falsch — und wahr, mein Freund! Es ist *Selbsthabe*!“ —

3. Adverbia. (13 — 17.) Hier strömen die Ersatz-Mannschaften in voller Zahl nach. Anstatt *viel* ist es modern *ungleich* zu sagen; ja, bei einer Vergleichung heisst es sogar *unvergleichlich*: „Der Weg ist im Sommer *unvergleichlich gangbarer*, als in der ungünstigen Jahreszeit.“ Anstatt *sehr* sagt man entweder unsinniger Weise *selten* — „an selten schönen Sommerabenden“ —, oder mit aufgeblasenem Pathos *hochgradig* — im



Superlativ: „die hochgradigste Nervosität.“ Wird die aufgeschmückte Redeweise des Gleichnisses oder des Bildes angewandt, und dabei dann das klingelnde Adverb *buchstäblich* vorausgeschickt, so „gibt es einen guten Klang“ z. B.: „Die Chancen der heurigen Wahl waren noch bis zum Oktober, also *buchstäblich* bis zur zwölften Stunde zweifelhaft.“

Freudig zu begrüßen (*nur zu begrüßen* heisst es im modernen Schmirial-Style) ist die Wiederholung meiner „hochgradig erfolglos“ gebliebenen Warnung vor dem ungleichen Zwillingspaare: *einmal* diess — *zweitens* — das —. Ein besonderes Bravo aber verdient die „Kennzeichnung“ der *hierlands* endemisch gewordenen Redensart *in erster Linie* anstatt schlicht und recht: besonders, vorzüglich. Eben finde ich auch schon das aus diesem Teige neugebackene Adjektiv-Adverb: „In der Zeitung sollen *erst-reihig* die Interessen der schöneren Hälfte des Leserkreises (!) gewahrt werden.“ Danach hätte ich vorher auch von einem *erstreihigen* Bravo sprechen sollen. — Was droht uns wohl hierauf als die nächste Gefahr? Nach einem neuesten Press-Erlasse unseres allgemeinen geheimen Sprachverschönerungs-Vereines heisst sie — ohne Scherz — *die erststellige Gefahr!* Nun, „was diese Gefahr betrifft, so glaube ich nicht, dass *ich dieselbe liefe.*“ Wörtlich so übersetzt nämlich ein Deutscher (?) aus dem Englischen im französischen Style!

Die Rigorosität des Sammlers oder des Ordners wider die Worte *derart*, *dergestalt* — anstatt des einfachen *so* — scheint mir (nebenbei bemerkt) etwas zu weit zu gehen. Auch die Begünstigung des Einfachen — „in erster Linie“ — kann unter Umständen gerade fehlerhaft sein und auf Flüchtigkeit oder Faulheit des Schreibers beruhen. Es gibt doch wohl zu beachtende Unterschiede zwischen solchen Stellen, wo das einfache *so* genügt, und solchen, wo ein *dergestalt* bezeichnend ist.

Spielhagen sagt einmal: „Dass ich den Tasso spielen würde, war *nur selbstverständlich.*“ Also wohl nicht auch „selbstredend?“ Ein stummer Tasso! — Mit dem Absatze über diese, schon von Schopenhauer gerügte, irrige Verwendung des einen Minderwerth bezeichnenden *nur* im weiteren Sinne von *nicht anders als* wird die Gränze der Wortbedeutung überschritten. So finden sich denn auch noch gute Beispiele zur Ergänzung auf späteren Seiten (76: III. Syntaktisches, 14. Zur Wortstellung — 80: IV. Stylistisches). Vortrefflich wirkt das Zitat aus den „Instruktionen für den Unterricht an Realschulen“: „In strittigen (!) Fällen wird der Lehrer *nur einsichtsvoll* handeln (nichts weiter?), wenn er die von seiner Entscheidung abweichende Schreibweise des Schülers unbeanstandet (!) lässt.“ Aber auch der Satz auf S. 76, mit dem *Au!* dahinter, ist reizend: „Die sittliche Erziehung ist *nur möglich* (nicht wirklich?) in einem Staat; und doch kann dieser *nur werden* (nicht sein?), wenn jene ihn gründet“ (Ist kein Glagau da?). Selbst die „Deutsche Zeitung“ musste einmal folgendes „Zeitungsdeutsch“ aufnehmen: „Der Verein bietet *nur seine* Hilfe (keines Anderen?) denen, welche sie



wünschen.“ Diesen Satz haben — was der Ordner (80) betont — deutsche Gelehrte, wie Bunsen, Curtius, Gneist, Kiepert, Mommsen, Tobler, Zupitza u. A.“ *unbeanstandet* unterschrieben! — An anderer Stelle bemerkt er sehr richtig: „Man versuche diese Sätze in das Französische zu übersetzen, indem man *ne que* vor das Wort stellt, vor dem *nur* steht, und man wird sehen, welcher Unsinn da gesagt wird.“ Ei ja, wenn es ganz schlimm mit dem Deutschen geworden ist, hilft nur noch, die Franzosen herbei zu rufen: reden diese deutscher, d. h. deutlicher und richtiger, als er selbst, dann macht er's am Ende ihnen nach, und kommt so zur *Raison*!

4. Verba. (17—21). *Bedingen* anstatt *verursachen*! Auch diess hatte schon Schopenhauer angestrichen; aber wir sind viel zu gelehrt geworden, um noch von einem Meister zu lernen, „der lang' schon todt.“ *Bedingen* klingt so viel (ungleich) geistreicher, so schön abstrakt, fast philosophisch! Eine Ursache hat jede Eselei; aber unter welcher Bedingung sie stattfindet — das ist der Witz! Noch schöner und geistreicher nimmt es sich freilich aus, wie Franz Toula (Nationalität?) in der „Neuen freien Presse“, um Keinem zu nahe zu treten, gleich Beides zusammensetzt: *bewirkt und bedingt durch die selben Kräfte*.

Ach, und das „hochfeine Modewort *theilen*!“ Das ist so schön, dass sogar die Italiener es uns schon abgelauscht haben sollen. Zu dem Zitate auf S. 18: „Die Redaktion bemerkt, dass sie den extremen *Standpunkt* des Referenten nicht *theilt*“ bemerkt seinerseits der Herausgeber: Punkte theilen wäre ja noch ärger als Haare spalten! Nun, was Alles diesen eindimensionalen Wesen, den *Punkten*, möglich sei, das konnten unsere Leser bereits aus der „Sprachverrottung“ erfahren. Und diese Möglichkeiten steigern sich: empfiehlt doch schon eine ganze Stadt sich als *baldigen Eisenbahnpunkt von 5000 Seelen*! Dazu erwähne ich hier nur noch die merkwürdige Mittheilung eines politischen Blattes: „Seine Berührungspunkte mit den revolutionären *Strömungen* nöthigten ihn die Carrière aufzugeben.“ Eine solche Berührung musste dann wohl auch eine atomistische Theilung der Punkte zur Folge haben! —

Auf S. 33 zeigt sich uns jenes Modewort gar in idealer Konkurrenz mit der falschen Präposition: „Neben ihm *theilten* noch acht als Hehler die *Anklagebank*.“ Das ist offenbar Verletzung fremden Eigenthums und oben-drein ein Vergehen gegen die Würde des Gerichtshofes. Noch „ungetheiltere“ Anerkennung dürfte dem Zitat auf S. 19 zu Theil werden: „Tisza kann das, was Szilagyi *gesagt* hat, *nicht theilen*.“ Allerdings ist diess der Wortlaut eines Telegramms aus Pest; aber auch 63 Professoren der Wiener Universität erklärten öffentlich: „dass wir die von Euerer Magnificenz ausgesprochenen *Meinungen nicht theilen*!“ *Divide et impera*! Getheilte Punkte, getheilte Bänke, getheilte Aussprüche, getheilte Meinungen, u. s. f. u. s. f. *partes pro toto*: die Herrschaft der Mode in allen Theilen ist damit verbrieft und besiegelt. Aber um welchen Preis? Richtig ist: *ich theile etwas mit*



*Jemandem*; sage ich aber kurzweg *ich theile Etwas*, und diess Etwas ist eine Meinung, und diese Meinung wird geäussert, so theile ich schliesslich das Wort eines Anderen, und werde wortbrüchig im Munde meines Nächsten. Da ist es dann nur gut, dass die Wiener Professoren sich ausdrücklich gegen die Annahme verwahren, als wollten sie eine solche Zumuthung an ihren eigenen Rektor stellen!

Ein Meister der Sprache scheint übrigens der Verfasser eines, schon in fünfter Auflage erschienenen, „Lehrbuchs der Geschichte des Alterthums“ zu sein. Aus der Menge der diesem Schulbuche entnommenen Stylproben gehören in diess Kapitel: 1) „Zwischen 235 und 270 *fallen* 9 Regenten“ und 2) „Damals *entstanden* im Mittelmeere zahlreiche Seeräuber.“ Mit seinem lächerlichen *Fallen* und *Stehen* — ein wahrer Kobold-Styl für den Jugendunterricht! Was aber insbesondere das *Fallen* betrifft, so prangt es auch noch in einem anderen Beispiele, welches wiederum über die Gränze des Kapitels in das „Stylistische“ hinausfällt: „Er *liess* gegen den Sultan *den Wink fallen*.“ Da fällt eine Redensart („einen Wink geben“) über eine andere („ein Wort fallen lassen“), und was davon wieder aufsteht, ist ein Unsinn, der uns nicht gefallen kann. Dergleichen wird uns noch öfter begegnen. So hat z. B. etwas Aehnliches in dem Zitat auf S. 52 stattgefunden: „*Ueber das Heilen* der geschlagenen Wunden *fliessen die Quellen* spärlich.“ Der Ordner will dort nur die Anwendung des substantivirten Infinitivs *Heilen*, anstatt des Substantivs *Heilung*, tadeln.\*) *Schwerwiegender* aber (so sagt der Moderne) ist die stilistische Vermischung der Phrase: „die Quellen unseres Wissens fliessen spärlich“ mit der anderen: „was man über die Heilung der Wunden zu sagen weiss.“

Hierzu könnte ich nun gleich noch manches andere Schöne aus meiner eigenen Sammlung beibringen, will mir diess aber lieber für die wirklich passende Rubrik „Stylistisches“ aufsparen und hier nur erst dessen Erwähnung thun, was sich noch einigermaassen mit der Ueberschrift „Das Wort und seine Bedeutung“ verträgt. Die Redaktion des offiziellen Organes einer künstlerischen Genossenschaft schreibt: „Da Ihre Voraussetzungen hinsichtlich der Stellung des Herrn Hofrathes falsch sind, so *verüberflüssigt* sich Ihr Bedenken *aus* § 13 Art. 6 unserer Statuten.“ — Der bekannte Musikkritiker H. Ehrlich behauptet in der „Gegenwart“: „Brahms' neue Symphonie *reicht in* die klassischen“, was auf eine geheimnissvolle, vielleicht sogar recht unangenehme Handlungsweise dieser Symphonie zu deuten scheint. Ein anderer Kunstkritiker des selben Blattes theilt uns das bedenkliche Ereigniss mit: „Ein Jahr später *schlug* seine Andromache an der selben Stelle *durch*.“ (NB. Die Andromache ist ein Bild, und die

\*) Vgl. die kostbare Vertauschung des Substantivs mit der partizipialen Verbalform im „Stettiner Anzeiger“:

„Das *Vorgefallene* von Fräulein Margarete Schmalz ist ein Irrthum. Rathe nicht davon zu sprechen, würde denjenigen gerichtlich belangen.“



Durchschlagsstelle der Pariser „Salon!“) Doch soll mich dieser Kunstjargon nicht wieder über die Gränze locken; mag Andromache drüben an der selben Stelle inzwischen noch öfter durch und durch schlagen, — für jetzt zitire ich nur noch ein einzelnes Schlagwort aus einem politischen Blatte, welches besagen sollte, es lasse sich etwas auf Pembroke beziehen, an statt dessen aber ebenso kurz wie treffend lautete: „Das *klappt auf* Pembroke!“

5. Pronomen. (21—28.) Hier finden wir die beliebte Ersetzung des einfachen Pronomens durch langathmige Umschreibungen ohne besondere Bedeutung für den Sinn des Satzes. Diess erscheint der Masse der Halgebildeten besonders fein; und da deren Schrift-Sprache die Journale beherrscht, so verfällt auch der Gebildete in diesen Ton. D. h. aber nur, wenn er die Feder singen lässt; denn die Zunge zerbricht sich Niemand jemals an diesen Worten!

Was mir am Meisten am Herzen liegt, und was wieder einmal recht deutlich, wie in der Form eines Gesetzes, ausgesprochen werden muss, ist folgende schlichte Erklärung:

*Derselbe* heisst: *der Selbe*, aber nicht *er*.

Auerbach sagt: „Ein Kohlenstreif war auf der linken Wange von Mirjam bemerkt worden, und Chajé war eben damit beschäftigt *denselben* (also keinen anderen?) abzuwischen“; — und G. Freytag: „Die Frauen waren eifrig bei dem guten Werke, und als *dasselbe* (also kein anderes?) vollbracht war — —“. Das ist nichts Anderes, sondern ganz das Selbe, wie jener geschminkte Journaljargon, dessen Schminke nur aus überflüssiger Druckerschwärze besteht! Genau eben so spricht die norddeutsche „National-Zeitung“ von drei Parteien, „von denen die eine den Gesetzentwurf *pure* annehmen, die andere *ihn* radikal amendiren, die dritte *denselben* verwerfen will“; — und die „Wiener Allgemeine Zeitung“ schreibt: „So bald der Zug hielt, verliess der König den Waggon; *derselbe* (also der selbe Waggon?) trug die österreichische Regimentsuniform!“ Wann hat man je so sprechen gehört?! —

Den rechten Glanz empfängt die Redeweise („*logos*“ a non „*legein*“) durch den federfuchsrothen „Servilismus“, der sich ihrer mit Vorliebe bedient: „Der Verein gestattet sich einem (!) löblichen Gemeinderathe die ergebenste (!) Bitte zu unterbreiten (!), *Wohlderselbe* (!! ) möge — —“ so schreibt ein Wiener Lehrer-Verein! Für den selben, nämlich wirklich für eben den selbigen, Lehrer-Verein steigern sich übrigens die Herren H. und K. als Wortführer in ihren Ausdrücken auf das Kurioseste. „Durch den *beregt* Erlass“ — „nach dem *bereits erwähnten* Erlass“ — — „der *mehrfach angezogene* Erlass“ — (endlich, „nachdem der Vorrath von extrafeinen Amtspronomen erschöpft ist“, einfach): — „über *den* Erlass!“

Auch *vorgedacht* oder gar *drittgedacht* sind schöne Worte, welche die Armseligkeit der ganz abgebrauchten und nichtssagenden Ausdrücke *dieser* und *jener* auf effektvolle Weise bemänteln! Hingegen erscheint mir der



Tadel, der gegen die Setzung von *uns* für *Einen* erhoben wird, an eine falsche Adresse gerichtet. Das soll Gallicismus sein, ist aber leider nichts Anderes als thatsächliche deutsche Nothdurft. Wir besitzen eben kein Wort für *man*, welches sich dekliniren liesse, und das gewöhnliche Aushilfspronomen *Einer* hat einen recht hohlen Klang und eine unbequeme Form. Damit mag man auf der Gasse auskommen; aber in eine einigermaassen ästhetisch sorgsamere Redeweise wird wohl das lebendige Personalpronomen *wir* immer noch besser passen. Wenn Auerbach nun gesagt hätte: „*Eine* peinliche Ungeduld verzehrt *Einen*“ — wäre diess wohl deutscher und schöner gewesen als das *uns*, welches er in der Ermangelung eines Akkusativs von *man* hingeschrieben hat? —

Mag immerhin schon Berthold von Regensburg einmal gepredigt haben: „*die werdent danne viel zornlichen rihten über die, die die heiligen habent gerichtet uf ertriche*“, — ich lasse mich doch nicht ohne Weiteres als „Ver ehrer des längeren Relativpronomens *welcher*“ in die Einseitigkeit hinein-spotten, welche in diesem Pronomen eben nur das „längere“ sieht und es für eine übel angebrachte Zarthörigkeit hält, Wortfügungen wie *die die* mit Hilfe des vorhandenen *welche* zu vermeiden. Die deutsche Sprache besitzt beide Pronomina, und der deutsche Sprachsinn vermag sie wohl zu unterscheiden, wie ich diess schon ehemals erklärt habe; aber selbst, wenn er das nicht mehr vermöchte, so würde es ihm noch Ehre machen, aus Gefühl für den Wohlklang die beiden Worte mit einander abwechseln zu lassen. Geminationen wie *die die* sind und bleiben hässlich; und man soll nicht nur mit dem Verstande denken, indem man schreibt, sondern auch mit dem Ohre hören, wie man spricht. Die nach dem feinsten Gehöre geredete Sprache wird auch das edelste Vorbild für einen reinen deutschen Schreibestyl sein.

Zu diesem Kapitel hätte auch noch der Absatz auf S. 69, 70 (13. Zum Gebrauche des Pronomens) hinzugefügt werden können, welcher dort unter der Rubrik „Syntaktisches“ steht, jedoch nur erst die fehlerhafte Wortanwendung betrifft. Dazu gehört die umständliche Manier, in welcher Freytag schreibt: „dass *das Wunderkind* zur Stelle sei, und dass es erwünscht wäre, wenn er *dasselbe* (!) gegen billige Vergütung durch die Angehörigen *des Mädchens* (d. h. des selben Kindes) in Wohnung und Kost nehme (d. h. nähme!).“ Hätte er einfach „durch *seine* Angehörigen gesagt, so würde kein Mensch diess missverstanden und etwa auf die gar nicht dazu gehörigen Angehörigen des Mannes, anstatt des Kindes, bezogen haben, — Unter „Stylistisches“ hätte ich dagegen das vortreffliche Beispiel jener unschönen und ganz überflüssigen Wiederholung des selben (keines anderen) Wortes gestellt, wodurch der Journalist eine schlichte Notiz über Leben und Tod des Malers Stadlin recht klangvoll und bedeutend wirken lassen wollte: in den 22 Zeilen, die ausschliesslich von diesem Maler handeln, kommt dessen Name nicht weniger als neun Mal vor! —



Genau nach dem Muster aus dem Umschreibe-Bureau der „Neuen freien Presse“ beschliesse ich den Abschnitt: „Es genügt *diesen Zeilen* auf das Bemerkenswerthe in dem „Pronomen-Kapitel“ hingewiesen zu haben, — und ersucht *Schreiber dieses* die geehrten Leser *dasselbe* in der *vorbemeldeten* Schrift selbst *des Weiteren* nachlesen zu wollen.“

6. Konjunktionen. (28—31). Wo man hinsieht, trifft man auf das leichte, runde, kurze *wo!* Für *dass*, *als*, *da*, *während*, *wenn* springt es gefällig ein. Es hilft aber der Sprache aus keinerlei Noth, sondern nur dem Schreiber bei seiner Faulheit. Dagegen sollte man denken, das schlichte, allbereite *dass* müsste vor jeder Ersetzung durch andere Konjunktionen sicher sein; aber da braucht man anstatt seiner bald *damit*, bald *weil*, bald *ob*, oder *als*, oder *als ob*, bald *indem*, und mit besonderer Vorliebe *wenn*. Man scheint hiernach gut zu thun, sich überall, wo Konjunktionen anzubringen sind, zunächst zu fragen: darf hier *wo* gesagt werden? und dann: ist hier nicht *dass* richtiger als jedes Andere? Man wird dann vermeiden zu sagen: „Die Chinesen gehen in Seide umher, *wo* der reichste Scheik der Araber sich kaum einen einzigen seidenen Schlafrock kaufen kann“; und man wird nicht dem *Au* verfallen, weil man sagte: „Die Schuld ist allein *dem* beizumessen, *weil* wir unser Vaterland zu sehr geliebt.“ Ersteres Beispiel gehört übrigens auch in das Gebiet der „Stylistik“: es hat eine Ellipse darin stattgefunden; der Schreiber dachte sich, vielleicht unbewusst, den Zwischensatz: „anders in Arabien, *wo* —“. Letzteres Beispiel aber ist syntaktisch falsch; der Schreiber schiebt zwei Konstruktionen in einander: „Ich messe die Schuld dem Umstande bei, *dass* —“ und: „wir sind schuldig, *weil* wir —“.

Die Ersetzung des *dass* durch das in unserer hypothetischen Geisteswelt so bevorzugte *wenn* ist meist nicht schwer zu vermeiden, wenn man nur etwas darüber nachdenkt, ob man es wirklich mit einer Bedingung zu thun habe. Vielfach wird auch ein *wann* dafür am Platze sein. Leider aber kann man es sich nicht verhehlen, dass es Fälle giebt, vor welchen man rathlos steht, was man denn sagen solle, wenn man nicht *wenn* sagen darf?! Eben hier z. B. war doch, strenge genommen, eine Bedingung nicht gestellt; das *wenn* bezeichnet *im Falle*, *dass*. Nun, dafür hätte also etwa das künstlich zubereitete *falls* einspringen mögen. Aber mitunter passt auch diess nicht recht, und *dass* und *wann* sind auch unrichtig. Dieses Alles hätte ich in jenem Satze, um dessen willen der Ordner mich in seinem Vorworte besonders tadelt („Kaum anders erscheint das Gebahren K.'s, *wenn* er schreibt“), nicht anwenden können. Also haben wir hier wieder einen Mangel der deutschen Sprache zu beklagen? So hat sie ihn wenigstens gemeinsam mit den romanischen Sprachen, welche in ähnlichen Fällen sich auch mit dem *se* und *si* behelfen. — Es gäbe aber vielleicht einen Ausweg: die Inversion. Diese tritt nicht nur dort ein, wo ein hypothetischer Satz umschrieben wird, sondern z. B. auch in Sätzen wie: „Verreisest du,



so hüte ich dein Haus“, wobei die Inversion eine Konstruktion mit *wann* oder *während* umschreibt, eben so gut wie sonst eine solche mit *wenn*. Man würde sie also wohl auch dort anwenden dürfen, wo die Konjunktion, welche sie umschreiben soll, als Wort uns gänzlich fehlte. „Schreibt K. Folgendes — — so erscheint diess kaum anders als das Vorige.“ — Nur dürfte man sich dadurch nicht etwa zu der neuen Bequemlichkeit verleiten lassen, in allen möglichen Fällen die Inversion anzuwenden. Diess würde wiederum Manier ergeben und den Sprachsinn noch mehr lockern. Lieber wird man oft die ganze auszusprechende Meinung völlig anders sprachlich einkleiden. Auch in meinem Satze hätte ich also etwa sagen können: „Kaum anders macht es K., welcher schreibt —“.

In höchster Noth allein darf man sich herausnehmen zu erklären: hier lässt mich die Sprache im Stiche; meistens lässt der Schreiber sie im Stiche, und daraus entsteht dann der neudeutsche Styl. Zu diesem gehört auch das von dem Ordner hier erwähnte, mit Recht aber auf S. 51 unter „Syntaktisches“ wiederholte, sehr beliebte *um zu* bei solchen Nebensätzen, welche gar nicht den Zweck ausdrücken, den das Subjekt des Hauptsatzes im Auge hat, sondern welche meistens ganz einfach durch ein *und* dem Hauptsatze anzufügen gewesen wären. Auf S. 29 glänzt das Beispiel: „Graf Lothar hat sich mit der reichen Jüdin Brendel vermählt, *um* bald darauf in Nizza zu sterben“ (Welch ein umständliches Mittel zum Selbstmorde!); — und auf S. 51: „Die kleine Bestie fällt auf den Rücken, *um* sich sofort aufzuraffen“ (Darum fällt sie erst hin? Kuriose kleine Bestie!). —

7. Präpositionen. (32 — 35.) Indem man bei dem Begriffe des Warnens den Begriff des Gefährlichen mitbegreift, und dieser auf den Begriff des Schutzes gegen die Gefahr hinleitet, konstruirt man, der Wortbedeutung zuwider und syntaktisch fehlerhaft: „dass er gebührend *gegen* die Gefahren *gewarnt* war“. Auch wird *gegen* aus Flüchtigkeit anstatt *gegenüber* gebraucht: „er behauptete *gegen* mich“; was an das Thüringische: „er sprach *vor* mir“ erinnert.

Das schlimmste Beispiel einer solchen sinnwidrigen Verwechslung der Präpositionen ist der entsetzlich weit verbreitete, ja fast schon zur anerkannten Regel gewordene Gebrauch des *durch* anstatt des *wegen*, also der Präposition, welche das Mittel ausdrückt, anstatt derjenigen, welche die Folge bezeichnet. Gallicismus mag ja mitgewirkt haben; der *Italianismus* (32) sollte aber wohl nur zur Erklärung dafür dienen, dass auch Gregorovius sagen konnte: „diess Volk, von Natur und *durch* den Widerstand, welcher den Witz verschärft, mit Talenten reich begabt“. Man kann es jedenfalls gar nicht strenge genug rügen, dass eine solche, allem Sprachsinne Hohn sprechende Wortvertauschung auch schon bei den besten „Stylisten“ unserer Zeit sich ganz wohl und am Platze fühlen darf. Die Exempel aus der Tageslektüre der gebildeten deutschen Menschheit sind freilich nach Tausenden zu zählen! Ich beschränke mich hier auf die Mittheilung nur eines



Beispielen aus meiner Sammlung: „Hier lässt sich der Familientypus *durch* ausgesprochene Hässlichkeit nachweisen“. Abgesehen von dem unpassenden Ausdrucke *ausgesprochen*, finden wir hier das *durch*, nicht einmal an die Stelle eines *wegen*, sondern gar an die eines *in* oder *aus* getreten.

In das Kapitel der falschen Rektion gehört die Konstruktion *wegen* mit dem Dativ, welcher sich auch G. Freytag häufiger, und fast wie mit Absicht, schuldig macht. Auch das sehr saloppe *zu was* anstatt *wozu* weist den falschen Kasus auf: Akkusativ für Dativ des Neutrum; aber — *zu Wem* würde Niemand sagen! Um schlecht sprechen zu können, muss man sich eben schon an das Falschsprechen gewöhnt haben.

Eine schöne neue Wortbildung, recht dem verzwickten modernen Geschmacke „Deutscher Renaissance“ entsprechend, ist die Präposition *zwecks*. In der „Allgemeinen Zeitung“ stand zu lesen: „G. hatte sich durch die Flucht nach Oesterreich dem Strafvollzug (!) entzogen (!); *zwecks* der Letzteren (!) „Straf“ —) wurde das Auslieferungsbegehren (!) gestellt (!). Wie viel Worte, so viel Unthaten gegen die reine Sprache!

Der merkantile „Zug der Zeit“, der sich freilich durch die Sprache der Zugführer und Packer zum besten Ausdrucke bringen lässt, hat auch dem Schatze der deutschen Präpositionen neue, bequeme Bereicherungen zugeführt. Solche Sprach-Schlafwagen für den Transport der internationalen Gedankenlosigkeit rollen an uns vorbei in den Gestaltungen: *ab Seite der Vorstände*, — *ab 1. Juli*, — *in hier*, — wozu wir nur noch *die Frachtraten via dem Arlberg* gesellen wollen, um Anfang und Ende dieses ganzen Abschnittes schliesslich im modernsten Tunnelbau des geistigen Verkehres recht *jetzt-* und *letztzeitlich stylvoll* zusammenstossen zu lassen! —



## Litteratur.

### Ueber Schriften Leo Meyer's.

Von C. Fr. Glassenapp.

Vergleichende Grammatik der griechischen und lateinischen Sprache. — Ueber Glauben und Wissen. — Ueber das Leben nach dem Tode.

Zu einer Erwähnung der Schriften dieses ausgezeichneten und angesehenen Gelehrten in unseren Blättern giebt das Erscheinen der zweiten Auflage des ersten Bandes seiner „Vergleichenden Grammatik der griechischen und lateinischen Sprache“ (Berlin, Weidmann, 1884 gr. 8. I. Band, 1270 Seiten) erwünschten äusseren Anlass. Der Vollendung dieser Arbeit, als eines wahren Lebenswerkes, darf wohl mit Spannung und Hoffnung entgegengesehen werden. Wir empfangen sie aus der Hand eines der berufensten Meister neuerer Sprachforschung, des würdigen Nachfolgers seiner grossen Vorgänger Jakob Grimm, Franz Bopp und Theodor Benfey, deren Andenken der vorliegende inhaltschwere Band gewidmet ist. „Jakob Grimm's Werk steht einzig da ebensowohl durch die gewaltige geistige Kraft, mit der sein Schöpfer die unendliche Fülle beherrscht, als namentlich durch die hingebende Liebe, mit der er seinen Stoff behandelt“ (Einf. S. 5). Von solcher gewaltigen geistigen Kraft einer unendlichen Fülle gegenüber darf auch bei dem Buche die Rede sein, das heute, mehr als zwanzig Jahre nach seinem erstmaligen Erscheinen, in durchweg erneuter und erweiterter Gestalt, vor uns tritt.

„Jedenfalls ist man gemeinlich viel zu sehr geneigt, alles Sprachliche sich in ausgebildeten und vollständigen *Systemen* zu denken, während doch das wirklich Vorliegende überall Lücken zeigt. Die vollendetste geschichtliche Sprachbeschreibung würde die sein, die frei von allen zahllosen Vorurtheilen unserer Grammatiken ausschliesslich das vollständig verzeichnete, was als wirklich entwickelt vor Augen liegt“. In diesem charakteristischen Satze, den wir einer der älteren Schriften des grossen Sprachforschers entnehmen, spricht sich die besondere Eigenthümlichkeit seiner, stäts auf das individuell Lebendige gerichteten Forschungsweise aus, mit der er an seinen Stoff herantritt, und die ihn an anderem Orte gegen die Anmaassung protestiren lässt, mit welcher eine bestimmte Gruppe von Wissenschaften sich insbesondere als *exakte* zu benennen gewöhnt habe, „da doch darin liege, dass manche Wissenschaft nicht exakt sei, alle wirkliche Wissenschaft aber ohne Zweifel immer exakt sein müsse“. Allerdings gehört zu solchem Verfahren überall da, wo es sich nicht um reine Erkenntnissformen, sondern um deren Verwendung zur Gewinnung bestimmter Erkenntnisse handelt, die nur Wenigen und Auserwählten verliehene höchste Besonnenheit und ungemeine Vorsicht, welcher sich jedoch bereits bei der ersten inneren Ausgestaltung des vor der Seele stehenden Baues, wie auch während dessen Ausführung am rechten Orte sehr wohl die nothwendige entscheidende Kühnheit gesellen kann. Dürfen wir beide Erfordernisse, Besonnenheit und Kühnheit, als im echten Sinne deutsche Eigenschaften bezeichnen, so mögen die Ergebnisse solcher deutscher Tugenden auf dem Gebiete des Erkennens wohl eben uns, die wir in der Kunst der vollen Offenbarung deutschen Wesens die Wege zu bahnen uns beeifern, nach einer anderen Seite hin die Frage: was ist deutsch? in tröstlicher Weise beantworten; des deutschen Fleisses hier nicht zu gedenken, der in solchen Werken überall die Grundlage und Voraussetzung bildet.

In welcher Hinsicht die Erscheinung eines Jakob Grimm als ergreifender Typus des nach seiner grossartigen Erneuerung und Wiedergeburt in voller Verwahrlosung von oben her sich selbst überlassenen deutschen Geistes gelten könne,



hat unser Meister selbst uns gezeigt (G. S. VIII, 260 — 261). Wie sollten wir da dem Forscher nicht beistimmen, wenn seinerseits er das Geheimniss der unversieglichen geistigen Kraft J. Grimm's darin erkennt, dass er „vom heimischen Boden ausgehend an ihm stäts festhielt, wie weit auch oft seine späteren Forschungen über deutsche Gränze hinausgriffen.“ Aber es entspricht der Universalität jenes „*deutschen Geistes*“, von fernem Hinausschweifen über diese Gränze zu ihr zurückkehrend, erst den rechten eindringenden Blick für die tiefere Deutung des Heimischen mitzubringen. So ist denn die sogenannte vergleichende Sprachwissenschaft recht eigentlich ein Erwerb dieses unseres Jahrhunderts auf dem Gebiete des Erkennens, dem Menschengeste dargebracht durch den rastlos forschenden deutschen Geist, der, an seiner freien Entfaltung im Leben gehindert, im Inneren sich das umfassende Reich begründet hat, das ihm nach Aussen verschlossen blieb. Auch diese Grossthat hat mit anderen das Schicksal mangelnder Pflege von oben her zu theilen gehabt. Noch heute, wie vor zwölf Jahren, haben die damals gelegentlich eines Ueberblickes auf das Gesamtbild der deutschen Universitäten gesprochenen Worte Leo Meyer's ihre Giltigkeit: „An zahlreichen deutschen Universitäten, grösseren wie kleineren, ist Sprachwissenschaft noch gar nicht vertreten, und wo sie vertreten ist, hat man sie fast überall, als sei sie nichts Ausreichendes in sich, mit klassischer Philologie oder mit deutscher oder mit altindischer in Verbindung gebracht. Da ist wohl für die neueste Universität, die sich stolz auf deutschem Boden erheben soll, in Strassburg, von einem besonderen Lehrstuhl für Sprachwissenschaft die Rede, aber in der deutschen Metropole, wo vor mehr als vier Jahren (1867) der eigentliche Begründer der vergleichenden Grammatik, Franz Bopp, sein Auge schloss, ist noch kein Nachfolger für ihn ernannt.“\*) Aber auch ohne diese Pflege, ohne „deutsch-staatliche Kulturwunder“, hat sich der deutsche Geist, in der Kunst wie in der Forschung, aus dem ureigenen Quelle der Kraft seines inneren Antriebes von je zu helfen gewusst.

Wir dürfen das Eingangs genannte grosse Werk Leo Meyer's den ganz wenigen Arbeiten auserlesener Bedeutung beizählen, die in ihrer sicheren Festigkeit berufen sind, den vorübergehenden Glanz mancher zeitweiligen „Berühmtheit“ zu überdauern; in denen umfassende Kenntniss, weiter und heller Blick sich zu jener Sachlichkeit und Objektivität der Darstellung vereinigen, der es wohl ansteht, für ihre Ergebnisse wie für die Art ihrer Gewinnung das Prädikat der „Exaktheit“ zu beanspruchen. Solche Werke sind dann in Wahrheit ein „Besitzthum für immer“, bedürfe es auch zuweilen zwei voller Jahrzehnte, bis eine zweite Auflage davon nöthig wird. Inzwischen hat es dann Zeit und Raum genug gegeben, um ihre Ergebnisse gleichsam im täglichen Umsatz auf das Manigfaltigste hin und herzuwenden, durch Weiterführung und Gegensatz zu neuen, oft abweichenden Resultaten zu gelangen, gar leicht auch wohl mit dem Anschein des Ueberflügelns. Wir können diess von manchen geistvoll vermittelnden Erzeugnissen sagen, wie sie, mit einem an sich erfreulichen Erfolge, in der Zwischenzeit aus dem engeren Gebiete insbesondere der griechischen Wortforschung hervorgegangen sind. Dem oben bezeichneten heutigen Stande der Sprachwissenschaft gemäss von einem besonderen engeren Felde ausgehend, fehlte ihnen, bei aller prüfenden und selbständigen Benutzung des Gebotenen, die unablässige eigene unmittelbare Berührung mit dem Antäus-Boden stäts gegenwärtiger lebendiger

\*) Festrede zur Jahresfeier der Stiftung der Universität Dorpat am 12. Dezember 1871 gehalten von Leo Meyer. Herausgegeben von der kaiserl. Universität Dorpat. (Dorpat, O. Mattiesen). — Inzwischen ist der Platz Bopp's durch den begabten Schüler Schlicker's, Johannes Schmidt, besetzt worden.



Vergleichung. In diesem Sinne haben wir daher in der nun vorliegenden, langsam und lange vorbereiteten neuen Ausgabe des Leo Meyer'schen Werkes die erste grundlegende Fortsetzung des durch den grossen Franz Bopp (in dessen „Vergleichender Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Altslavischen, Gothischen und Deutschen“ 1833 ff.) so rühmlich Begonnenen; bei nothwendig eintretender Theilung des weiten Gebietes zwar speziell für das Griechische und Lateinische, richtiger für die ursprüngliche Sprach-Einheit Beider, dennoch aber unter unausgesetzter Festhaltung des allgemein vergleichenden Gesichtspunktes und der lebendigen Berührung mit den verwandten, insonderheit dem indischen und germanischen Sprachgebiete. (Eine Frucht eindringendster Beschäftigung mit dem letzteren war inzwischen das, gleicher Weise grundlegende Werk Leo Meyer's über die „Gothische Sprache“ gewesen, welches wir in diesem Zusammenhange nur kurz erwähnen können.\*) Andererseits gewährt gerade eine nach so langem Zeitraume erneuerte Ausgabe das lebhafteste Bild eines durch mancherlei zum Theil hochbedeutende Einzelforschungen — z. B. Corssen für das Lateinische — doch gewonnenen Fortschrittes der Erkenntniss.

Der vorliegende, ungewöhnlich starke Band des neu erschienenen grossen Werkes umfasst, nach einer eingehenden Einführung in das gesammte Bereich vergleichender Forschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen, in seiner ersten Abtheilung die *Laute*, in der zweiten die *Wörter* der griechisch-lateinischen Spracheinheit. Wie allem Lebendigen, soll es seinem Wesen nach erkannt, nicht aber von fertigen Voraussetzungen aus gewalthätig darauf eingedrungen werden, nur mit der grössten Behutsamkeit, und unter stätiger Berücksichtigung der mehr vereinzelt dastehenden Erscheinungen, entgegengetreten werden muss, so hat gewiss in einer Wissenschaft, die das siebente Decennium ihres Bestehens noch nicht abgeschlossen hat, die sorgfältigste Vorsicht vor allzu frühzeitigem Systematisiren zu hüten. Es ward bereits hervorgehoben, dass eben diese Vorsicht und Umsicht der gar nicht genug zu schätzende Vorzug der Arbeiten Leo Meyer's sei. Diess zeigt sich sogleich in der Lautlehre. Der eminenten Kraft der Kritik, wie sie hier Allen und Jedem zu Grunde liegt, werden wir allerdings kaum gewahr, da sie als solche durchweg anspruchslos hinter dem positiven Ausbau der Darstellung zurücktritt.

Wenn andererseits der entscheidenden Kühnheit gedacht ward, als von solchem positiven Ausbauen und Gestalten unzertrennlich, so begegnet uns diese vorzugsweise in dem, in neuer Auflage noch nicht vorliegenden, die abgeleiteten Verba und die Nomina behandelnden, zweiten Bande (I. Aufl., Berlin, Weidmann 1865, 628 S.), in dessen Betreff wir in voller Theilnahme dafür und mit lebhafter Erwartung seines verjüngten Erscheinens wohl ein „hohes Glück“ anrufen dürfen, dass es den ehrwürdigen Meister der Sprachenkunde das „Tagewerk seiner Hände“ vollenden lassen möge. Um uns bei solchem Hinweise auf einen scheinbar so trockenen Inhalt vor der Annahme einer etwa überschwänglichen Schätzung zu bewahren, möchten wir einen theilnehmenden, sprachlichen Fragen aber fernstehenden Leser zunächst nur auf ein eigenes Besinnen darüber verweisen, was es eben mit solchen sog. *Nomina* und *Verba* für eine Bewandniss habe. Der bei Schopenhauer einmal hervorbrechende Ausruf: „wie gross und bewunderungswürdig waren doch jene Urgeister des Menschengeschlechts, welche das bewunderungswürdigste der Kunstwerke, die Sprache erfanden, die partes orationis schufen u. s. w!“ möge, in seiner tiefen Uebereinstimmung mit der in „Oper und Drama“, „Religion und Kunst“ und sonst sich äussernden Ueberzeugung des

\*) Leo Meyer, die Gothische Sprache. Ihre Lautgestaltung insbesondere im Verhältnisse zum Altindischen, Griechischen und Lateinischen. Berlin, Weidmann, 1869. (XVI, u. 780 S.)



Künstlers über den Werth solcher Erfindungen, zu solchem Besinnen die Anleitung geben. Allein in jenen wahrhaften Erfindungen einer vorgeschichtlichen Welt, vor Allem der Sprache und des Mythos, erkannte er, mitten in einem erfindungs-los betriebsamen, selbstgefälligen Zeitalter der „Erfindungen“, die einzig berechtigte Analogie zu dem heute noch wirklichen und echten, aus tiefer Noth hervorgehenden, daher nothwendigen und Noth wendenden Erfinden des Genie's, und unterliess es bei keinem Anlass, diese tiefe Ueberzeugung durch lebhafteste mündliche Aeusserungen und Ausführungen zu bekräftigen \*). Erkennen wir nun aber in den, von römischen Grammatikern einmal so benannten „Nomina“ und „Verba“ die eigentlichen Stützen und Grundpfeiler des ganzen weltumfassenden, ja weltschöpferischen, Kunstwerkes menschlicher Sprache, so tritt die Wichtigkeit einer, erst unseren Tagen möglichen, Erforschung der ihren Wurzeln zu Grunde liegenden ursprünglichen sinnlichsten Bedeutungen in ein helles Licht. Als solche sinnliche Grundbedeutungen werden uns aus ihrem vollen Reichthume als Beispiele die Begriffe *tönen, klingen, rauschen, wehen, glänzen, sich bewegen, fliegen, fallen, fliessen* auf S. 577 namhaft gemacht. Zwar das Geheimniss, wonach einst das sprachbildende Gefühl, um die äusseren Gegenstände nach ihrer Unterscheidung zu bezeichnen, „den tönenden Laut des Vokales auf eine dem Eindruck des Gegenstandes entsprechende Weise in ein unterscheidendes Gewand mitlautender Konsonanten kleidete, wie der unterschiedene Gegenstand selbst sich nach Aussen durch ein Gewand, das Thier durch sein Fell, der Baum durch seine Rinde, als ein besonderer abschloss und kundgab“ (Wagner, IV, 116), — das Geheimniss der besonderen Beziehung zwischen Laut und Bedeutung nicht lüften zu können, ist das freimüthige Bekenntniss, welches der Forscher an die Spitze dieses Abschnittes stellt, indem er vielmehr an treffend gewählten Beispielen die tief begründete Unzulänglichkeit solcher, zum mindesten verfrühter Versuche nachweist. Handelt es sich ja auch in seinem ganzen grossartigen Werke noch nicht um die Ermittlung ursprachlicher, anfänglich indogermanischer Wurzeln, sondern allein um Das, was auf dem Gebiete griechisch-lateinischer Spracheinheit deutlich greifbar ist. Aber nur auf Grund solch treuer und redlicher Forschungen auf dem Gebiete der einzelnen arischen Sprach-Einheiten kann, wenn jemals, ein weiteres Zurückdringen in die Tiefen einer ursprünglich indogermanischen Grundsprache möglich werden.

\*) Wenn er die Erfindungen der Sprache, des Mythos und der Kunst, sowie der Religion und des Naturstaates gern als die grossen *Volkserfindungen* bezeichnete, so hat er selbst zu dieser Benennung die Erläuterung mit den Worten gegeben, welche im „Wagner-Lexikon“ den Artikel „Vorgeschichtlich“ einleiten. Wir können es uns nicht versagen, an dieser Stelle den Eingang jenes Artikels vollständig herzusetzen; und zwar in noch etwas vollständigerer Gestalt, als er in dem Lexikon selbst sich findet, wie er aber wegen seiner überaus grossen Wichtigkeit auch dort bereits lauten sollte:

„Ich fasste das „Volk“ in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auf, und dachte dieses im vollendetsten Maasse als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt. — Alle grossen Erfindungen sind Thaten des *Volkes*, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der grossen Volkserfindungen sind. In den sogenannten vorgeschichtlichen Zeiten wurden Sprache, Mythos und Kunst in Wahrheit geboren; damals kannte man Das, was wir Genie nannten, nicht: keiner war ein Genie, weil es Alle waren und die beiden schaffenden Kräfte, die individualistische und die kommunistische, in fesselloser Natürlichkeit immer neu zeugend und gebärend sich gegenseitig durchdrangen“. (III, 6. 65. IV, 306.)

Hieran schliesse sich sodann die Stelle vom Jahre 1880 aus „Religion und Kunst“, die aus der Annahme einer Verderbniss des vorgeschichtlichen Menschen durch übermächtige geschichtliche Ereignisse, sich den erhabenen Aufblick zu der Möglichkeit einer *Regeneration* gewinnt.



Auf keine geeignetere Art und Weise können wir endlich den Lesern unserer Blätter nun noch den Werth gleich eingehender Bemühungen auch um die aus solchen Wurzeln abgeleiteten *Nomina* und *Verba* vergegenwärtigen, als wiederum durch eine Anführung aus dem zweiten Theile von „Oper und Drama“. Nachdem daselbst der Entstehung der ursprünglichen Sprachwurzeln durch Umkleidung des Vokales mit dem Gewande aus konsonantischen Mitlautern gedacht ist, welches das Gefühl dem unmittelbaren Eindrücke des Gegenstandes und in ihm somit dem Gegenstande selbst entnahm, heisst es ferner: „Je verwickelter und vermittelnder aber endlich die Wortsprache verfahren musste, um Gegenstände und Beziehungen zu bezeichnen, die nur der gesellschaftlichen Konvention, nicht aber der sich selbst bestimmenden Natur der Dinge angehörten; je mehr die Sprache bemüht sein musste, Bezeichnungen für Begriffe zu finden, die, an sich von natürlichen Erscheinungen abgezogen, wieder zu Kombinationen dieser Abstraktionen verwandt werden sollten; desto mehr musste sie hierzu die ursprüngliche Bedeutung der Wurzeln zu doppelt und dreifacher, künstlich ihnen untergelegter, nur noch zu denkender, nicht mehr zu fühlender Bedeutung hinaufschrauben, desto umständlicher sich den mechanischen Apparat herstellen, der diese Hebel und Schrauben bewegen und stützen sollte“ (G. S. IV, 121). Diesen „mechanischen Apparat“ treffen wir nun vor Allem aber in den überwuchernden Ableitungs-Bestandtheilen, wie sie uns in den geschichtlich entwickelten Einzelsprachen vorliegen. Der unter dem Einflusse geschichtlicher Konvention ins Unendliche vermehrten Differenzirung der Begriffe entspricht eine gleicherweise in das Unendliche gehende Differenzirung der zur Wortbildung herbeigezogenen Hilfssylben, die, ursprünglich selbst voll wurzelhaften Lebens, durch Häufung, Verkürzung und lautliche Schwächung eine völlige Verdunkelung ihrer ursprünglichen sinnlichen Bedeutung erfahren mussten. In solchem Zustande treffen wir sie in den uns überlieferten Litteraturwerken der einzelnen indogermanischen Nationen. Ein deutsches „heit“, „thum“, „schaft“ lässt uns noch einigermaassen seine lebendige Selbständigkeit durchfühlen (got. *haidus*, Beschaffenheit, Art und Weise; got. *dóms*, Urtheil, eigtl. Gesetztes, Gethanes; -schaft noch unmittelbar mit *schaffen* sich berührend); einer lateinischen Endung -*tas* (gr. *της*) ist hingegen erst bis in die vollere Stammform -*tāti* (*aetāti*-um, *civitāti*-um) nachzugehen, um in ihr zunächst ein genau übereinstimmendes altindisches -*tāti* (in *daivatāti*, Gottheit; *sarvatāti*, Allheit; *vasutāti*, Reichthum u. a.), in beiden aber eine von Wurzel *tan*, dehnen, gebildete Abstraktform mit der Bedeutung „Ausdehnung“ wiederzufinden. Weit schwieriger als in solchen volleren, doch verhältnissmässig noch durchsichtigen Bildungen, stellt sich dem Forscher nun aber die Aufgabe gerade bei den scheinbar einfachsten, den auf blossen Vokal -a, -i, -u ausgehenden Stämmen; von denen z. B. die nach ihrem ältest erkennbaren vokalischen Auslaute sogenannten A-Stämme (lat. *deu-s*, griech. *θεός*-s, altind. *daivā-s*) in ihren Beugungsformen in den verschiedenen Sprachen eine offenbar vollere Form als jenes blosses *a* aufweisen; z. B. im Genitiv der Mehrzahl *daivān-ām* (lat. *deór-um*), da doch die besondere Casusendung entschieden nur ein blosses -*ām* (gr. *ων*, lat. *um*) ist. Worauf lässt nun bei mehrfachen und sich ergänzenden Wahrnehmungen dieser Art eine solche vollere Stammform schliessen, wenn nicht auf eine am Ende des Wortes im Nominativ der Einzahl eingetretene Verkürzung und Abschleifung eines ursprünglichen vollständigeren Wortausganges? Mögen auch bei oberflächlicherer Betrachtung manche solcher kürzesten Suffixformen vor anderen, schwerfälligeren Bildungssylben sich als einfache und alterthümliche Bildungen aus ihrer blossen Nominativform anzukündigen scheinen, eine eingehender prüfende Forschung wird vielmehr auf Grund genauester Ermittlung solcher An-



zeichen die ursprüngliche Gestalt des wortbildenden Suffixes erst festzustellen haben. Bereits Th. Benfey, nach ihm Leo Meyer haben diese vollständigere Form der sonst sogenannten A-Stämme als mit der Partizipialform *-ant* identisch erkannt, Leo Meyer aber gebührt das Verdienst des scharfsinnigen Nachweises dafür. — Es ist dennoch ein Unterschied, ob dergleichen Feststellungen für dieses oder jenes einzelne Suffix, oder für den vollen Umfang aller Nominalbildungen in zwei der bedeutendsten und reichsten Kultursprachen des Alterthums versucht werden. Mit ausgesprochener entschiedenster Abneigung gegen die Annahme einer von ältester Zeit her vorhandenen bestimmten Anzahl unveränderlicher starrer Bildungssuffixe, hat nun aber Leo Meyer sich an die Bewältigung der ungeheueren Aufgabe gemacht, für die gesammte Wortbildung der griechischen und lateinischen Sprache die zartesten und feinsten Differenzirungen und Beziehungen der Ableitungsbestandtheile zum ersten Male versuchsweise vollständig festzustellen. Wäre es denkbar, dass in dem vielverschlungenen Urwalde der Wortbildungssuffixe in den indogermanischen Sprachen der vergleichenden Erkenntniss sichere Pfade dereinst sich öffnen, so ist diess für jetzt doch fast nur wie mit dem Schwerte in der Hand möglich. Die erste gewaltige Arbeit, die Leo Meyer als Wegebahner auf diesem Felde gethan (in eben dem zweiten Bande seiner „Vergleichenden Grammatik“, dessen Neuerscheinung wir noch entgegensehen), gemahnt an den Trunk Thôr's in Utgard, der das Trinkhorn nicht leeren konnte, da es mit dem ihm abgewandten Ende im Weltmeer stand; sie hat bei allem vorsichtigen und besonnenen Vordringen — da die Gesamtanlage der Untersuchung ein von Hause aus einheitlich Erschautes, und jeder weitere Schritt von ihr bestimmt war — etwas zugleich Künstlerisches und jugendlich Heldenhaftes und eben hierdurch unwiderstehlich Fesselndes. Einmal in ihrem Zusammenhange, folgt der Leser dem Verlaufe einer, fast nur in der dargebotenen Einsicht in ein ausgebreitetes scheinbar trockenstes Material bestehenden Darstellung, mit oft Seiten langer Aufzählung griechischer und lateinischer Wörter, mit einer ähnlich erwartungsvollen Theilnahme wie der Erzählung einer spannenden Begebenheit. Je mehr in dem dichten Gestrüpp unter scharfen Schwerthieben nach links und rechts dürres Blätterwerk und Gezweige zu Boden fällt, desto freier wird der Ausblick; drohen Hindernisse den gewonnenen Weg zu sperren, so fesselt aufs Neue die Art ihrer Bewältigung. Gar mancher unserer griechischen und lateinischen Philologen, denen unter dem Einflusse der Gewohnheit die Zurückführung der ihnen einzig geläufigen vorhandenen lateinischen oder griechischen Stammanlaute auf vollere, meist lebendig partizipiale Bildungen, oder die Gleichsetzung verschieden lautender Suffixe nicht in den Sinn wollte, that erschrocken genug gegenüber der neuen „Partizipial-Theorie“; dennoch ist sie das Werthvollste, ja einzig Werthvolle, was auf dem Gebiete vergleichender Wortforschung in so umfassender Weise bis jetzt geschehen ist; kein einziger weiterer Schritt ist in den letzten 20 Jahren auf diesem Boden gethan, der nicht zu den Forschungen Leo Meyer's Stellung genommen, deren Ergebnisse sorgsam zu Rathe gezogen oder unter der Unterlassung solcher Prüfung Schaden genommen hätte. Ja, es muss uns scheinen, als stünde die Zeit einer noch weit tieferen, prinzipielleren Würdigung des hier bereits Geleisteten noch erst bevor. Welchen verständnissvollen Leser der ersten Auflage dieses merkwürdigen Buches sollte es nun aber nicht sehnlichst verlangen, die selben verschlungenen Pfade an der sicheren Hand des gleichen Führers nach so langer Frist noch einmal zu wandeln, den eine dreissigjährige Erfahrung und unablässige Beschäftigung mit seinem Stoffe mit Weg und Stegen dieser Wildniss inzwischen zunehmend vertraut gemacht? Dem Pfadfinder von 1865 schwebte freilich schon damals ein leitender Geist bei seinem ersten Ausgange vor, in



seinem stäts dankbar verehrten Lehrmeister Theodor Benfey: Kenner finden den ersten Keim der Anlage des zweiten Bandes von Leo Meyer's grossem Werke den allgemeinsten Zügen nach bereits in Benfey's „Vollständiger Sanskrit-Grammatik“ (Leipzig, Brockhaus 1852) andeutungsweise vorgebildet. Wohl dürfen wir dessen gewärtig sein, dass gerade die Neubearbeitung dieses Bandes die weitgreifende Bedeutung der Leo Meyer'schen Forschung in ein noch volleres Licht werde treten lassen, dass sie sich zu dem gegenwärtigen zweiten Bande vielleicht nicht unähnlich verhalten werde, wie dieser selbst zu jenem allerersten Keime seines Entstehens.

Was uns jedoch vorzüglich zu der Hoffnung einer nun erst vollen und, wie wir sagten, grundsätzlicheren Würdigung dieser Hauptarbeit Leo Meyer's ermächtigt, ist allerdings gerade die zur Zeit immer noch verhältnissmässig isolirte Stellung des grossen Gelehrten beim Hinblick auf die jüngere Generation der gegenwärtigen Sprachforschung. Das schöne Beispiel einer unmittelbar lebendigen Kontinuität zwischen Lehrer und Schüler, das wir in seinem Werke antrafen, scheint sich an ihm selber nicht mit gleicher Ausdrücklichkeit wiederholen zu wollen. Der eigenthümliche Umstand, dass einer der grössten deutschen Forscher nun bald gegen ein Vierteljahrhundert einer im äussersten Nordosten belegenen, fast ausserdeutschen Universität angehören musste, hat nicht ohne Nachtheile bleiben können. Als einen solchen ersichtlichen Nachtheil müssen wir es betrachten, dass er auf die Bewegung der heutigen Sprachwissenschaft allein durch das geschriebene Wort gleichsam aus der Ferne hat einwirken können, hingegen seine unschätzbare persönliche Einwirkung und unmittelbare Lehrthätigkeit ausschliesslich auf die im engsten Kreise zirkulirende akademische Jugend der deutschen Ostseeprovinzen Russland's zu verwenden Gelegenheit fand. Ein schwerer Verlust für die Pflege der Sprachwissenschaft in Deutschland. Mag die segensreiche Wirksamkeit Leo Meyer's in Dorpat der Heranbildung von Lehrern für die livländischen Gymnasien etc. noch so sehr zu Gute gekommen sein, so steht dieser dankenswerthe Gewinn doch in keinem Verhältnisse zu dem Nutzen, den die gleiche Wirksamkeit an einer deutschen Universität hätte stiften können. Wir erkennen diess leicht an der Wahrnehmung, wie es inzwischen auf engerem deutschen Boden weit geringeren Kräften gelungen ist, um sich, so zu sagen, Schule zu bilden und einen jüngeren Anwuchs heranzuziehen, und somit das fast Werthvollste in unserem heutigen akademischen Wesen, den moralischen Einfluss von Person zu Person, wie ihn ein verehrter Lehrer auf seine Zuhörer ausübt, zur Geltung zu bringen. Eben hierzu wäre nicht leicht Jemand befähigter als die ungewöhnlich anregende, weil vom Geiste innigster Wahrhaftigkeit durchdrungene Persönlichkeit Leo Meyer's.

Haben wir hiermit die in den heutigen deutschen Universitäts-Verhältnissen begründeten Bedingungen erkannt, welche in dem gegebenen Falle das Emporkommen so mancher unbedeutenderen Leistungen begünstigten, dahingegen eine ausserordentliche Kraft auf einen entlegeneren und unfruchtbareren Boden verwiesen, so könnten wir daraus gewiss andererseits die hoffnungsvolle Gewissheit einer mit der Zeit nothwendig eintretenden ausgiebigeren und endlich vollen Wirkung wenigstens der litterarischen Werke des grossen Forschers entnehmen, und mit ihr unsere Betrachtung schliessen. Es giebt indess noch eine Seite unseres Gegenstandes, für welche wir die Theilnahme der Leser unserer Blätter mit noch grösserer Sicherheit in Anspruch nehmen dürfen.

Es muss uns für gewiss gelten, das nur auf dem Grunde eines reichen und tiefen Gemüthes irgend eine fruchtbringende und grosse Erkenntniss möglich sei, wesshalb wir eben z. B. an die Grösse und Fruchtbarkeit der Erkenntnisse unserer vivisirenden Physiologen so gar keinen Glauben haben können. Es ist nicht Jedem gegeben, diese Tiefe und diesen Reichthum mitten in der strengen gelehrten



Auseinandersetzung hervorleuchten zu lassen und uns mitten in ihrem Zusammenhange mit so herrlichen Zügen des Gemüths zu erquicken, wie diess in den Werken eines Jakob Grimm, und nicht nur in den Vorreden dazu geschieht; so dass uns das ganze menschliche Leben und Wesen dieses Ausserordentlichen, Verehrungswürdigsten in die staunenswerthen Ergebnisse seines Forschens gleichsam hinein verarbeitet zu sein scheint, um nun uns daraus zu innigster Entzückung warm entgegenzuhauchen\*). Um so höher dürfen wir es schätzen, wenn sich von aussen her Veranlassung dazu findet, diese Kraft des deutsch-menschlichen Gemüthes auch ausserhalb des besonderen gelehrten Gebietes, auf dem sie nur mittelbar sich äussern kann, zur Bethätigung zu bewegen. Dazu giebt es nun auch in Universitätsstädten Rath, dafür giebt es Hilfsvereine mit ihren Ansprüchen an öffentliche Vorlesungen u. dgl.; bei solchen Gelegenheiten aber stäts von dem Echtesten zu geben, ist die Sache eines Mannes, dem dazu eine edle innere Fülle in seinem menschlich männlichen Wesen zu Gebote steht. „Seichtigkeit und Unkenntniss haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrathes einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, dass es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas aussieht“, — werden wir nicht bei den meisten derartigen öffentlichen „populären“ Vorträgen an diese Worte unseres Meisters erinnert? „Wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will“ dürfen wir mit den selben Worten fortfahren, der findet wohl auch die Stellung zu seiner Zuhörerschaft, die ihm zunächst nur die nöthige Achtung vor ihr bewahrt, um sie als belehrungsfähig und — so sehr — belehrungsbedürftig zu erkennen. Es wird sich ihm alsdann auch die Möglichkeit darbieten, auch das Publikum einer kleinen Universitätsstadt mit all seinem wunderlich befangenen Dünkel und seiner Professoren-Gläubigkeit, für ein solches einzelnes liebevolles Herabneigen, einfach als Volk zu behandeln, zu dem nicht schlicht und verständlich genug zu reden ist.

Einen der sorglichsten, ehrwürdigsten Pfleger, Hüter und Mehrer des Wissens bei solchem Anlass und in solcher Weise über das Thema von „*Glauben und Wissen*“ zu vernehmen\*\*), muss uns da wohl von ganz besonderem Werthe sein. An dem gedruckten Vortrage ist dabei nur das Eine zu vermissen, dass er nicht auch zu der schlichten Strenge und Einfalt seines Inhaltes den lebendigen Ton und Ausdruck mitgeben kann, der die gesprochenen Worte getragen hat und der sich für Jeden, der einmal das Glück gehabt, den verehrten Mann zu hören, auch mit der blossen Lektüre wie zu persönlicher Gegenwart verbindet. Wie sich Alles im engsten Rahmen so planmässig schön und gut steigert und vorbereitet, haben wir es darin mit einem wirklichen kleinen Kunstwerke zu thun, das wenigstens mit dem Kunstwerke das Wohlüberlegte, die einheitliche Empfängniss als Ganzes gemein hat, und als ein wahres Muster dafür gelten kann, wie mit wirklichem Gewinn zu der Menge eines solchen — immer nur vertrauensvoll zu denkenden — „gemischten“ Vortrags-Publikums auch von dem Unsagbarsten zu sprechen sei. Von dem einfachsten, alltäglichsten Sinne beider Begriffe, des „Glaubens“ und des „Wissens“ ausgehend, wird darin sodann auf Wesen und Beschaffenheit

\*) Gern schenken wir der Versicherung Glauben, dass er in seinen Arbeiten durch häusliche Vorgänge nie habe gestört werden können, sondern dass er vielmehr auch ohne äusseren Anlass mitten daraus aufgesprungen sei, um an den nächsten Lebensvorgängen seiner Umgebung Theil zu nehmen und dann sogleich den Faden seiner unterbrochenen Arbeit wiederzufinden. Dem entspricht die Schilderung der durchschossenen Handexemplare seiner Bücher, in denen eingelegte vergilbte Bänder, getrocknete Blumen, Familienanzeigen, Zeitungsausschnitte den Inhalt mit dem Leben selbst in stätiger Beziehung zu erhalten scheinen.

\*\*) „Ueber Glauben und Wissen“. Vortrag in der Aula der Universität zu Dorpat gehalten von Leo Meyer. Dorpat, C. Mattiesen. (25 S.)



des christlichen Glaubens übergegangen, immer im engsten Anschluss an die einfache Worterklärung, zunächst des deutschen, sodann des griechischen Wortes, endlich aber der Sprache selbst, deren sich Jesus bei Allem bediente, „was er zu seinen Jüngern oder sonst wie gesprochen hat“. Die weitere Frage nach dem Inhalte des christlichen Glaubens, der „*nichts Anderes sei als der Glaube an Christus und sein Heilandsvermögen*“, mit Beiseitsetzung alles „*auch ausserhalb der römischen Kirche angesammelten fremdartigen Glaubensstoffes*“, wird mit voller Anführung aller darauf bezüglichen Stellen der Evangelien beantwortet. Was sich am Schlusse dieser guten und schönen Ausführung einzig etwa noch vermissen liesse, ist der Hinweis auf die Aneignung des Heiles als Wirkung und Betätigung dieses Glaubens. Wir können es uns indess nicht denken, dass die Vorstellung davon — bei beliebiger Formulirung — wesentlich von derjenigen abweichen könne, wie sie uns auf Grund der Erkenntniss des grossen Philosophen von unserem Meister (Lexikon, Artikel: *Jesus*, und sonst) wieder gewonnen und ausgebildet und in dem Kunstwerke selbst zum erhabenen Ertönen gebracht ist. Vor dem Verlassen dieses Gegenstandes möchten wir nur noch mit Hervorhebung des ganz kurzen Abschnittes gedenken, der von der Sprache des Erlösers handelt. Dass diese Sprache die aramäische gewesen sei, wird von Leo Meyer an anderem Orte bemerkt, im Hinblick auf den Charakter der kirchlichen Streitigkeiten über die Worte der Abendmahleinsetzung; da doch jenes entscheidende „bedeutet“ oder „ist“ erst den griechisch geschriebenen Evangelien angehöre, in jener Sprache aber, als sog. Copula, gar nicht vorhanden gewesen sei, also höchst wahrscheinlich auch von Christus ganz unausgesprochen geblieben ist. Wie deutlich wird uns hieraus aber wieder deutschen Geistes Art, der in der heftigen Abwehr des ihm nichts sagenden „bedeutet“ sein ureigenes, ihm tief angehöriges Gut in der Aneignung des Heiligsten bis auf das Blut behauptet hat. Mit Recht bemerkt nun der Verfasser, es habe ihn immer in hohem Grade Wunder genommen, dass man für die wenigen, in den Evangelien uns erhaltenen (aramäischen) Originalworte Christi, für seine Sprache überhaupt, immer nur ein so sehr geringes Interesse gezeigt hat. Die ganz schlichte und einfache Zusammenstellung dieser Worte, in der kleinen Abhandlung selbst nur eine ganz kurze Episode, übt wohl aber — mit ruhigem Geiste empfangen — eine Art mächtigen, vergegenwärtigenden Zaubers aus. Geweihter Stille der Seele zeigt sich dabei vielleicht noch weniger die göttlich erhabene und milde Gestalt, etwa von dem Bilde des „Zinsgroschens“, als wie vielmehr eine noch innigere menschliche Annäherung an den Göttlichen ahnungsvoll der Empfindung sich aufdrängt, dergleichen kein noch so geistreicher Versuch zur Darstellung der Person des Erlösers zu ermöglichen vermöchte. Hier ist eine wirkliche Reliquie, die einzig echte, und sie übt die magische Gewalt einer solchen, indem sie, den andeutenden Zügen eines verschleierte[n] Bildes gleich, die Einbildungskraft zur Thätigkeit erregend, sie, suchend und ahnend, einer fern entrückten unnahbaren Wirklichkeit gerade um so viel näher führt, als sie ihr nicht vorgreift.

Der Erwähnung dieses Vortrages möchten wir nur noch die eines anderen, ihm verwandten und bei ähnlicher Gelegenheit gesprochenen, über „*das Leben nach dem Tode*“ anschliessen\*). Dass der vergleichende und prüfende Kenner indogermanischer Volks-Anschauung, und gelehrte Erforscher der homerischen Götterlehre\*\*) gerade diese Betrachtung mit dem Hinweise darauf beginnt, was

\*) „Ueber das Leben nach dem Tode“. Vortrag in der Aula der Universität zu Dorpat gehalten von Leo Meyer. Dorpat, E. J. Karow's Universitätsbuchhandlung. (21 S.)

\*\*) Bemerkungen zur ältesten Geschichte der griechischen Mythologie, von Leo Meyer. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.



an tief sinnigen Anschauungen darüber in der uns erhaltenen Bilderfülle des deutschen Märchens sich vorfindet, ist wahrlich nicht gering anzuschlagen; wie er denn auch diese angeführten Züge der Volksdichtung noch ausdrücklich dagegen verwahrt, dass sie als „willkürliche und zusammenhangslose Einfälle des Augenblicks“ angesehen würden. Dennoch verweilen wir nicht bei diesem Eingange, indem wir vielmehr sogleich das für uns Werthvollste hervorheben, was auch hier wieder aus den Evangelien als echtes Zeugniß für die christliche Lehre über diesen Punkt beigebracht wird. „Wir können, wo wir im Neuen Testament über das Leben nach dem Tode etwas erfragen wollen, vernünftiger Weise nur Christus selbst fragen“. „Viele haben sich die Frage nach dem jenseitigen Leben dadurch völlig verwirrt, dass sie ihre Beantwortung in der heiligen Schrift nach Geschmack bald hier bald da gesucht haben. Und doch kann es im Entferntesten nicht ganz gleichen Werth haben, ob zum Beispiel Christus selbst etwas ausspricht oder etwa der Brief an die Ebräer, dessen Verfasser wir nicht einmal kennen, und über dessen wirkliche Zugehörigkeit zum sogenannten Kanon einst auch lange Streit gewesen ist“. Wie laute nun die Antwort des Erlösers auf die an ihn gerichtete Frage? Es sei in hohem Grade bedeutungsvoll, dass er diese Antwort ausdrücklich ablehne. Und zwar geschehe diess in dem Gleichnisse vom reichen Mann und dem armen Lazarus, wo dem ersteren auf dessen Bitte, seinen fünf noch lebenden Brüdern von seinem Zustande Nachricht zukommen zu lassen, damit sie nicht auch an diesen Ort der Qual kämen, geantwortet wird: sie haben Mosen und die Propheten; lass' sie dieselben hören. „Das sagt“, fährt der Verfasser fort, „ohne die Gleichnisform und so zu sagen in das rein Christliche übersetzt: wer Christus hat, wer an Christus glaubt, für den bedarf es keinerlei direkter Mittheilungen aus dem Jenseits. Und als der gequälte Reiche weiter noch den Wunsch ausspricht, es möge einer von den Todten zu seinen Brüdern gehen, in welchem Fall sie Busse thun würden, sagt Abraham: wenn sie Mosen und die Propheten nicht hören, werden sie auch nicht glauben, wenn einer von den Todten aufstünde. Direkte Mittheilungen aus dem Jenseits also, liegt darin, würden in dieser Welt nicht geglaubt oder, dürfen wir auch wohl sagen, sie würden gar nicht verstanden“. Wir haben in dieser letzteren Auslegung des Ausspruches des Erlösers zugleich den kürzesten, gemeinverständlichsten Ausdruck für Das, was Schopenhauer im zweiten Bande der Parerga (Betrachtungen über den Gegensatz des Dinges an sich und der Erscheinung) in dem ganzen so überaus lehrreichen § 68, besonders aber in dem tief sinnigen Satze ausspricht: „Denken wir uns nun aber jene Formen unseres Intellektes (Zeit, Raum und Kausalität) einmal aufgehoben, und dennoch ein Bewusstsein von den Dingen vorhanden; so würden diese Probleme (Anfang und Ende der Welt und des eigenen Selbst, Vernichtung dieses durch den Tod, oder dessen Fortdauer trotz demselben, Freiheit des Willens u. dgl. m.) nicht etwan gelöst, sondern ganz verschwunden sein und ihr Ausdruck keinen Sinn mehr haben“. — Dem entsprechend gebe daher Christus einfach belehrende Mittheilungen über ein Leben nach dem Tode überhaupt nicht. Die roh sinnliche Auffassung solcher Worte wie an der Johanneischen Stelle (5, 28. 29): „es kommt die Stunde, in welcher alle, die in den Gräbern sind, werden seine (nämlich „des Menschensohnes“) Stimme hören und werden hervorgehen, die da Gutes gethan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Uebles gethan haben, zur Auferstehung des Gerichts“, — werde schon dadurch abgewiesen, dass Christus in nächster Nähe vorher (Vers 25) sagt: „Es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die Todten werden die Stimme des Sohnes Gottes hören und die sie hören werden, die werden leben“, worin es ganz deutlich sei, dass von den geistig Todten die Rede ist, ganz wie an der



Stelle Matthäus 8, 22 (Lasset die Todten ihre Todten begraben). „An einer anderen Stelle (Joh. 11, 24. 25) sagt Martha zu Christus, dass sie wisse, dass ihr gestorbener Bruder in der Auferstehung am jüngsten Tage auferstehen werde, und Christus gibt dem Gedanken sogleich wieder eine ganz andere Richtung mit den Worten: „ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an mich glaubet, der wird leben, ob er gleich stürbe“, schiebt damit also den Gedanken an ganz äusserlich gedachte Auferstehung wieder ganz bei Seite“. Es werden in der Folge nun auch die biblischen Ausdrücke „das jüngste Gericht“ und die „Wiederkunft Christi“ geprüft und speziell der erstere als rein Lutherisch erkannt, da er in den Evangelien nach dem griechischen Wortlaut immer nur „Tag des Gerichtes“ oder „das Gericht“ heisst. In seiner bildlichen Weise schwer verständlich, habe der zweite Ausdruck zu mancherlei Ausdeutungen Veranlassung gegeben, auf welche der Verfasser bei dieser Gelegenheit nicht des Näheren eingeht. „Nur das Allgemeine“, fügt er hinzu, möchte ich noch einmal betonen: wenn unsere christlichen Urkunden, wenn das Neue Testament, wirklich die eminente Bedeutung für die ganze Menschheit, für alle wie für jeden Einzelnen hat, die wir ihm unbedingt zusprechen, dann kann sein Inhalt gar nicht so überkünstlich systematisirt, so bunt und wunderbar verschlungen sein, wie es gemeinlich in den Kommentaren dargestellt, sondern er muss, wenn auch zuweilen seine Form etwas unbequem zu sein scheint, in seinem Kern schlicht und einfach sein. Und so ist er's auch in allen wichtigen Punkten durchaus deutlich und namentlich auch in der Frage, mit der wir uns eben beschäftigen. Christus hat allerdings über das Leben nach dem Tode eigentlich Belehrendes gar nichts gegeben, aber ein einziges Mal hat er doch, als wahrer Heiland, der Welt zu Trost und Heil ein kräftiges klares Wort darüber gesprochen, das hunderttausendmal mehr wiegt, als Alles, was sonst darüber gedacht, gesprochen, geschrieben, gedruckt oder sonst irgend wie kund gegeben ist, das ist das Wort vom Kreuz zum gekreuzigten Schächer: „wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradiese sein (Luc. 23, 43)“ . . . „Bei dem unermesslich hohen Werth jener Worte für die ganze Welt möchte man hier mit der fast beängsteten Frage beginnen: hat Jesus sie auch wirklich gesprochen?“ . . . „Jene auf das Paradies hinweisenden Worte Christi aber sind ebenso gut beglaubigt als irgend etwas in unserer ganzen heiligen Schrift und etwa Bedenken gegen sie zu hegen, weil sie nur von Lucas berichtet werden, wäre sehr unkritisch.“

Es ist schwer, einmal in das Zitiere einer lieben Schrift gerathen, so leicht wieder davon loszukommen; indessen sind unsere Zitate fast schon zu reichlich ausgefallen. Mögen sie diesen oder jenen unserer Freunde vielleicht veranlassen, das kleine Heft selbst in die Hand zu nehmen, um darin manches Kostbare zu finden; besonders die gewiss freudige und tröstliche Ueberzeugung daraus zu schöpfen, dass es doch noch möglich ist zum Volke verständlich zu sprechen. Wo aber das Volk selbst finden, an welches solche Worte zu richten wären? — Wir glauben aber auch sogar auf diese bängste der Fragen eine Antwort aus dem edeln Beispiele des verehrten Forschers zu seinen Hörern in dem Saale einer kaiserl. russischen Universität zu gewinnen, wenn nicht ein weit höheres Beispiel uns bereits darüber belehrt hat: dass unzerstörbares Vertrauen und Liebe, aus der eigensten Kraft des Inneren immer frisch und neu hervorquellend, uns in Denen, zu denen es uns vergönnt ist zu reden und etwa auch zu schreiben, das Volk, nach dem wir trachten, zu zeitweilig fühlbarer Nähe schon jetzt erwecken kann.



## Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

### XXVII. Ferran und Pasteur.

„Fest für das Institut Pasteur. In Paris findet noch im Laufe dieses Monats ein grosses Fest statt, dessen voraussichtlich bedeutender Reinertrag dem zu errichtenden „Institut Pasteur“ zugewendet werden soll. An der Spitze des Festkomitès stehen die Namen Aller, welche den litterarischen, militärischen und künstlerischen Ruf Frankreichs und von Paris vertreten. Lesseps, Galiffet, Renan, Brazza, Augier, Dumas, Sardou, Gounod, Ambroise Thomas, Saint-Saëns, Delibes, Massenet, Carvalho, Claretie, Professor Verneuil und Andere, sie Alle haben die Patronanz des grossen Festes übernommen, welches demnächst im Trocadéro abgehalten werden wird. Das Programm weist die Namen der ersten Pariser Kunstkräfte auf, darunter den der soeben von ihrer amerikanischen Tournée zurückgekehrten Madame Judic. Auch Wien wird bei diesem glanzvollen Feste durch eine seiner Sängerinnen vertreten sein: durch Fräulein Bianca Bianchi. Durch Vermittlung der Fürstin Pauline Metternich wird Fräulein Bianchi mit Erlaubniss des Kaisers zum erstenmale in Paris beim Pasteur-Feste einige Lieder vortragen. Die Künstlerin hat heute bereits ihren Urlaub angetreten. Das Fest wird mit einem Bazar verbunden sein, in welchem japanesische Fächer mit dem Bilde Pasteur's verkauft werden. Auch kommt ein Autographen-Album mit Beiträgen der angesehensten Pariser Persönlichkeiten zum Verkaufe.“

Diese Nachricht stand in einer böhmischen Zeitung unmittelbar vor jenem Aufrufe des Allg. R. Wagner-Vereines, worin es heisst: „Der Weckruf, den der Meister seinem Volke ertönen liess, soll nicht verhallen; was er wollte, soll im Volke Wurzel schlagen und aufkeimen!“ — Zwischen Jenem und Diesem fliesst nicht nur der Rhein — ein weltentrennendes Meer breitet sich aus zwischen den Festen des Materialismus und des Idealismus; aber der selbe Weckruf mahnt uns auch zum festen Blicke aus einer Welt in die andere — das wird kein „Lichtblick“ sein! —

Da alle Zeitungen seit einigen Monaten von der Seuchenglorie Ferran's und von den Impflorbeern Pasteur's nicht genug zu melden wussten, so redeten und reden auch alle Zeitungsläser von diesen unreinlichen Dingen, über welche die Wissenschaft selbst noch in Verlegenheit sich befindet, als wie von höchst gemeinverständlichen Beispielen des unbezweifelbaren menschlichen Fortschritts. Dagegen hatte nun u. A. „*der Thier- und Menschenfreund*“ vom März und April d. J., als das Organ des „Internationalen Vereins gegen die wissenschaftliche Thierfolter“, eine Berichtigung veröffentlicht, welche aus einfachen Mittheilungen von That-sachen besteht, und zwar zusammengesetzt aus Berichten von A. v. Seefeld, A. Lill von Lilienbach und Sanitätsrath Dr. Lorinser, dem Krankenhausdirektor in Wien. Wer also von Ferran und Pasteur mitzuspechen für zeitgemäss erachtet, müsste zum Mindesten von diesen Mittheilungen gleichfalls Notiz nehmen. Leider ist die genannte Zeitung nicht so verbreitet, wie die politischen Blätter, welche den Giftsegen in jeder Gestalt durch das Land tragen. Unsere unpolitischen „Blätter“ erfüllen daher eine Pflicht, wenn sie einem kürzlich hier veröffentlichten Aufsätze über die „hygienische Reform“ von Lill von Lilienbach zur Ergänzung wenigstens einige Stellen aus jenen Berichten hinzufügen. Unsere Leser hätten jedenfalls volles Recht uns zu schelten, wenn wir Solches unterliessen. Es gehört durchaus zu der „Charakteristik der Zeit“, welche wir ihnen schuldig sind, vielfach aber, wegen des leidigen Mangels an Raume, auf unsere der Welt zugewandten „Umschläge“ verweisen müssen. Gerade in Betracht solcher Umschlag-Bemerkungen möchten wir aber zunächst noch einer kleinen Nebenpflicht genügen.



Was soll die Stiefschwester der Gartenlaube hier? So frug vielleicht Dieser und Jener, als er unsere „Litterarische Anzeige“ des Ressel'schen „Familienfreundes“ auf dem Umschlage des Februarstückes las. Nun denn: der „Thier- und Menschenfreund“ giebt dazu die Erklärung:

„Daheim“, ein vielgelesenes Familienblatt, brachte unlängst einen schönen Holzschnitt des bekannten Gabriel Max'schen Bildes „Der Vivisektor“ und dazu dann — man staune! — die redaktionelle Bemerkung, man wolle damit in keiner Weise die Vivisektion angreifen, welche etwas durchaus Nothwendiges und Gutes sei; ich erinnere mich nicht, ob man nicht etwa gar hinzusetzte, „etwas von Gott Gewolltes“. Jüngst aber lasen wir in derselben Zeitschrift einen Aufsatz über den „guten Grafen“ Shaftesbury; aber mit keinem Worte wurde darin der unermüdlichen Arbeit des Mannes zum Schutze der Thiere und insbesondere gegen die Vivisektion gedacht. Dergleichen passt nicht in den Kram einer gewissen Bildung und Aufklärung, geradesowenig als 1882 die Aufführung des Parsifal in Bayreuth, über welche das erwähnte ehrenwerthe Blatt nach längerer Ueberlegung zu der Tagesordnung überzugehen für besser hielt.“

Ja, das ist das deutsche Daheim, die heimische Art oder Unart, wie sie es immer versteht, dem Herzlosen aus der Fremde auch noch eine taktlose Form zu geben. Denn das Herzlose selbst — wir wollen es immer noch hoffen — wurzelt nicht im deutschen Gemüthe selber, es wird dem deutschen Bildungsdünkel nur von der Fremde in und ausser seinen Grenzen imputirt.

Am Schauderhaftesten grassirte die neueste wissenschaftliche Mode, die menschlichen Leben der ärztlichen oder physiologischen Erfindung und Entdeckung zu opfern, bei der Cholera-Epidemie von 1885 in dem unglücklichen Spanien. Herr Ferran, Beglückter der Menschheit durch Cholera-Lymphe, hatte seine verheerende Thätigkeit dort „als mittelloser Familienvater“ (wie er sagt) im Sommer begonnen; Hr. v. Seefeld theilt uns nun mit:

„Um das Endresultat dieses Schwindels voranzuschicken, so erfahren wir, dass der Doktor Ferran am 7. Oktober als Millionär in seine Vaterstadt Tortosa zurückgekehrt ist, und dass in Cambrils, wie das „Diario de Tarragona“ vom 5. September berichtet, als kleines Nachspiel der Cholera-Impfung an neun Personen die Amputation eines oder beider Arme vorgenommen werden musste, um den eingetretenen Brand zu sistiren! Andere Amputationen standen noch in Aussicht! — Meist werden diese Resultate vertuscht.“

Das ist das Merkwürdige an diesen modernen Triumphen wissenschaftlichen Fortschritts, dass man in ihnen die „Idee“ ohne Rücksicht auf die „Wirkungen“ zu feiern pflegt. Ein Idealismus ganz seltsamer Art! Wo es sich dagegen wirklich einmal um Ideen und Ideale handelt, da verlangt man vor Allem nach „greifbaren Erfolgen“, ohne selbst etwas dazu thun zu wollen. —

Mit diesem Ferran, dessen Ruhm inzwischen bereits verblichen ist, zumal sein Erzeuger am Ziele seiner Wünsche sich nicht mehr darum zu bemühen braucht, ihn aufrecht zu erhalten, brauchen auch wir selber uns wohl nicht weiter zu beschäftigen! Nachhaltiger, und mit dem ganzen Nachdruck staatlicher Unterstützung, wirkt heute noch der Meister jenes glücklichen Schülers, den er selbst als „Heiland“ gefeiert hat, als er seiner Fürsprache noch zu bedürfen glaubte: Pasteur. Im März konnte der „Thier- und Menschenfreund“ von diesem noch schreiben, er habe sich bis heute rühmen können, dass keines seiner menschlichen Versuchsobjekte gestorben sei; und er fügte als einzige Einschränkung hinzu:

„Nun ist ihm auch dieser Erfolg untreu geworden. Am 4. Dezember ist das 10jährige Mädchen Jeanne Pelletier, welchem er 36 Tage nach dem Bisse das Wuthgift eingespritzt hatte, gestorben — wie die französischen Blätter unter heftigen, nicht wiederzugebenden Ausfällen gegen Pasteur hinzusetzen — entweder an den Folgen der nicht geheilten Hundswuth, oder des inokulirten Giftes, da das Mädchen sich vor der Operation wohl befand. Die dem Impffanatismus eigene



Verblindung kennzeichnet sich durch den Umstand, dass Pasteur seine Patientin als „geheilt“ entlassen und ihr sogar für die Direktrice ihrer Gemeindeschule einen Brief mitgegeben hat, worin er bezeugte, dass das Mädchen ohne Gefahr für ihre Mitschülerinnen wieder in die Klasse aufgenommen werden könne.“

Seitdem hat man aber sogar durch alle politischen Blätter das Schicksal jener unglücklichen Russen erfahren können, welche, durch Wolfsbisse zerfleischt, vergeblich die Hilfe des Hundswuth-Impfers angerufen hatten, und Einer nach dem Andern dem Tode verfielen. Da ward denn wohl zugestanden, dass, was zwar vom Hunde auf das Kaninchen passen sollte, doch nicht auf den Wolf passe. Nur auf den Menschen soll es schliesslich allemal wieder passen, selbst wenn es, wie neuerdings, dem tollen Esel entnommen wird! *Nil bestialis a ma alienum puto!* Hören wir hierzu Herrn Lill von Lilienbach, und zwar zuerst in einem Zitat aus der „Grazer Morgenpost“:

„In keinem einzigen Falle ist der Beweis wissenschaftlich erbracht, dass Pasteur's Verfahren der Wuth vorgebeugt habe. Unter allen seinen Patienten sind nur 5 Personen, welche von Hunden gebissen wurden, deren wüthender Zustand kaum bezweifelt werden kann: die 3 Algierer, (welche 76 Tage nach dem Bisse inokulirt wurden — also zu einer Zeit, in welcher die Inokulation nach Pasteur von keiner Wirkung mehr ist, die aber doch als glückliche „Kuren“ verzeichnet sind), J. Pelletier, (welche starb, angeblich, weil sie 37 Tage nach dem Biss, also zu spät inokulirt wurde) und J. Lorda. Die Empfänglichkeit des Menschen für die Wuth ist aber eine so geringe (Fachmänner bestimmen das Verhältniss von 1 : 6), dass man aus diesen Fällen, wo Wuthgift ohne Schaden durch Bisse übertragen wurde, keinen Beweis für die Wirksamkeit der Inokulation ableiten kann.

Nur die Unempfindlichen blieben verschont. Die Empfänglichen starben mit und ohne Inokulation. So war diess der Fall mit L. Pelletier, welche, trotzdem sie als gesund aus der Behandlung Pasteurs entlassen wurde, gestorben ist, so auch mit den von einem Wolfe gebissenen (damals erst) 3 Russen, welche 10 Tage nach dem Biss inokulirt wurden.“

Wie konnte, fragt man sich, eine „Idee“ mit solchen Erfolgen von staatlicher und wissenschaftlicher Seite so begrüsst werden, wie es Pasteur widerfuhr? Vor den Erfolgen wäre diess eine ebenso grosse Dummheit, wie nach den Erfolgen eine Unwahrhaftigkeit gewesen! — Nun, im „Thier- und Menschenfreunde“ schildert uns Hr. v. Lilienbach auch den thatsächlichen Verlauf jener Akademiesitzung zu Paris, in welchem Pasteur's Entdeckung, wie es hiess, mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen worden war. In Wahrheit geschah Folgendes:

„Als Pasteur seinen Bericht über die Kur des jungen Elsässers, Namens Meister, gelesen hatte, erhob sich Dr. Guerin, der Nestor der Gelehrten in Paris, ein Mann, dessen Scharfsinn und ausgebreitete Kenntnisse allgemeine Anerkennung finden, und bemerkte, dass er die interessanten Eröffnungen Pasteur's nur mit grosser Einschränkung hinnehmen könne, denn das von diesem eingeschlagene Verfahren sei nur theoretisch gegen die Wuth gerichtet, da es von kompetenter Seite bestritten sei, dass es überhaupt ein mit Wuth behaftetes Kaninchen gäbe. Diese Thiere seien unempfindlich für die Wuth, wohl aber empfänglich für Blutvergiftung durch Einführung von Zersetzungstoffen, welche wüthenden Hunden entnommen wurden. Die Inokulation des jungen Meister mit dem präparirten Rückenmarke der Kaninchen entspreche daher nicht dem Zwecke einer Schutzimpfung. Ferner sei das, was Pasteur als ausgemacht ansah, nur eine unbegründete Voraussetzung, nämlich: dass der Knabe durch den Biss des Hundes sicher der Hundswuth verfallen war; denn durch die jüngste Statistik sei dargethan, dass von je 100 Personen, die von wüthenden Hunden gebissen werden, nur 10—13 an der Wuth erkrankten. Endlich sei der Knabe innerhalb 12 Stunden nach der Verwundung, bevor er noch an Pasteur überliefert wurde, von einem Wundarzte kanterisirt und mit Phinilsäure gewaschen worden, eine Behandlung, welche von vielen Aerzten als sicherer Schutz anerkannt wurde.“

Ja, in der „Grazer Morgenpost“ lesen wir sogar:

„In den meisten Fällen sind die Wunden der Gebissenen, bevor sie zu Pasteur kamen, wie dieser selbst in seinem Berichte zugibt, gebrannt worden, was, wenn es rechtzeitig geschieht, nach der Erfahrung glaubwürdiger Fachmänner einen



hinlänglichen Schutz gegen die Folgen des Bisses gewährt. Pasteur leugnet zwar die schützende Wirkung dieses Verfahrens, hat aber den Gegenbeweis nicht erbracht. Es ist daher Grund vorhanden, den grössten Theil der von ihm behandelten Personen schon vornherein als geschützt — und nicht erst durch ihn als „gerettet“ anzusehen.“

Etwas Tröstliches erfahren wir daraus zugleich, und auch der „Thier- und Menschenfreund“ bestätigt es uns, sodass wir uns hier wohl eine Zusammenfügung beider Mittheilungen erlauben dürfen.

„Wir besitzen Heilmittel gegen die Wuth, welche sich thatsächlich und nicht blos hypothetisch als wirksam erwiesen haben, in Fällen, wo die Symptome der Krankheit schon sichtbar waren. Von dem Kanterisiren der Wunde war schon die Rede. Ein anderes Mittel hat Dr. Bouisson der Akademie der Wissenschaften bekannt gegeben. Es besteht in anhaltenden Dampfbädern, mittels welcher er 80 Fälle der Hundswuth glücklich behandelte.“

„Dr. Dartides curirte durch diese Behandlung einen Mann, der 72 Tage nach erhaltenem Biss von Wuth ergriffen war. Pasteur hat keine solche Kur ausgeführt, denn seine Impfung vermag nichts gegen die wirkliche Krankheit; ja nach Versicherung des Dr. Babes aus Budapest, der erst kürzlich von Paris zurückgekehrt ist, wohin er vom ungarischen Ministerium zum Studium der Pasteur'schen Methode gereist war, nimmt Pasteur nur solche Patienten an, bei welchen die Verwundung höchstens einen Monat alt ist, da er nach dieser Zeit keinen Erfolg mehr erwartet.“

„Eine Wuthgift-Fabrik von wüthend gemachten Kaninchen, wie Pasteur sie beabsichtigt, mit allen ihren unmenschlichen Zerstörungen erscheint daher uns ein fürchterlicher und grausamer Luxus.“

Der Berichterstatter fährt im „Thier- und Menschenfreund“ fort:

„Das Experiment Pasteurs begegnete also sogleich bei seinem Bekanntwerden 4 schwer wiegenden Einwendungen: 1. dass es zweifelhaft sei, ob der fragliche Hund wüthend war, 2. dass, selbst die Wuth des Hundes zugegeben, die Wahrscheinlichkeit eher gegen, als für die Uebertragbarkeit der Wuth auf den gebissenen Knaben spricht, 3. dass dieser durch das Ausbrennen der Wunde schon vorher hinlänglich geschützt war, 4. dass es eine Täuschung sei, das von Pasteur aus Kaninchenrückenmark präparirte Impfmateriel für verdünntes Wuthgift zu halten.“

„Hierzu kommt, dass die Zeit der Inkubation ganz unbestimmt ist und mehrere Jahre dauern kann. Es müssen mehrere Jahre abgewartet werden, um sagen zu können, dass kein Ausbruch der Wuth erfolgt. Ueberhaupt ist wissenschaftlich nicht festgestellt, dass Hundswuth die selbe Krankheit ist wie Hydrophobie bei dem Menschen. Hunde können auch spontan, ohne Biss, wüthend werden, Menschen aber nie.“

Als Ergänzung hat Sanitätsrath Lorinser nachfolgende Thesen aufgestellt, die das Resultat zahlreicher Beobachtungen sind:

1) Die unter dem Namen Lyssa bekannte, unpassend als Wuth bezeichnete Krankheit des Menschen besteht in tetanischen Krämpfen der Schling- und Athmungsorgane — und ist in der Regel tödtlich.

2) Diese Krankheit kann durch eine Verletzung überhaupt, besonders nach einer Bisswunde entstehen, wenn gewisse Nervenfasern gequetscht, gezerrt oder später durch die erfolgte Vernarbung gespannt, gedehnt und dadurch in einen anhaltenden Reizzustand versetzt werden.

3) Da offenbare Beispiele vorliegen, dass diese Krankheit auch durch den Biss ganz gesunder Hunde hervorgebracht worden ist, entfällt die Nothwendigkeit, ein besonderes Wuthgift behufs Erzeugung derselben anzunehmen.

4) Der gemeinhin als Hundswuth bezeichnete krankhafte Zustand ist ein Symptom verschiedener Krankheitsprozesse, durch welche die Hunde bissig werden und in ihrem Benehmen auffallend verändert erscheinen.

5) Es ist Aufgabe der pathologischen Zootomie, diese verschiedenen Krankheiten durch die Sektion festzustellen und dieselben mit den ihnen zukommenden Namen zu bezeichnen.

Zum Schlusse dieser Uebersicht sei auch noch der sog. Schutz-Impfung gegen die Rinderpest gedacht:

„Ein englisches Urtheil über diese Schutzimpfung lautet: „Der Einwurf gegen das Verfahren ist, dass Sicherheit vor der Krankheit nur durch einen Prozentsatz



von Verlusten erlangt werden kann, welcher grösser ist, als wenn eine Herde auf eine angesteckte Weide getrieben würde. Ausserdem begünstigt die Impfung die Verbreitung der Krankheit auf andere Thiere, namentlich da, wo dieselbe bisher, wie in England, noch wenig verbreitet war. Mit anderen Worten: es wird ein sicheres grosses Opfer an Stelle eines nur möglichen kleineren gebracht. Und dabei sind die geimpften Thiere, welche zwar durchgekommen, aber möglicherweise in ihrem Kapitale an Gesundheit schwer geschädigt und für immer angesteckt worden sind, noch gar nicht in Betracht gezogen. Demgemäss hat denn auch die ungarische Regierung geurtheilt. „Der verhängnissvolle Ausgang anderer ernster, aber verborgener Krankheiten (bei den Schafen) wird durch die Schutzimpfung beschleunigt.“ Auch der bekannte Bacillologe Koch hat sich mit Schärfe gegen Pasteur gewendet. Aus den Thatsachen der Pasteurschen Impfungen schliesst er, dass dessen System ohne praktischen (und theoretischen d. R.) Werth sei: 1) weil es nicht im Stande ist wirksamen Schutz zu gewähren; 2) weil seine Schutzkraft (wenn sie überhaupt existirt) von ausserordentlich kurzer Dauer ist; 3) weil es geeignet ist, ernstliche Gefahr zu bringen, den Thieren wie den Menschen.“ Und selbst Virchow will die Impfung der Schafe gegen Pocken gesetzlich verboten haben; denn „welcher Vortheil auch dem einzelnen Schafe daraus erwachsen mag, so erhält sie die Krankheit unter dem Schafstande lebendig und kräftig.“

Die Lebendig-Erhaltung der „Krankheit“ unter dem Schafstande auf moralischem Weide-Land besorgt aber der Lehrer der Jugend andererseits mit dem ganzen Nachdruck seiner Autorität. Die Zeitungen berichten:

„In einer der letzten Vorlesungen über spezielle Pathologie nahm Prof. Virchow bei Erörterung des Zusammenhanges einer gewissen Erkrankung der Zungenbalgdrüsen mit der Hundswuth Veranlassung, sich über Pasteur auszusprechen. „Wenn man Pasteur des Charlatanismus beschuldigt, so thut man Unrecht, denn seine Versuche sind insofern unanfechtbar, als er durch das Einbringen von Rückenmark tollwuthkranker Thiere in das Gehirn seiner Versuchsthiere Tollwuth erzeugte. Einem Mediziner kommt allerdings diese Art der Impfung etwas fremdartig vor, ein Chemiker wie Pasteur kann sich das schon erlauben.““

Wer sich auch nur obige wenige Mittheilungen, welche allesamt auf Thatsachen beruhen, stäts gegenwärtig hielte, der würde vielen Täuschungen durch die Spiegelfechtereien des Zeitungsgeistes entgehen, wenn einmal schon das natürliche Gefühl allein, verstört durch moralische Lehren letzterer Art, dagegen nicht mehr Stich zu halten vermochte!

In Einzelnen aber lebt auch dieses noch, und ihrer müssen wir nicht minder dankbar gedenken. Hören wir nach dem Franzosen Pasteur den deutschen Pastor:

„Irgendwo in der Welt bricht die Cholera aus: „Die Ursache der Seuche liegt in elementaren oder in Kulturverhältnissen“ sagen die Einen; „nein“ entgegnen die Andern „sie ist contagiös, wir haben den Krankheitserreger mikroskopisch nachgewiesen, sogar gezüchtet.“ Nun erhebt sich ein neuer Streit: „Der Mikrobe behauptet seine Lebensfähigkeit länger in Feuchtigkeit“ ruft man hier „darum nur kein Wasser in angesteckte Wohnungen! — „Im Gegentheil“ hört man wieder von dort „je trockener, desto zäher bleibt der Spaltpilz, also schwemmt ihm das Leben hinweg!“ — Alle diese Resultate geben sich als durch exakte Forschung gewonnen aus und aus dem Gewirr der widersprechenden Ergebnisse bildet sich im Laienkopfe schliesslich nicht mehr als eine unsichere Vorstellung von geheimnissvollen, unabwendbaren Gefahren, denen er sich als armseliges Menschenkind rettungslos preisgegeben fühlt, oder blindlings gibt er sich irgend einer Autorität gefangen, jetzt die Bacille, jetzt die Cocce, jetzt die ihm mit Aufopferung einiger unglücklicher vivisezirtter Kaninchen vordemonstrirte Auffindung einer, irgendwelche Reflexbewegung vermittelnden Nervenbahn oder dgl. bewundernd. Kurz, durch solche Belehrungen, unter welchem Scheine sie auch geschehen mögen, wird der gesunde Blick für die Grundbedingungen des körperlichen Wohls eher verwirrt, von der Hauptsache abgezogen und gar leicht zu einer übertriebenen Meinung von der Medizin und ihrem Vermögen geführt, die darum nicht weniger abergläubisch ist, weil sie sich auf „Wissenschaftlichkeit“ bezieht.“

Es ist bemerkenswerth, dass ein christlicher Dichter dieses spricht. Heinrich Steinhausen, der Verfasser des „Irmela“ und des „Marcus Zeislein“, der Pastor von Beetz in der Mark, hielt am 25. Februar d. J. einen Vortrag im



„Berliner hygieinischen Vereine“ über die Bedeutung der Hygiene für die Charakterbildung. Ihm sind die oben angeführten Sätze entnommen: ihm verdanken wir auch das schöne Schlusswort:

„Die hygieinische Richtung bedeutet eine Auflehnung der naturgemässen Wahrheit gegen Verkünstelung und Entstellung, ein Lautwerden und Geltendmachen der unverjähren und nie ohne verderblichste Folgen unterdrückten und gemisshandelten Rechte der ursprünglichen Lebensgesetze und Lebensforderungen. Darum wird denn auch durch sie der Sinn geweckt für das Natürliche, Ungekünstelte, Einfache, Schlichte, Wahrhafte und Ungeschminkte in Kunst und Leben und darum sind dem Hygieniker, ohne dass er deshalb fachmässiger Kenner zu sein braucht, so viele Leistungen moderner Kunst und Aeusserungen modernen Lebens, welche ihre Wirkung im Effekt, im gespreizten oder überfirnissten Wesen suchen, überhaupt alles Gemachte und Scheintrüglige in der Seele zuwider. Als höchste Schönheit gilt ihm Erscheinung des gesunden Lebens und wie er einerseits auf Geltendmachung der Rechte und Anforderungen des Herzens besteht, so wenig respektiert er andererseits Bildung und Wissenschaft, wenn jene verletzt werden.“

Könnte dieses doch auch unser Schlusswort sein! — Leider haben wir noch etwas hinzu zu fügen. Den abendländischen Christen will man neuerdings in ihrer wankenden Glaubenssicherheit mit orientalischem Buddhismus geistig-spiritistisch aufhelfen. Hier soll von Urzeiten her die Erlösungsmacht des reinen Geistes vorgebildet und bereit sein, um all unsere altvererbten Verwirrungen zwischen den „Anforderungen des Herzens“ und den „Fortschritten“ des Gedankens zu schlichten. — Wie aber, wenn unser Fortschritt selbst jene Erlösung überholte? Was ist als die Zukunft des asiatischen Geistes — unter Anderem — gelegentlich etwa voraus zu schauen? —

„Gestern hat wieder ein junger Japaner, Terumaro Kato, welcher bis Ostern 1884 ausserhalb Berlins und von da ab an hiesiger Universität Medizin studiert hat, hier den Doktorgrad erlangt. Mit Vorliebe hat er physiologische Studien betrieben, wie auch seine in deutscher Sprache abgefasste Dissertation ein Thema aus diesem Gebiet der Medizin „Versuche am Grosshirn des Frosches“ behandelte. Der junge Doktor beabsichtigt, wie wir hören, in Japan die akademische Karriere einzuschlagen.“

So meldet in Nr. 93 vom 4. April das „deutsche Tageblatt“, das Organ der gegen die Vivisektion stimmenden konservativen Partei, ohne eine weitere Bemerkung über den Einfluss des wissenschaftlichen „Fortschritts“ christlich-europäischer Zivilisation auf die Bildungs-Carrière des buddhistischen Ostasiens! Wenn dieses so weiter geht, wird ein mit genialem Blick begabter Physiolog der Zukunft, vielleicht geborener Tibetener, einstmals auch im vivisezierten Menschengehirn das fortschrittlich entwickelte „Grosshirn des Frosches“ entdecken! Nur fände sich dann schwerlich noch ein Aristophanes, der die gebührende Komödie darüber schriebe, nachdem unsere modernen Sokratesse und Platone der reinen Wissenschaft das Tragische des leidenden Lebens in unsern hellen Tagen so arg verkennen konnten!

Auch mit der „*lux ex oriente*“ sieht es unter solchen Umständen düster aus, wenn wir uns nicht die wahre *Lux perpetua* wieder zu erwecken und treu zu wahren vermögen, welche von dem „Haupte voll Blut und Wunden“ durch die flimmernde Nacht aller menschlichen Fortschritte klar und ruhig zu uns herüberstrahlt. Das ist die einzig wahre Erlösung des Orientes, vom Oriente, auf die wir hoffen dürfen! —

H. v. W.



## Stimmen aus der Vergangenheit.

### Friedrich der Grosse und die Musik.

Der „letzte König“ — wie Carlyle ihn nannte (wir würden ihn als den letzten „realen“ des 18., dem „idealen Könige“ des 19. Jahrhunderts gegenüberstellen) — er ist jetzt vor hundert Jahren von dieser Welt geschieden, um der „Grossen Revolution“ und damit der „Modernität“ darin bis auf den heutigen Tag Platz zu machen. Aber in der selben modernen Welt haben Künstler und Meister eine Regeneration angebahnt, von welcher der letzte König der vorrevolutionären Zeiten nichts mehr ersehen konnte! Eine „sehnstüchtige Mahnung“ durchzieht freilich sein ganzes Leben, und in ihr äussert sich ein Doppeltrieb: deutsche Wahrhaftigkeit der Empfindung und — damals nur an den französischen Stil gewiesener — Sinn für die künstlerische Form. Während dieser letztere Sinn es ihm verwehrte, in der zeitgenössischen deutschen Litteratur Hoffungskeime eines Ideals zu entdecken, hat er von frühe an auf dem Gebiete der Musik den Glauben beethätigt, dass dem deutschen Genie hier noch die Möglichkeit eines edelen künstlerischen Wirkens blühe. In diesem Glauben an die Musik verband sich das urwüchsige deutsche Wesen seines herrlichen Urgrossvaters und jenes Helden der Wahrhaftigkeit auf dem Throne, seines gewaltigen Vaters, mit dem von den beiden Grosseltern, Friedrich I. und Sophie Charlotte, ererbten feinen Kunstgeschmacke. Der Ausdruck dieser Verbindung, der Empfindung und des Formensinnes, war das berühmte „Adagio“ seines eigenen Flötenspiels, dem von den Kennern der Zeit nur Ph. Em. Bach's und Benda's Kunst zur Seite gesetzt werden konnte. Dass schon sein Vater in seinem männlich-gestrengen Erziehungsplan den jungen Preussenprinzen die Musik praktisch und theoretisch zu lehren geboten hatte, mögen wir uns als bedeutsames Gegenstück festhalten zu der später geäusserten Sorge dieses Vaters, sein Sohn möchte ihm durch „Querpfeifereien“ *seine Arbeit* verderben!

Wir entnehmen diese Notizen über Friedrich den Grossen und die Musik einem trefflich unterrichtenden Aufsätze von F. A. v. Winterfeld in „Westermann's Illustrierten Deutschen Monatsheften“ vom August d. J. (Heft 359, S. 606—616), aus welchem insbesondere hervorgeht, wie merkwürdig entschieden des Königs kunstförderndes Gebahren darauf vorausdeutete, dass in der That nicht die Litteratur als solche, sondern eben die Musik das künstlerische Zukunftselement deutscher Kultur werden sollte. So sehr er dort die Franzosen schätzte, so sehr verachtete er hier die Italiäner. „Wie alle seine Kapellmeister Deutsche waren, so wurde auch lediglich deutsche Musik in seinen Konzerten aufgeführt. Fremden Sängern und Sängerinnen, die ihre mitgebrachte Musik sangen, sagte der König oft, es sei zu bedauern, dass sie Stimme und Talent an solche Bierhausmusik verschwendeten.“ Wie er J. S. Bach ehrte (1747), ist bekannt. „Als Reichardt, 1775 zum Kapellmeister berufen, sich dem Könige vorstellte, war dessen erste Frage, ob er in Preussen geboren, die zweite, ob er in Italien gewesen sei; kaum hatte Reichardt die letztere Frage mit einem bedauernden Nein beantwortet, als ihm der König heftig in's Wort fiel: „Das ist sein Glück! Hüt' Er sich vor die neuen Italiäner; so'n Kerl schreibt Ihm wie 'ne Sau!“ — Nur die Gesangkunst der Italiäner stand ihm anfänglich über allem Zweifel erhaben, bis auch hier eine Deutsche, die Elisabeth Schmehling, spätere Mara, ihn eines Besseren belehrte. In seiner, uns so tief sympathischen Auffassung, dass Musik Ausdruck der Empfindungen, nicht etwa auch eine nachahmende Kunst sei (womit er in königlichem Fluge seiner Zeit vorausgeeilt), führt jener Aufsatz zwei schöne Beispiele an:



„Einst hatte er in einem Adagio eigener Komposition ein Stück Recitativ angebracht, das Fasch ganz besonders rührte. Als der König ihn fragte, was er von einem Recitativ auf einem Instrument halte, entgegnete er, dass es eigentlich ohne Worte nicht zu gestatten sei, obgleich es hier eine grosse Wirkung hervor gebracht habe. Man habe geglaubt, eine flehende Person zu hören. „Recht!“ sagte der König. „Quanzens Recitativ klingt nicht viel anders, als wenn die Tonleiter auf der Mühle gemahlen wird. Ich habe mir bei diesem Recitativ Coriolans Mutter, ihren Sohn auf den Knien um Schonung für Rom bittend, vorgestellt.““

In einem Briefe Friedrichs an d'Alembert vom 5. Mai 1767 lesen wir folgende Stelle über die Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst: „Ich will nicht sagen, dass ich einige dialektische Sophismen in den Gedanken eines grossen Geometers über die Musik angetroffen habe; jedoch denke ich, dass ein unrichtiger Sprachgebrauch darin herrscht, und dass vielleicht die verschiedene Erklärung der Wörter mich hindert, mit ihm gleicher Meinung zu sein. Er giebt zu, dass die Tonkunst nur Empfindungen der Seele ausdrücken kann, dass folglich alles, was sich an die übrigen Sinne wendet, der Musik fremd ist. Dennoch fordert er vom Komponisten, dass er das Aufgehen der Sonne darstelle. Sollte er hiermit nicht gemeint haben, der Tonkünstler solle jene sanfte, ruhige Wonne ausdrücken, die das Anbrechen der Morgenröthe einflösst? — Das ist möglich; aber von den tiefsten Tönen bis zu den höchsten und dann wieder hinunterzusteigen, wie der Geometer es will, das wird niemals die geringste Aehnlichkeit mit dem Schauspiel eines schönen Morgens hervorbringen. Halten wir uns also in der Musik an den Ausdruck der Empfindungen und hüten wir uns, Dinge wiederzugeben, deren Nachahmung in der Musik ganz fehlerhaft ist.“

Nun, wir haben seitdem Sonnenaufgänge in der deutschen Musik erlebt, die noch tieferen Gründen als denen der sanften Wonne subjektiver Empfindung entstiegen waren, dennoch aber dem selben Gesetze des „Ausdrucks“ zur künstlerischen Bestätigung dienten. Die Empfindung des Menschen hatte sich uns inzwischen zur Seele des Seins vertieft, deren künstlerischer Ausdruck die Musik ist. In der Gemeinsamkeit des „Willens“, als des metaphysischen Grundes aller Empfindungs- und Erscheinungswelt, beruht die psychische Möglichkeit, dass unsere subjektive Empfindung auch die Erscheinungen der Natur im musikalischen Ausdruck mitempfinden kann, nicht nur als „Stimmungen“, sondern als tönende Ereignisse des Weltwillens. Die Bahn hierzu war mit einer künstlerischen Empfindung, wie es jene des grossen Königs war, bereits beschritten; die thatsächliche Verwirklichung, deren Periode in seinem Alter erst anfang, hat er, an eigenen Jugendidealen hangend, nicht eigentlich mehr zu „erleben“ vermocht, wenn er auch noch 1782, vier Jahre vor seinem Tode, sich die Partitur der „Entführung“ kommen liess. Wir, die wir 1882 die edelste Blüthe jener jungen Pflanze erleben durften, gedenken wir heute auch des „letzten Königs“, welcher unserer deutschen Musik ein erstes Wort der Huld, das uns als Wort der Hoffnung nachklingt, zugerufen hat. Dass gerade dieser König, und gerade als Musiker, von Meyerbeer im „Feldlager“ flötend „verewigt“ werden musste, diese Ironie der Geschichte kann ihm in unseren Augen an seiner Unsterblichkeit als deutscher Mann keinen Abbruch thun. Auch Er war Unser, und seines Hauses echter Geist, der heute in jugendlicher Wiedergeburt den Klängen des „Parsifal“ lauscht, er bleibe in uns selber uns treu bei unserem Ringen um die ewigen Ideale. Offenbaren sie sich über Throne und Kronen hinaus, so wirken sie niemals revolutionär, sondern regenerativ, und was immer diesem Elemente angehört, mag es noch so weit vor „1789“ liegen — es gehört zum Horte unseres deutschen Heldenthums: ihm sei die Ehre! —



## Geschäftlicher Theil.

(Generalversammlung. — Kassenbericht. — Nachrichten aus Bayreuth, Asch, Dresden, Reichenberg, Wien.)

### Die Generalversammlung des Allgemeinen R. Wagner-Vereines

fand am 24. Juli im Saale der Gesellschaft „Frohsinn“ zu Bayreuth statt. Um  $\frac{1}{2}$  10 Uhr Vormittags eröffnete der I. Vorsitzende, Hr. Rechtsanwalt Dr. C. Wimmer, die Sitzung mit ernstesten Worten des Gedenkens an den dahingeschiedenen königlichen Protektor von Bayreuth. — Die Aufstellung der Präsenzliste ergab die Vertretung folgender Stimmenzahl: Aachen 6, Amsterdam 32, Asch 21, Bremen 10, Bayreuth 263, Redaktion der Bayr. Bl. 25, Berlin-Potsdam 300, Berlin-Vertr. 29, Braunschweig 23, Brünn 95, Carlsbad 87, Cassel 70, Dresden 60, Genf 12, Graz 280, Halle 20, Hamburg 179, Hannover 28, Ingolstadt 12, London 150, Meran 14, München 212, Orden v. Gral 55, Olmütz 132, Paris 75, Pössneck 31, Reichenberg 104, Riga 55, Salzburg 43, Troppau 20, Viersen 23, Warnsdorf 84, Wehlau 6, Wels 54, Wien 730, Wiesbaden 27, Worms 31, Znaim 56, zusammen: 3441. — Den Kassenbericht über 2 Jahre trug Hr. Vereinskassier Alfred Schmid vor. (Veröffentlicht in den „Bayr. Bl.“) Aus der Versammlung äusserten sich mehrere Stimmen im Interesse grösserer Ersparungen an gewissen agitatorischen Vereinsunternehmungen, wie insbesondere den „Bayr. Festblättern.“ (Der bis jetzt unbefriedigende Erfolg dieser Unternehmung würde sich sofort in das Günstigste verkehren, wenn ein jedes Mitglied sich entschliesse, zum Besten der Sache ein Exemplar des ungemein reichhaltigen und schönen Werkes für den billigen Preis von 3 *M.* sich anzuschaffen!) Nach einer Debatte über den Modus der Freikarten-Vertheilung, wobei die Vertreter der Grossstädte sich gegen die Fesselung der grossen Zweigvereine an die Vorschrift einer Verloosung aussprachen (was am Schlusse der Sitzung in einer „Resolution“ der Versammlung besonderen zustimmenden Ausdruck fand), ward der Rechenschaftsbericht genehmigt, und in die Berathung der Vorlage des Tages, der neuen Vereins-Satzungen, eingetreten. Dr. Wimmer erörterte zunächst den Rechtsstandpunkt und befragte die Versammlung, ob sie prinzipiell der Aenderung der alten Satzungen im Sinne der Erstrebung „staatlicher Anerkennung“ des Vereins zustimme. Die in voriger (ausserordentlicher) Generalversammlung begründete „Stiftung“ hat sich als unausführbar erwiesen, da sie der staatlichen Bestätigung bedürfte, diese aber nur einer Stiftung verliehen wird, deren Zinsen dem Stiftungszwecke genügen; wonach also dem Vereine nichts übrig bliebe, als selbst die „juristische Person“ zu erwerben, und den als „Stiftung“ gedachten Fonds als einen solchen zur Begründung einer Stiftung in seine Satzungen aufzunehmen. Die Versammlung stimmte der Durchberathung der §§ der Vorlage zu. Nach verschiedenen Kürzungsvorschlägen zu § 1 ward dieser in der vorliegenden Fassung, § 2 und 3 ohne Debatte, § 4 mit geringer Veränderung angenommen. § 5 veranlasste die erste grössere Debatte über die juristische Zulässigkeit eines (anerkannten) Vereins mit wechselndem Vororte, wofür Dr. Boller (Wien) den Deutsch-Oesterreichischen Alpenverein anführte. Die Centralleitung wäre der natürliche Vorstand, während § 5, um den Verein juristisch an einem Ort zu fixiren, neben jener einen besondern „Vorstand in Bayreuth“ schaffen würde. Dr. Wimmer schlug endlich eine Spezialkommission für diese juristische Streitfrage vor. Die Versammlung ward um 1 Uhr auf 3 Uhr Nachmittags vertagt. Nach nochmaliger deutlicher Auseinandersetzung der Rechtsfrage seitens des Vorsitzenden und erneuerter Berathung beantragte Hr. Schön (Worms) Schluss der Debatte, worauf der § 5 mit



Majorität angenommen ward. § 6 und 7 wurde mit stilistischer Kürzung und § 8 nach einer Debatte über die Einfügung des Wortes „bedürftig“ bei der Erwähnung der „Freiplätze für Mitglieder“ (Glasenapp-Riga) und über die früher betont gewesene vermögensrechtliche Selbständigkeit der Zweigvereine (Boller-Wien) mit letzterem Zusatz angenommen. § 9 ward gegen die im Prinzip eine Theilung von Vorstand und Centralleitung ablehnenden Wiener Stimmen genehmigt. Die Debatte über § 10 ward verschoben, und inzwischen die §§ 14. 15 angenommen, danach §§ 10 — 13 zusammen berathen und nach einem neuen vermittelnden Entwürfe des Dr. Wimmer in der jetzt vorliegenden Fassung, gegen obige Stimmen, angenommen. (Danach hat der „Vorstand des Vereins“ mit dem Sitz in Bayreuth zugleich Sitz und Stimme in der C.-L., und seine spezielle Thätigkeit bezieht sich auf die Vertretung des Vereins nach Aussen.) Die §§ 16 und 17 gingen ohne weitere Debatte, § 18 nach längerer Berathung mit einigen, von Dr. Boller u. A. vorgeschlagenen Aenderungen durch. (Die Leitung der General-Versammlung liegt dem Vorstande als Vorsitzenden der C.-L. oder dessen Stellvertreter ob.) Nach Annahme der §§ 19 und 20 ward in grösserer Debatte der Prozentsatz der Verwendungen des Vereinsvermögens auf 25 für Kartenkauf, 15 (statt 10) für den Stipendienfonds festgesetzt, nachdem insbesondere die Hrn. Glasenapp, Smolian und Schön nachdrücklich für eine Verstärkung des letzteren eingetreten waren. § 21 ward demgemäss in Dr. Boller's Fassung angenommen. In §§ 22 und 23 ward nach Dr. Boller's Vorschläge der „Grundstock“ durch „Fonds für eine Festspielstiftung“ ersetzt, im § 24 der „Verwalter des Stipendienfonds“ an 5. Stelle im Curatorium restituirt. Die §§ 25 — 27 wurden ohne besondere Debatte angenommen, ebenso ein von Dr. Wimmer zur juristisch-formalen Abschliessung empfohlener § 28. — Die Wahl der Centralleitung für das nächste Jahr fiel einstimmig wieder auf München, nachdem von Berlin aus (Hrn. von Puttkamer) die Nothwendigkeit besonders betont war, dass den Ausarbeitern der neuen Satzungen auch deren Einführung in die Praxis des Vereinslebens mit vollem Rechte zustünde. — Zu Revisoren wurden die Hrn. Ressler (Bayreuth) und Boller (Wien), zum Delegirten der Versammlung in das Curatorium Frhr. v. Wolzogen erwählt. — Für die ebenso umsichtige wie energische Leitung der Versammlung durch nicht selten schwierig sich gestaltende Berathungsmomente ward auf Anregung des Hrn. Amtsrichters Schlemm dem Vorsitzenden, Dr. C. Wimmer, der laute Dank aller Anwesenden gezollt. Zum Schlusse, nach 7 Uhr Abends, ward auf Anregung des Hrn. v. Puttkamer (Berlin) ein Huldigungstelegramm an S. K. Hoheit den Prinz-Regenten Luitpold von Bayern abgesandt, worauf folgende gnädige Antwort eingegangen ist: „S. K. Hoheit der Prinz-Regent wurden durch die übermittelte Huldigung der zur Generalversammlung in Bayreuth anwesenden Delegirten und Mitglieder des A. R. W.-V.'s sehr angenehm berührt und lassen diese loyale Kundgebung mit Allerhöchst Ihrem freundlichen Danke erwidern.“



## Allgemeiner Richard Wagner-Verein.

Central-Leitung.

## Bilanz.

| Einnahmen.                        |           |           | Ausgaben.                           |           |           |
|-----------------------------------|-----------|-----------|-------------------------------------|-----------|-----------|
| An Cassenbestand am 20.           |           |           | Per Administr. - Auslagen <i>M.</i> | 4 961     | 89        |
| Juli 1884 . . . . . <i>M.</i>     | 27 174    | 5         | „ Bayreuther Blätter u.             |           |           |
| „ Mitgliederbeiträgen . . . . . „ | 44 673    | 75        | Agitationskosten . . . . . „        | 11 524    | 20        |
| „ Abonnements der Bay-            |           |           | „ Drucksachen . . . . . „           | 2 004     | 22        |
| reuther Blätter . . . . . „       | 6 723     | 98        | „ Porti . . . . . „                 | 1 060     | 97        |
| „ Spenden zum Fonds „             | 5 011     | 59        | „ Billetankauf für Mit-             |           |           |
| „ Verkauf v. Festblättern         |           |           | glieder . . . . . „                 | 30 000    | —         |
| und Kalendern . . . . . „         | 4 233     | 58        | „ Stipendienfonds . . . . . „       | 3 000     | —         |
| „ Diversen Einnahmen „            | 36        | 93        | „ Kauf- u. Verkauf von              |           |           |
| „ Zinsen . . . . . „              | 2 033     | 74        | Werthpapieren . . . . . „           | 2 155     | 30        |
| „ nicht rechnungsmäs-             |           |           | „ Zahlungen a. Auto-                |           |           |
| sige Einnahmen . . . . . „        | 630       | 64        | type-Comp. f. Bay-                  |           |           |
|                                   |           |           | reuther Festblätter „               | 12 176    | —         |
|                                   |           |           | „ Zahlungen f. Taschen-             |           |           |
|                                   |           |           | Kalender 85 u. 86 „                 | 2 217     | 29        |
|                                   |           |           | „ Diverse Ausgaben . . . . . „      | 314       | 75        |
|                                   |           |           | „ nicht rechnungsmäs-               |           |           |
|                                   |           |           | sige Ausgaben . . . . . „           | 630       | 64        |
|                                   |           |           | „ Bankdepot . . . . . „             | 20 249    | 50        |
|                                   |           |           | „ Cassa in Baar . . . . . „         | 223       | 50        |
|                                   | <i>M.</i> | 90 518 26 |                                     | <i>M.</i> | 90 518 26 |

München, 21. Juli 1886.

Alfred Schmid, Cassier.

Auf Grund der Revision anerkannt:

K. Ressler,  
k. Regierungs-Assessor.Dr. Boller, Obmann  
des Wiener Akad. Wagner-Vereins.

Bayreuth, den 25. Juli 1886.

## Einnahmen

an Mitglieder-Beiträgen und Abonnements-Beiträgen der Bayreuther Blätter.

|                         | <i>fl.</i><br>ö. W. | Mitglieder-<br>Beiträge |            | <i>fl.</i><br>ö. W. | Abonne-<br>ments |            |
|-------------------------|---------------------|-------------------------|------------|---------------------|------------------|------------|
|                         |                     | <i>M.</i>               | <i>fl.</i> |                     | <i>M.</i>        | <i>fl.</i> |
| Aachen . . . . .        |                     | 48                      | —          |                     | 36               | —          |
| Amsterdam . . . . .     |                     | 248                     | —          |                     | 36               | —          |
| Annaberg . . . . .      |                     | 4                       | —          |                     |                  |            |
| Antwerpen . . . . .     |                     | 109                     | —          |                     | 6                | —          |
| Asch i/B. . . . .       | 68                  | 110                     | 35         |                     |                  |            |
| Aschaffenburg . . . . . |                     | 76                      | —          |                     | 12               | —          |
| Transport:              |                     | 595                     | 35         |                     | 90               | —          |



|                                        | ö. W. | Mitglieder-<br>Beiträge |    | ö. W. | Abonne-<br>ments |    |
|----------------------------------------|-------|-------------------------|----|-------|------------------|----|
|                                        |       | M.                      | g. |       | M.               | g. |
| Transport:                             |       | 595                     | 35 |       | 90               | —  |
| Augsburg . . . . .                     |       | 36                      | —  |       |                  |    |
| Baden b/W. . . . .                     | 68    | 110                     | 98 |       |                  |    |
| Baden-Baden . . . . .                  |       | 100                     | —  |       |                  |    |
| Baltimore . . . . .                    |       | 48                      | —  |       | 24               | —  |
| Bamberg . . . . .                      |       | 20                      | —  |       |                  |    |
| Barmen . . . . .                       |       | 76                      | —  |       | 18               | —  |
| Bartenstein i/Ostpr. . . . .           |       | 64                      | —  |       | 60               | —  |
| Basel . . . . .                        |       | 8                       | —  |       |                  |    |
| Bautsch i/M. . . . .                   | 20    | 32                      | 33 |       |                  |    |
| Bautzen . . . . .                      |       | 80                      | —  |       |                  |    |
| Bayreuth . . . . .                     |       | 2267                    | 45 |       | 342              | —  |
| do. . . . .                            |       | 168                     | —  |       | 1467             | 49 |
| Berlin-Potsdam . . . . .               |       | 3084                    | —  |       |                  |    |
| Berlin . . . . .                       |       | 622                     | —  |       | 72               | —  |
| do. . . . .                            |       | 172                     | —  |       | 42               | —  |
| do. . . . .                            |       | 64                      | —  |       |                  |    |
| do. . . . .                            |       | 6                       | —  |       |                  |    |
| do. . . . .                            |       | 100                     | —  |       |                  |    |
| Bielefeld . . . . .                    |       | 4                       | —  |       |                  |    |
| Böhm. Leipa . . . . .                  | 140   | 226                     | 71 |       |                  |    |
| Bonn . . . . .                         |       | 60                      | —  |       | 30               | —  |
| Braunschweig . . . . .                 |       | 188                     | —  |       | 54               | —  |
| Bremen . . . . .                       |       | 64                      | —  |       |                  |    |
| Breslau . . . . .                      |       | 220                     | —  |       | 6                | —  |
| Brieg . . . . .                        |       | 108                     | —  |       | 18               | —  |
| Bromberg . . . . .                     |       | 8                       | —  |       |                  |    |
| Brünn . . . . .                        | 352   | 570                     | 46 |       |                  |    |
| Brüssel . . . . .                      |       | 456                     | —  |       |                  |    |
| Brux i/B. . . . .                      | 14    | 23                      | 10 |       |                  |    |
| Budapest . . . . .                     | 26    | 42                      | 60 |       |                  |    |
| Budingen . . . . .                     |       | 24                      | —  |       |                  |    |
| Budweis . . . . .                      | 18    | 29                      | 93 |       |                  |    |
| Buitenzorg . . . . .                   |       | 40                      | —  |       | 54               | —  |
| Bukarest . . . . .                     |       | 392                     | —  |       | 6                | —  |
| Burg b/M. . . . .                      |       | 4                       | —  |       |                  |    |
| Camin . . . . .                        |       | 4                       | —  |       |                  |    |
| Carlsbad . . . . .                     | 198   | 559                     | 77 |       |                  |    |
| Carlsruhe . . . . .                    |       | 764                     | —  |       | 30               | —  |
| Cassel . . . . .                       |       | 604                     | —  |       | 48               | —  |
| Celle . . . . .                        |       | 24                      | —  |       |                  |    |
| Christiania . . . . .                  |       | 68                      | —  |       |                  |    |
| Chemnitz . . . . .                     |       | 40                      | —  |       |                  |    |
| Coblenz-Ehrenbreit-<br>stein . . . . . |       | 172                     | —  |       | 12               | —  |
| Coburg . . . . .                       |       | 108                     | —  |       | 6                | —  |
| Transport:                             |       | 12458                   | 68 |       | 2379             | 49 |



|                         |                          | H.<br>ö. W. | Mitglieder-<br>Beiträge |    | H.<br>ö. W. | Abonne-<br>ments |    |
|-------------------------|--------------------------|-------------|-------------------------|----|-------------|------------------|----|
|                         |                          |             | M.                      | ö. |             | M.               | ö. |
|                         | Transport:               |             | 12458                   | 68 |             | 2379             | 49 |
| Cöln . . . . .          |                          |             | 80                      | —  |             | 24               | —  |
| Colberg . . . . .       |                          |             | 64                      | —  |             | 12               | —  |
| Colmar . . . . .        |                          |             | 104                     | —  |             | 60               | —  |
| Constanz . . . . .      |                          |             | 4                       | —  |             |                  |    |
| Cöslin . . . . .        |                          |             | 28                      | —  |             |                  |    |
| Darmstadt . . . . .     |                          |             | 129                     | 60 |             | 18               | —  |
| Detmold . . . . .       |                          |             | 116                     | —  |             |                  |    |
| Dortmund . . . . .      |                          |             | 20                      | —  |             | 12               | —  |
| Dordrecht . . . . .     |                          |             | 48                      | 22 |             | 6                | —  |
| Dresden : . . . . .     |                          |             | 496                     | —  |             | 30               | —  |
| Düsseldorf . . . . .    |                          |             | 60                      | —  |             |                  |    |
| Duisburg . . . . .      |                          |             | 36                      | —  |             |                  |    |
| Eger i/B. . . . .       |                          | 20          | 32                      | 80 |             |                  |    |
| Eisenach . . . . .      |                          |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Elberfeld . . . . .     |                          |             | 60                      | —  |             |                  |    |
| Erfurt . . . . .        | Voigt, E. . . . .        |             | 12                      | —  |             |                  |    |
| do. . . . .             | Büchner, E. . . . .      |             | 4                       | —  |             |                  |    |
| Frankenberg . . . . .   |                          |             | 80                      | —  |             |                  |    |
| Frankenhausen . . . . . |                          |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Frankfurt a/M. . . . .  | Steyl & Thomas . . . . . |             | 192                     | —  |             | 48               | —  |
| do. . . . .             | Calm, Arth. . . . .      |             | 80                      | —  |             | 36               | —  |
| Frankfurt a/O. . . . .  |                          |             | 12                      | —  |             |                  |    |
| Fredeburg . . . . .     |                          |             | 68                      | —  |             | 36               | —  |
| Freiburg i/B. . . . .   |                          |             | 600                     | —  |             | 24               | —  |
| Fürth . . . . .         |                          |             | 112                     | —  |             |                  |    |
| Fulda . . . . .         |                          |             | 12                      | —  |             |                  |    |
| Gera . . . . .          |                          |             | 24                      | —  |             |                  |    |
| Giessen . . . . .       |                          |             | 116                     | —  |             | 12               | —  |
| Görz . . . . .          |                          | 10          | 16                      | 10 |             |                  |    |
| Göttingen . . . . .     |                          |             | 240                     | —  |             | 66               | —  |
| Goslar . . . . .        |                          |             | 36                      | —  |             | 24               | —  |
| Gotha . . . . .         |                          |             | 56                      | —  |             | 18               | —  |
| Graz . . . . .          |                          | 960         | 1785                    | 36 |             |                  |    |
| Greifswald . . . . .    |                          |             | 32                      | —  |             |                  |    |
| Grossenhain . . . . .   |                          |             | 216                     | —  |             | 12               | —  |
| Hagen i/W. . . . .      |                          |             | 80                      | —  |             | 30               | —  |
| Hainburg a/D. . . . .   |                          |             | 9                       | 20 |             | 12               | —  |
| Halle a/S. . . . .      |                          |             | 116                     | —  |             | 60               | —  |
| Hamburg . . . . .       | Zweig-Verein . . . . .   |             | 1472                    | —  |             | 6                | —  |
| do. . . . .             | Hofmann, H. . . . .      |             | 24                      | —  |             | 6                | —  |
| Hanau . . . . .         |                          |             | 4                       | —  |             |                  |    |
| Hannover . . . . .      |                          |             | 160                     | —  |             | 18               | —  |
| Heidelberg . . . . .    |                          |             | 176                     | —  |             | 42               | —  |
| Heilbronn . . . . .     |                          |             | 32                      | —  |             |                  |    |
| Helsingfors . . . . .   |                          |             | 124                     | —  |             | 156              | —  |
| Transport:              |                          |             | 19643                   | 96 |             | 3147             | 49 |



|                    |                           | $\mathcal{L}$<br>ö. W. | Mitglieder-<br>Beiträge |               | $\mathcal{L}$<br>ö. W. | Abonne-<br>ments |               |
|--------------------|---------------------------|------------------------|-------------------------|---------------|------------------------|------------------|---------------|
|                    |                           |                        | $\mathcal{M}$           | $\mathcal{S}$ |                        | $\mathcal{M}$    | $\mathcal{S}$ |
| Transport :        |                           |                        | 19643                   | 96            |                        | 3147             | 49            |
| Hirschberg         |                           |                        | 24                      | —             |                        | 6                | —             |
| Homburg v. d. H.   |                           |                        | 20                      | —             |                        |                  |               |
| Jena               |                           |                        | 132                     | —             |                        | 30               | —             |
| Iglau              |                           | 12                     | 19                      | 32            |                        |                  |               |
| Ingolstadt         |                           |                        | 104                     | —             |                        | 6                | —             |
| Josefsthal-Maxdorf |                           | 60                     | 97                      | 13            |                        |                  |               |
| Iserlohn           |                           |                        | 12                      | —             |                        |                  |               |
| Kandel             |                           |                        | 200                     | —             |                        |                  |               |
| Kempten            |                           |                        | 24                      | —             |                        | 24               | —             |
| Kiel               |                           |                        | 392                     | —             |                        | 78               | —             |
| Kirchheimbolanden  |                           |                        | 44                      | —             |                        |                  |               |
| Kissingen          |                           |                        | 108                     | —             |                        | 24               | —             |
| Kitzingen          |                           |                        | 80                      | —             |                        | 24               | —             |
| Klagenfurt         |                           | 18                     | 29                      | —             |                        |                  |               |
| Klingenthal        |                           |                        | 60                      | —             |                        | 12               | —             |
| Königsberg         |                           |                        | 144                     | —             |                        | 12               | —             |
| Korneuburg         |                           | 24                     | 38                      | 99            |                        |                  |               |
| Krems a/D.         |                           | 18                     | 28                      | 99            |                        |                  |               |
| Kreuznach          |                           |                        | 4                       | —             |                        | 6                | —             |
| Laibach            |                           | 44                     | 71                      | 46            |                        |                  |               |
| Landau             |                           |                        | 4                       | —             |                        | 6                | —             |
| Lausanne           |                           |                        | 4                       | —             |                        |                  |               |
| Leipzig            |                           |                        | 412                     | —             |                        |                  |               |
| Lindau             |                           |                        | 28                      | —             |                        | 6                | —             |
| Linz a/D.          |                           | 112                    | 182                     | 06            |                        |                  |               |
| Löbau              |                           |                        | 12                      | —             |                        |                  |               |
| London             |                           |                        | 920                     | —             |                        | 111              | —             |
| Luckenwalde        |                           |                        | 4                       | —             |                        |                  |               |
| Ludwigsburg        |                           |                        | 40                      | —             |                        |                  |               |
| Magdeburg          |                           |                        | 108                     | —             |                        | 36               | —             |
| Mannheim           |                           |                        | 1608                    | —             |                        | 6                | —             |
| Marburg            | Liszt, von                |                        | 264                     | —             |                        | 6                | —             |
| do.                | Akad. Rich. Wagner-Verein |                        | 24                      | —             |                        |                  |               |
| Marktstefl         |                           |                        | 75                      | —             |                        | 6                | —             |
| Meran              |                           | 42                     | 68                      | 20            | 6                      | 9                | 85            |
| Mergentheim        |                           |                        | 16                      | —             |                        | 12               | —             |
| Moskau             |                           |                        | 326                     | 87            |                        | 11               | 82            |
| Mühlhausen i/E.    |                           |                        | 32                      | —             |                        | 12               | —             |
| München            | Zweig-Verein              |                        | 1728                    | —             |                        | 576              | —             |
| do.                | Orden v. Gral             |                        | 416                     | —             |                        | 60               | —             |
| do.                | Central-Leitung           |                        | 672                     | 15            |                        | 726              | —             |
| do.                | Akad. Rich. Wagner-Verein |                        | 28                      | —             |                        | 12               | —             |
| München-Gladbach   |                           |                        | 148                     | —             |                        | 6                | —             |
| Münster            |                           |                        | 16                      | —             |                        |                  |               |
| Naumburg           |                           |                        | 88                      | —             |                        | 24               | —             |
| Transport :        |                           |                        | 28501                   | 13            |                        | 4996             | 16            |



|                   | H.<br>ö. W. | Mitglieder-<br>Beiträge |    | H.<br>ö. W. | Abonne-<br>ments |    |
|-------------------|-------------|-------------------------|----|-------------|------------------|----|
|                   |             | M.                      | J. |             | M.               | J. |
| Transport:        |             | 28501                   | 13 |             | 4996             | 16 |
| Neustadt i/W.-Pr. |             | 4                       | —  |             |                  |    |
| Neu-Ruppin        |             | 4                       | —  |             |                  |    |
| Neu-Ulm           |             | 12                      | —  |             |                  |    |
| New-York          |             | 100                     | —  |             |                  |    |
| Nördlingen        |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Nürnberg          |             | 764                     | —  |             | 12               | —  |
| Oels              |             | 56                      | —  |             |                  |    |
| Offenbach         |             | 60                      | —  |             |                  |    |
| Oldenburg         |             | 36                      | —  |             | 12               | —  |
| Olmütz            | 502         | 816                     | 41 |             |                  |    |
| Osterwieck        |             | 28                      | —  |             | 6                | —  |
| Paris             |             | 576                     | 29 |             | 6                | —  |
| Passau            |             | 56                      | —  |             |                  |    |
| Plauen            |             | 1108                    | —  |             | 12               | —  |
| Pforzheim         |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Piacenza          |             | 120                     | —  |             | 6                | —  |
| Pössneck          |             | 228                     | —  |             | 60               | —  |
| Posen             |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Prag              | 16          | 25                      | 80 |             |                  |    |
| Pressburg         | 2           | 3                       | 22 |             |                  |    |
| Quedlinburg       |             | 324                     | —  |             | 6                | —  |
| Rastatt           |             | 116                     | —  |             |                  |    |
| Reichenberg       | 418         | 679                     | 55 |             |                  |    |
| Regensburg        |             | 52                      | —  |             |                  |    |
| Reutlingen        |             | 4                       | —  |             |                  |    |
| Riga              |             | 496                     | —  |             | 637              | —  |
| Röhrsdorf         |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Rom               |             | 28                      | —  |             |                  |    |
| Rostock           |             | 48                      | —  |             | 24               | —  |
| Rotterdam         |             | 48                      | —  |             | 6                | —  |
| Rothweil          |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Rudolstadt        |             | 12                      | —  |             |                  |    |
| Saarbrücken       |             | 16                      | —  |             | 6                | —  |
| Salzburg          | 156         | 253                     | 81 |             |                  |    |
| Sampang           |             | 48                      | —  |             | 30               | 43 |
| Schaffhausen      |             | 24                      | —  |             |                  |    |
| Schweinfurt       |             | 36                      | —  |             | 48               | —  |
| Siegen            |             | 40                      | —  |             |                  |    |
| Simbach           |             | 28                      | —  |             |                  |    |
| Sondershausen     |             | 182                     | —  |             | 6                | —  |
| Solingen          |             | 8                       | —  |             |                  |    |
| Sonneberg         |             | 188                     | —  |             |                  |    |
| Spandau           |             | 76                      | —  |             | 6                | —  |
| Speyer            |             | 64                      | —  |             | 6                | —  |
| Spremberg         |             | 24                      | —  |             | 12               | —  |
| Transport:        |             | 35334                   | 21 |             | 5897             | 59 |



|                            |                           | ö. W. | Mitglieder-<br>Beiträge |       | ö. W. | Abonne-<br>ments |    |
|----------------------------|---------------------------|-------|-------------------------|-------|-------|------------------|----|
|                            |                           |       | M.                      | ö.    |       | M.               | ö. |
|                            | Transport:                |       | 353                     | 34 21 |       | 5897             | 59 |
| Stargard . . . . .         |                           |       | 12                      | —     |       |                  |    |
| Stettin . . . . .          |                           |       | 336                     | —     |       |                  |    |
| Steyr . . . . .            |                           | 8     | 12                      | 89    |       |                  |    |
| Strassburg . . . . .       |                           |       | 316                     | —     |       |                  |    |
| Straubing . . . . .        |                           |       | 72                      | —     |       |                  |    |
| Stuttgart . . . . .        | Kürschner, Dr. Jos.       |       | 68                      | —     |       | 36               | —  |
| do. . . . .                |                           |       |                         |       |       | 6                | —  |
| Tirschenreuth . . . . .    |                           |       | 8                       | —     |       | 6                | —  |
| Tölz . . . . .             |                           |       | 12                      | —     |       | 6                | —  |
| Trier . . . . .            |                           |       | 24                      | —     |       | 24               | —  |
| Triest . . . . .           |                           | 66    | 109                     | 47    | 3     | 5                | —  |
| Troppau . . . . .          |                           | 80    | 128                     | 88    |       |                  |    |
| Tübingen . . . . .         | Akad. Rich. Wagner-Verein |       | 58                      | —     |       |                  |    |
| do. . . . .                | Köstlin, Dr.              |       | 28                      | —     |       | 12               | —  |
| Untermünsterthal . . . . . | 2                         |       | 32                      | —     |       | 6                | —  |
| Utrecht . . . . .          |                           |       | 48                      | —     |       |                  |    |
| Venedig . . . . .          |                           |       | 164                     | 10    |       |                  |    |
| Viersen . . . . .          |                           |       | 256                     | —     |       | 36               | —  |
| Villingen . . . . .        |                           |       | 56                      | —     |       | 6                | —  |
| Warnsdorf . . . . .        |                           | 330   | 536                     | 07    |       |                  |    |
| Washington . . . . .       |                           |       | 40                      | —     |       |                  |    |
| Wehlau . . . . .           |                           |       | 24                      | —     |       |                  |    |
| Weimar . . . . .           |                           |       | 152                     | —     |       | 18               | —  |
| Weissenburg a/S. . . . .   |                           |       | 12                      | —     |       |                  |    |
| Wels a/Traun . . . . .     |                           | 184   | 298                     | 07    |       |                  |    |
| Wernigerode . . . . .      |                           |       | 36                      | —     |       |                  |    |
| Weyarn . . . . .           |                           |       | 16                      | —     |       | 6                | —  |
| Wien . . . . .             | Akad. Rich. Wagner-Verein | 3169  | 5155                    | 83    | 318   | 516              | 07 |
| do. . . . .                | Gutmann, A. J.            | 42    | 68                      | 56    |       |                  |    |
| Wiener-Neustadt . . . . .  |                           | 28    | 45                      | 30    |       |                  |    |
| Wiesbaden . . . . .        |                           |       | 240                     | —     |       |                  |    |
| Worms . . . . .            |                           |       | 230                     | —     |       | 72               | —  |
| Wünschelburg . . . . .     |                           |       | 8                       | —     |       |                  |    |
| Würzburg . . . . .         |                           |       | 128                     | —     |       |                  |    |
| Zabern . . . . .           |                           |       | 44                      | —     |       |                  |    |
| Zeitz . . . . .            | Weidmann, G.              |       | 44                      | —     |       |                  |    |
| Zirndorf . . . . .         |                           |       | 12                      | —     |       | 12               | —  |
| Zittau . . . . .           |                           |       | 36                      | —     |       | 12               | —  |
| Znaim . . . . .            |                           | 228   | 370                     | 43    | 18    | 29               | 32 |
| Zürich . . . . .           | Hug, Gebr.                |       | 28                      | —     |       | 18               | —  |
| Zürich-Fluntern . . . . .  |                           |       | 32                      | —     |       |                  |    |
| Zwettl . . . . .           |                           | 26    | 41                      | 94    |       |                  |    |
| Summa:                     |                           |       | 44673                   | 75    |       | 6723             | 98 |



## Spenden zum Fonds.

|                                      |                              |         | <i>M.</i> | <i>g.</i> |
|--------------------------------------|------------------------------|---------|-----------|-----------|
| Abresch, Fräulein . . . . .          | Mainz . . . . .              |         | 12        | —         |
| Avenarius, T. . . . .                | Dresden . . . . .            |         | 6         | —         |
| Bache, Walter . . . . .              | London . . . . .             |         | 312       | —         |
| Barral . . . . .                     | Moskau . . . . .             | Rb. 3.— | 5         | 91        |
| Barry, C. A. . . . .                 | London . . . . .             |         | 4         | —         |
| Bartenstein, O. V. . . . .           |                              |         | 59        | 56        |
| Bernard, Fräulein . . . . .          | Paris . . . . .              |         | 6         | —         |
| Bruce, Katharine . . . . .           | Florenz . . . . .            |         | 6         | —         |
| „ Philiphaug . . . . .               | Selcirch . . . . .           |         | 2         | —         |
| Buths . . . . .                      | Elberfeld . . . . .          |         | 1         | —         |
| Buz, Commerzienrath . . . . .        | Augsburg . . . . .           |         | 100       | —         |
| Chaulin, Rittmeister . . . . .       | Stuttgart . . . . .          |         | 20        | —         |
| Deinhardt, Frau Dr. . . . .          | Apolda . . . . .             |         | 60        | —         |
| Deutsch . . . . .                    | Gries . . . . .              | Lf. 2.— | 3         | 24        |
| Dörfel, E. M. . . . .                | Klingenthal . . . . .        |         | 12        | —         |
| Dunlop, J. S. . . . .                | Florenz . . . . .            |         | 6         | —         |
| Ekvoos . . . . .                     | Helsingfors . . . . .        |         | 10        | —         |
| Engel, H. . . . .                    | Frankfurt a/M. . . . .       |         | 10        | —         |
| Erdmannsdörffer, Prof. . . . .       | Moskau . . . . .             | Rb. 2.— | 3         | 94        |
| Evertsbusch . . . . .                | do. . . . .                  | Rb. 3.— | 5         | 91        |
| Faltin, Richard . . . . .            | Helsingfors . . . . .        |         | 20        | —         |
| Fennemai . . . . .                   | Buitenzorg . . . . .         |         | 12        | 78        |
| Fischer, G. . . . .                  | Marktbreit . . . . .         |         | 10        | —         |
| Frenckel, Frau von . . . . .         | Helsingfors . . . . .        |         | 10        | —         |
| Geisberg, Leo . . . . .              | München . . . . .            |         | 45        | —         |
| „ Frau . . . . .                     | do. . . . .                  |         | 25        | —         |
| Giersch de Rège . . . . .            | Berlin . . . . .             |         | 8         | —         |
| Grysanowsky, E. . . . .              | Livorno . . . . .            |         | 2         | —         |
| Hänel, Arthur, stud. math. . . . .   | Berlin (Stuttgart) . . . . . |         | 20        | —         |
| Haldy, Rich., Referendar . . . . .   | Berlin (Bonn) . . . . .      |         | 1000      | —         |
| Hallberger . . . . .                 | Stuttgart . . . . .          |         | 10        | —         |
| Hermanowitsch . . . . .              | Moskau . . . . .             | Rb. 3.— | 5         | 91        |
| Heydt, v. d., Baron und Gattin       | Elberfeld . . . . .          |         | 2         | —         |
| Hohenlohe-Langenburg, Ernst,         |                              |         |           |           |
| Prinz zu . . . . .                   | Leipzig . . . . .            |         | 32        | —         |
| Hrimaly . . . . .                    | Moskau . . . . .             | Rb. 3.— | 5         | 91        |
| Hug, Gebrd. . . . .                  | Zürich . . . . .             |         | 32        | —         |
| Hundt, Frau von . . . . .            | Brieg . . . . .              |         | 6         | —         |
| Jablotschkoff, <u>Mmo.</u> . . . . . | Moskau . . . . .             | Rb. 3.— | 5         | 91        |
| Ibach, R. Sohn . . . . .             | Barmen . . . . .             |         | 6         | —         |
| Jokwer . . . . .                     | Düsseldorf . . . . .         |         | 2         | —         |
| Kajanus . . . . .                    | Helsingfors . . . . .        |         | 10        | —         |
| Klärlich . . . . .                   | do. . . . .                  |         | 20        | —         |
| Köstlin, Dr. . . . .                 | Tübingen . . . . .           |         | 12        | —         |
| Korneuburger Gesangverein . . . . .  | Korneuburg . . . . .         | Lf. 1.— | 1         | 64        |
| Kornis . . . . .                     | Wien . . . . .               |         | 6         | —         |
| Langa . . . . .                      | Moskau . . . . .             |         | 3         | 94        |

Transport: || 1959 65



|                                                   |                 | Transport: | M.   | §. |
|---------------------------------------------------|-----------------|------------|------|----|
|                                                   |                 |            | 1959 | 65 |
| Laroche, M <sup>me</sup> .                        | Moskau          | Rb. 2.—    | 3    | 94 |
| Lawrice . . . . .                                 | Park Sydenham   |            | 4    | —  |
| Leinner, Oscar . . . . .                          | Moskau          | Rb. 3.—    | 5    | 91 |
| Liebrecht . . . . .                               | do.             | Rb. 3.—    | 5    | 91 |
| Lindau, Dr. Max . . . . .                         | Berlin          |            | 5    | —  |
| London (E. M. M.) . . . . .                       | London          |            | 25   | —  |
| Lublink-Weddik, Dr. . . . .                       | Sampang         |            | 13   | 56 |
| Lucas, E. . . . .                                 | Elberfeld       |            | 1    | —  |
| Lynden, Baron . . . . .                           | Buitenzorg      |            | 12   | 80 |
| Männergesangverein . . . . .                      | Warnsdorf       | H. 3.—     | 4    | 83 |
| Mebius, H. S. . . . .                             | Moskau          | Rb. 3.—    | 5    | 91 |
| Mertens, H. J. . . . .                            | Buitenzorg      |            | 6    | —  |
| Mielck, Irene, Frau . . . . .                     | Helsingfors     |            | 10   | —  |
| Montefiore, J. G. . . . .                         | London          |            | 11   | —  |
| Mosch du, H. H. . . . .                           | Buitenzorg      |            | 6    | —  |
| München, k. Hof- & National-Theater . . . . .     | München         |            | 1685 | 87 |
| Musiol, R. . . . .                                | Röhrsdorf       |            | 2    | —  |
| Nationalverein . . . . .                          | Warnsdorf       | H. 4.—     | 6    | 44 |
| Olmütz, Gesangverein . . . . .                    | Olmütz          | H. 8.—     | 13   | 12 |
| Orgeni, Fräulein . . . . .                        | Graz            |            | 18   | —  |
| Osberg, Adele . . . . .                           | Helsingfors     |            | 10   | —  |
| Pabst . . . . .                                   | Moskau          | Rb. 3.—    | 5    | 91 |
| Parker, L. N. . . . .                             | London          |            | 5    | —  |
| Peil, J. A. . . . .                               | do.             |            | 24   | —  |
| Pelouze, M <sup>me</sup> . . . . .                | Paris           |            | 100  | —  |
| Penn, A. D. J. . . . .                            | Buitenzorg      |            | 6    | —  |
| Pojet, S., Fräulein . . . . .                     | München         |            | 20   | —  |
| Prerau, Gesangverein . . . . .                    | Prerau          | H. 2.—     | 3    | 28 |
| Pusinelli . . . . .                               | Dresden         |            | 12   | —  |
| Reinagle, Frau . . . . .                          | London          |            | 10   | —  |
| Riga, (N. N.) . . . . .                           | Riga            |            | 12   | —  |
| Ritter, M., Fräulein . . . . .                    | St. Petersburg  |            | 19   | —  |
| Rosenlehner, R. . . . .                           | München         |            | 400  | —  |
| Schlösser, Fräulein . . . . .                     | Düsseldorf      |            | 21   | —  |
| do. Paul . . . . .                                | do.             |            | 46   | —  |
| Schneider, Ritter von . . . . .                   | Wiener-Neustadt |            | 1    | 60 |
| Seiling . . . . .                                 | Helsingfors     |            | 20   | —  |
| Simons . . . . .                                  | Elberfeld       |            | 1    | —  |
| Sorokoumovsky . . . . .                           | Moskau          | Rb. 3.—    | 5    | 91 |
| Thiele, Adolf . . . . .                           | Warnsdorf       |            | 2    | 60 |
| Ulrich, Jeanette & Max . . . . .                  | Wien            | H. 2.—     | 3    | 38 |
| Verbeek . . . . .                                 | Buitenzorg      |            | 12   | 78 |
| Wagner, H. . . . .                                | Freiburg i/B.   |            | 12   | —  |
| do. Berth. . . . .                                | do.             |            | 12   | —  |
| Warnsdorf, Männer- & Damen-Gesangverein . . . . . | Warnsdorf       | H. 3.—     | 4    | 91 |
|                                                   |                 | Transport: | 4576 | 31 |



|                                                |                          |          | M.   | §  |
|------------------------------------------------|--------------------------|----------|------|----|
| Transport:                                     |                          |          | 4576 | 31 |
| Warnsdorf, Nationalverein, deutscher . . . . . | Warnsdorf . . . . .      | fl. 4.—  | 6    | 54 |
| Warnsdorf, Verein d. Musikfreunde . . . . .    | do. . . . .              | fl. 16.— | 25   | 97 |
| Wegelius, M. . . . .                           | Helsingfors . . . . .    |          | 20   | —  |
| Weis, Abr. . . . .                             | London . . . . .         |          | 10   | —  |
| Wiedemann, Adolf . . . . .                     | Wien . . . . .           | fl. 3.—  | 4    | 80 |
| Wigand, Dr. . . . .                            | Wiesbaden . . . . .      |          | 20   | —  |
| Wilson . . . . .                               | Amsterdam . . . . .      |          | 20   | —  |
| Witte, Frau Rittmeister . . . . .              | Halle . . . . .          |          | 20   | —  |
| Wolzogen, Hans Freih. v. . . . .               | Bayreuth . . . . .       |          | 100  | —  |
| Wolkenstein, Graf v. . . . .                   | St. Petersburg . . . . . |          | 200  | —  |
| Zeiss, Dr. . . . .                             | Würzburg . . . . .       |          | 2    | —  |
| Ziegler, Gust. . . . .                         | Mergentheim . . . . .    |          | 4    | —  |
| Zouboff . . . . .                              | Moskau . . . . .         | Rb. 1.—  | 1    | 97 |
| Summa:                                         |                          |          | 5011 | 59 |

### Vereinsnachrichten.

Zu den Festspielen brachten der Extrazug des Wiener Zweigvereins am 24. 7. c. 350, die Extrazüge aus Nürnberg, veranstaltet durch Hrn. Musikalienhändler G. Zierfuss, am 23. 7. und 8. 8. 265 und 242, der Extrazug des Münchener Zweigvereins am 8. 8. c. 150 Personen nach Bayreuth. —

**Asch in Böhmen.** Zweigverein des Allg. Rich. Wagner-Vereines, erster Vereinsabend am 5. Juni; zur Nachfeier des 22. Mai: 1) Kaisermarsch mit Volksgesang. Eingeleitet durch einen Vortrag: „Zur Vorgeschichte des Kaisermarsches“; 2) Elsa's Erzählung: „Einsam in trüben Tagen“ aus „Lohengrin“ (Fräulein Cécile Simonin); 3) Erste Hälfte des zweiten Aufzuges (Spinnerlied, Scene, Ballade und Chor) aus dem „Fliegenden Holländer.“ (Senta: Fräulein Cécile Simonin, Mary: Frau Elise Thoma. Chor: Labitzky'scher Frauen-Singverein.) Die Mitgliederzahl unserer Ortsvertretung — vom Juni an Zweigverein — ist bis jetzt auf 21 gestiegen und weitere Betheiligung steht in Aussicht.

**Dresden.** Am 28. Mai veranstaltete der hiesige Zweigverein des A. R. W.-V.'s seinen ersten Vortragsabend mit sehr befriedigendem Erfolge; denn, obwohl der Verein erst einige vierzig Mitglieder zählt, waren über 250 Personen erschienen. Den Vortrag, über den „Ring des Nibelungen“, hielt Herr Oberlehrer Dr. Weidenbach. —

**Reichenberg i. B.** Am 27. Mai fand der 14. Musikabend des hiesigen Zweigvereins statt. Auf einen Vortrag über die Bayreuther Bühnenfestspiele folgte der Chor „Wach auf!“ a. d. „Meistersingern“ als Beginn eines an Liedern und Chören reichen Programms, dessen Ausführung unter der Direktion des Hrn. Ferdinand Gerhardt jun. und zur Klavierbegleitung des Hrn. A. Proksch die Damen Anna Schütze, Helfer, Soyka, Rosa Lahn, die Herren C. Müller, C. Ginzler, Fr. Bartosch, Schwertner und der Vereinschor übernommen hatten. —

**Wien.** Der Wiener akademische Wagner-Verein hielt am Donnerstag dem 20. Mai eine ausserordentliche Generalversammlung ab, bei welcher folgende Gegenstände zur Verhandlung gelangten: 1. Anträge des Vereinsvorstandes und Beschlussfassung über die Art der Vertheilung, beziehungsweise Verloosung der dem Wiener Vereine durch die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für die Vereinsmitglieder zukommenden Freiplätze für die Bühnenfestspiele dieses Jahres; 2. Anträge des Vereins-Vorstandes und Beschlussfassung über die Verwendung des Reinertragnisses des Konzertes vom 9. Februar d. J. zur Begründung von Stipendien und zum Ankauf von Sitzplätzen für die Festspiele 1886; 3. weitere Anträge und Mittheilungen des Vereinsvorstandes, insbesondere rücksichtlich des auch in diesem Jahre nach Bayreuth zu veranstaltenden (für den 24. Juli in Aussicht genommenen) Separatzuges; 4. Anträge und Anfragen der Vereinsmitglieder.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



## Zeitungsd Deutsch.

Eine Nachlese von Hans von Wolzogen.

### II. Flexion.

1. Substantiva. (36 — 42.) Was hier in der Schrift Halatschka's über die manigfaltige und regellose Weise der Genetiv-Bildung oder Schreibung, besonders bei Eigennamen, gesagt wird, ist ergetzlich zu lesen. — Die Weglassung des Dativ-*e*, welche der Rhythmus in wenigeren Fällen erfordert, als der sprachliche Wohlklang die Erhaltung, wird vornehmlich bei Gregorovius tadelnd bemerkt, der „mit der Weglassung Spott treibt“. — Gut ist die Bemerkung, dass man in der beliebten Verstümmelung der Flexion *Aus aller Herren Länder* — das Plural-*n* des Genetivs *Herren* gleich mitbezieht auf die Dativform *Ländern* und es sich nun dort sparen zu dürfen glaubt. „Der Schreiber vergisst, dass *aus* und *Herren* nicht zusammengehören“. Er „denkt“ bestenfalls, es heisse: *aus aller Länder Herren!* — Wenn ich bei einem Schriftsteller den vollen Dativ *Ländern* in dieser Redensart lese, so steigt der Mann alsbald gewaltig in meiner Achtung. Noch höher ist es wohl der Redaktion eines politischen Tageblattes anzurechnen, wenn sie in einer von allen anderen Blättern gleichförmig gebrachten Notiz diesen Fehler besonders korrigirt, wie es vor Kurzem einmal in den Spalten der „Kreuzzeitung“ geschehen ist. Es giebt gewisse kleine charakteristische Anzeichen für den lebendigen Sprachsinn; *aus aller Herren Ländern* gehört dazu.

Das undeutsche Plural-*s*, welches wir so bequemlich an jedes Fremdwort hängen, anstatt dieses lieber durch die heimische Pluralform *e* oder *en* zu verdeutschen, verdient gewiss die strenge Behandlung, die es durch den Ordner der gerade hier besonders zahlreich gesammelten Beispiele erfährt. Es würde nämlich ein vortreffliches Mittel zur Beschränkung des Gebrauches von Fremdwörtern damit gewonnen sein, dass man ein jedes solches Anlehen, welches uns zunächst die Leichtfertigkeit und Denkfaulheit in den Mund legt, erst vor die Frage stellte: „Kannst du, Fremdling, die Pluralisirung durch *e* oder *en* vertragen?“ d. h. zu deutsch: „Kannst du wirklich deutsche Form in deutschem Munde annehmen, oder musst du in deiner ganzen lautlichen Erscheinung und deinem grammatischen Gebahren Ausländer bleiben?“ Kunstausdrücke und Titel, welche sich nicht verdeutschen lassen, würden sich dann gerade durch diese fremde Pluralform von den deutschen oder deutsch gewordenen Worten charakteristisch unterscheiden. Deutscher Sprache gehört ein Wort erst dann an, wenn es deutsch flektirt wird. Die *Genies* sind Ausländer, aber die *Genien* zählen zur deutschen Nation. Die *Opern* haben wir uns angeeignet, mit den *Ballets* steht es noch fraglich; wer *Ballette* sagt, macht ihnen ein



freundliches Gesicht, aber diess stellt ihnen noch keinen offiziellen Eintrittsschein aus. Die zwei *Papyrusen*, auf denen, nach O. Keller, das Kameel erwähnt wird, sind allerdings für unser Laienohr fremdartiger, als die, der Fremdartigkeit des Gegenstandes entsprechende, unflektirte lateinische Wortmumie *Papyrus*. Sie sind eben nur dem, an *Sesurtasen* und ähnliche hochklingende Pharaonaden gewöhnten Gelehrtenohre „deutsch“ d. h. vertraut und deutlich geworden. Dagegen sind uns Allen die *Kameele* längst liebe Bekannte; gerade wie die *Elephanten* und *Rinocerosse*, welche Letzteren wir ganz unzoologischer Weise mit den Rossen in Verbindung gebracht haben. Der zoologische Garten wirkt überhaupt verdeutschend. Zwar sind die schönen *Flamingos* noch nicht zu *Flamingen* geworden, aber *Pelikane* und *Kasuar*, wie *Dromedare*, *Giraffen*, *Jaguare*, *Leoparden*, *Schakale*, *Hyänen*, sind sämmtlich schon unsere freundlichen Landsmänner. Auch die *Pawiane* und *Schimpansen* nennen wir unsre Brüder, und nur den *Gorillas* stehen wir noch etwas fremder gegenüber. Ich sehe aber nicht ein, warum man nicht als deutscher Thierfreund den *Gorill* und die *Gorille* eben so freudig begrüßen sollte, wie den *Mandrill* und die *Mandrille*, wäre es auch nur als einen Ersatz dafür, dass ein deutscher Dichter (*Au!*) unseren einheimischen Bräuten die eigenen *Bräutigame* kurzweg in *Bräutigams* verzaubert hat.

Aber nun regt sich auch wieder der platte Nordgermane in mir. Nein — „aus dem Niederdeutschen“ ist dieses fremdartige Allerwelts-Plural-*s* nicht über uns gekommen! Die sogenannte „Bildung“ stieg von Westen und Süden auf: Rheinland, Süddeutschland und Oesterreich waren romanisirt, ehe der grosse Kolonisator des Nordens, der Hohenzoller, flüchtige französische Reformirte in sein Land aufnahm, und damit dem schwerfälligen, aber gesunden Märkerthume ein neues, geistiges Lebenselement zuführte. Wie aber sollte doch das einheimisch populäre Plural-*s* des Niedersachsen in den Mund des gebildeten Hochdeutschen, dieses altberechtigten Besitzers der *e* und *en*, sich gerade nur dafür eingeschlichen haben, um ihm die romanischen Fremdworte, welche ihr *s* ohnehin schon aus der Weltbildungs-Sphäre des Westens mit sich brachten, erst noch besonders schmackhaft zu machen? Mag heute noch der Berliner die „schlecht und modern“ lispelnden Fremdwortführer der Nation liebenswürdiger Weise als *Affens* bezeichnen, so ist diess zwischen Zauche und Uckermark sein altsächsisches Land- und Herrenrecht. Aber der „gebildete (sprach-gebildete!) Hochdeutsche“, von Cleve bis Graz, von Memel bis Basel, der hüte sich vor der Art der *Affen* und entschuldige seine *s*-Sucht nicht mit niederdeutscher Vetternschaft. Ihm ist und bleibt das *s* des hochdeutschen Fremdwortes so fremd wie das Wort; darum nehme er getrost die *Akteurs*, *Apertes*, *Librettos*, *Chefs*, *Costüms*, *Gilets* etc. etc. als das, was sie sind, drehe sie bei der Schulter herum und schicke sie wieder zurück in die Heimath der romanischen Zischlaute, pffiffigen Pariser Angedenkens!



2. Adjektiva. (42—43.) Etwas wohl Beachtenswerthes hat der Sammler wie der Ordner leider unbemerkt gelassen. Er findet es „sprachgeschichtlich interessant“, dass auch Goethe die jetzt allgemein gebrauchten, „regelwidrigen“, schwachen Genetiv-Formen bei dem ohne Artikel auftretenden Adjektive anstatt der streng grammatisch richtigen starken Formen angewandt habe; also z. B. *guten Muthes* und *geraden Weges* anstatt *gutes Muthes* und *geradesweges*. (Eben diese Beispiele sind übrigens ausserordentlicher Art, insofern sie adverbiell angewandte Redeweisen darbieten, welche als solche auch heute noch mehr als andere die richtige Form *gutesmuthes*, *geradesweges* aufweisen.) Nun aber ist es gerade Goethe, welcher abweichend von dem schon damals vorherrschenden Gebrauche es wenigstens einmal versucht hat, die starke Form mit einer gewissen Regelmässigkeit durchzuführen, nämlich in seiner „Natürlichen Tochter“ (1801—3), bei deren Dichtung er es mit der Sprache besonders strenge nahm. Da finden wir — was gewiss auch „sprachgeschichtlich interessant“ heissen darf — die so aussergewöhnlich klingenden Formen: *entferntes Weltgetöses Widerhall*, *verdrossenes Muth's*, *kindlich edles Unternehmens*, *anmuthiges Glücks*, *verschmitztes Wirkens*, *entschiedenes Gewinns*, *mächtiges Glaubens*, *giftiges Brodens*, *langsames Tods*, *höchst gerührtes Herzens*, *freches Städtelebens*, *hohes Muths*. In der mit der Dichtung der „Natürlichen Tochter“ gleichzeitigen Uebertragung des „Tankred“ steht dagegen ruhig wieder: *edelen Sinnes*, *gesenkten Blickes*, *feindseligen Geschickes*, also die uns geläufige, „regelwidrige“, schwache Form; und so auch in der sorgsam behandelten Verssprache der „Helena“ von 1801: *lebendigen Athems*, *guten Muth's*, *hohlen Blick's*. Nur ein vereinzeltes *scharfes Sinnes* findet sich bereits im „Elpenor“ von 1783, und eben so einmal im „Tasso“ von 1789: „Lukretia voll *frohes Lebens*“, daneben jedoch auch: „den schönen Kreis *geselligen Vertrauens*“. Das gleiche Schauspiel wiederholt sich 10 Jahre später, als der Dichter seine „Achilleis“ zwar *verdrossenes Herzens* aufgab, nachdem er aber kurz zuvor noch die schwache Form *fliegenden Schrittes* und *willkommenen Fleisches* frei hatte hingehen lassen. Wir sehen also, wie Goethe wohl ein Gefühl für die strenge Richtigkeit der starken Form hatte, mit dem Versuche es durchweg zur Geltung zu bringen aber nicht über Ein Mal hinauskam; und dieser Versuch, müssen wir uns gestehen, muthet uns nun minder richtig und minder deutsch an, als wenn der Dichter uns die „regelwidrigen“, aber eingebürgerten, schwachen Formen dargeboten hätte.

Was ist hier überhaupt regelwidrig? — Was ist Regel? — Liegt nicht auch eine Regel, und zwar eine natürliche, nicht nur grammatikalisch abgefasste, in der zur allgemeinen Durchführung gekommenen Unterscheidung, wonach wir beim absolut (ohne Artikel) auftretenden Adjektiv dem weiblichen Geschlechte die starke, dem männlichen und sächlichen aber die schwache Form geben? Wir sagen unbedenklich: *hoher Abkunft* (starke



Form), und würden uns gegen ein „regelwidriges“ *hohen Abkunft* (schwache Form) energisch verwahren. Aber eben so unbedenklich sagen wir „wider die Regel“: *hohen Sinnes* (schwache Form), und bezeichnen dagegen ein „regelrechtes“ *hohes Sinnes* (starke Form) mindestens als „affektirt“. Wohl wirkt darin eine Naturregel, nämlich sowohl die schöne Rücksicht auf den Wohlklang, dem die Häufung der Zischlaute widerspricht, als auch die gerechte Rücksicht auf die Verständlichkeit, welche, wenn nicht geschädigt, so doch augenblicklich beeinträchtigt wird durch den beirrenden Anklang an neutrale Formen (z. B. *hohes*) oder an masculine (z. B. *hohen*); wogegen *hohen* und *hoher* sogleich den Eindruck der gemeinten männlichen und weiblichen Form hervorruft, gleichviel, ob das eine der schwachen, das andere der starken Deklination angehört. Wir haben es eben mit einer instinktiven Selbstregelung der Sprache, man könnte im modernen Style sagen: mit einer *selbstredenden Selbstverständlichkeit*, zu thun, welche besonders in einer derart durchgeführten Weise alle Achtung verdient. Die Sprache hat hier noch etwas zu leisten vermocht, indem sie sich mit einem gewissen lebendigen Eigensinne wider die grammatikalische Uniformierung auflehnte.

Etwas Aehnliches regt sich in ihr, wo sie der grösseren Deutlichkeit wegen den mit dem Indikativ gleich klingenden Konjunktiv des Präsens durch den mehr konjunktivisch klingenden des Präteritums ersetzt. Diess aber liess sich weder durchführen, noch auch war es ganz gefahrlos; denn es verleitete zur Missachtung des Konjunktivs des Präsens wie der konditionalen Bedeutung seines Gefährten vom Präteritum.

Diese längere Abschwweifung in das Grammatische wird Niemand tadeln, der die Wichtigkeit solcher Zweifelfragen und Schwierigkeiten in unserer Sprache zu schätzen weiss. Dafür ist auch über die nächsten Abschnitte „nicht viel zu sagen“. So meint wenigstens unser Sammler oder Ordner. Nun, über die

Komparation der Adjektiva (43) wäre wohl mehr zu sagen gewesen; Einiges wird auch bei der Komparation der Partizipien nachgeholt. Obwohl ich meiner Pflicht in dieser Hinsicht vordem schon genügt zu haben glaube, so genüge ich mir selber noch nicht damit, sondern sage es noch einmal, dass die *schwerwiegendsten* (43) sprachlichen Gründe vorhanden sind, auch den *warmherzigsten* (43) Menschen solche falschen Komparationen zusammengesetzter Adjektiva auf die *scharfkreidigste* Weise anzustreichen. Nur das erste Adjektiv ist zu steigern, aber das zweite wird gesteigert! Alle Welt verfällt in diesen widerwärtigen Fehler, vom Höchsten bis zum Geringsten, und zwar meistens dann, wenn das zweite Adjektiv obendrein in der Partizipialform erscheint. Der Fehler ist in diesen Fällen offenbar noch schlimmer; denn Partizipien, als Verbalformen, dürften vernünftigerweise überhaupt nicht gesteigert werden. Auch führt diess leicht zu einem weiteren Fehler, indem ungebildete oder flüchtige Schreiber (die Mehrzahl!) häufig dazu verleitet werden, zwischen das Partizip des Präteritums, das



sie unwillkürlich als Präsensform auffassen mögen, und dem *st* der superlativischen Endung noch ein unorganisches *d* einzufügen. David Strauss spricht einmal in seinen „Kleinen Schriften“ von *einer seiner eingegebensten Ideen*. Der nächste Journalist, welcher sich diese schöne Blüthe aus dem grossen Strauss freudig aneignete, schrieb dann gewiss schon nach der Mode seines Standes: *die eingegebendste Idee!* — Auf jeden Fall sollte man dagegen die *zielbewusstesten Vorkehrungen* treffen, deren Möglichkeit mir erst heute ein Zeitungsblatt versichert hat! —

Da diess Alles eigentlich nicht unter die Rubrik „Flexion“ gehört, sondern „falsche Wortbildungen“ betrifft, so will ich mir erlauben, hier gleich ein anderes, heute gar beliebtes Kunststück solcher Bildung anzuführen: nämlich die kühne Erhebung von Substantiven auf die Stufe adjektivisch geformter Superlative durch die Zusammensetzung mit dem Worte *voll*. Diese Manier gilt als höchst *stylvoll*; was doch nichts Anderes heisst, als dass sie an *Stylfülle* leide! Nun bedenke man, wie verbreitet dieses Leiden in unseren Tagen ist, und welchen verschiedenen Dingen, vom höchsten Kunstwerke bis zur Kinderklapper, man es nachzusagen sich beeifert! Was eine *Formenfülle* bedeutet, weiss Jedermann, und vorzüglich die Herren und Knechte der Mode müssten sich wohl darauf verstehen. Was aber ist *ein form- und gedankenvoller Schriftsteller*? Gewiss eine Rarität, welche — da es sich um einen deutschen Poeten handelt — wohl „nach berühmtem Muster“ von sich selber singen und sagen könnte: „Formvoll, enorm voll, gedankenvoll sein“ etc. Gegen die *Gedankenfülle* als solche wäre auch weiter nichts einzuwenden; nur dürfte sie einen klassischen Schriftsteller wie Gregorovius nicht bis zu stylistischen Ungeheuerlichkeiten verleiten wie: „Napoleon“ („in ihm lebte die höchste *Machtfülle*“ sagt David Kaufmann) — „Napoleon auf dem kleinen Elba bauend und Wege in das Gestein hauend *ist ein tief gedankenvoller Mann*, welcher Figuren und Linien in den Sand zeichnet“! (53.) — Damit kehren wir zu unserem Ordner und in unsere Ordnung zurück, um — gleich dem „Shakespeare-Cyklus“ einer gewandten Theaterkritik — *in planvoller Reihe* (also einer Reihe voller Pläne?) unsere gemeinsame „Nachlese“ fortzusetzen.

Dass übrigens in diesem kurzen Kapitel von der Komparation ausser jenem in fünf Zeilen abgefertigten *schwerwiegendsten* Schoosskinde unseres modernen Verrottungstriebes überhaupt nur noch die Bemerkung zu finden ist: „*mehr* heisst als flektirtes Adjektiv *mehrere*, nicht *mehre*“, das „sagt“ freilich „nicht viel“. Der Berliner sagt doch noch etwas mehr: nämlich *mehrerere!* *Mehre* aber ist die korrekte Pluralbildung von *mehr*, wie etwa *schwere* von *schwer*, — *mehrere* dagegen eine althergebrachte Verdeutlichung des komparativen Sinnes, der in dem einfachen *mehre* (*majores*) nicht mehr klar genug ausgeprägt erscheinen mochte. Solch ein Hilfsmittel der Verständlichung muss man gelten lassen, zumal, wenn auch das Gefühl für den Wohlklang mitspricht; aber ohne dringende Noth wollen wir doch das



Richtige, das noch nicht ganz verschwunden ist, nicht aufgeben: also *mehre*, im Nothfall *mehrere*. — Und nun *kein Mehres* über dieses Thema! —

3. und 4. Numeralia und Pronomina. (43—44.) Es genüge das Pracht-Zitat: *Man ist\*) lieber sich selbst als ein Anderer zu scheinen* (G. Ritter, Neue freie Presse)!! Diess ist allerdings auch mehr syntaktischer Greuel als wie falsche Flexion, daher es denn noch einmal an anderer Stelle (80) zitirt wird. — Für *was*, *um was*, gehört zu dem *zu was* von Seite 34 und ist, wie jenes, falsche Rektion, nicht Flexion. —

5. Verba. (44—50.) Es ist immer ein Zeichen von der Schwächung des Sprachgefühles, dass Verwechslungen zwischen den schwachen und den starken Formen der Verben eintreten, oder dass Erstere die Letzteren verdrängen. Die starke Form ist gewissermaassen das Erzeugniss eines Naturprozesses, d. h. der Sprachgeist erzeugt sie aus seiner natürlichen Kraft von Innen heraus, durch Abwandlung der Wurzel des Wortes selbst, nicht durch die mehr oder minder der Ueberlegung entsprungene That einer äusseren Zusammensetzung. Diese starke Form nun bedarf zur Bildung des Imperativs keines besonderen Flexions-*e*, wie etwa die schwach geformten Verba: *sende! verzichte! geselle!* u. ä. Wir haben uns aber schon seit gar Langem verleiten lassen, auch den Imperativ der stark geformten Verba mit dem *e* zu versehen, gleich als ob die kurze, nur durch die innere Abwandlung bezeichnete Form unserem Sprachverständnisse nicht genügte. *Siehe!* (bei Zitaten) ist wohl das bekannteste Beispiel. Bevorzugt werden solche Verba, deren Stamm auf Doppelnasal oder Nasal und Dental ausgeht: *schwimme! finde!* Im Mittelhochdeutschen zeigte sich ein *ā* nach der starken Form: *klīngā! hoerā!* — ausnahmsweise auch schon *e*: *behalte! erwinde!* — Wo es nicht gegen den Wohllaut in hohem Grade verstösst — was ja vorkommen mag —, oder wo die Verständlichkeit durchaus nicht darunter leiden kann, da sollten wir die kurze, starke Form sorgsam erhalten! — Was soll man aber dazu sagen, dass der Germanist Wilhelm Scherer sogar die althochdeutsche Zauberformel zur Fessellösung: *insprinc haptbandun, invar vigandun* übersetzt: „*Entspringe den Banden! Entlaufe den Feinden*; so ermahnen die Walküren in einem Merseburger Spruche“ —?! Nein, so sprachen die Walküren nicht! — Da kann es uns doch noch viel weniger erschrecken, dass ein deutscher Herr Schneider, der sich aber *José* nennt, und dazu den Beinamen *Arno* führt, zwar das ganze transitive Verb in ein schwaches Intransitiv verwandelt (*erschrecke, erschrak, erschrick!* in *erschrecke, erschreckte, erschrecke!*), diesem Intransitiv dann aber wiederum die starke Form des Transitivs giebt, und ruft: *Erschreck nicht!* — Dagegen ist es hübsch von Auerbach, dass er seiner Unsicherheit in der Frage: schwach oder stark? durch Hinzufügung eines Apostrophs ehrlichen Ausdruck gab, welcher nun das von Rechts wegen

\*) NB. nicht *isst!* —



fehlende *e* der starken Form den Liebhabern der Schwächlinge doch als etwa „nur weggefallen“ noch ahnen lässt: „Also *schweig*, *leid* und *ertrag*!“

Die unangenehmste Verwechslung zwischen starker und schwacher Verbalform, also zwischen Transitiv und Intransitiv, hat ganz allgemein bei *hängen* und *hängen* statt. Auch Auerbach sagt mit Hartnäckigkeit *hing* für *hängte*, z. B.: „Sie *hing* die Perlenschnur um den Hals.“ Ob er etwa auch mit *verhangenen Zügeln* sagte? So *fragt* der Ordner. Je nun, Herr Zacharias in der „Gegenwart“ schrieb einmal: „Das *Fatum* ist schon lange vor der Zeit, da man uns in eine Wiege bettet, über uns *verhangen*.“ Verhangen — verhüllt — verborgen — so „ruhen in der Zeiten Schoosse die dunklen und die heitren Loose!“ Nur die „Gegenwart“ ist uns gewiss; wer *früge* noch nach der Zukunft — deutscher Sprache?!

*Fragt?* — oder *frägt?* — *fragte?* — oder *früge?* — Das ist die Frage! — Sie hat sogar schon eine fragwürdige Sonetten-Poesie hervorgerufen, ein Duell auf Doppelreime; das Uebel ist also ersichtlich bis zum höchsten Pegel deutscher Geduld und Lyrik emporgestiegen! — Einfache Lösung: die starke Form ist uraltniederdeutsch. Schon im Gotischen hieß das Präteritum *frah*, *frēhun*, im Altnordischen *frā*, *frāgum*, im Angelsächsischen (*n* = Bildung) *fran*, *frunon*; wozu auch das starke Partizip gehörte: got. *fraihans*, an. *frēginn*, ags. *gefrunen* und *gefragen*. Die schwache Form dagegen ist hochdeutsch (*frage*, *fragt*, *fragte*, *gefragt*). Heut haben wir im Präsens und Präteritum beide Formen neben einander: *fragt*, *frägt* — *fragte*, *frug* —, etwa wie *Hafer* neben *Haber* — *sacht* neben *sanft* u. dgl. m. Im Partizipium vom Präteritum ist die starke Form ganz verloren gegangen, und nur noch *gefragt* übrig geblieben. Ein Gegenstück bietet das Verbum *salzen* dar. Dieses hatte im Hochdeutschen die starke Form: *salze*, *sielz*, *gesalzen*. Heut ist zwar das starke Partizipium *gesalzen* noch im Gebrauche, aber nicht mehr der dazu gehörige starke Indikativ *sielz*, wofür allein die schwache Form *salzte* eingetreten ist. Wer also *salze*, *salzte*, *gesalzen* sagt, der darf auch *frage*, *frug*, *gefragt* sagen. Der Unterschied liegt nur darin, dass *frug* wirklich auf einer Linie mit der echt niederdeutschen und gotischen Form steht, während *salzte* eine sprachliche Verschiebung innerhalb des Hochdeutschen, eine Schwächung echter starker Form bedeutet. Wo aber zwei lebendige Formen noch vorhanden sind, da entbreche man sich doch dieses Reichthums nicht aus Pedanterie und „domestikaler“ Liebe zur „Uniform!“ Es kommen Fälle genug vor, wo man froh ist, eine Wahl zu haben, nicht nur um eines Reimes wegen, sondern auch, um kräftigeren oder sanfteren Ausdruck zu gewinnen, oder den Rhythmus des Satzes nicht zu stören.

So ist auch die Form *kömmt* niederdeutsch, neben dem hochdeutschen *kommt*. Sie steht der germanischen Urform (got. *qviman*, ahd. *quēman*) immerhin näher: *quimith*, er kommt, lebt noch im Dialektischen *kimmt*. Uebergangsformen sind ndd. *kümmt*, *kömmt*, bis man zu der vollen An-



gleichung des Vokales an die spätere Verbalform *kommen* — kommt. Schon im Mittelhochdeutschen aber schwankte die Sprache zwischen *er komet* und *er kümet*; und noch Opitz reimte *kömpft* auf *nimpt*, wobei die ältere Form *kimmt* noch nachwirken mochte.

*Flechten* lebt noch als starkes Verb in unserem Sprachbewusstsein: *flechte, flicht, flocht, geflochten*. So schrieb Kant vor hundert Jahren (1781) richtig: *verpflicht*. Was aber thut sein moderner Herausgeber, Prof. Dr. Kirchmann? Er korrigirt: *verflechtet* (46). Schwach! — Aber der selbe (kein anderer) Herausgeber hat auch dem klassischen Philosophen in dem Satze: „Nun zeigt sich, welches überaus merkwürdig ist, dass“ — auf mir unbekannte Veranlassung das *ist* weggestrichen — „herausgegeben“! (50.) Solche Auslassung der Hilfsverben (49) habe ich an anderem Orte bereits gerügt. Niemals darf sie zur Mode der Faulheit werden; nur in Rücksicht auf den Rhythmus, zumal bei poetischer oder rhetorischer Sprache, mag man öfter nicht umhin können, seinem Gefühle für das Schöne zu folgen, und die Auslassung — zulassen.

Ich schliesse mit der Anführung einiger Beispiele, welche nicht so sehr die Flexion, als wie die Wort-Bildung und Anwendung betreffen, aber in der Schrift hier angefügt sind. (47 ff.) Es sind Beispiele falscher Anwendung mit Präpositionen zusammengesetzter Verbalformen. Was getrennt werden musste, bleibt zu grösserer Bequemlichkeit zusammengeklebt.

„Eugen *anerkannte* den Vergleich“. (*Au!*) — Ich *anerkenne* dich als meinen Meister.“ (Lehrbuch der alten Geschichte von Hannak!) — Wir *anerkennen* das formelle Recht“. (Jene 63 Professoren der Wiener Universität, welche das Recht der Form nicht anerkannt haben!) —

„Die oppositionelle Journalistik *ob* — (opponirt? nein, sondern:) *obliegt* heute einem Berufe“. (Zeitungsdeutsch!)

„Da *überflossen* die Ungarn vor Versicherungen der Liebe für (*pour*) die Deutschen“. („Mich überläuft's!“ Bei richtiger Anwendung der Zusammensetzung beeilt sich die „Gegenwart“ wenigstens zu sagen: „Sein *Kopfschütteln überrieselte* sie“!!)

„So *übergeht* das lateinische *l* im Rumänischen in *r*“. (Gelehrtendeutsch!) —

„Die Ersteren *unterabtheilten* sich“. (Unterabtheilungs-Stück der bekannten Theil-Künstler!)

„Dieser Zug zieht sich durch die ganze antisemitische Agitation aller Zeiten durch, er *unterliegt* (o weh!) — einem grossen Theile der Gesetze früherer Epochen“. (Zug-Stück der „Wiener allgemeinen Zeitung“!)

„Sie scherzen und *wohlleben*, als wäre überall Friede. (*Au!*) — Sie wohlscherzen — (Verzeihung!) — Sie scherzen wohl, meine Herren Wohlredner? —

Ach, leider ist's tiefer druckschwarzer Ernst! — Ich *durcharbeitete* ihn und *übergehe* zum „Syntaktischen“.



## Luxustheater und Volksschauspiel.

Von Hans Herrig.

### V.

Alle gelungenen Versuche zur Wiederbelebung des Volksspielles sind in kleinen Städten gemacht. Hier nur ist die Möglichkeit gegeben, dass von vornherein das ganze Volk Antheil nimmt. Wenn das Volksspiel gleichwerthig mit den Befriedigungen des plattesten Unterhaltungsbedürfnisses erscheint, kann sich niemals die rechte Stimmung dafür finden. So kann denn auch eine feste Organisation nur in kleinen Städten ihren Anfang nehmen.

Wenn eine Stadt heutzutage nur etwas emporblüht, so entsteht in ihr auch der Trieb, ein Theater zu besitzen. Manche solche Städte lassen sich das bedeutendes Geld kosten. Hätte man hierbei das öffentliche Vergnügen im Auge, so würde man wenigstens Enttäuschungen vermeiden. Aber man geht mit den grössten Einbildungen daran. Man hofft auf eine ernste Kunstpflege, man meint, etwas für die allgemeine Bildung gethan zu haben. Allein bald genug stellt sich heraus, dass diess ein Traum war. Weder das Geld reicht aus, noch das Publikum selber. Bessere und grössere Sachen hat zudem jeder „Gebildete“ in unserer reiselustigen Zeit an andern Orten in besserer Aufführung gesehen. Der Vergleich verbittert ihm das Vergnügen; seine Berichte, seine abfälligen Urtheile, die ansteckende Stimmung verbittern es schliesslich auch Andern, die vielleicht sonst zur gläubigen Hinnahme aufgelegt gewesen wären. So kann sich nur das Mittelmässige, ja Gemeine halten, und zwar um so sicherer, als dieses wenigstens eine angemessene Darstellung und Ausstattung findet.

Eine Volksbühne würde in ganz anderer Weise das Kunstgefühl stärken, auch das gemeinsame Leben bunter und freundlicher gestalten. Man hätte immer neue ideale Interessen, welchen man gemeinsam dienen müsste, empfinde immer neue Anregungen für Phantasie und Bildung. Hier können alle Theile der Bevölkerung mitwirken; nicht nur die Theaterlust fände hier eine Stätte, der Volksgesang könnte sie unterstützen. Letzterer sorgt ja bereits jetzt schon dafür, dass er vernommen wird. Er ist ein Faktor im öffentlichen Leben geworden. Wir leugnen nicht, dass insbesondere der „Männergesang“ seine Schattenseiten hat, allein es wäre kurzsichtig, deshalb über das Ganze den Stab brechen zu wollen. Dass die Theaterlust fast ebenso mächtig ist, wie die Sangeslust, wird aber durch viele Anzeichen bestätigt. Höchst bemerkenswerth war nach dieser Richtung hin eine Beschwerde, die jüngst im Namen der berufsmässigen Schauspieler laut wurde. Es wurde alles Ernstes eine Einschränkung der Liebhaber-Theater verlangt, weil diese den berufsmässigen Schauspielern das Brot vor dem Munde wegnähmen. Fürchten sich so die Schauspieler offenbar schon vor den



Liebhaber-Theatern, so könnten sie umgekehrt den Volks-Theatern mit grösster Ruhe entgegensehen. Das Liebhaber-Theater hat fast ausschliesslich die „Unterhaltung“ im Auge, von welcher auch der Schauspieler leben will. Die Unterhaltung müsste er neben dem Volkstheater doch liefern, so weit aber Geist und Befähigung darüber hinausginge, würde er dort erst voll zur Geltung kommen.

Volksbühne und gewöhnliche Bühne können zudem leicht in dem selben Raume vereinigt werden, wenigstens eine gewöhnliche Bühne, wie sie für nicht allzu übertriebene maschinelle Anforderungen genügt. Ein solcher Theaterbau kann sogar den verschiedensten festlichen Zwecken dienen, weit mehr als unsere hergebrachten Guckkasten-Theater, man hätte daran ein wirkliches volksthümliches Festhaus. Und ohne Frage wäre die Herstellung weit billiger, als die eines gewöhnlichen Theaters, wie auch die Erhaltung niemals die gleichen Kosten erforderte. Das sind keine Phantasien: vielmehr beruhen diese Angaben auf den Berechnungen und Betrachtungen wohlbewandelter Theaterkenner und tüchtiger Architekten.

Gewiss kehrte das Theater hiermit gewissermaassen zu seinen Anfängen zurück, zwar nicht zur Kirche als solcher, aber zum Volke. Man würde eine mittelalterliche Einrichtung neu beleben müssen. Indessen wir denken in der Beziehung, wie André Chenier über die Poesie: „*Sur des sujets nouveaux faisons des vers antiques*“ — d. h. wenn wir neuen Bedürfnissen alte wohlbewährte Formen geben können, so werden jene sich dabei am Besten stehen. Um die Passionsspiele des Mittelalters durchzuführen, gab es an vielen Städten Vereinigungen von Laien, welche miteinander übten, auch wohl für die Ausstattung sorgten und sammelten, bis endlich der Tag erschien, an welchem sie ihren Volksgenossen das Grösste und Herrlichste als ein Lebendiges hinstellen durften. So müssten sich auch heute wieder Spielgenossenschaften bilden, die sich der Pflege des Volksschauspiels nach den verschiedenen Richtungen hin, theils mitwirkend, theils fördernd widmeten.

Die Künstler von Beruf aber fänden so die Gelegenheit, um in's Volk zurückzutreten. Denn, wie schon bemerkt, um eine Förderung des hohlen, eiteln Dilettantismus handelt es sich hier nicht. Gewiss richtet dieser viel Unheil an. Die Theaterwuth ist schon Manchem, auch in den kleinsten Verhältnissen, zum Verhängniss geworden. Ohne Frage tragen aber die Liebhabertheater gar oft an solchen Vorkommnissen Schuld. Gar Viele werden hier in die Künstlerlaufbahn hineingerissen, die sich goldene Berge, wundersame Vergnügungen davon versprechen, aber nicht den geringsten Beruf dazu haben, am allerwenigsten für die damit verbundenen Sorgen und Mühen. Von jener Spielerei mit der Kunst wäre beim Volkstheater keine Rede. Schon das Arbeiten einer grösseren Oeffentlichkeit gegenüber, sowie die Gegenstände, um welche man sich zu bemühen hätte, bringen hier eine ernstere Stimmung hervor. Der Künstler aber träte gleichfalls



dem Laien als ernster Arbeiter entgegen, die Kunst würde ihm von ihrer vornehmsten Seite bekannt. Damit würde aber die Sonderstellung, welche der Künstler auch heute noch zum Schaden der Kunst zum Theil einnimmt, besser beseitigt, als durch die vielgerühmte „Aufnahme in die Gesellschaft“. Denn in dieser wird er bis jetzt doch immer nur als ein geduldetes Wunderthier betrachtet, an dem man im Geheimen seinen Spass haben will — oder aber als ein Philister, der durchaus nicht mehr ist, als irgend ein Anderer, nur dass er auf eigene Art sein Geld verdient, unter Umständen sogar sehr leicht und sehr viel. Beide Anschauungen sind der Kunst gleich verderblich, denn beide setzen im Grunde den Künstler tief herab, der weder ein merkwürdiger Gaukler noch ein Mensch gewöhnlicher Tagesarbeit ist.

Das gemeinsame Arbeiten zu rein künstlerischen Zwecken, aber mit dem bedeutsamen Hintergrunde des Volksschauspieles, würde den Künstler weit gründlicher als nützlichen Bürger kenntlich machen. Man würde an sich fühlen, wie der Verkehr mit Kunst und Künstler für Jeden heilsam wäre. Um zu einer würdigen Darstellung zu gelangen, muss der ganze Mensch, auch bei der kleinsten Rolle, ergriffen werden. Zwei Dinge, die der Kunst gegenüber nur als Nebenbei erscheinen, kommen hier in Betracht; wir heben sie hervor, weil sie nach aussen hin sehr wichtig erscheinen und so wohl zur Empfehlung gereichen. Einmal der Anstand; der Deutsche ist im Ganzen, mit wenigen Ausnahmen, linkisch und ungeschickt. Diess würde sich auf der Bühne verlieren, und zwar um so leichter auf einer Bühne, die ihn nicht von den Zuschauern trennt, sondern die Sehende und Gesehene in eins verschmilzt. Noch erfreulicher aber würden die Wirkungen auf unsere Sprache sein. Die Verrottung unserer Sprache ist seit lange schon die Klage aller Denkenden gewesen. Ganz beseitigt war sie eigentlich nur im Mittelalter, als ein Geburtsstand die Sprache handhabte. Zur Reformationszeit bildet Luther eine Ausnahme. In unserer klassischen Periode hat sich die deutsche Sprache erholt, allein diese Erholung kommt nicht Vielen zu Statten, und so konnte gleich darauf eine Periode der grössten Verluderung einreissen. Natürlich! Die Sprachempfindlichkeit war bei den Massen wenig oder gar nicht gestärkt. Man sprach fast niemals, um die Sprache als Kunst wirken zu lassen. Diess gilt sogar für nicht ernst. Selbst unsere Parlamentarier, die sich auf ihre „Beredtsamkeit“ etwas zu Gute thun, verschmähen es doch, die Sprache zu studiren, und die Paar auf der Schule auswendig gelernten „klassischen Gedichte“ halten nicht so lange vor. Ganz anders muss es wirken, wenn der Einzelne so zu sagen in einen grossen Organismus gefügt wird, in welchem seine Muttersprache sich in ernster Weise verlaublich.

Die Sprache ist hier nur der Ausdruck des nationalen Seins. Die Zugehörigkeit zu solchem Organismus würde auch das Gefühl dafür kräftigen, dass das nationale Sein nicht nur im Materiellen besteht, wie es sich uns



meist auf Schritt und Tritt darbietet, sondern im Ideellen, wie es schliesslich die ganze Menschheit berührt und mit dieser im Zusammenhange steht. Die deutsche Geschichte offenbart diesen Zusammenhang, wie keine Andere. Ihre Tragik besteht darin, dass sie am Meisten Menschheitsgeschichte ist. Deshalb ist sie auf unsern Bühnen nie zu ihrem Rechte gekommen. Die Dichter fühlten sich als Mitglieder einer besonderen Gesellschaftsklasse und richteten sich wieder an eine solche. Weil sie nicht zum Volke sprechen können, fühlten sie auch nie das Bedürfniss dazu. Nur Schiller macht hier eine Ausnahme. Schiller wird deshalb, wohl am Meisten von allen unsern Dichtern, von Katholiken und Protestanten gleich verehrt. Und auf ein solches Ziel hinzuwirken, würde auch das Ziel eines wirklichen Volkstheaters sein. Wir stehen hier nicht einer Zuschauermenge gegenüber, welche gleichsam durch die Musik hinter das Physische ins Metaphysische geführt wird, wir haben Menschen vor uns, die sich mit allem ihrem Vorrath an Ueberzeugungen hingestellt haben. So weit diese auf die höchsten Interessen des Lebens gehen, sollen wir sie nicht darum betrügen, denn etwas Neues können wir nicht an ihre Stelle setzen. Das Volksthümliche ist das Gefühl der Gemeinsamkeit. Dieses muss überall losgelöst und deutlich erkennbar hingestellt werden. Gelingt aber diess, so ist etwas Gewaltiges erreicht, nämlich dem Volke seine Vergangenheit zurückgegeben, ja theilweise neugewonnen. Woher aber die Zerissenheit unserer Zeit, insbesondere in Deutschland? Wir haben im Grunde keine gemeinsame Geschichte. Die deutsche Geschichte ist etwas verschiedenes, je nachdem derjenige es ist, welcher sie darstellt. Denken wir uns nun aber gar die Fälle von Theilungen hinzu, wie Leute darunter sind, welche von gar keiner Geschichte etwas wissen wollen, welche Alles, was unser Volk, ja was alle Völker zusammen gelitten und erstrebt haben, für Unsinn erklären! Wie kann da ein gemeinschaftliches ruhiges Fühlen entstehen, wie ein gemeinschaftliches Weiterarbeiten, wenn der Dichter nicht durch die Bühne selber gezwungen ist, sich an Alle zu wenden.

Natürlich wird sich die Volksbühne nicht ausschliesslich auf das historische Drama beschränken müssen. Vor allen Dingen wird ihm das religiöse zur Seite stehen, wie einst im Mittelalter. Wir denken uns diess nicht als Wiederaufleben der Passionsspiele, schon weil wir der Ueberzeugung sind, dass unsere Zeit das nicht vertragen würde. Man nimmt diess in Oberammergau als Ausnahme hin; eine Wiederholung an allen möglichen Orten würde verletzen. Aber abgesehen von der Geschichte Christi giebt es genugsam religiöse Stoffe, welche sich zu einer Behandlung eignen: beispielsweise sei hier nur auf eine Erneuerung der Weihnachts- und Osterspiele hingewiesen. Auch hier wären Momente gegeben, bei welchen sich alle Mitglieder unseres Volkes als christliches Volk zusammenfinden könnten.

Wir wollen hier nicht alle Möglichkeiten durchgehen. Es wird die Aufgabe der Dichtkunst sein, hier zu zeigen, ob sie noch über Kräfte



verfügt. Die Dichtkunst heute ist, so weit sie überhaupt noch dichten will, ohne Zusammenhang mit dem Leben. Mit diesem verbunden ist sie nur als „Schriftstellerei“, wenn sie das Leben selber nachahmt, anstatt sich darüber zu erheben, oder aber in der analytischen Darstellung des Lebens, wie sie sich im modernen „Realismus“ breit macht. Beide Richtungen sind nicht mit einander zu verwechseln. Doch giebt die Eine wie die Andere nie den wirklichen poetischen Menschen — das wahrhaft Wirkliche ist nämlich zugleich das Poetische —, jene giebt ihn in gesellschaftlicher Verkleidung, diese todte, so zu sagen in seine chemischen Bestandtheile destillirt. Die gesellschaftliche Kunst erzeugt Oberflächlichkeit, die realistische jenen faulen „Pessimismus“, der inmitten der Leichen, die er sich zusammengestohlen, nicht mehr ans Leben glauben will. Jener lebt hauptsächlich im Theater, dem gesellschaftlichen Vergnügungsinstitute, dieser hat sich, wobei Frankreich wieder vorangegangen ist, den Roman auserkoren. Je mehr aber jenes Theater ausschliesslich gesellschaftliches Institut wird, desto ernster nimmt es der Roman mit seiner Aufgabe, nur dass diese Aufgabe so falsch ist wie jene und nur entstanden in Nebenbuhlerschaft mit einer Wissenschaft, die auch sich auf das Kranke mehr versteht, als auf das Gesunde, auf das Todte mehr, wie auf das Lebendige. So fehlen der Poesie die grossen Ziele; was man dafür ausgeben möchte, sind keine, mag auch der Einzelne mit aller Energie seinen nun einmal aufgestellten Zielen nachtrachten. Die Kunst der Oberflächlichkeit findet allerdings ihre Freude an äusseren Erfolgen; die analytische Kunst kann nie zu einem Abschluss gelangen, denn wenn man auch das Lebendige in seine kleinsten Bestandtheile zersetzt, so ist man zu guter Letzt doch nur ein grosser Beobachter, und das, was man in Händen hat, ist das direkte Gegentheil von dem, was man aufgesucht hatte. Diess muss in dem Künstler das selbe Gefühl der Zwecklosigkeit erzeugen, wie es die Kunst der Oberflächlichkeit mit Begeisterung, aber doch mit innerm Ekel zur Schau trägt. Aus dieser Zerrüttung unserer Litteratur (die eben im Wagner'schen Sinne immer mehr „Litteratur“ geworden ist) erklärt sich auch die ungeheure Gleichgiltigkeit, auf welche Wagner bei denen stiess, welche doch die Bildung gepachtet zu haben meinten, und deren Pflicht es vor Allem gewesen wäre, auf seine Ideen einzugehen, von ihnen im Innersten bewegt zu werden, wenn ihnen anders das Theater noch mehr werth war, als einen Schuss Pulver. Die von ihm aufgeworfenen Fragen schienen ihr Theater gar nichts anzugehen. Wie weit diess in letzter Zeit anders geworden, ist nicht meines Amtes zu entscheiden. Jedenfalls wird die Dichtung schon einen Schritt weiter kommen, wenn sie endlich einmal dem Banne des Alltagslebens entrückt ist, wenn sie in den Menschen, zu denen sie spricht, dasjenige Element findet, welches die Musik aus eigener Kraft hinzugiebt, ohne freilich am Alltage damit immer die erwartete Wirkung zu erzielen. Erst dadurch hat sie Theil an der Befreiung, welche dem menschlichen Gemüthe die Musik gebracht hat, erst dadurch



kann sie überall die Erziehung zur Kunst in die Hand nehmen, welche nun einmal nöthig ist, soll der Mensch über die manigfachen Plagen seines jetzigen Daseins fortkommen und sich dessen freuen, was er immerhin reich besitzt, aber nicht brauchen kann oder brauchen will. Man hat von manchen Seiten gegen die Ueberschätzung der Kunst geeifert. Allein hiervon ist keine Rede. Es gilt nur ihrer Unterschätzung entgegenzutreten, den Einflüssen Widerstand zu leisten, welche die Wirksamkeit künstlerischer Triebe im Menschen unterbinden, ja vernichten möchten. Wir leben nicht mehr in einer Zeit, in der man sich mit Volksliedern zufrieden gab und im Uebrigen an der bunten Farbigkeit des Lebens sein Genüge fand, auch nicht in einer Zeit, wo die Kunst gleichsam eine Unterhaltung des Subjektes mit sich selbst war, fern von dem Raume, in welchem sich die Dinge stossen: wenn sie noch leben will, muss sie als gegenständlich existiren. Das hat Richard Wagner der Welt gezeigt; daran muss sie lernen, und dann wird sie auch ihn immer mehr verstehn und ehren lernen, als Wegführer zur Kultur, nicht nur als „genialen Opernkomponisten“.

Es mag nun hier noch gesagt sein, dass wir nicht der Ansicht sind, das Volksschauspiel müsse auf kleine Städte beschränkt bleiben. Wir sind nur der Meinung, dass hier am Meisten Liebe, Begeisterung, Treue herrscht, für welche das Getriebe der grossen Städte keinen Platz lässt. Wenn diese Anregungen Gehör finden, so sind wir überzeugt, dass sich die Idee langsam durchkämpfen wird. Wir möchten noch einmal auf André Chenier's Vers verweisen. Denn was in grossen Städten entstehen müsste, das wären Theater im Sinne der Alten, aber freilich, ohne den Schmutz, in welchen sie bei diesen verfallen waren, als welcher in unseren grossstädtischen Kneipentheatern u. dergl. schon genug dargeboten wird. In unsern grossen Städten kann sich in den stehenden Theatern niemals das Gefühl der Gemeinsamkeit entwickeln, aus dem einfachen Grunde, weil sie zu klein sind. Man hat allerdings Konzertsäle gebaut, in denen aber das Wort nicht zur Geltung kommt. Die Feinheit der Instrumentation geht zudem in einem Riesenraume verloren. Anders mit dem gesprochenen Worte, das, wie man selbst in antiken Theatern ausprobt hat, bis in die weiteste Entfernung verständlich ist. Gelänge es nun, ein Bühnenhaus für unsere neuen Aufgaben zu bauen, dessen Zuschauer sich schon durch die Menge als Volk auch in einer grossen Stadt fühlen würden, so würde damit eine wahrhaft wohlthätige Umwälzung herbeigeführt. Auch die Masse der Bevölkerung nähme, und zwar in dem wohlberechtigten Vollgeföhle, Masse zu sein, an dem volksthümlichen Kunstleben Theil und fände an ihm ein Gegengewicht gegen manche sie schwer bedrängenden Verführungen, nicht nur Anderer, sondern der eigenen Phantasie. Denn die Beschäftigungslosigkeit der Phantasie ist der grosse Fluch unserer Zeit. Wessen Phantasie nicht mit Edlem und Gutem erfüllt ist, wer nicht an der Kunst gelernt, dass



die Sterne, die begehrt man nicht,  
 man freut sich ihrer Pracht —,  
 der ist den bösen Gelüsten und schlimmen Gedanken rettungslos verfallen.  
 Drama und Roman der neuesten Zeit und manche früheren legen Zeugniß davon ab, in welche Aberwitzigkeit, Ungesundheit, ja Schlechtigkeit die beschäftigungslose Phantasie hineingeräth. Nirgends aber tritt diess mehr zu Tage, als in grossen Städten. Hier das Grosse und Schöne für Alle gegenständlich zu machen, wäre eine gewaltige Aufgabe. Die Wirksamkeit des Buches überdauert nur kurze Zeit, die bildende Kunst, so viel sie in dieser Beziehung wirken kann, kommt doch über eine gewisse kalte Ruhe nicht hinaus: nur das Leben kann mit lebendiger Kraft das Leben erfassen.

## Unsere Nationaldenkmale.

### II.

So viel hängt an dem Namen unsers heutigen grossen Nationaldenkmals, dass man dreist behaupten darf, man würde überhaupt nicht auf die Idee einer *Germania* gerathen sein, wäre nicht der bereits gekennzeichnete, von unseren Gelehrten ausgegangene und noch immer fortgesetzte sprachliche Unfug — will sagen: nach Belieben von „Germanien“ und „germanisch“ zu sprechen, wo es vielmehr „Deutschland“ und „deutsch“ heissen müsste, — allmählich auch schon so tief in das ganze gebildete Publikum eingedrungen, dass kaum noch Jemand daran zu denken scheint, welche Albernheit, ja oft geradezu Sinnlosigkeit doch wirklich darin liege. Diese allgemeine Bewusstlosigkeit über solche Sprachwidrigkeit ist es also, welche uns zu einer *Germania* verholpen hat. Oder hätten wir statt der *Germania* wohl auch „eine *Deutschland*“ aufstellen können, wenn nicht gar eine „*Deutschlandia*!“ Ich meine: mit der Frage wäre hier zugleich die Antwort gegeben.

#### 1.

Woher kommt es aber, dass wir den wahren Namen unsres Vaterlandes und unsres Volkes erst mit dem altrömischen Namen vertauschen müssen, um eine plastische Versinnbildlichung Deutschlands unternehmen zu können? Einfach daher, weil die deutsche Sprache die Länder als sächlich behandelt, unser eignes Vaterland an der Spitze. Zwar bestehen neben dieser Regel doch manche Ausnahmen, welche aber nachweislich aus besonderen Ursachen entsprangen. Das nun anerkannt, und kommt dabei noch der



auffallende Unterschied hinzu, ja Gegensatz, in welchem die deutsche Sprache in dieser Hinsicht zu den klassischen wie zu den romanischen Sprachen, und auch zu der englischen Sprache steht, so kann jene Regel um so weniger etwas Zufälliges sein. Sie muss wohl mit dem eigenthümlichen Geiste unsrer Sprache selbst zusammenhangen.

Ist es ferner eine wohl von Niemand bestrittene Wahrheit, dass sich in den verschiedenen Sprachen die eigenthümliche Denkweise der Völker spiegele, so wird das auch in diesem Falle gelten müssen. Und das wieder zugegeben, so folgt weiter daraus, dass es der Denkweise unsres Volkes überhaupt nicht entsprechen kann, Deutschland in plastischer Gestalt zu verpersönlichen. Am allerwenigsten in weiblicher Gestalt.

## 2.

Wo die Sprache die Länder als weiblich behandelt, ist freilich auch die weibliche Gestalt der Verpersönlichung von vornherein gegeben. Wir hingegen, da unsere Sprache die Länder an und für sich als geschlechtslos behandelt, könnten darum auch das Geschlecht wählen, und würden bei freier Wahl, die nur eben durch den lateinischen Namen Germania so gut wie ausgeschlossen ist, unser Vaterland gewiss nicht in weiblicher Gestalt darstellen. Thun wir es dennoch, so erklärt es sich lediglich aus dem Einfluss antiker Vorstellungen, aus unserem eignen Inneren stammt es nicht.

Ist es nicht gerade das deutsche Volk, welchem das Hervortreten der Frau im öffentlichen Leben am allerwenigsten zusagt? Die Frau soll bei uns die Seele der Familie, und der gute Genius des ganzen Hauswesens sein. Nur nach dieser Eigenschaft und nach diesem Wirken feiern unsere Dichter die Frauen, dass sie himmlische Rosen ins dornige Leben flechten. Auf öffentliche Dinge hingegen soll die Frau nur mittelbar einwirken wollen, durch ihren moralischen Einfluss auf ihren Gatten und ihre Söhne, wie auch auf ihre Brüder, durch deren Stellung und Thaten sie sich selbst verherrlicht fühlt. Es bedarf keiner Worte, wie sehr die Innigkeit des Familienlebens eben durch solche Haltung der Frau bedingt ist. Und wird man nicht zugleich zugeben müssen, dass wieder das deutsche Familienleben die hauptsächliche Grundlage bildet, worauf die Eigenthümlichkeit des deutschen Volksthumus beruht? Bei anderen Nationen, wo die Frau weit mehr in die Oeffentlichkeit tritt, tritt sie damit auch aus dem Heiligthum der Familie heraus, zur unvermeidlichen Schädigung des Familienlebens.

So charakterisirt es auch die deutsche Denkweise, dass bei uns der Weiberstamm von der Thronfolge ausgeschlossen ist. Maria Theresia, die doch nicht als Kaiserin im deutschen Reiche, sondern nur als Königin in den österreichischen Erblanden regierte, bildete bekanntlich nur eine auf besonderen Umständen beruhende, schwer durchgesetzte Ausnahme. Dahin-



gegen haben Spanien, England und Russland wiederholt Frauen auf dem Thron gesehen, und spielten dort diese weiblichen Regierungen eine sehr wichtige Rolle in der Nationalgeschichte. Konnte zwar in Frankreich keine Frau den Thron besteigen, dafür hat die französische Geschichte um so mehr von Maitressenregierung zu vermelden. Auch in Skandinavien haben Frauen auf dem Thron gesessen. Dessgleichen haben die Polen eine Königin gehabt, und erzählen ausserdem von ihrer sagenhaften Wanda; wie die Czechen von ihrer Libuscha, als der Gründerin Prag's.

Von alledem weiss die deutsche Geschichte nichts. Die deutsche Sage auch nicht. Nehmen zwar in den Nibelungen Frauen eine hervorragende Stelle ein, als förmliche Herrscherin erscheint gleichwohl keine. Sie lassen Männer für sich handeln, und zwei von ihnen werden gerade durch ihren Einfluss und ihre Leidenschaft die Ursache alles Unheils.

### 3.

Weiter noch wird man nicht weniger zugeben müssen, dass die Eigenthümlichkeit des deutschen Volkes wesentlich auf seinen Gemüthseigenschaften beruht. Davon zeugt auch, dass das deutsche Wort „*Gemüth*“ einen so tiefen und eignen Sinn hat, dass es in keiner anderen Sprache vollkommen übersetzbar ist. Ueberhaupt rührt daher die viel grössere Innerlichkeit des deutschen Wesens, welches darum nicht leicht zu einem prägnanten äusseren Ausdruck gelangen kann. Es hängt damit zusammen, dass auch der Deutsche nur selten schon durch sein äusseres Auftreten zu imponiren versteht, vielmehr in dieser Hinsicht sich oft unsicher und unbeholfen zeigt. Man muss ihn erst näher kennen gelernt haben, um seinen vollen Werth zu schätzen. Ich frage: wie will man denn eben dieses Innerliche durch ein plastisches Kunstwerk zur adäquaten Darstellung bringen?

Um die Schwierigkeit zur Unmöglichkeit zu steigern, kommt noch hinzu, dass die deutsche Nation aus einer ganzen Reihe von Volksstämmen besteht, welche nach ihrer geistigen Stimmung, nach ihren Lebensgewohnheiten, wie sogar nach ihrer äusseren Haltung, sich noch bis heute merklich unterscheiden. Giebt es trotzdem einen gemeinsamen deutschen Kern, der liegt eben so tief im Innern verborgen, dass er wohl im Denken zu erfassen, aber nicht zur plastischen Darstellung zu bringen ist. Sind wir nun, neben unsrer heutigen Germania auch noch mit einer *Borussia* und einer *Bavaria* beglückt, so frage ich jetzt: wodurch unterscheiden sich denn zuvörderst diese beiden Letzteren die eine von der anderen? Doch wohl nur durch die beigegebenen Embleme, indem die Borussia den Adler im Wappenschild führt, wozu noch das Landwehrkreuz und die Pickelhaube kommen mögen, während die Bavaria sich durch den Löwen charakterisirt, der als treuer Wächter zu ihren Füßen ruht. Und wodurch charakterisirt sich wieder die *Germania* im Unterschiede von jenen Beiden?



Das Wappen würde hier nicht ausreichen, da das Wappen des neuen Reiches zugleich das preussische Wappen ist, wonach die Germania mit der Borussia verwechselt werden könnte. Andererseits scheint die Germania, wenigstens in ihrer Haltung, einigermaassen an die *Bavaria* zu erinnern. Hält diese den Ruhmeskranz empor, so jene die Krone; ohne Zweifel um damit die Erneuerung des Kaiserthums anzudeuten.

## 4.

Ist es demnach unmöglich, durch eine Germania das eigenthümliche Wesen des deutschen Volksthums, oder des deutschen Vaterlandes, zur Anschauung zu bringen, so thun es die noch hinzugefügten symbolischen Gestalten auch nicht. Die beiden Flussgottheiten, welche Rhein und Mosel bezeichnen sollen, helfen schon um desswillen nicht dazu, weil auch der Bavaria zwei ganz ähnliche Gestalten beigegeben sein könnten, Main und Donau bezeichnend. Und charakterisirt überhaupt Rhein und Mosel das heutige Reich, dessen Schwerpunkt vielmehr in demjenigen Gebiete liegt, welches Weser, Elbe und Oder durchströmen? Das ehemalige Reich, und das wirkliche Deutschland, war und ist vielmehr durch Rhein und Donau charakterisirt, als seine beiden Hauptströme, zwischen denen die Axe liegt, um welche die deutsche Geschichte sich seit einem Jahrtausend bewegte. Selbst die altdeutsche Heldensage weist schon dahin; die am Rhein beginnenden Nibelungen endigen an der Donau. Und dass diese Ansicht auch im Volksbewusstsein lebte, bekundet der alte Reimspruch:

„Die Donau  
Ist aller Wasser Frau,  
Doch kann wohl der Rhein  
Mit Ehren ihr Mann sein.“

Ebensowenig charakteristisch als die beiden Flussgottheiten sind Jess- gleichen der verpersönlichte Krieg und Friede, weil Krieg und Friede etwas zu Allgemeines sind. Als kriegstüchtig, und doch zugleich friedliebend, können sich auch andere Nationen oder Länder darstellen.

Diese vier Nebengestalten stehen also in keiner inneren nothwendigen Beziehung zu der Hauptgestalt. An und für sich erscheinen sie nur als äussere Zuthat, und da sie doch selbst wieder Verschiedenes bezeichnen sollen, wirken sie zunächst nur verwirrend. Was sie wirklich bezeichnen sollen, und damit der innere Zusammenhang des Ganzen, erschliesst sich erst dem Denken, oder man müsste im voraus mit einem Kommentar an das Denkmal herangetreten sein. Das widerspricht aber der wahren Bestimmung eines plastischen Kunstwerkes, welches sich ganz unmittelbar dem Auge darbietet, um durch den äussern Sinn auf den innern zu wirken. Hier wäre es umgekehrt; man müsste erst die Idee des Ganzen erfasst haben, damit die äussere Anschauung wirken könnte.

Viel anders steht es in dieser Hinsicht, wenn man etwa das Standbild Luthers mit den Gestalten der Vorreformatoren umgiebt, weil dann der



innere Zusammenhang von selbst hervortritt. Luther steht hier da als der, durch welchen das reformatorische Prinzip erst zum vollen Durchbruch kam, wie durch jahrhundertlange Vorarbeiten auf den Gipfel erhoben, so dass seine weltgeschichtliche Bedeutung dadurch erst recht zur Darstellung gelangt. Dabei sind diese Nebengestalten nicht etwa künstliche Verpersönlichungen, deren Sinn man erst ergrübeln müsste, sondern wie die Hauptgestalt wirkliche Personen, die für sich selbst sprechen. Das ändert Alles.

## 5.

Was sollen wir sagen von dem in Dresden auf dem dortigen Altmarkt errichteten und in Marmor ausgeführten Germania-Standbild? Dass es damit wesentlich nur auf ein Siegesdenkmal abgesehen war, bekunden schon die auf dem oberen Theil des Postamentes uns entgegen tretenden Namen: Beaumont, Sedan, Metz und Paris. Dessgleichen das lorbeerumkränzte Haupt der Germania, nebst der halbzusammengerollten Fahne in ihrer rechten Hand; noch mehr ihre trotzige herausfordernde Haltung, fast als ob sie eben zum Renommiren dastände. Die aus den deutschen Siegen entsprungene Erneuerung des Kaiserthums ist dabei nicht angedeutet. Dass sie überhaupt eine Versinnbildlichung Deutschlands oder des deutschen Volkthums sein soll, würde nur der Adler auf ihrem Schilde andeuten, der aber, wie schon bemerkt, möglicherweise auch als der preussische gelten könnte. Die zu unterst hinzugefügten vier weiblichen Gestalten ferner sind wieder nur verpersönlichte Allgemeinheiten. Zuerst der Krieg, gekennzeichnet durch Helm und Schwert, zweitens der Friede durch den Oelzweig, die Wissenschaft, die in ein Buch vertieft erscheint, was doch mehr auf Gelehrsamkeit als auf wissenschaftliche Forschung deuten würde. Das Eine wie das Andere jedenfalls eine gar wohlfeile Charakteristik. Viertens, als Seitenstück der Wissenschaft, nicht etwa die Kunst sondern die Begeisterung, als eine wie verzückt nach aufwärts blickende Gestalt. Schwer zu sagen, ob damit etwa die eigne Begeisterung des Künstlers, welcher das Werk geschaffen, bekundet, oder vielmehr der Beschauer zur Begeisterung dafür angeregt werden soll; was allerdings hoch nöthig, aber kaum von Erfolg begleitet sein dürfte. Am allerwenigsten bei den Hökern und Hökerinnen, die dort an den Wochentagen den Platz einnehmen, um das Publikum mit Küchenbedürfnissen zu versorgen. Eine Umgebung, in welcher dann die Albernheit dieser hochtrabenden, sich selbst aufspreizenden Komposition um so drastischer hervortritt.



### Anmerkung zur Erklärung unserer weiblichen Ländernamen.

Sagen wir die Schweiz, so ist das nicht eigentlich ein Landesname, sondern der Gesamtbegriff für alle zur Eidgenossenschaft gehörigen Kantone, die eben nur als Glieder dieses politischen Körpers ein Ganzes bilden, sonst weder in geographischer noch in nationaler Hinsicht. Solche, eine innere Vielheit zusammenfassenden Begriffe behandelt aber unsere Sprache als weiblich, wie z. B. die Menschheit, die Bürgerschaft u. s. w. Dessgleichen bezeichnete die Lombardei ursprünglich die Gesamtheit der dynastischen und städtischen Gebiete, welche unsere Kaiser bei ihren Römerzügen dort vorfanden; wie sie denn auch nicht als Könige der Lombardei gekrönt wurden, sondern als Könige der Lombarden. Dass ferner die Türkei nur die Gesamtheit der unter türkischer Herrschaft stehenden Länder bezeichnet, spricht für sich selbst. Eben dahin gehören noch andere Namen mit der Endung „ei“, wie die Walachei, die Tartarei, die Mongolei.

Andrerseits entstanden weibliche Ländernamen durch Abkürzung. So die Lausitz anstatt der lausitzer Mark, oder lateinisch der *lusatica marchia* oder *terra*, wie man ursprünglich schrieb. Später liess man das Wort „Mark“ oder „terra“ weg, da es aber der Träger des ganzen Namens gewesen, ging dessen Geschlecht auch auf den neuen abgekürzten Namen über. Ebenso entstand der Name der Priegnitz, welche anfänglich eine besondere Mark gebildet hatte, im Verhältniss zur Mittelmark die Vormark genannt, ohne Zweifel aber auch die priegnitzer Mark, nach der ehemals dort angesessenen slawischen Völkerschaft; wie nach den Liutitzen die Lausitz, nach dem Ukerern die Uckermark. Bei dieser letzteren durfte eben das Wort „Mark“ nicht wegfallen, sonst wäre eine Verwechslung mit dem gleichnamigen Fluss entstanden. Heisst hingegen die Mark Brandenburg oft kurzweg „die Mark“, als die Mark im eminenten Sinne: das war sie, wenigstens im nördlichen Deutschland, auch wirklich; zumal nachdem der Mark-Titel des meissner Landes in den höheren des Herzogthums oder Kurfürstenthums Sachsen aufgegangen war. An und für sich aber hatte das Wort „Mark“ überhaupt kein Land bezeichnet, sondern nur den eigenthümlichen politischen und militairischen Charakter unsrer östlichen Grenzgebiete. Aus dem selben Grunde nun, wesshalb die Mark Brandenburg kurzweg die Mark heisst, versteht man unter dem Namen „die Pfalz“ die Rheinpfalz, oder die rheinische Pfalzgrafschaft, als die bei weitem wichtigste aller ehemaligen Pfalzgrafschaften.

Endlich wurden auch manche weibliche Namen von Ländern, mit denen wir selbst nicht in unmittelbarem Verkehr gestanden, und die wir nur aus zweiter Hand kennen gelernt, eben um desswillen unverändert beibehalten, wie sie uns zugegangen waren, z. B. die *Bretagne*, die *Provence*, die *Krim*. Der deutsche Sprachgeist — wenn der Ausdruck erlaubt ist — blieb dabei lediglich passiv, wo er sich aber bethätigte, indem er dem fremden Ländernamen eine deutsche Endung und deutschen Klang gab, da wurden auch die weiblichen Namen sächlich, wie *Spanien*, *Italien*, *Polen* u. s. w. Noch andre Namen, deren Laut wir zwar nicht veränderten, wurden gleichwohl sächlich; so insbesondere *Afrika*, *Amerika*, dazu die gesammte Inselwelt. Wie deutlich leuchtet daraus die Macht der Regel hervor!

Constantin Frantz.



# Die Bühnenproben

## zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

### Siegfried.

#### Erster Aufzug.

#### Zweite Scene.

Dem Vortrage der symphonischen Begleitung des grossen Dialoges zwischen Mime und dem Wanderer wurde eine besondere Sorgfalt zugewendet. Der Meister hielt darauf, dass in der Wiedergabe dieser feierlich-erhabenen und dabei dennoch wie ohne Anspannung dahinfließenden Tonweisen die gehende Bewegung des Andante mit der verweilenden Ruhe des Adagio sich verschmelzen sollte. Diess ist zu erreichen, wenn sowohl die metrischen, wie die rhythmischen Akzente zwar durchweg bedeutsam, aber ohne jede Schärfe ausgeführt werden. So leicht die Erfüllung dieser Forderung den Streichinstrumentalisten fällt, so schwierig ist sie für die Blechbläser, namentlich für die Spieler der Trompeten, Posaunen und Tuben. Die letzteren haben ihr besonderes Augenmerk darauf zu richten, in den sequenzartigen Akkordfolgen

Hr. u. Tub. später Tr. Pos. u. Tub



die Tonstärke gegen das jeweilige Ende der zweitaktigen Periode etwas abnehmen zu lassen. Um die musikalische Rede der Darsteller stets als Hauptsache dominieren zu lassen, stellte der Meister wiederholt die Forderung, dass als Grundtonstärke das *piano* festzuhalten sei und die kleinen *crescendi's* fast gar nicht zu beachten seien. Der durch das Erscheinen des Wanderers sofort unruhig gewordene Mime muss bei der Stelle: *Spürtest du klug* etc. etwas zurückweichen. Während der Worte *was ihm frommte*, liess sich *erfragen* etc. geht der Wanderer mit grossen Schritten, aber in durchaus ruhiger und gemessener Weise nach vorwärts. Nach Mime's ängstlicher Abweisung: *Dir Weisem weis' ich den Weg!* stösst er gleichzeitig mit dem *fortissimo* einsetzenden Vertragsmotive den Speer auf den Boden und setzt sich am Herd nieder. Bei dem nochmaligen Auftreten dieses Motives (in Des-dur) schrickt der zuerst wie verdutzt dastehende Mime heftig zusammen. Der plötzliche, im *ff* erfolgende Einsatz des Arbeitsmotives in den Bässen





soll nach des Meisters Vorschrift so drastisch ausgeführt werden, dass damit ein komischer Effekt erzielt werde. Die Worte: *der sollte die Welt ihm gewinnen*, hatte der Wanderer durch bedeutungsvollen Ausdruck und ein Erheben des Armes besonders hervortretend zu gestalten. Durchgehend ist darauf zu achten, dass die imponirende Ruhe des Wanderers und die durch alle Einbildung auf sein Wissen und seine pffiffige Klugheit schlecht verhüllte innere Unsicherheit Mime's sowohl in den Gebärden, wie in der gesanglichen Sprachbetonung stäts zum Ausdruck gelange. Nach dem, trotz des festzuhaltenden *piano's* in der Tonstärke wuchtvoll zu spielenden Riesennotive (über dessen richtige Vortragsweise bereits im „Rheingold“ die genaueste Anweisung gegeben wurde), war schon in den Takten



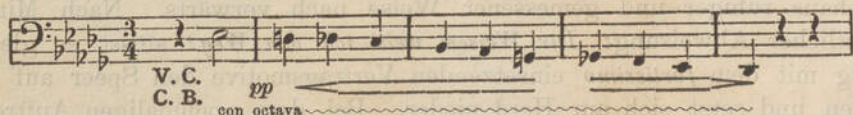
das Tempo etwas bewegter zu nehmen, um bei der Stelle des Fafnermotives



wieder ins Hauptzeitmaass zurückzukehren, das überhaupt nicht zu langsam genommen werden darf. Bei den Mime's Nachsinnen begleitenden Takten



äusserte der Meister, diese könnten nicht mysteriös genug gespielt werden. Mime ist, wie Wagner es in humoristischer Laune charakterisirte, von seinem quasi antiquarisch-philologischen Wissen ganz entzückt und reibt sich darob froh die Hände. Bei der den Eintritt des Walhall - Themas einleitenden hinabsteigenden Tonfolge der Bässe



ist die obere von den Violoncellen gespielte Oktave mit etwas hervortretender Tonstärke zu spielen, um ihren gesangvollen Charakter eindrucklich zu machen. Wie öfter bei dem Erscheinen des Walhall - Thema's mahnte auch hier Wagner daran, das Tempo ja nicht zu verschleppen. Diess gilt namentlich von der Steigerung der vier *poco crescendo* zu haltenden Takte, denen dann sofort wieder ein *piano* nachfolgt. Mit grosser Schärfe sind in der Figur





die gestossenen Stakkato-Sechzehntheile auszuführen; besonders die Contrabassisten müssen sich hier davor hüten, den punktirten Rhythmus der Figur in einen triolenartigen



zu verwandeln. Die den Tuben und Trompeten zugetheilten Akkordwiederholungen



sind dort, wo eine gleichmässige Tonstärke vorgeschrieben ist, stets mit etwas ablautender Betonung auszuführen. Bei den Worten: *ewig gehorchen sie alle des Speeres starkem Herrn* steht der Wanderer von seinem Sitze auf; bei der sequenzartig gebildeten acht-taktigen Periode



ist das Tempo um ein Geringes zu beschleunigen. Diese Akkordkette ist bei aller Wucht etwas leichter als das Vorangegangene zu spielen. Bei des Wanderers Drohung, wie er nun das Haupt Mime's als Pfand fordere, schrickt Mime sichtlich zusammen. Das so geheimnissvoll ertönende Wäl-sungenthema



durfte trotz einer wie trübe lastenden Schwere der Akzentuirung nicht zu langsam ausgeführt werden. Bei allen derartigen auf vergangene Ereignisse hinweisenden Stellen muss eben ihre symbolische Bedeutung dem Gefühle nahe gebracht werden, und diess wird einzig dadurch erzielt, dass bei aller ausdrucksvollen Vortragsweise sie dennoch nicht mit dem Schwergewichte des unmittelbaren Erlebnisses vor uns hintreten, sondern ihnen das Gepräge von dem Innern der Seele enttauchenden Erinnerungen verliehen wird. Mit etwas fühlbarer Dehnung waren die Takte





vom Sänger und Orchester wiederzugeben. Bei seinem nochmaligen Ertönen (zu den Worten Mime's: *Die Wälsungen sind das Wunschgeschlecht* etc.) ist das Wälsungenthema etwas schneller als das erste Mal zu nehmen; es ist im Wesentlichen an dem wenige Takte vorher eingetretenen belebteren Zeitmaasse festzuhalten. In bedeutungsvoller Weise erhebt Mime bei den Worten: *Siegfried zeugten sie selbst* den Finger; die sich unmittelbar anschliessenden Takte



sind *accelerando* zu spielen. Der auf sein Wissen eingebildete Mime weiss sich vor Freude kaum zu fassen, da er des Wanderers Räthselfragen so gut zu beantworten vermag. Bei dem so weit ausgeführten kernigen Scherzo-Tonsatze



warnte der Meister nachdrücklich vor einem Ueberhetzen des Tempos. Ohne eine ins Manierirte verfallende, übergeistreich sein wollende, rein subjektiv willkürliche Art der Phrasirung, müssen alle Glieder der Perioden mit individuell charakteristischer Bestimmtheit herausgearbeitet werden. Die Mahnung, das Zeitmaass nicht zu sehr zu beschleunigen, wiederholte Wagner bei der Wendung nach D-moll, wo der Wanderer in lautes Lachen ausbricht. Bei der sich anschliessenden Stelle (*Der Witzigste bist Du unter den Weisen*)





ist in den begleitenden Instrumenten nur der jeweilige Einsatz des Themas *forte* zu halten und stäts sofort ins *piano* zurückzugehen. Das nach des Wanderers Worten: *Nur wer das Fürchten nie gelernt* gleich einem flammenden Symbole sieghaften Heldenthumes aufblitzende Schwertmotiv



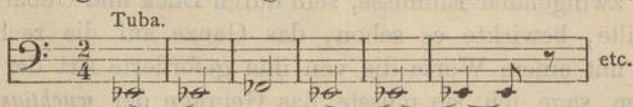
durfte nicht übereilt werden, sondern war mit dem vollen Bewusstsein seiner so schwer wiegenden Bedeutung vorzutragen. Bei den Takten



fängt Mime zu zittern an; das Tempo ist etwas zu beleben, aber durchaus nicht schnell zu nehmen.

### Dritte Scene.

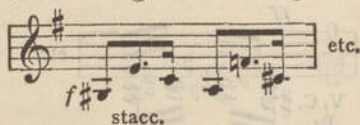
Grosse Sorgsamkeit erheischt der den Beginn der dritten Scene bildende, Mime's Selbstgespräch begleitende Tonsatz. Der Komponist hat darin ein vorher wohl noch nie in dieser Bestimmtheit fixirtes Erlebniss musikalisch zum Ausdruck gebracht, nämlich ein dämonisches Grauen vor dem Tageslicht. Das seltsame Leben und Weben, welches sich allüberall in dem von den Strahlen der Sonne durchleuchteten Waldesgrunde regt, erweckt in Mime's Innern Zittern und Zagen. Vor Allem ist es wichtig, dass das Tempo dieses, aus Loge's Motiven aufgebauten Tonstückes nicht zu schnell genommen werde. Diese Motive müssen auch trotz allem ihnen durch das überaus farbenreiche instrumentale Gewand verliehenen Glanze in ihren plastischen Umrissen stäts deutlich erkennbar bleiben. Für sehr bedeutsam halte ich des Meisters Vorschrift, dass das sich weithin ausdehnende *Crescendo*, welches nach Mime's Worten: *was säuselt und summt, und saust nun gar?* seinen Anfang nimmt, so lange wie möglich zurückgehalten werde. Die den ganzen vielgliederigen Tonbau tragende Melodie der Basstuba (Fafnermotiv)



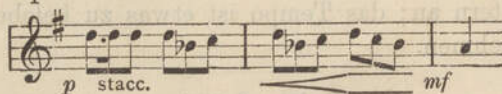
ist sehr gesangvoll auszuführen. Von der richtigen Erfüllung dieser Forderungen hängt es ab, ob jene halb grausenhafte, halb komische Wirkung erzielt werde, die der Tondichter beabsichtigte.



Für das folgende Zwiegespräch zwischen Siegfried und Mime gab der Meister keine besonderen, die so genauen Angaben der Partitur ergänzenden Vorschriften. Die Wiedergabe des instrumentalen Theiles verlangt hier oft die poesievollste Zartheit des Vortrages, in welche sich aber nie in fühlbarer Weise ein Uebergewicht rein persönlichen, individuellen Empfindens einmischen darf. Diess gilt namentlich von den dem Violoncell, dem Horn und der Oboe zugetheilten Solostellen. Von dem Momente an, bei welchem Siegfried den Entschluss fasst, die zerbrochenen Schwertstücke selbst neu zu schmieden, muss in der Art des Vortrages Alles das Gepräge des grossen Styles an sich tragen. Damit diess erreicht werde, ist, wie der Meister öfters einschärfte, in der Ausführung dieser, eine so mächtige Steigerung des Lebensgefühles zum Ausdrucke bringenden Tonsätze jede Ueberstürzung zu vermeiden. Namentlich wiederholte er diese Mahnung bei der in so ausgedehnter Weise durchgeführten Figur



und dem zweimal episodisch auftretenden Arbeitsmotive



Nach der Steigerung zum *forte*

Hr. gestopft.

Fgt.



ist bei Mime's Worten: *Mit dem Schwerte gelingt's, das lern ich wohl*; sofort ins *piano* zurückzugehen. Die jetzt folgenden Gesänge Siegfried's, in denen die einfachsten Formen des Liedes intensiv und extensiv mit einem so gewaltigen Gehalte erfüllt erscheinen, dass diese Ausbrüche des individuellen Empfindens wie zur Universalität gesteigert erscheinen, müssen auch im Vortrage durchaus in grossen Zügen ausgeführt werden. Hieraus ist es auch zu erklären, dass der Meister keine Veranlassung fand bei Einzelheiten besonders zu verweilen; seine persönliche Anwesenheit mit ihrem übermächtig zwingenden Einflusse, sein durch Blick und Gebärde sich kundgebender Wille, bewirkte es schon, das Ganze auf die rechte Höhe zu heben. Um mit einem Worte die von ihm geforderte Art der Wiedergabe zu bezeichnen, sage ich, sie musste das Gepräge der *wichtigsten Kraft* an sich tragen. Das Hervortreten dieser Eigenschaft wird aber nicht bloss durch Anwendung ausserordentlicher Tonstärke, durch bloss äussere dynamische Steigerung erzielt, sondern ganz wesentlich bewirkt diess ein in Einzelheiten



oft kaum zum Bewusstsein gelangendes Hemmen des Bewegungsgrades der Tonfiguren. Diess zeigt sich namentlich auch beim Vortrage des sogenannten Schmelzliedes (in D-moll). Hier ist die obligate Begleitungsfigur



mit schwerer Akzentuirung zu Gehör zu bringen, ebenso darf in der kontrapunktirenden Sequenz der Bässe



ein hemmendes Zurückhalten fühlbar werden. Bei den Takten



Bla - - se Balg! Bla - se die Gluth.

kann ebenfalls eine geringe Ermässigung des Tempos stattfinden. Doch hängt die rechte Wirkung dieser Nüanze hauptsächlich davon ab, dass der Sänger sie mit der geforderten Schwere des Ausdruckes wiederzugeben verstehe. Dass die später im Orchester auftretenden Passagen

V.  
Br.



und ebenso die Akkordbrechungen der Bläser



mit glanzvoller Leichtigkeit ertönen müssen, bedarf kaum eines Hinweises. Eine besonders markante, aber zuerst sorgsam *piano* zu haltende Akzentuirung erheischen jene, die melodischen Phrasen von Siegfried's Gesang refrainartig nachahmenden Stellen der Trompeten

In sprin-gen-den Fun - ken sprühet sie auf: ho-hei, ho-ho, ho-hei!

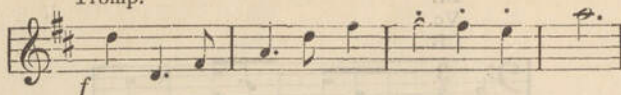
p etc.

Fr.  
Bstr.



Bedeutend schneller im Tempo als das Vorangehende, ist der so sieghaft-freudige Einsatz des Schwertmotives

Lebhaft.  
Tromp.



bei Siegfried's Worten: *Bald schwing' ich dich als mein Schwert!* zu nehmen. Zu dem bei Siegfried's Worten: *Starr ward er und steif* u. s. w. auftretenden so charakteristischen Thema

Bstr.  
Ps.



pp

verlangte der Meister, dass die Sechszentheiltriolen, trotz des vorgeschriebenen Tempo's „Sehr gemessen, fast langsam“, nicht zu langsam zu spielen seien, sondern den etwas schmetternden Fanfarencharakter behalten sollten. Sehr leicht und mit bewusstem Hervorheben des, namentlich im dritten Takte sich äussernden Scherzcharakters ist das rhythmisch so prägnante Thema



Str. u. Bl.

auszuführen. Alle Schwere und Wucht des Vortrages muss sich aber beim Eintreten des Schmiedeliedes wie zu höchster Kraftäusserung zusammenfassen. Schon die ersten Takte des Orchesters

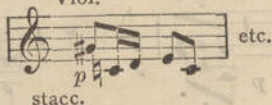
Str. u. Hrn.



etc.

sind mit nicht nachlassender Stärke des Tones, mit gesteigertester Energie wiederzugeben. Bei dem, Mime's bei Seite gesprochene Rede: *Er schafft sich ein scharfes Schwert* u. s. w. begleitenden Motive

Viol.



etc.

stacc.

ist das Hauptzeitmaass strenge festzuhalten. Bei dem Eintritte des Arbeitsmotives vor Mime's Worten: *Den der Bruder schuf, den schimmernden Reif,*





warnte der Meister vor jeder zu starken Beschleunigung des Zeitmaasses. Die Uebergewalt einer heroischen Heiterkeit, welche nun am Schlusse des Aktes zum Durchbruch gelangt, ist vom Tondichter in einer Weise zum Ausdruck gebracht worden, dass die ausführenden Künstler sich nur den von ihm entfesselten Tonströmen rückhaltlos hinzugeben brauchen, um zum Gipfel begeistertester Lust hingerissen zu werden.

## Ein neues Patronat.

Ein Wort des ersten Festspieljahres 1876 ist sehr berühmt geworden, weil es fast kaum verstanden ward: jenes Wort von dem Können, das Bayreuth gezeigt, und von dem Wollen, das hinzu zu kommen habe, um uns eine Kunst zu geben. Heut nach 10 Jahren konnte es wohl Vielen in Bayreuth verständlich geworden sein, was jenes Wort besagte: Bayreuth hatte wiederum ein Können gezeigt, und zwar ein vom schönsten Gelingen und vom wärmsten Anerkennen gelohntes Können, wonach es zu einer allgemeinen Empfindung werden musste: „Jetzt diess Können dauernd wirksam erhalten, und wir haben diejenige „Kunst“, welche ganz offenbarlich nur in Bayreuth zu haben ist!“ — Dass aber zu solchem Erhalten des Grossen auch ein grosses Wollen gehöre, das konnte nach diesen Erlebnissen Niemandem mehr zweifelhaft sein. Es frug sich nur, ob man sich zu den Wollenden, oder zu den Nichtwollenden zählen wolle?! Wer nach solchen Beweisen künstlerischen Könnens noch den völlig Unthätigen sich anschliesse, ohne durch gleich völlige Unfähigkeit dazu gezwungen zu sein, der bewiese dadurch nur, dass er Bayreuth nicht wolle, entweder, weil er verblendet genug wäre, es für etwas Schlechtes zu halten, oder schlecht genug, es als etwas Gutes zu hassen und zu verfolgen. Mit diesen „Kunstfreunden“ haben wir Bayreuther nichts zu schaffen; mit uns schaffen können nur die Wollenden. Wer Bayreuth will, wird es auf der Höhe des Könnens zu erhalten suchen, die es selbst unter aller Noth zu erschwingen vermöchte, und auf welcher ihm dann alle weiteren grossen Möglichkeiten des Fortschreitens frei und offen stehen. Wer es aber derart zu erhalten hilft, ist selbst Genosse der Künstler, dieser immer treuen Helfer in der Noth; denn er baut mit an dem grossen Werke der deutschen Kunst, in dessen Anfängen wir immer noch begriffen sind. Wer sich mit uns „Bayreuther“ nennt, wer mit ganzem Herzen und Sinn jenem „Vereine“ angehört, welcher nach dem Meister sich heisst, wer ein aufmerksamer und eifriger Leser dieser Blätter ist, der weiss, um welches Werk es sich handelt, der versteht seine Noth und seine Triumphe, und er kennt ohne weitere Erklärungen die Mittel, welche noch nöthig sind, um ein künstlerisch auf das Herrlichste beglaubigtes Werk ohne Stockung und Verzögerung mehr und mehr, im Geiste seines Schöpfers, auch auf ein immer mehr seiner würdiges Publikum wirken zu lassen. Jeder materielle Schritt vorwärts, wie er der Erfolg dieses Jahres wiederum gewesen ist, bedeutet für uns nur eine erneute Mahnung zur



Vermehrung und Vergrösserung solcher Schritte! Je möglicher der Fortschritt erscheint, um so nöthiger wird seine stätige Verwirklichung. Es darf das künstlerisch Gewonnene, auch das im Gemüthe des Publikums Gewonnene, nicht wieder zum Theil eingebüsst werden durch allzulange, von den jeweiligen äussern Umständen gebotene Zwischenpausen in der Fortführung des Werkes. Die Tradition gilt es zu halten, den Enthusiasmus nicht schlummern zu lassen! Tradition und Enthusiasmus, Künstler und wahre Bayreuther allein, können diess nicht erwirken. Unser „Verein“ hat sich bisher ja trefflich bewährt, wie er sich immer fortbewähren möge, indem er mit seiner Tendenz, auf und durch die Massen zu wirken, unter allseitig recht grossen Erschwerungen sich auf der Höhe seiner Mitgliederzahl von 5000 erhalten, ja, sich in den 3 Jahren seines Bestehens immer vergrössern konnte. Man muss nur wissen, was die „Masse“ gerade in unserer Sache bedeutet! Doch freilich: die 4 *M.* der 5000 konnten zwar in diesem Jahre einen schönen Beitrag zu den gesicherten Spielen liefern, sie können aber nicht die Spiele selbst in ihrem ganzen Umfange erhalten. Auch die „Stiftung“ kann diess nicht, deren wesentliche Bedeutung doch die Garantie für Zukünftiges bleibt. Für die stätige gegenwärtige Fortführung und Erweiterung, dazu gehören eben andere materielle Kräfte: grosse Kräfte persönlicher Gönner, welche dem Enthusiasmus ihr Vermögen zu edelem Dienste stellen können und wollen. Diese zu gewinnen und zu verbinden bildete sich am Schlusse der Festspiele, gerade Angesichts der schönen Erfolge, und sehr richtig empfunden als drängende Pflicht gegen das eben Geleistete und Genossene: das neue Patronat.

Jedes Mitglied dieses Patronates verpflichtet sich auf 5 Jahre zu einem jährlichen, auch in Raten zahlbaren Beitrage von mindestens 1000 Mark, welche dem Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele zur Verfügung gestellt werden. (Es ist denkbar, dass diese 1000 *M.* auch von 10 einzelnen 100 *M.*-Zahlern aufgebracht, und dann auf Einen Namen eingetragen werden.)

Als Zahlstellen sind uns vorläufig genannt: in Berlin v. Puttkamer, Unter den Linden 73; in Wien Fr. Flesch, Gr. Mohrengasse 28; in Paris Direktor Lamoureux; in London J. Cyriax, Coleman Street 16, C. Armbruster, Queens Road 16, Bayswater; in Petersburg K. K. Oesterr. Ungar. Botschaft. Die Beiträge sind von den Zahlstellen an den Verwaltungsrath (Commerzienrath Adolf Gross) in Bayreuth abzuführen, unter gleichzeitiger Angabe der Namen der Zahler an den Geschäftsführer des Patronates, als welcher bis auf Weiteres Hr. Referendar A. v. Puttkamer, Berlin, N.W., Unter den Linden 73, waltet.

Bis zum 1. September waren eingegangen: 31000 *M.* Jahresbeiträge. Beigetreten sind: Ihre Majestät die deutsche Kaiserin und Königin von Preussen mit 1000 *M.*, Ihre kgl. Hoheit die Grossherzogin von Baden mit 1500 *M.*, Seine kgl. Hoheit Prinz Wilhelm von Preussen mit 1000 *M.*

Bei allseitig energischer Thätigkeit solcher Freunde der Sache, welche auf Grund obiger Mittheilungen in vermögenden Kreisen der Nation oder des Auslandes zu wirken in der Lage sind, lässt sich hoffen und erwarten, dass das also schön im Herbstes unseres herrlichen Festspieljahres begonnene Werk im nahen Winter mit den erfreulichsten Erfolgen fortgesetzt werde, um uns dann im folgenden Sommer die köstlichste Frucht zu bringen. Ehe aber diese Erfolge noch nicht einigermaassen zu übersehen sind, müssen wir uns gedulden in dem guten, ehrlichen Glauben an Bayreuth, der ja auch allein im Stande ist, den schöpferischen Enthusiasmus immer lebendig und thätig zu erhalten. Den Mitgliedern unseres „Vereins“ und den Lesern unserer „Blätter“ braucht diess nicht weiter ausgeführt zu werden. Die schlichte Nachricht von der Geburt eines so werthvollen und nothwendigen Bundesgenossen, wie das neue Patronat, ist ganz



dazu geeignet, sie zu derjenigen äussersten Thätigkeit zu begeistern, welche ihre Lebensstellung ihnen zur Unterstützung und Förderung des jungen Sprösslings unserer Sache ermöglicht. Das Wort vom Können und Wollen, das durch das Unverstehen seines Sinnes einst Weltruf erlangte, erneuert sich heute zum Ruf in die Welt, und es ist und bleibt unser Aller Pflicht, den Beweis erbringen zu helfen, dass er nicht mehr nur auf Unverständniss oder Uebelwollen trifft, sondern auf eine Welt, welche es allgemach zu merken und zu zeigen beginnt, dass es in ihrer Mitte ein segensreich fortwirkendes Wunder giebt: Bayreuth! —

H. v. W.

## Litteratur.

Bayreuther Taschenbuch für 1887, III. Jahrgang des Bayreuther Taschenkalenders.  
(Zu beziehen von der Centralleitung des A. R. Wagner-Vereines. Preis  $\mathcal{M}$  1,50.)

„Die bisher erschienenen Jahrgänge des „Bayreuther Taschenkalenders“ haben sich eines mit jedem Male günstigeren Erfolges zu erfreuen gehabt, sodass die Centralleitung des Allg. R. Wagner-Vereines getrost an die Weiterführung des Unternehmens schreiten durfte. Nichts destoweniger war anzunehmen, dass bei allem günstigen Absatze des Kalenders von 1885 und 1886 doch gewiss noch nicht ein Jeder ihn besitze, der ihn wohl hätte gebrauchen können. Eine Ursache hierfür glaubten wir darin zu finden, dass die Bezeichnung „Kalender“ zu der irrthümlichen Auffassung verleiten konnte, als wenn das „Kalendarium“ die Hauptsache, und das Büchlein etwa vom 1. Januar des betr. Jahres an schon nicht mehr recht kaufenswerth sei. Im Gegentheile musste uns an der Betonung des dauernden litterarischen Werthes unserer Veröffentlichungen in dieser handlicheren Form besonders viel gelegen sein, was denn nun in der, vom jetzt vorliegenden III. Jahrgange an eingeführten, Benennung als „Bayreuther Taschenbuch“ zum entschiedenen Ausdruck gekommen ist. Nur dadurch unterscheidet unsere Gabe sich von der gewöhnlichen Buch-Litteratur, dass sie eben eine jährliche ist, was aber keineswegs besagt, dass sie jedesmal nur auf ein Jahr ihre litterarische Geltung behalte, sondern vielmehr, dass alle einzelnen Jahrgänge zusammen gehören, und in ihrer Folge eine Art sich ergänzender „Haus-Bibliothek“ des „Wagnerianer's“, im Anschluss an „Lexikon“ und „Bayreuther Blätter“, bilden sollen.

So bezog sich der erste Jahrgang insonderheit auf die Vereinsorganisation und die von ihr ausgehende Agitation für unsere Sache; wogegen der zweite Jahrgang im Wesentlichen auf die besonderen Schöpfungen des Meisters einging, welche das vorige Festspiel uns vor Augen geführt: auf „Tristan“ und „Parsifal“, und auf das sie umschliessende Haus von Bayreuth als thatsächliches Symbol für die Lösung der alten Frage nach einem „Deutschen Nationaltheater“. Jetzt liegt ein neuer, dritter Jahrgang vor, welcher, gleichsam wie ein Ausdruck der besonnenen Freude über die Erfolge des eben vollendeten Festspielsommers 1886, hauptsächlich die inzwischen bereits angebahnte Erweiterung des Horizontes für die Bayreuther Wirkungen nach jeder Richtung, bis in *Bibliographie* und *Zeitungsschau* hinein, andeuten will. Bayreuth selbst stellt sich nun dar als der gegebene Mittelpunkt für eine grösser und grösser werdende Vereinigung der Volksgeister im idealen Sehnen nach dem Erlebnisse allgemein-menschlicher Kunst aus edelster Racegeburt. In einer scheinbaren Kunst-Idylle verwirklicht sich das Schiller'sche Ideal des musischen Tempels der Humanität als tragisch-musikalische Vereinigung des Nationalen und Uebernationalen.

Was derart im Grossen an dem Einem Beispiele unserer Kunst sich vollzieht, das eröffnet von hier aus nach allen Seiten menschlich edler Interessen hin un-



endliche Möglichkeiten einer weiteren Erfüllung des täglichen Lebens mit dem Geiste der uns neu geschenkten Kultur. Man soll uns nicht verspotten dürfen, dass wir solche Wirkungen hin in den Himmel und seine Sterne hinein verfolgen! Da wir einmal wieder gelernt haben, deutsch zu sein, nicht nur in unserem Wissen vom Deutschen, sondern bereits in einem idealen deutschen Leben, unserer lebendigen Kunstwelt, warum dann nicht darauf wenigstens hinweisen, wie wir auf verschiedensten Gebieten ein wirkliches oder doch mögliches Deutschthum gegen fremdländische Bildungsetiquetten zum Mindesten ganz überflüssiger Weise eingetauscht haben? Nennt unser Volk noch seine Thiere und Pflanzen mit einheimischen Namen, und überlässt der abstrakten Wissenschaft den kosmopolitischen Latinismus, so darf man es auch wieder an das Einheimische für seine eigenen Namen, und für die Namen seiner himmlischen Bilder, der Gestirne, erinnern, nicht nur der ernsten Wissenschaft, sondern auch aller thörichten Gelehrthuerei den seither beliebten Hellenismus, Romanismus und Semitismus getrost überlassend. Dass wir die Anwendung meisterlicher Verse, wie bisher auf die Monate, so nun auch auf die Gebilde des „Thierkreises“, wo sie leicht rein humoristisch gefasst werden konnte, dennoch im Grunde ernst gewonnen wissen wollen, das besagt wohl deutlich genug gleich die bedeutsame Beziehung des „Wassermanns“ auf den „Holländer“. Es wird auch hierdurch darauf hingewiesen, wie in den Werken dieser neuen Kunst, der wir ein Leben verdanken, alle geistigen Elemente vorhanden sind, um in stäter Erinnerung an das uns künstlerisch Gegebene das uns wirklich Umgebende ideell zu durchdringen. Im folgenden Jahre würden auch die *Prosaschriften* des Meisters Gelegenheit darbieten, dem Wechsel der Monde solche Erinnerung an ein wandelloes Bestehendes einzuflechten.

So sagt uns Alles, dass wir nicht mehr allein der Welt gegenüber stehen. Wir haben, als Deutsche, einen menschheitlichen Inhalt gewonnen, den wir nun auch in einer — mit Schiller zu reden — so „entgötterten“ Welt geklärten Blickes wieder zu finden vermögen. Diess aber ist ein Finden, das selbst nur der Ausdruck des innersten Suchens menschlichen Geistes und Herzens nach dem Höchsten ist, wodurch die entgötterte Welt zuletzt bis zur Wiedergewinnung ihres göttlichen Gutes, einer religiösen Kultur, gelangen wird. Ein Mahn- und Merkzeichen dafür ist uns der „Parsifal“, und wo sein Angedenken in noch so kleinen Spuren unsere Auffassung und Betrachtung der Welt durchklingt, da dürfen wir uns nicht in Spielerei begriffen, sondern auf dem rechten Wege glauben.

Diess möge auch der schönste Ruhm und Lohn unserer kleinen Jahrbücher bleiben, die wir mit dieser neuesten, durch das Bildnis des Meisters nach Fr. Schaper's Büste gezierten Gabe wiederum in das Gedächtniss unserer Genossen zu rufen uns bemühen. Als vorzügliche Pflicht legen wir es aber unseren werthen Herren Vereinsvertretern an das Herz, für die Verbreitung des Büchleins im Kreise der Vereinsgenossen nach jeder Möglichkeit andauernd thätig zu sein! Ohne ihre eifrige Mithilfe würde all unser bestes Bemühen um die innere Befriedigung und Bereicherung Derer, die vertrauensvoll von Aussen her sich uns anschliessen, ein Stückwerk bleiben müssen, das sich nur auf glückliche Festspiel-Augenblicke im gemeinsamen Gefühle vergessen lässt. Aber auch solche Augenblicke zu schaffen, bedarf es der Gewinnung immer weiterer Kreise Solcher, die mit Bewusstsein unsere Kunst wollen; und hierzu beizutragen ist der erste Zweck des Bayreuther Taschenbuches.“ —

**Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.**

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



## Zeitungsdeutsch.

Eine Nachlese von Hans von Wolzogen.

### III. Syntaktisches.

1) Synesis des Numerus. (50.) Der eifrige Sammler des „Zeitungsdeutsch“ hat dem Herausgeber Halatschka zur Einordnung in diesen Abschnitt nur zwei Beispiele geliefert. Ich selbst vermag sogar nur ein einziges hinzuzufügen, aber es dürfte den kühnsten Ansprüchen volles Genüge leisten. Nach Shakespeare wäre die Zeit „ein kahler Küster“, — nach Richard Freudenberg in der „Romanzeitung“ — — doch man höre ihn selber: „Meine Kinderjahre, die schöne unvergessliche *Zeit*, verfloss mir *als Berliner Schusterjunge*.“ Die Zeit als fließender Schusterjunge — man sieht: auch in Berlin blüht orientalische Bilderpracht!

2) Der Infinitiv. (50 — 52.) Die falsche Anwendung der Konstruktion *um zu*, wo gar kein Zweck ausgesprochen wird, ist schon zuvor erwähnt worden. Das *zu* dient aber noch einem besonderen Zwecke, nämlich einer gezierten Zerdehnung der Redeweise, welche den Eindruck hervorruft, als zöge sich die Sprache über ihre sonst unveränderte Armseligkeit eine Schleppe an, welche nun Staub aufwirbelt, ohne irgend welchen Nutzen. „Sie *hatte sich* einer günstigen Aufnahme *zu erfreuen*“ heisst wörtlich: sie hatte die Pflicht, oder sie war gezeugen, sich zu erfreuen; es soll aber nur heissen: sie erfreute sich. „*Stünde* den Versicherungen dieser Politiker *zu trauen*“ soll heissen: dürfte man ihnen trauen; was es eigentlich heisse, das „steht zu wissen“ bei den schriftstellenden Göttern!

Der Ordner schliesst hier noch die Verbal-Substantiva an, welche einestheils in das Kapitel der Wortbildung gehören — z. B. Gebilde wie *Inruhestandversetzung* —, anderentheils aber auch als Ungethüme moderner Stylistik zu betrachten sind — z. B.: „Ist ein so völliger *Verzicht* auf jedwede Initiative seitens einer die *hervorragendsten* Schriftstellernamen in ihrem Schoosse zählenden Körperschaft nicht in der That befremdend?“ Befremdend erscheint hier nur, wie man von einer Körperschaft, welche in ihrem Schoosse mit dem Zählen hervorragender Namen beschäftigt ist, noch irgend welche andere „Initiative“ erwarten kann!

In Wortbildungen leistet unsere Journal-Sprache übrigens das Menschenmögliche; aber es ist wenig Anlage zu plastischer Sprachbildung darin zu entdecken. Aus Faulheit oder Hast leimt sie Substantiva aneinander, welche nur in Konstruktionen mit dem Genetiv, mit Präpositionen, oder gar mit Nebensätzen, zu ihrem vollen grammatikalischen Rechte gelangen würden. *Biographie Grillparzer's*, das sind zwar nur sieben Sylben, und *Grillparzerbiographie* auch; aber jenes sind zwei Worte, dieses ist nur eines, also schreibt der moderne Journalist ohne Frage das letztere, gleich Einem,



der — von dem entgegengesetzten Standpunkte der Plus-Macher aus — sich 100 Mark lieber in 10,000 Pfennigen auszahlen lässt als wie in einem Hundertmarkscheine: es sieht doch nach mehr aus — ohne Frage! — Ueber die *Schillerschädelfrage* hatte ich schon vor längerer Zeit einen ganzen Artikel in der „Gegenwart“ gelesen. Nun, da frug doch wenigstens der lebendige Schreiber nach den *Schillergebeinen*: neulich aber frägt der todtte Methfessel nach seinem eigenen Geburtstage; denn was Anderes besagt wohl die *Geburtstagsfrage Methfessels*? — Falsche Beziehung des nur von dem ersten Theile abhängigen Genetivs in Folge der Zusammensetzung zweier Substantiva. — Es giebt aber auch Dreifaltigkeiten! Ein Musikreferent tadelt die *Langstylikkeit* der Brahms'schen Musik und spricht dabei selbst von *elegiepathosdurchhauchtem* Ausdruck! Das ist der rechte Mongolentrab durch die Wüste der deutschen Sprache, welche die üppige Fata-Morgana orientalischer Phantasie *bildvoll* umkränzt.

Ein Gegenstück zu den „im Schoosse der Körperschaft gezählten Schriftstellernamen“ ward mir übrigens vor Kurzem als Stylprobe aus einer Zeitung zugesandt: „Auf einer Reise, eben von der Table d'Hôte in einer rheinischen Grossstadt aufstehend, stürzt ein dort ansässiger jüdischer *Grosshändler*, den ich seit Jahren durch ein christliches *Haus* ersetzt hatte, auf mich zu —“; wobei noch zu bemerken ist, dass der Aufstehende nicht etwa der Stürzende ist, sondern der Bestürzte: also falsche Beziehung des appositionell gebrauchten Partizips! — Diess führt uns geradesweges in den nächsten Abschnitt.

3) Partizipium. (52 — 55.) Zu dem zuletzt erwähnten Beispiele wären aus diesem Abschnitte noch folgende zu stellen: „In musikalischen Kreisen *aufgewachsen, entfaltete sich* frühzeitig sein schönes *Talent*“ (d. h. er wächst auf, und das Talent entfaltet sich!) und „von der Natur *gross angelegt, wurde es* ihm nicht möglich —“ (d. h. er ist angelegt, und es wird nicht möglich!). Die Subjekte für Partizip und Hauptsatz müssen die gleichen sein, sonst ergiebt sich ein Unsinn, welcher nicht geringer ist, als wenn ich Namen anstatt Künstler und Häuser anstatt Christen oder Juden als menschliche Subjekte figuriren lasse. Gregorovius machte es freilich auch nicht viel besser, jedenfalls nicht schöner, als er uns neulich — meine Leser werden sich dessen noch entsinnen — von „Napoléon auf Elba“ erzählte, wie er *bauend* und *hauend* ein *tief gedankenvoller Mann* sei. Hier stimmte zwar das Subjekt, nur — was davon prädicirt ward, passte nicht zum Partizipialsatze.

Da wir aber just beim „Hauen“ sind, will ich es nicht versäumen, aus meiner Sammlung hier noch ein anderes — wie man sagt — „nicht gehauenes und nicht gestochenes“ Beispiel von besonders verfeinertem Partizipial-Style unserer künstlerisch gebildeten „Romfahrer“ anzufügen: „Wenn *wir* seine ausgehauenen Bildnisse (!) betrachten, so *idealisirt*, wie *sie* in Wahrheit sein mögen, so sehen *wir* doch, wie der Mensch



selbst ausgesehen“! (Fr. Elliot, Bilder aus dem alten Rom.) Erst wird an Stelle eines vernünftigen Relativsatzes das bequemlich abkürzende Partizip als falsch bezogene Apposition hingesetzt, und dann hinterdrein doch noch ein relativischer Nebensatz zur nöthigen Erläuterung eingeschoben!

Das Partizip dient uns im Allgemeinen als bequemes Reise-Necessaire auf den litterarischen Wanderungen, selbst durch die Lande der klassischen Schönheit und der sog. Wundersprache. Da wird alles Wünschens- und Wissenswerthe hübsch kompress hineingepackt, und das Bündel dann dem Satze *légèrement* über die Schulter gehängt, oder gar mitten vor den Magen geschnallt! — *Nach geschlossenem Frieden* mit Mithridates lässt z. B. Mommsen seine römische Geschichte weiter marschiren. (Nach dem Frieden folgt aber Krieg!) — *Nach absolvirtem Gymnasium* spricht Dr. H. Siegel „in der feierlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften“. („Nach dem Gymnasium“? warum nicht hinten herum!? — Manchmal könnte man wirklich meinen, „deutscher Aufsatz“ habe auf dem Lektionsplane des modernen Schriftstellers überhaupt gefehlt; aber man muss nur daran denken, was „deutscher Aufsatz“ heisst!) — „Er sprach offenbar *in einem eben begriffenen Vortrage*.“ (Hat er ihn eben erst begriffen, oder sein Publikum?) Der Flüchtigkeit eines Tageblattes war so etwas immerhin eher nachzusehen, als wie den deutschen Dichtern Spielhagen und Jensen der *vorhabende Ausflug* und das *Porträt seiner kurz besessenen Frau!*

Zu diesen Beispielen, theils aus der Wiener, theils aus meiner eigenen Sammlung, gesellen sich noch aus dem folgenden Abschnitte: die *angefragten Pillen* — die *nicht genug zu verdankende Emsigkeit* — und aus Abschnitt 7 (Attribut): die *gelehrte Laufbahn*. (Diese „Laufbahn“ ist offenbar „nach absolvirtem Gymnasium“ auf der Laufbahn erschienen!) Immer wieder diese falsche, d. h. bequemliche, Anwendung des Partizips an Stelle einer verständigen Konstruktion: das Reise - Necessaire! Das inhaltreichste Exemplar dieser Sorte hing aber vor Kurzem in einer Musikzeitung zur Schau aus: „Das reiche Vermächtniss seiner Serenaden, Symphonien und Ouverturen hätte einen weit passenderen Stoff geliefert, als *das* zwar sehr edel *gedachte* und ebenso musterhaft *ausgeführte*, wie *deklamirte*, aber gar zu knapp in seiner Form *hingestellte*, allzu grau in grau *gefärbte*, weit mehr in das Bereich abstrakter Reflexionsmusik *zu verweisende*, als innerhalb schöner Form ein reges Gedankenleben, also Volkmann's stärkste Seite *herausstellende*: „die Nacht“ *überschriebene* „Phantasie für Altsolo und Orchester“!“

Mitunter wird — im Gegentheile — auch ein Partizip für zwei gesetzt; das ist jedenfalls noch bequemer. Man steckt dann Wäsche und Waschoilette gleich in Einen Sack: *Sehr gelungen* — *auch vom Wetter* — *waren die Ausflüge!* Warum noch *begünstigt* hinzusetzen, da doch schon *gelingen* dasteht, was ungefähr das Selbe besagt? Denn — was begünstigt ist, pflegt auch zu gelingen; und ein vom Wetter begünstigter Ausflug ist



eben nicht nur ein „vorhabender“, sondern schon ein ganz „gelungener“, also kurz und gut: es ist ein „vom Wetter gelungener Ausflug“. Wozu so viel Umstände in einem *eilig begriffenen* Vortrage?!

Uebrigens sind diess alles mehr Beispiele einer lüderlichen Stylistik als wie einer falschen Syntaktik, und der Titel „Partizipium“ passt nur äusserlich dazu. Dagegen gehört die bereits vorher erwähnte bösertige Komparation der Partizipia zwar unter diesen Titel, aber in die Hauptrubrik von der „Wortbildung“. Was einmal *getheilt* ist, kann zwar noch mehr *getheilt* werden, aber nicht *getheilt-er*: man denke sich *divisor* — *μερισθότερος*! — Was aber heute *getheilte Meinungen* zu haben sich gestattet, das ist nicht nur — Markus Landau in der „Allgemeinen Zeitung“: es ist allgemeines Zeitungsdeutsch in allen Marken, Landen und Auen deutscher und deutscherer Nation!

4) Reflexiva, Passiva und Intransitiva. (55 — 56.) Ausser den oben schon erwähnten Beispielen giebt es hier noch ein Exemplar reflexiver Verbalform in besonders ansprechender Verwerthung: „Das Nord-Karpathenland Oesterreichs *deckt sich mit* dem Provinzial-Namen Galizien“ schreibt Fr. Krones in seinem „Grundriss der österreichischen Geschichte.“ Auch das Reflexiv ist solch ein allgemein beliebtes leichtes Umhänge-Täschchen, welches die ordentliche und wohlüberlegte Packung eines massiven Koffers uns erspart. Es hat etwas von der Art goldener Ringlein, in sich selbst zurückgreifender Heftel, womit man in Ermangelung regelrecht ausgeprägter Goldmünzen etwa die Wilden Zentral-Afrika's beim Handel befriedigen dürfte. —

Gewiss ist französischer Einfluss hierbei nicht zu verkennen; ebenso wie bei der Anwendung passiver Partizipien von Verben, die selbst intransitiv sind: *gefolgt* — *gedankt* —. *Ich folge dir* wird in passiver Konstruktion nicht zu *du bist von mir gefolgt* und *ich danke dir* nicht zu *du bist von mir gedankt*; also darf es auch nicht heissen: *gefolgt von mir, gehst du* — *gedankt von mir, kommst du* u. dgl. m. Nur der objektive Akkusativ darf bei passiver Konstruktion zum Nominativ werden; also: *ich verfolge dich* — *du bist von mir verfolgt* — *verfolgt von mir, fliehst du* —; oder: *ich bedenke dich* — *du bist von mir bedacht* — *bedacht von mir, dankst du* u. dgl. m. So lautet die gestrenge Regel. Wird sie heute noch durchzuführen sein? Das *suivi de* hat verheerend gewirkt. Oder möchte man meinen, es handle sich hier um eine Erweiterung des Gebietes? Das sog. „fernere“ Objekt, im Dativ, welches bei Intransitiven nicht unmöglich ist, dürfe nunmehr auch in den subjektiven Nominativ einer passiven Konstruktion verwandelt werden? Man dürfe sagen: *ich lebe der Kunst zu meinem Glücke*, also auch: *gelebt von mir, ist die Kunst mein Glück*? — Ja, was darf man nicht Alles von einer Zeit erwarten, welche gar keinen Unterschied zwischen *danken* und *verdanken* mehr kennt, — in welcher man Sätze wie: *wir danken ihm* — *eine neue*



*Kunst* für ganz unanfechtbar hält?! Zwar — *ich danke mich der neuen Kunst* mag auch heute noch für Unsinn gelten, obschon es doch gar keine andere Konstruktion aufweist als das Vorige, und dieser gemäss bedeutet: *ich verdanke mich der neuen Kunst* — ein Wort, welches z. B. mancher Sänger unserer Tage gut und gerne von sich sagen dürfte!

Auf S. 63, merkwürdigerweise unter dem Titel „Zur Kasuslehre“, kommt der Ordner nochmals auf diese partizipiale Konstruktion, und zwar in's Besondere auf das *bedankt* zurück. Er wundert sich dort darüber, dass alle Beispiele den Imperativ *sei bedankt* enthalten, und findet es (gegen die im vorigen Abschnitte erörterte Regel!) *noch auffallender*, dass auch Lohengrin singe: *Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!* — Der Ordner würde sicherlich sein *auffallender* damit entschuldigen, dass er es gar nicht mehr als Partizip, sondern bereits als Adjektiv aufgefasst habe, daher also auch habe steigern dürfen; wie er diess z. B. auf S. 53 von dem adjektivischen Partizip *reizend* schon mit Recht behauptet hatte. Die gleiche Erklärung könnte nun aber auch jeder Schreiber des Imperativs *sei bedankt* auf seinen Fall anwenden; und gewiss wird gerade in der Sprache (der Poesie, welche überall die Form mit Leben erfüllen soll, eine solche intimere Verwerthung der Partizipialform als Eigenschaftswort keiner weiteren „Entschuldigung“ gegenüber der „gestrengen Regel“ bedürfen. Ueber der Regel noch steht der Styl. — *Sei bedankt* gehört demnach unter die Kategorie der adjektivischen Passiv-Participien, wie *Gott befohlen* — *mit der Sprache vertraut* — *der angestammte Fürst* u. dgl. m. Auch dürfte man *bedankt* wohl mit jenen durch *be* gebildeten Adjektiven *bewusst*, *bekannt*, *beliebt* zusammenstellen, welche mit Verben wie *bewissen*, *bekennen*, *belieben* nichts zu thun haben. *Sie ist beliebt bei Allen* wäre ja sonst die passive Konstruktion für ein aktives: *Alle belieben sie*, welches gar nicht existirt! —

Das *sei bedankt* im Munde Lohengrin's bringt nun aber den Ordner auf den glücklichen Gedanken, hier seine Objektivität zu beweisen und der „Zukunftsmusik“ jenen, in der „Einleitung“ schon angedeuteten, Seitenhieb zu versetzen. (63.) „Sollte denn die Meinung eines „Erretters“ der deutschen Sprache wirklich richtig, und sein Wunsch der Erfüllung nahe sein, dass wir bei Richard Wagner nicht nur unsere Zukunftsmusik, sondern auch unser Zukunftsdeutsch suchen müssten?“ — Das ist recht hübsch bemerkt, und die Antithese ist gut aufgestellt, nur — der Inhalt der Aussage ist nicht ganz „richtig“. Mit dem „Erretter“ bin ich gemeint, weil ich meine Schrift „Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache“ betitelt hatte. Erstens aber habe ich damit und darin nicht gesagt, dass ich die Sprache erretten wolle oder könne, — ich bin nicht so glücklich! Zweitens habe ich auch nicht gesagt, dass Richard Wagner ihr „Erretter“ in dem Sinne sei oder sein werde, welchen der Ordner hier meint, nämlich: dass bei ihm das „Zukunfts-



deutsch“ gesucht werden solle! — Im Gegentheil: meine Schrift suchte nachzuweisen, wie das Zeitungsdeutsch die bereits undeutsch gewordene (französierte und judaisierte) deutsche Journal-Sprache sein werde, welche aber zum Mindesten gereinigt werden müsse durch die Anwendung strenger Logik. — Ganz abseits von dieser undeutsch-deutschen Prosa, und einer etwa in ihr weiter dichtenden Zukunfts-Poesie *talentirter* Tagesgrößen, — auf dem Gebiete einer wahrhaft grossen deutschen und idealen Kunst, welche mit der also logisch sprechenden und schreibenden internationalen Zivilisation gar nichts zu thun hat, — da habe Richard Wagner sich für seine freie, germanische und musikalische Helden- und Mythenwelt eine eigene Sprache schaffen müssen, welche nun, aus den Wurzeln des deutschen Sprachgeistes gewonnen, allerdings deutscher sei als die herrschende deutsche Schriftsprache (auch wenn diese „logisch geregelt“ würde), — welche aber eben um deswillen niemals die Zukunftssprache unserer allgemeinen „deutschen“ Zivilisation werden könne, sofern diese Zivilisation, mit sammt der ihr gebührenden Sprache, gar nicht anders könne, als immer internationaler und völlig undeutsch werden! — Dass diess der Inhalt meiner Schrift von der „Errettung“ sei, wird ungern beachtet. Ja, dass ich darin z. B. Paul Lindau als einen Meister dieses Zukunftsdeutsch aufgestellt hatte, ist meines Wissens nicht einmal von ihm selber mit einem Witz *bedankt* worden, — und das ist mir schmeichelhaft. Ich sehe daraus, dass man sich mehr an der „Verrottung“ ergetzt hat, als mit der „Errettung“ beschäftigt. Ganz recht! Jener Theil war für Diejenigen geschrieben, welche kritisiren, rezensiren, referiren, reportiren, — dieser nur für Wenige, zu denen auch der Ordner — nicht zu gehören scheint. Diese Wenigen haben verstanden, was ich gemeint habe, und dass Wagner's Errettung der deutschen Sprache mit derjenigen deutschen Sprache gar nichts zu thun hat, und sie gewiss nicht „erretten“ wird, welche ich Paul Lindau und seinen journalistischen Freunden und Genossen als nur durch sie und ihre Logik noch „errettbar“ ans Herz gelegt hatte. Und diess im vollen Ernste! — Um aber schliesslich doch auf den scherzhaften Ton zurück zu kommen, den der Ordner an dieser Stelle so glücklich angeschlagen hatte, so will ich nur noch bemerken, dass Lohengrin immerhin mit einiger nationaler Berechtigung eines französisch konstruirten Deutsch sich bedienen durfte: ist er doch selber „von Nam' und Art“ der *Loheran-garin* d. h. *le Lorrain Garin* d. h. der Ritter Warin von Lotharingen d. h. der „Schützer von Brabant“! —

5. und 6.) Tempus und Modus. (56 — 59.) Zwei Hauptstünden gegen das Tempus finden wir hier mit Recht wieder in den Vordergrund und an den Pranger gestellt: die lüderliche Ersetzung des Plusquamperfekts durch das allgefällige, blassgesichtige Imperfekt, und die Verdrehung aller richtigen Zeitverhältnisse in Konditional-Sätzen. Darüber habe ich schon s. Z. ausführlich mich ausgesprochen. Hier kommt noch der inter-



essante Fall des *als ob* dazu. Da setzt unser verworrenes Stylgefühl mit besonders empfindsamer Schwärmerei für die bunte Romantik der Formen bald den Indikativ, bald den Konjunktiv, und diesen bald im Präsens, bald im Präteritum, mitunter auch alles zusammen. In den allermeisten Fällen wird *als ob* wirklich für *als wenn* stehen, und somit einen konditionalen Vordersatz bilden, der als solcher immer den Konjunktiv des Präteritums erfordert; also nicht (*Au*): „es ist mir, *als ob* ich eine Nachtwandlerin vor mir *habe*“ (Ind. oder Konj. Präs.?) sondern: *als ob* = *als wenn* ich sie vor mir *hätte*. Nun heisst aber diess *als wenn* strenge genommen schon *als wie*, *wenn* d. h. es bedeutet eine Ellipse: „*als wie* es sein würde, *wenn*“ —. Mitunter jedoch kann das *als ob* auch eine Ellipse bedeuten wie: „*als ob* es der Fall wäre, *dass* es sei“, und in solchen Fällen hätte also nach *als ob* wirklich der Konjunktiv des Präsens zu stehen, in seltenen Fällen vielleicht auch der Indikativ. Dann wäre aber auch die ganze elliptische Redeweise mit ihrem hypothetischen Anklang besser zu vermeiden, und man sagte anstatt des *als ob* einfacher und richtiger nur *dass*. „Mir scheint, *als ob* du mich nicht verstanden *hättest*?“ — oder „*habest*?“ — diese Schwankung wird flugs beseitigt, indem man sagt: „mir scheint, *dass* du mich nicht verstanden *hast*“.

Was in diesem Abschnitte über die Konditional-Sätze gesagt ist, wird ergänzt durch den darauf bezüglichen längeren Zusatz zum nächsten Abschnitt, der den Modus betrifft. Kommen doch beim Konditional-Satze Tempus und Modus gleich sehr in Frage! — Dass übrigens „im bayerischen Dialekt“ der Konjunktiv sich „keiner Beliebtheit erfreue“, möchte ich aus meiner Erfahrung leugnen. Gerade die häufigere Anwendung des Konjunktivs erschien mir immer charakteristisch für den Süddeutschen, gegenüber der *oratio directa* des Nordens! —

7) Das Attribut. (59.) Wir haben die *gelehrte Laufbahn* schon vorher durchflogen, und brauchen uns hier weiter nicht bei der *goldenen Hochzeitsfeier* des *gedörrten Pflaumenhändlers* mit seiner *siebzehnjährigen Mädchenliebe* aufzuhalten.

8) Syntaktisches zur Komparation. (59—60.) Hier behandelt der Ordner noch das *als* und das *wie* als vergleichende Partikeln und erklärt den Unterschied zwischen beiden: „*als* bezieht sich auf den Grad, *wie* auf die Art und Weise“. *Ich bin grösser als du* — *ich bin so gross wie du*. Das ist die ganz konventionelle Unterscheidung. Eigentlich aber bilden beide Worte zusammen die Partikel der Vergleichung *als wie*, nämlich: *also wie*, *so wie*. Demnach wären sie überhaupt nur auf die Art und Weise (das *so*) anzuwenden: *Ich bin also gross wie du* (bist). Im zweiten Falle hat man wenigstens für unser Sprachverständniss eine Umdeutung vom Grade auf die Art und Weise anzunehmen; es heisst eigentlich: *also* (gross bist) *du* — *ich bin grösser*, in der konventionellen Umstellung: *ich bin grösser* — *als du*, — und so kommt denn das *als* hier zu



Ehren. In der älteren Sprache sagte man dagegen *als*, wo wir *wie* sagen, und *denn*, wo wir *als* sagen. Weshalb der Ordner dieses *denn* als Beispiel fehlerhaften Gebrauches der Konjunktionen anführt, verstehe ich nicht. Man kommt ohne dieses Dritte neben *als* und *wie* noch heute nicht aus, wenn man nicht die grössten Missklänge zulassen will: z. B. „*Als* Kollege ist er mir *so* lieb, *wie* ein Anderer, *als* Mensch aber lieber, — *als* irgend wer —? — *wie* irgend wer —? nein —: *denn* irgend wer“.

9) Zur Kasus-Lehre. (60 — 65.) Vornehmlich führt uns der Ordner die Fehler bei der Apposition vor. Ich finde, dass er dabei wiederum eine allzu grosse Vorliebe für die Uniform verräth. Es gilt ihm als „ganz unzweifelhaft“, dass wir sagen müssen: *ich erweise mich als einen Feldherrn*. Diess mag zugegeben werden, weil man nach *ich erweise mich* noch das appositionelle Objekt *als was* verlangt. *Ich erweise mich* sagt eben allein für sich nichts aus. Aber etwas Anderes ist es doch, wenn ich z. B. sage: *ich zeige mich*. Diese Redeweise sagt für sich selbst schon etwas aus. Eine hinzugefügte Apposition braucht da nicht nothwendiger Weise das Objekt zu bezeichnen; ich kann ja auch meinen: *ich, als Feldherr, zeige mich* — also auch: *ich zeige mich als ein Feldherr*. Noch klarer wird diese Möglichkeit hervortreten in Beispielen wie: *er zeigte sich ganz als Fürst*. Es läge gewiss ferner zu sagen *als Fürsten*. Dazu kommt, dass man solche subjektive Apposition auch als elliptische Redeweise auffassen kann. Wer sagt: *er zeigte sich ganz als Fürst*, meint damit: „er zeigte sich ganz *so*, *wie* ein Fürst *sich zeigt*“. Diess *so wie* ist das alte *alsó*, unser *als*. Eduard Hanslick durfte freilich wohl nicht schreiben: *er erwies sich als fertiger Pianist*; denn die Ellipse: „er erwies sich *so*, *wie* ein fertiger Pianist *sich erweist*“, erscheint doch als zu gewagt. Dafür aber war es auch nicht „richtig“ von ihm, dass er gleich hinterher von einem Verlangen sprach, *sich als brillanten Klavierspieler zu produzieren*; denn hier wäre nicht nur die Ellipse gestattet gewesen („er verlangt sich *so* zu produzieren, *wie* ein brillanter Klavierspieler“), sondern es besteht auch die einfache subjektive Apposition zu Recht („als brillanter Klavierspieler, verlangt er sich zu produzieren“). In beiden Fällen ist also der Nominativ am Platze.

Oft ist der Akkusativ in der Apposition nur Form einer Attraktion von Seiten eines anderen Akkusatives, zu dem jene Apposition gar nicht gehört. Jakob Grimm hat darüber eine eigene Abhandlung geschrieben. Vor Allem käme der beliebte Akkusativ bei *sein* oder *werden lassen* in Frage, den Sammler und Ordner hier jedoch ganz übersehen haben. — *Ich lasse dich etwas sein*. Welcher Kasus ist dieses *etwas*? Die Oberflächlichkeit sagt: der Akkusativ, welcher dem *dich* entspricht. So? Das hiesse ja: „ich lasse dich, als etwas, was du bist, — sein (d. h. in Frieden)!“ Das *etwas* gehört aber gar nicht zu *dich*, sondern nur zu *sein*. Demnach kann es auch nichts anderes als den Nominativ bedeuten; denn *sein* regiert keinen Akkusativ! Setzt man also doch den Akkusativ, so ist man der



Attraktion durch das vorhergegangene *dich* verfallen. Auch wird kein Mensch sagen: *ich lasse dich Grafen sein*, sondern Jedermann sagt: *ich lasse dich Graf sein*. Als aber Lessing mit der ganzen Besonnenheit seines feinen Sprachverständnisses in der „Emilia Galotti“ geschrieben hatte: *Lassen sie den Grafen dieser Gesandte sein*, da korrigirte ihm sein Verleger diess als „Fehler“ und meinte, es müsse heissen: „Lassen sie den Grafen diesen Gesandten sein!“ Attraktion!\*) —

In Zeiten, wann der Sprachsinn schon geschwächt ist, soll man nicht noch solche Bequemlichkeiten zulassen; denn weiter ist es nichts. Man muss wissen, was man sagen will, und worauf man selber die Apposition bezieht. Aber man darf sich auch nicht mit diesem Wissen begnügen, sondern muss sich auch demgemäss ausdrücken. Immerhin sind die Möglichkeiten dieses Ausdruckes wohl manigfaltiger, als wie es der gestrenge Ordner zugeben will, insofern, als der seiner selbst sichere Sprachsinn psychologische Feinheiten zu berücksichtigen vermag, welche allerdings dem lockeren gelegentlich nur als Dummheiten entschlüpfen dürften!

Bei *lehren* steht übrigens der Akkusativ nicht, wie der Ordner merkwürdigerweise meint, als „ein alter Latinismus“ (*Accusativus cum Infinitivo*), sondern als alter Germanismus, nämlich: weil *lehren* (got. *laisjan*) ein kauvatives Verb ist und *lesen lassen* bedeutet. *Ich lehre dich griechisch* heisst also wörtlich: *ich lasse dich griechisch lesen*; weiterhin nimmt dann das Wort die Bedeutung *wissen lassen* an.

Das hier hinzugefügte Beispiel: *diese Handlung kann nicht erstaunen* ist zwar ein vorzügliches, als Beleg für falsche Wortanwendung, aber es gehört nicht in das Kapitel von den Kasus und von der Apposition. Erstaunlich ist es allerdings, welche Verwirrung gerade bei den Verben des Verwunders — wie der Neudeutsche sagt — *Platz gegriffen* hat! „Die Handlung erstaunt“ — und *es wundert* gar nicht mehr, dass „Handlungen“ *erstaunen*. Das kann man täglich in unseren Zeitungen erleben. Lässt aber ein „Zukunfts-Musiker“ seinen leidenden Helden singen: *Es staunt das Weh!* so ist diess ohne Zweifel ein unerhörtes Verbrechen an der reinen deutschen Sprache! Und doch ist es erstens grammatisch richtig: es staunt der Mensch — also auch: es staunt das Weh; zweitens ist es ein poetisch schönes Bild: das vor der heilenden Wirkung des Bades wie erstaunt zurückweichende Weh; und endlich enthält es eine feinsinnige Symbolik des Sprachsinnes, welche die verwandten Wurzeln des Stauens und Staunens in Eins zusammenschliesst: das stauende Weh wird zum staunenden. Ob aber auch über dem Staunen des Wehes die Schmerzensnacht des leidenden Helden heller wird, so doch nimmermehr der verstaute und verstaunte Verstand der wohlbelehrten Kritiker jener Sprache, welche der Ordner eben an dieser Stelle seiner Schrift als „Zukunfts-Deutsch“ verspottet!

\*) Vgl. den Aufsatz in meinen „Kleinen Schriften“ I. Band. (Leipzig, E. Schloemp.) „Lassen Sie den Grafen dieser Gesandte sein“.



Zum Schlusse noch Eines! — Der Ordner verwundert sich — es nimmt ihn Wunder — er staunt darüber — es wundert ihn, dass so vielfach die Apposition zu irgend welchem Kasus schlechtweg in den Nominativ gesetzt wird: z. B. *Von F. Strohmer, erster Assistent* — dem Dativ gebührt der Dativ, also: *erstem Assistenten*. Er erklärt diess als Ellipse, nämlich Verkürzung eines gedachten Relativsatzes: „welcher erster Assistent ist“. Meistens wird der Grund wohl nur Bequemlichkeit sein, mitunter auch Abneigung gegen ungewohnte oder schwerfällige Bildungen. Mich hat es weit mehr in Erstaunen versetzt, bemerken zu müssen, dass eine entschiedene Neigung vorhanden ist, bei einiger Unsicherheit des Stylgefühles über die Rektion der Apposition, diese kurz und gut in den Dativ zu setzen. Der Dativ springt hier als bevorzugter Liebling des gestörten Sprachsinnes ein, und Niemand kann sagen, weshalb gerade er? Es ist offenbar ein richtiger *Dativus commodi*, Kasus der Bequemlichkeit! Von hundert Beispielen dieses modernen Zeitungsdeutsch, die mir im Laufe der Zeit aufgefallen sind, zitire ich hier, zur durchaus nothwendigen Ergänzung der nichts davon aufweisenden Sammlung, nur die folgenden zehn:

1) „Er habe Empfehlungen *an den* Major von Zollikofer, *zweitem* Stabsoffizier der Gardes du Corps“. („Des Königs Favorite“ von Dederoth. „Bär“ VIII. 1.)

2) „Das Buch war früher Eigenthum *des* Erzbischofs von Puzzeoli, *erstem* Herausgeber der Werke Tasso's“. (Romanzeitung. 1881. Nr. 41.)

3) „Gegen das Auftreten *des* jüngsten Mitgliedes des Corps de Ballet, *einem* kleinen Würmchen von vielleicht zwei Jahren, möchten wir entschieden Einspruch erheben“. (D. Tageblatt 1881 Nr. 251.)

4) „Unter dem Vorsitze *des* Präsidenten des hiesigen Zweigvereins der „Alliance israélite universelle“, *dem* Justizrath Lesse, wurde beschlossen —“ (D. Reform. 1882. Nr. 47.)

5) „Facsimile eines Briefes *des* Prinzen Wilhelm von Preussen, *jetzigem* Kaiser von Deutschland“. (Leixner, Unser Jahrhundert. II. 404.)

6) „Das Gebäude der Universität ist nach Zeichnungen *des* spanischen Architekten der Renaissance, Herrera, *dem* Erbauer des Escorial, im XVI. Jahrhundert errichtet“. („In Andalusien“ von G. von Beaulieu. Westermann's Monatshefte. 1884.)

7) „Der Marsch geht *auf* Glogau zu, *einer* befestigten Garnisonstadt etwa 8 Meilen weiter“. (Neuberg, Uebersetzung der Gesch. Fr. d. Gr. von Carlyle. III. 186.)

8) „Seine armen Bäche dahinrieselnd *in die* Unstrut, *dem* letzten grossen Nebenflusse der Saale.“ (Althaus, Uebersetzung des Vorigen V. 216.)

9) „Im Kriege *gegen die* Karthaginienser, *einem* grausamen, ungerechten Volk, dem sein Handel und sein Geld Alles war“. (Fischer, Biographie Carlyle's.)

10) „Die Rolle steht bedeutend höher *als* König Lear, *der* Glanzrolle des berühmten Dawson“. (Anzeige des „Zriny“ im Deutschen Theater zu San Franzisco, 13. Juni 1884.)

Den Satz Gobineau's: *Nous nous trouvons en face des peuples jaunes, troisième élément constitutif de la population du monde* hätte ein deutscher Journalist unfehlbar übersetzt: „Wir befinden uns *en face* der gelben Völker, *dem* dritten Element etc.“ (Das *en face* hätte ihm viel zu sehr gefallen, als dass er es erst noch in *gegenüber* verdeutscht hätte, wonach der Dativ dann ja richtig gewesen wäre!) Leider aber giebt es noch gar keine deutsche Uebersetzung jenes grossen Werkes des französischen Gelehrten.



Man muss ein deutscher Gelehrter wie Karl Vogt sein, dass man sich an allen Ecken und Enden gedruckt finde, wäre es auch nur in der Form eines solchen sprunghaften Satzes wie: „Sie turnten *mittelst* Pferdebeinen über den Simplon!“ Zu dieser „Uebersetzung“ — des Genetivs in den Dativ hatte unser Gelehrter wohl guten Grund: *mittels* Beine klänge doch gar zu falsch, eben weil es richtig ist. In einem rechten grünen Sprachkohle fällt der Mangel an Ungeziefer störend auf.

10) Präpositionen. (65 — 66.) Dass man immer mehr der Umschreibung durch Präpositionen sich bedient, um die uns noch gebliebenen vollen Kasusformen möglichst zu vermeiden, das ist eine Feinheit, welche auf unserer Faulheit gegenüber der Fremdheit beruht, die unter echten lebendigen deutschen Formen sich nicht sicher fühlt und sie uns darum scharfsinniger Weise zu eskamotiren sucht. *Die Heimath von diesem Scharfsinn* bezeichnete uns schon im vorigen Abschnitte der *Dr. phil.* Susanna Rubinstein. Wie schwankend aber der Boden auch unter der Präpositions-Krücke werden kann, beweist uns der Ordner in diesem Abschnitte an dem Satze des Dr. Markus Landau: „Auf *der* Liebe ist die Kirche Christi gegründet“, wozu er — der Ordner — ein „Judendeutsch“ als Postposition in Parenthese setzt. Er erinnert uns dadurch wieder an sein ebenso bezeichnetes, wunderschönes und versöhnendes Putz-Stück im vorigen Abschnitte (*zu c. acc.*), dicht hinter jener Brabanter Spitze, die er dem Lotharinger-Deutsch des Schwanenritters zu geben sich gedrungen fühlte: „Die Schwester der schwarzen Gudul hat durch das Schlüsselloch dem Rabbi Aboab *Alles* *zugesehen*“! (*Au!*) —

Uebrigens freut es mich, dass der Sammler dem Ordner hier auch eine stattliche Schaar präpositionaler Zwillinge überantwortet hat. Ja, der Ordner hält sich selber so streng an den Zwillingsscharakter, dass er den Beispielen auf S. 65 noch etliche auf S. 81 (Stylistisches) brüderlich gesellt. „*Zur bis* dahin dem Herzog untergebenen bayerischen Kirche“ ist z. B. eine schöne Zwillingsgeburt. Fast wirds zum Drilling bei: „Auf *geschehenen* Recours *für* die *auf* Grund *von* —“. Aber man findet doch hier noch Sekunden zum Athemschöpfen. „*Unter* den *von* den *durch* die“ (81) klingt freilich noch lustiger, — wenn anders es eine Lust sein kann, den Satzbau wie durch Explosion der Vorwörter jämmerlich zerrissen zu sehen! „*Um mit vom* Winde geschwellten Segeln ausfahren zu können, warteten wir noch eine Stunde“, so oder ähnlich lautete ein Satz, den ich leider vergessen habe wörtlich zu notiren. Ein echter Drilling wars! Der Erste, der mir einen Vierling in die Redaktion bringt, wird öffentlich und namentlich angezeigt! —

11) Die Negation. (66—67.) Etwas Aehnliches wie die Zerreißung des Satzbaues durch explodirende Präpositionen entsteht durch den dichten Kugelhregen der scharfen Negationen, oder dadurch, dass man die Negation meuchlerischer Weise erst am letzten Ende des Satzes wie aus einem



Hinterhalte losschiesst. Diese heimtückische Manier ist leider dem *amtlichen* oder *behördlichen* Style besonders eigen, und eine offiziöse Journalistik beeilt sich in ihren autoritativen Ton einzustimmen: „Mit Bezug auf diese Notiz sind wir beauftragt in formeller Weise zu erklären, dass irgend Jemandem gegenüber eine solche Aeussderung von Sr. Königl. Hoheit *nicht* gemacht worden ist“. Hätte der betreffende Journalist eines noch jungen Blattes bereits eine bessere Uebung in der officiösen Tongebung besessen, er würde wohl gesagt haben: „Dass eine solche Aeussderung gemacht worden *nicht* ist!“ Uebrigens erklärt es sich uns hieraus zugleich, was eine *formelle Weise* ist: eine *Form*, durch welche man *nicht weiser* wird! Dem Verständnisse schwindelt es, als stünde es vor einem Abgrunde; oder es schwebt und schwankt in glückseliger Hoffnung auf etwas Positives, bis es endlich mit jähem Entsetzen in das Nichts hinabstürzt: ein Opfer litterarischer Staatskunst! —

Die Häufung der Negationen, der Kugelregen, ist dagegen ein allgemein beliebter Styl der modernen journalistischen Demokratie. Sie wendet ihn aus angeborener Schamhaftigkeit an. Mag man sich über die Aufweisung einer solchen Eigenschaft bei ihr verwundern, so wird man es doch nach kurzer Beobachtung zugestehen müssen, dass sie sich zu schämen pflegt, geradezu Ja ja — Nein nein zu sagen. Nun umspielt sie das einfache Ja und das einfache Nein mit so vielen Einschränkungen und gegenseitigen Negirungen, dass man schliesslich gar nicht mehr weiss, ob Ja oder Nein gemeint sei. Der Urheber eines also geschickt ausgesprochenen Urtheils fühlt sich dann hinter der Verwirrung seines Publikums gegen jeden Versuch, ihn beim Worte zu nehmen, vollkommen gesichert. Sein Wahlspruch lautet: Ein Mann — viel Worte. — Als ein Beispiel solcher geschwätzigten Schamhaftigkeit zitiere ich hier die Sätze einer Musikkritik: „Den Hauptanziehungspunkt bildete ein neues Klavier (?) von B. S., zu dessen Vortrag der Komponist selbst erschienen war. Obgleich er sich nach jedem Satze eines recht warmen Erfolges zu erfreuen hatte, *stehen* wir doch *nicht an*, dem Werke *keine tiefere Bedeutung zuzumessen*: es ist gut, namentlich wacker kontrapunktisch gearbeitet, entbehrt aber des eigentlichen Elementes (?), so dass der Eindruck der einer vorwiegend trockenen Verstandesarbeit bleibt“. Kühne Ehrlichkeit würde gesagt haben: „Wir erklären offen, dass es ein Werk ohne tiefere Bedeutung ist“. Das hätte aber gar zu hart geklungen; man hätte ja glauben können, der Kritiker wolle dem Autor des Werkes gleich zur Begrüssung eine Wahrheit in's Gesicht sagen! Und er hatte doch noch vor, sich sogar bis auf das „Vorwiegend Trockene“ des Vorwurfs einer „Verstandesarbeit“ zu versteigen! So etwas muss mit aller Vorsicht behandelt werden; und wie vorsichtig dabei der Kritiker, selbst in seinem „eigentlichen Elemente“, zu Werke gegangen ist, — wie er sein Urtheil nur gleichsam *sub rosa Centifolia* zu äussern wagt, das konnten wir an dem



kräuselnden Wellenschläge eben dieses seines kritischen Ergusses erkennen lernen, in welchem jenes schämige Wort von der „tieferen Bedeutung“ wahrlich erst nur wie ein zitterndes Rosenblatt auf der Wassermilch der frommen Schreibungsart zu schwimmen scheint!

Der Sammler oder der Ordner hat gerade diese Manier nicht beachtet. Hätte aber nicht schon die Betrachtung des falschen Gebrauchs des *nur* ihn darauf führen sollen? Man scheut sich zu sagen: *ich muss es loben*; so sagt man: *ich kann es nur loben*. Meist erscheint das falsche *nur* in der That mit dem Verbum *können* verbunden. Man darf also wohl annehmen, die Manier habe bei dieser Redeweise ihren Anfang genommen. Wer aber dergestalt das Müssen zum eingeschränkten Können herabstimmt, sagt weiterhin auch: *es ist unschwer* anstatt *leicht*, vielleicht auch einmal: *es ist unleicht* anstatt *schwer*. Gilt doch die Beschuldigung, dass etwas *unwahr* sei, für weit erträglicher, als die der Lüge! Nicht viel anders verfährt der aus verlegener Scheu vor gerader Rede bereits verworrene Sprachgeist, indem er *kein* sagt, wo *ein* mit einer Negation beim Verbum am Platze gewesen wäre. Der Ordner meint freilich, es kommt „seltener“ vor, das *kein* unrichtig gebraucht wird. Darin irrt er sich. „Der Glaube vermag *keine* Berge mehr zu versetzen“ (anstatt: er vermag es nicht mehr, Berge zu versetzen), dieses Zitat aus der „Züricher Post“ findet auch im breiten Fachlande der deutschen Journalistik viel hundertmal seines Gleichen; wie wir es ja noch eben an dem „neuen Klavier“ erfahren haben, welchem *keine* tiefere Bedeutung zuzugestehen — *nicht* angestanden ward.

12) Nebensätze. (67 — 69.) Falsche Beziehung der Relativsätze ist ein häufiger Fehler. Das Fehlerhafte kann in der Form des Relativs selber liegen, indem sein Akkusativ und sein Nominativ, weil gleichlautend, ein Mal für Beide gesetzt wird. So handelt Robert Byr in dem Satze: „Den ganzen Tag lungern da Gestalten herum, *die* (Akk.) man sonst allüberall zweifelhaft *nennen würde*, hier aber den Rang von Eleganz *einzunehmen scheinen* (Nom.)“. Es kann aber auch aus stylistischer Flüchtigkeit überhaupt eine willkürliche Anknüpfung stattgefunden haben: z. B. „Cyprienne ist entzückt und küsst ihn vor Freude, *welch' treffliche Stimmung* er dazu benützt, um sich zu unterrichten —“ (N. Fr. Presse), oder „Er stand klopfenden Herzens auf der Strasse, die Stiefel in der Hand, *in die* (?) er hineinschlüpfte“. (Fl. Bl.) Auch in anderen Fällen siegt bei der Konstruktion der Nebensätze oft genug die Bequemlichkeit, welche nach dem ersten besten *und* greift, über die Besonnenheit, welche erst zusieht, ob die Gleichordnung der Sätze am Platze sei. Aber wer kann *Alles zusehen*? Selbst Auerbach nicht! „Nur frei heraus, ermunterte Eugen, *da* Vittore plötzlich stockte, *und nun* fortfuhr: —“ Hiermit hat Auerbach also gesagt, dass Eugen den Vittore zum Fortfahren erst ermunterte, weil (da) Dieser bereits fortfuhr! —



Die Bequemlichkeit, welche sich damit begnügt, Nebensätze verschiedensten Inhalts zusammen zu stopfen, damit eine ganze lange Geschichte möglichst kurz in Einem Satze mitgetheilt werde, fördert dann auch solche stylistische Novelletten zu Tage, wie jene des Dichters Tempeltey: „Von Zeit zu Zeit erschollen auf der behaglichen (?) Strasse, *die* sich durch den Wald zog, *und zu deren* einer Seite *er* allmählich aufstieg, *zur anderen* (!) allmählich sich senkte, muntere *Stimmen*: es waren *Sommergäste* (!), *die* von irgend welcher Vormittags-Partie heimkehrten, *und schon* überlegten, was mit dem köstlichen Nachmittag anzufangen —“. Hier hatte der Aufwand bequemer („behaglicher“) Verkürzungen soviel Athem in Anspruch genommen, dass der Schlusseffekt noch ein Abknappen des letzten Wortes, des Verbuns. (— war.) Es langte nicht mehr! Unser Vorrath solcher Kunststücke langt dagegen noch für den nächsten Abschnitt „Stylistisches“, wohin sie eigentlich gehören. An dieser Stelle sind sie nur eben „Sommergäste“ — „muntere Stimmen“ —, die aber „schon überlegen“, was mit dem „Nachmittage“ unseres Sprachvergnügens anzufangen. (— sei.)

13) Zum Gebrauche des Pronomens. (69 — 71.) Die Umschreibung des Pronomens durch Adjektiva oder Substantiva (*beregt* anstatt *jener*, *Schreiber dieses* anstatt *ich* u. s. f.) war schon einmal unter I. „Das Wort und seine Bedeutung“ abgehandelt worden. Der Ordner sagt uns hier in einer Anmerkung: „Ich kenne Einen, dem man es vorgeworfen hat, dass er *ich*, *mein* statt *Gefertigter* schreibe!“ Ei, hiernach sollte auch Spielhagen's berühmter „*Ich-Roman*“ wohlanständiger Weise als *Gefertigter Roman* zu bezeichnen sein! In einem anderen Romane, wo es sich nicht um ein einzelnes Ich, sondern um drei „gewisse“ Personen handelt, welche zuvor einmal in einer Cirkus-Loge zusammen gesessen hatten, nun aber als schlichte, stille *sie* die nächtliche Strasse entlang wandern, ward dieses *sie* also umschrieben: „Auffallend schweigend begaben sich *die drei Insassen der Loge* nach Hause“. Hiess es aber gleich nach dieser Verlängerung des Pronomens weiter: „Der Advokat war *kürzer* als sonst (!), und auch Ernestine und Rosa waren ganz mit ihren eigenen Gedanken beschäftigt“, so musste man es allerdings sehr auffallend finden, dass der moderne Styl gelegentlich nicht nur die Sätze, sondern auch die Advokaten „verkürzt“; zugleich aber konnte man die Frage nicht unterdrücken, für Wen denn nun eigentlich die Schweigsamkeit der „drei Insassen der Loge“ so *auffallend* gewesen sein möge, da doch Alle „ganz mit ihren eigenen Gedanken beschäftigt“ waren, und — der Roman eben kein Ich-Roman, wenn auch vielleicht ein „Gefertigter“ war!! — Doch auch diese kleine Partie nach dem „Rosenthal“ der „Illustirten Welt“ gehört eigentlich auf das Programm für den „Nachmittag“ der Stylistik. —

14) Zur Wortstellung. (71—78.) Das ist ein langes Kapitel, dessen Inhalt jedoch wiederum, wie es ja auch schon der Titel besagt, meistens Beispiele zur modernen Stylistik bilden. Man hat es hier aber nicht



allein mit Wort-, sondern auch mit Satz-Stellung zu thun, wobei eine stylistische Mangelhaftigkeit eher den Charakter eines syntaktischen Fehlers erhalten kann. Mitunter liegt der Fehler freilich in der Anführung des Beispiels selber, und beruht anscheinend auf einem gewissen Mangel an Sinn für den poetischen oder plastischen Ausdruck beim Sammler oder Ordner. Sätze, wie des Gregorovius: „Zusammengedrängt in einen dumpfen und traurigen Winkel wohnt hier das römische Judenvolk“, oder: „Ueber diesen Strand gesprengt kamen fliehend und angstvoll der junge Konradin, Friedrich, Prinz von Oesterreich, der Graf Galvan Lanzia —“ werden kurzweg als „geradezu grausame Verunstaltungen der deutschen Wortfolge“ bezeichnet, während es in der That nicht übel gelungene Versuche sind, die Plastik des Gedankenbildes, der Vorstellung, auch in dem Bau des Satzes zum sprachlichen Ausdruck zu bringen. Man darf diesen Beispielen gewiss nicht, wie es hier geschehen ist, den Zeitungs-Blödsinn an die Seite stellen: „Es hat dem allmächtigen Schöpfer der Welten gefallen, während er auf einer Reise durch Mexiko abwesend war, unseren geliebten Bruder zu sich zu nehmen“. Eben so wenig, wie man der poetischen Sprache Goethe's das Wort in „Hermann und Dorothea“: „Da sah sie ihm Thränen im Auge“ ohne Weiteres als „Gallizismus“ (86) ankreiden darf! Solche Poesie, wie sie hier aus der Innigkeit des deutschen Gemüthes emporgeblüht ist, schwebt frei über allen *ismen* und *istiken* der paradigmatischen Sprachkritik. Wollte man hingegen zeigen, wie ein unpoetischer und undeutscher Journalismus sich in die stylistische Poeselei verläuft, so standen dem Sammler auch dafür Beispiele genug zu Gebote. Eine verunglückte Imitation jener genialen Ursprünglichkeit metaphorischer, ja, metaphysischer Ausdrucksweise, wie wir sie bei E. T. A. Hoffmann bewundern, tritt — oder klingt — z. B. in dem Wiener „Phantasiestück“ zu Tage, welches „zur Warnung vor dem Missbrauch poetischer Figuren“ ebenfalls im Abschnitt „Stylistisches“ (80) angeführt wird: „Nur ein paar Farben sind kräftig angeschlagen, sie lösen sich aber in graue Töne auf, die in einem warmen Helldunkel verklingen“. — Der Sammler bemerkt dazu: Herr Speidel werde wohl nächstens auch das Gras warm wachsen riechen. Solche Spässe sind erlaubt. Doch muss man nicht nur zwischen Goethe, sondern auch zwischen Hoffmann und „Sp.“ wohl zu unterscheiden wissen, wenn man die deutschen Poeten in gebundener und ungebundener Rede bei ihren „grausamen Verunstaltungen“ der Sprache abfassen will.

Selbst der Gallicismus *es ist* (*c'est*) durfte nicht ohne Weiteres verdammt werden. Wenn der wirklich lebendige deutsche Sprachsinn diese Wendung zum Ausdrucke wohl empfundener Plastik benutzt, so dient sie zur Bereicherung der deutschen Stylistik. Nur die leichtfertige Manier jedes Dutzendschreibers darf nicht also reden wollen. In jenem gloriosen Beispiele (75): „dass unter allen fremden Genien *es* gerade Shakespeare *ist*, auf den sich die isländischen Gelehrten warfen“ *ist es* gar nicht,



dass *es ist*, was uns als Entlehnung vom fremden Genius gallischer Sprache stört, sondern es ist die höchst kuriose Aussage des deutschen Relativsatzes, die uns amüsirt und dem Ganzen den Charakter stylistischer Ungeheuerlichkeit aufprägt. *Es war* eine ganz richtige Empfindung des poetisch begabten Schriftstellers, dass er eine so merkwürdige Thatsache, wie die Beschäftigung der Isländer mit Shakespeare, auch durch eine besonders hervorhebende Vorauf- und Herausstellung dieses „Shakespeare“ von vorn herein in ein entsprechend helles Licht zu rücken wünschte. Hätte er gesagt: „dass gerade Shakespeare es war, mit dem sich die isländischen Gelehrten beschäftigten“, so würde auch Niemand etwas Absonderliches in dieser Mittheilung gefunden haben, ausser — dass es „gerade Shakespeare“ war; und damit war ja des Schreibers Absicht erfüllt!

In diesem selben Kapitel, welches einestheils in den folgenden Abschnitt übergriff, hat der Ordner anderentheils auch die vorher schon betrachtete Apposition, als falsch eingeordneten oder falsch bezogenen Satztheil, in mehreren Beispielen noch einmal uns vorgeführt. Auch die Stellung der Apposition an die Spitze des Satzes, oder überhaupt die Fassung einer Aussage in die appositionelle Form, hat noch etwas Plastisches oder Drastisches an sich. Wirkt jedoch der lebendige Sprachsinn nicht mehr regelnd mit, so ergiebt sich daraus leicht eine Missbildung wie: „*Frei von Gesinnung bis in die entlegensten Thäler* dürfen sie sich rühmen, noch nie einen reaktionären Abgeordneten in's Wiener Parlament gesendet zu haben“, oder ein Unsinn wie: „*ein Sohn der Alpen* machte er seine ersten Studien in Paris“. (74.) Wo hätte er studirt, wenn er ein Sohn der Vogesen gewesen wäre? fragt mit Recht der Sammler. — Es ist (*c'est*) ein Unglück, dass der Trieb nach plastischem oder drastischem Ausdrucke so oft der Neigung zur leichtfertigen und faulen Verkürzung und Zusammenziehung des Ausdruckes sich gesellt, ja, ihr geradezu behilflich und dienstbar wird! Der Schreiber hat etwa ein Gesamtbild vor Augen, bevor er an das Schreiben geht; und nun scheint es ihm weit bequemer, wenn nicht gar schöner, dieses Gesamtbild auch in Einen Satz zu fassen, und auch darin eben Das vorauf zu stellen, was ihm in jenem Bilde zuerst aufgefallen war, — gleichviel wie dann das Andere grammatikalisch und stylistisch dazu passen mag. Solche künstlerische Tendenzen darf sich wohl der künstlerische Mensch erlauben, in welchem noch etwas von der bildnerischen Kraft des Sprachgeistes lebt. Wie aber sollen künstlerische Menschen aufkommen inmitten unserer Kultur des allgemeinen Journalismus?!

Als eine poetische und plastische Ausdrucksweise dürfte endlich auch die Inversion gelten. Aber diese zur Manier entartete Inversion stammt ersichtlich aus den Fabrikräumen der Handlungskontore und Banken; und so klebt ihr auch immer etwas von dem trockenen Tone in der Kehle, welcher in dieser ihrer Geburtsstätte herrscht und den leisesten Hauch



einer poetischen Bedeutung rasch verschrecken musste. „Die Statthalterei hat die Statuten des Vereins genehmigt, *und findet* (wer? die Statthalterei? nein!) und findet die konstituierende Versammlung am 19. d. statt“. So schreibt das Amt dem Kontore nach. „Der Goldregen liefert ein geschätztes Futter in (?) seinem Laube, *und kann* das Letztere ohne Nachtheil verwendet werden“. So schreibt der Gelehrte dem Amte nach. „Naturhistorische Notizen haben immer ihren Werth, *und will* ich zu verzeichnen nicht vergessen, dass es dort Auerochsen giebt“. So schreibt „der freie Rhätier“ dem Gelehrten nach. „Streinsberg war *kein* (!) Wucherer im Style der hier landläufigen, *sondern beschäftigte sich derselbe* auch mit ernstern Wissenschaften“. So schreibt der „landläufige Wucherer“ mit der Sprache, wenn er auch *keine* ernstern Wissenschaften studirt hat, dem Kontore, dem Amte, dem Gelehrten, dem freien Rhätier nach — und vor. — Die Schlange beisst sich in den Schwanz! —

Diess wäre denn der letzte Wurm aus der dunklen Höhle der Syntaktik, *und wende* ich mich nun dem bunten Tage der Stylistik zu, welcher uns zum Letzten noch das *Letzteste* der Ungeheuer aus der Fabulierwelt zu zeigen verheisst.

## Unsere Nationaldenkmale.

### III.

Um solche Personifizirung allgemeiner Ideen, wie Krieg und Friede, oder Gerechtigkeit, Tapferkeit u. s. w., wie endlich auch einzelner Länder, recht zu verstehen, und danach die Zweckmässigkeit ihrer Anwendung beurtheilen zu können, wird man zuvor fragen müssen, wie sie selbst überhaupt entstanden?

#### 1.

In dieser Hinsicht dürfte kein Zweifel darüber sein, dass sie ursprünglich nur entstehen konnten auf Grund des alten Götterglaubens, wonach man einerseits die Götter sich als leibhaftige Wesen vorstellte, welche andererseits zugleich eine nationale und sogar örtliche Beziehung hatten. Auch kam die Personifizirung abstrakter Ideen doch erst bei den Römern recht in Uebung. Die Griechen hielten sich weit mehr an die konkreten Göttergestalten, die aber für das religiöse Bewusstsein des Volkes, so lange der alte Glaube noch unerschüttert war, nicht als blosser Personifizirungen, sondern als lebendige Personen gegolten hatten. Als leibhaftige Wesen nun, selbst nicht ohne eine stoffliche Unterlage gedacht, liessen sie sich



darum auch sinnlich darstellen. Und darauf beruht eben die unerreichbare Hoheit und Vollendung der griechischen Bildhauerei, dass sie Götter darzustellen hatte, und dass nicht nur das Volk, sondern auch die Künstler selbst noch an die Götter, deren Abbilder sie schufen, wirklich geglaubt, und daher aus innerem Drang mit religiöser Begeisterung gearbeitet hatten. Als der ehemalige Götterglaube verschwand, begann auch das allmähliche Sinken der Kunst. Eben so geschah es mit der griechischen Tragödie, welche durch Aischylos und Sophokles, in denen noch die alte Götterscheu lebte, ihren eigentlichen Höhepunkt erreicht hatte, von welchem sie schon bei Euripides herabzusinken begann. Es drängt sich die Frage auf, wer denn von unseren Künstlern an seine Germania wohl selbst geglaubt hätte?

Die alten Deutschen nun hatten zwar nicht minder ihre Götter gehabt, allein doch keine Götterbilder. Sie schauten das Walten der Götter an in den allgemeinen Naturgewalten, und verehrten es im Schauer des Waldesdunkels. Daraus wird man also folgern dürfen, dass solche in plastischen Werken ausgeführten Personifizierungen im deutschen Volksgefühl von vornherein keinen Boden finden möchten.

Keine Frage ferner, dass man im ganzen neueren Europa mit solchen Vorstellungen, die nach Annahme des Christenthums zunächst ganz ausgeschlossen sein mussten, nur durch das Studium der Alten einigermaßen vertraut zu werden begann, und zwar doch nur in den gelehrten Kreisen. — Erst als das Studium der Alten, und die Bewunderung der klassischen Welt eine Wendung genommen hatte, dass man, wie verzaubert, darin ewige und allgemein gültige Vorbilder gefunden zu haben glaubte, und darum auch die lebendige Gegenwart so weit nur immer möglich nach antiker Weltanschauung umbilden wollte, wurden dann am allermeisten gerade die künstlerischen Bestrebungen von diesem Wahn ergriffen.

Konnte selbst das blödeste Auge nicht ganz verkennen, dass es schlechthin unmöglich bleiben würde, auch die Staatsordnung und die bürgerlichen Verhältnisse nach antiken Ideen und Formen umzubilden, trotz der Handhaben, welche das gleichzeitig wieder zu allgemeinerer Geltung gelangte römische Recht dazu gewähren mochte, mit der Kunst hingegen sollte es sich doch anders verhalten. Dafür schien der in den Völkern selbst waltende Geist nichts zu bedeuten. Sie sollte einer über das wirkliche Volksleben erhabenen, für sich selbst bestehenden Region angehören. Was konnte denn aber die von dem Volksleben abgelöste Kunst noch sein und werden, als kurz gesagt nur eine Künstelei?

## 2.

Auf dem altklassischen Boden Italiens lagen allerdings die Dinge für diese sogenannte *Renaissance* vergleichsweise viel günstiger. Umgeben von den, wenn auch trümmerhaften, doch imponirenden Denkmälern altrömischer Grösse, wie des alten römischen Staatswesens, woran das Andenken in dem



italienischen Volke, zumal in Rom — man denke an *Rienzi* — nie ganz erloschen war, und wo auch Bruchstücke des römischen Rechtes nebst manchen altrömischen Einrichtungen sich noch immer fort erhalten hatten, — da mochte darum auch die Renaissance wie eine naturgemässe Entwicklung erscheinen. Erregte sie doch zugleich die Hoffnung auf eine Wiedererhebung der verschwundenen Grösse Italiens. In geringerem Maasse boten auch die anderen romanischen Länder der Renaissance doch manche reale Anknüpfungspunkte dar. Für Deutschland hingegen passte sie am allerwenigsten.

Waren es nicht gerade die deutschen Völkerschaften gewesen, welche das alte Römerreich zertrümmert, und dem ganzen neueren Europa sein eigenthümliches Gepräge aufgedrückt hatten? Dass gleichwohl in Deutschland selbst doch auch noch Nachkommen des alten Römervolkes fortgelebt hätten, davon wäre nicht viel zu sagen; nicht einmal in demjenigen Theile von Deutschland, welcher Jahrhunderte lang unter römischer Herrschaft gestanden hatte. Zwar einige römische Städtenamen hatten sich dort erhalten, die städtischen Einrichtungen aber waren überall aus dem Frischen gebildet. Auch was sich dort von Ueberresten altrömischer Bauwerke erhalten hatte, war vergleichsweise nur gering, von imponirender Grossartigkeit kaum etwas darunter. Unter solchen Umständen konnte es nur ganz künstlicher Weise geschehen, dass uns antike Kunstideale eingeimpft wurden. Und so konnte daraus auch nur eine von dem wirklichen Volksleben ganz abgelöste Kunst entstehen, welche infolge dessen mit unheilbarer Unfruchtbarkeit geschlagen sein musste.

Möchte man doch nur das Eine erwägen, dass das Emporkommen der Renaissance zugleich den Zeitpunkt bezeichnet, von wo an der seitdem Jahrhunderte lang unaufhaltsam fortschreitende Verfall des deutschen Reiches begann. Noch mehr: auch in den romanischen Ländern selbst erlag das bis dahin noch sehr wirksam gewesene germanische Element schrittweise dem rein romanischen Wesen. Auf dem ganzen Kontinent gewannen bald die romanischen Nationen die Oberhand. Nur England leistete noch erfolgreichen Widerstand dagegen, und wurde von da an für zwei Jahrhunderte der vornehmste Repräsentant des ganzen Germanenthums, was im Mittelalter vielmehr Deutschland gewesen war. Aber in England waren auch gerade die Renaissanceideen viel weniger eingedrungen. Ein Bruch mit der mittelalterlichen Entwicklung hatte da, wenigstens auf dem weltlichen Gebiete, überhaupt nicht stattgefunden; das römische Recht blieb abgewehrt; selbst der gotische Baustyl wurde nie ganz verlassen. Soll denn zwischen alle dem kein innerer Zusammenhang bestehen?

Ferner liegt die Thatsache vor, dass in dem selben Maasse, als die Renaissance bei uns zur Herrschaft kam, auch die lebendige Kunstentwicklung, welche seit der zweiten Hälfte des Mittelalters schon so schöne Blüten hervorgetrieben hatte, immer mehr ins Stocken gerieth. Die Kraft,



Stoss und Vischer, die Wohlgemuth, Dürer und Holbein fanden keine Nachfolger. Waren zwar diese Künstler selbst schon nicht ganz unberührt von der Renaissance geblieben, beherrscht von ihr waren sie noch bei weitem nicht. Die vorangegangene Entwicklung übte in ihnen noch eine starke Nachwirkung. Als aber auch diese Nachwirkung aufhörte, schien unsere künstlerische Schöpferkraft wie erloschen. Aehnlich auf dem Gebiete der Poesie, wo die Werke des Hans Sachs gleichsam als der Schwanengesang originaler volksthümlicher Dichtung gelten konnten. Goethe wusste den Werth dieser Werke zu schätzen. Konnte er ihnen doch keine grössere Ehre erweisen als dadurch, dass er seinen Faust, die Krone unserer ganzen neueren Poesie, zum guten Theil in Sachsischen Knittelversen schrieb. Und ob diese Knittelverse nicht eine viel mächtigere Wirkung üben, als die in ruhigem Gleichmaass, wie ein Wiesenbach, dahinfließenden Verse des Tasso und der Iphigenie! Beides Früchte seiner klassischen Studien und in ihrer Art vollendete Kunstwerke, aber man fühlt auch aus der Kunst das Künstliche heraus.

Ein Quell ursprünglicher, das Gemüth ergreifender Poesie strömte nur noch fort in den, sich ganz ausserhalb des Ideenkreises der Renaissance bewegenden Kirchenliedern, in welchen bis heute Millionen ihre Erbauung und ihren Trost finden, statt dessen das Andenken der inzwischen nach Schulregeln verfassten weltlichen Dichtungen sich fast nur noch in der Litteraturgeschichte erhalten hat. Eben unter dem Einfluss des in dem Kirchenliede waltenden Geistes begann dann Klopstock seinen Messias, dessen erstes Erscheinen damals ein Epoche machendes Ereigniss war. Und indem er überhaupt die Poesie auf grosse Gegenstände richtete, auf Vaterland, Freiheit und Unsterblichkeit, dabei zugleich der deutschen Sprache höhere Kühnheit und Adel verleihend, hat er dadurch erst das Emporkommen derjenigen Litteratur ermöglicht, die wir heute unsere klassische nennen, deren spätere Werke dann freilich Klopstock's eigne Leistungen weit übertrugen und allmählich gar sehr in den Schatten stellten. Der Ruhm, der Vorläufer und Bahnbrecher gewesen zu sein, muss ihm gleichwohl unbestritten bleiben. Hat er aber insofern selbst der Renaissance gehuldigt, als er in seinen Oden schwierige antike Metra nachzubilden versuchte, damit eben hat er am allerwenigsten gewirkt; weder Lessing, noch Goethe, noch Schiller folgten ihm darin. Nur der hohe Gedankenflug mancher seiner Oden hatte einen tieferen Eindruck hinterlassen.

Alle diess ins Auge gefasst, scheint doch deutlich genug daraus hervorzugehen, dass die Renaissance auf die Entwicklung einer originalen deutschen Kunst und Litteratur mehr störend und verwirrend, als förderlich eingewirkt hat.

#### 4.

Woraus ist denn aber unsere heutige *Germania* entsprungen? Unstreitig aus eben jener akademischen Kunst, die Niemandem recht zu Herzen geht,



und überhaupt nur verstanden werden kann in denjenigen Kreisen, die wenigstens einen leisen Anflug von klassischer Bildung haben. Gebildete Kunstfreunde also, noch mehr Kunstkenner, mögen dann allerdings die kunstfertige Ausführung des grossen National-Denkmal bewundern, und durch dessen Betrachtung sich einen ästhetischen Genuss bereiten; das erklärt sich. Auch konnte um desswillen der Andrang von Einheimischen und Fremden, welche jetzt das gefeierte Kunstwerk sehen wollten, bald so stark werden, dass es ein lohnendes Unternehmen wurde, um ihnen den Genuss desto bequemer zu machen, eine Zahnradbahn nach dem Niederwald zu bauen. Aber selbst dieser erstaunliche Erfolg beweist noch immer nicht die innere Wahrheit der Sache. Eine grosse Merkwürdigkeit bleibt ja diese Germania immerhin, auch nicht blos an und für sich selbst, sondern weil sie inmitten der Dome und Burgen, welche sich in den Wellen des Rheines spiegeln, sich offenbar um so sonderbarer ausnehmen muss.

Mögen nun Andere darüber denken, wie sie wollen, meinerseits behaupte ich: das Volksgefühl lässt jenes Nationaldenkmal kalt, gerade wie die ganze Renaissance unserem Volke von Anfang an etwas Fremdartiges war, und bis heute geblieben ist. Wer der deutschen Kunst ein fröhliches Gedeihen wünscht, wird darum in diesem Werke, welches die deutsche Kunst nur umsomehr in die Renaissance zurückführt, statt dessen es gerade die Aufgabe wäre, sich aus ihren Banden wieder herauszuarbeiten, eine beklagenswerthe Verwirrung erblicken müssen. Kann es doch nicht fehlen, dass ein Kunstwerk, welches sich ausdrücklich als Nationaldenkmal hinstellt, damit auch ein autoritatives Ansehen gewinnen, und hinterher auf die ganze deutsche Bildhauerei einen bestimmenden Einfluss üben wird. Und so muss es denn geschehen, dass wir in dem selben Momente, wo wir die Wiedererhebung unseres Volksthums feiern, in eine Kunstrichtung gerathen, welche vielmehr die Herrschaft des romanischen Geistes bedeutet.



## Litteratur.

(Richard Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von Joseph Kürschner. I. Bd. Selbstverlag 1886.)

### Ich allein.

Ein Nebelhorn - Solo.

Ich weiss nicht, was mein Freund Einer treibt! Seit er in diesem Sommer „in Bayreuth war“ (Einer in Bayreuth!), ist er wie auf den Mund geschlagen. Soviel steht fest: er ist von Wien auf dem kürzesten Wege über Bayreuth nach Berlin — zurückgesiedelt. Dort, glaub' ich, wirkt er im Stillen für das „neue Patronat“. Glück zu, Einer! Wärest Du doch — Mehr! —

Als unser neues „Bayreuther Taschen-Buch“ diessmal weder bis zum „jüdischen Neujahr“ noch auch bis zur „Gesetzesfreude“ erscheinen wollte, da sandte ich dem verstummten Freunde unterweilen das neue „Wagner-Jahrbuch zu. Hoffte, er werde mir demnächst etwas Druckbar-Flüssiges darüber zu geniessen geben. — Er schwieg. — Das gab zu denken! — Vor zwei Jahren, um Sylvester, als wir die Punsch-Schale hervorsuchten, da hätte Einer mich mit meinem „Wagner-Jahrbuch“ nur malitiös-spöttisch angelächelt — der alte Berliner Satyriker! Vor einem Jahre, zur Weinlese, als ich ihn brieflich in die Kelter nahm, da hätte er ein „Wagner-Jahrbuch“ mit glühendem Interesse verschlungen — der junge Wiener Sanguiniker! Heute — schweigt er. Fühlt sich „erhaben“ und schweigt! — Und ich stehe allein „mit meinem Talent“, wie er, der wiedergeborene Berliner, wenn er nicht stumm geworden wäre, in diesem Augenblick unfehlbar bemerken würde. — Was thun? — Dass mein guter Freund, seit er in Bayreuth war und sich nach Berlin in den grossen Winkel zurückgezogen hat, irgend etwas im Schilde führt, davon bin ich überzeugt. In irgend einer guten Stunde, zwischen Sylvester und Weinlese, wird er, das „Taschenbuch für 87“ in der Rechten und in der Linken einen Patronat-Schein, triumphirend hervorbrechen und uns Alle beschämen. Nur Geduld muss der Mensch haben, wenn er in Bayreuther Angelegenheiten etwas Erfreuliches erleben will. — „Hoffen wir auf das Unerwartete“ mit dem unvergesslichen Gobineau! —

Liebe Freunde von den „Blättern“, vielleicht ist es auch einem guten Theile von Euch „unerwartet“, dass „Ich allein“ hier, schlecht und gerecht, mit einem „Referat“ über das „Jahrbuch“ erscheine, noch ehe unser eigenes Taschenbuch seine übliche Würdigung fand?! — Ja, diese darf ich doch wohl nun getrost Euch selbst überlassen, die Ihr schon hell und heil im blauen Lichten sommerlicher Festvorfreuden wandelt und so recht verzweifelt hoffnungsvoll Bayreuthisch gestimmt seid! „Einer“ ist mitten unter Euch, das weiss ich, und er räsonnirt im engsten Kreise über mein Referat. Warum ist er auch so?! — Aber Viele sind noch anders „unter Euch“, auch liebe, gute Freunde und brave Mitleser unserer „Blätter“: die wandern seufzend und suchend im tiefen winterlichen Nebelthale der Zeit, froh und dankbar, wenn man ihnen einmal von einer Warte aus das Hornzeichen giebt, dass sie sich zurecht finden können. „Einer“ ist nicht mehr dabei; aber ich bin nicht von so kurzem Gedächtnisse, dass ich mich nicht recht gut noch dessen erinnern könnte, wie ich selber gründlich dabei war. Das muntert mich immer wieder auf, dass ich der „Anderen“ gedenke: von der grossen Familie jenes unseres „Freundes Anderer“, welcher sich noch nicht nach dem Beispiele einsichtigerer Vettern zu uns heran gefunden hat. (Die Familie „Meyer“ habe ich gänzlich aufgegeben, obwohl sie bisweilen vetterliche Anwandlungen verräth, und unser spezieller „alter Freund“ aus der Spandauer-Strasse, jetzt auch schon Anderer's Nachbar im Thiergarten-Viertel, zweifellos der



Patronatscheine sich lebhaft annehmen wird, — sobald sie an die Börse kommen!) — Genug — ich gedenke der Anderen, lieber Einer, und setze mich zurecht zu einem ganz ordentlichen und ehrlichen „Bayreuther“ Referat, das ich stylgemäss mit der „Historie“ beginnen und mit einem „Histörchen“ beschliessen will. Draussen regnet der Nebelmond die letzten Blätter des Festspieljahres von den Bäumen. Eine böse kritische Stimmung! Aber auch in meinem einsamen Gemüthe lebt und schwebt das erhabene Bild des leuchtenden Festspielhauses und wartet auf das Unerwartete. So wird die Zeit zum Raum, und immer bleibt der Gral uns nahe. „Brüdertreu“ geh' ich an's Werk und hoffe gerecht zu sein in einer Sache, die ihre gute, ernste, persönliche Seite hat. Denn das Werk eines Deutschen liegt vor mir; und es trägt den Namen des Meisters. Das verlangt Beachtung. —

Die Wirkung der neuen deutschen Kunst äussert sich schon seit Langem auch auf dem Gebiete der Litteratur. Die erste Massen-Erscheinung bildeten die Gegenschriften, welche oft genug in Schmähschriften ausarteten. Danach drang die Apologie und Exegese durch, je weiter die Gegner wichen, um so mehr sich vertiefend in die Kunst- und Gedanken-Welt des Meisters. Neuerdings beginnt ein Arbeiten von modernem Charakter. Diess ist nicht so sehr unmittelbarer Ausdruck einer lebendigen Thatsache (einer Kunst und eines Kampfes), als wie Verwerthung der daraus neu gewonnenen Stoffe und Gedanken in der allgemein gewohnten, der Zeit-Art entsprechenden, litterarischen Weise. Diese Weise hat ihre zwei Seiten, die man bezeichnen kann als: Popularisirung und Philologisirung. Letztere dürfte verständlicher aber beschränkter auch „Historisirung“ heissen. Dahei bleibt es zweifelhaft, ob gerade eine Erscheinung wie unser Meister — so ganz Künstler bis in seine höchsten Kultur-Ideen, und sein Werk so ganz Leben und That — ob diese einzige Erscheinung ohne viel Beinnens ganz ebenso behandelt werden könne, wie jeder andere historisch gegebene Stoff der modernen Litteratur? Es fragt sich ernstlich, ob und was denn an seinem Werke überhaupt zu „popularisiren“ sei? Seine wahre Popularisirung scheint uns in der Stil-Fixirung seiner Kunst zu bestehen. Seine grossen Kultur-Ideen aber lassen sich nur durch ein That- und Leben-Werden, nicht in der Form ihrer intellektuellen Mittheilung, popularisiren. Um aber That und Leben zu werden, müssen sie zunächst einigen Wenigen ganz tief und ernst zu Eigen geworden sein, von Denen aus die Lehre sich dann sehr sorgsam und allmählich verbreiten lässt. Das ist der Weg der grossen reformatorischen Ideen. Sie können nicht anders Heil bringen, als auf dem Boden unbedingter Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit, nicht aber durch Kompromiss mit einer Allgemeinheit, welche noch auf dem Boden vorreformatorischer Konventionen steht. Mit dem Popularisiren unseres Meisters sieht es also bedenklich aus, wenn es sich nicht entschieden auf die Förderung seiner Bayreuther Kunstschule bezieht. — Aber auch gegen das Philologisiren könnte auf Grund sehr deutlicher Meister-Sprüche eingewandt werden, dass dadurch ein ganz eigenartig Lebendiges, noch unter uns Lebendes, ja, noch erst nach dem vollen Leben dringend Verlangendes, wieder zurück verbannt werden solle in die oft nothgedrungene Existenz eines nur litterarischen Daseins. Jammert uns Goethe, dass er, der ganze, grosse, warme und wahre Mensch, uns schon heute grösstentheils nur mehr litterarisch-philologisch als historischer Stoff gelten muss: wie viel trauriger, wenn unser Meister, mit allem Anspruch auf Leben, auch bereits nur eigentlich in dieser modernen Form für gesellschaftsfähig erachtet würde?! Traurig in der That, wenn das Philologisiren dahin führte, dass die Ansicht sich verbreitete, erst ein Wagner auf Kathedern und in Jahrbüchern sei der wahre Wagner, der Wagner, mit welchem der ge-



bildete Bürger des 19. und 20. Jahrhunderts sich anstandshalber als mit Seinesgleichen und einer historisch berechtigten Erscheinung unterhalten und abgeben dürfe! —

Soviel peinliche Bedenken vorausgesandt, wollen wir uns aber auch sogleich wieder der schöneren Gerechtigkeit erinnern. Denn die Gerechtigkeit gegen den Meister ist uns keine Tugend, sondern Natur. — Nicht jedem litterarischen Versuche der neueren Art gegenüber dürfen unsere Gesinnungsgenossen mit dem fertigen Verdammungs-Urtheile sich abkehren. Auch bei Kathedern und Jahrbüchern bleibt es die Haupt- und Lebensfrage: wer steht darauf? — wer schreibt darin? Und es ist ein altes und wahres Wort, dass man das Kind nicht mit dem Bade ausschütten soll! Meine Regel ist diess stäts gewesen, und immer habe ich mir erst das Kind angesehen, und dann hernach das Bad. — Nun, in dem Bade, welches hier als thatsächlich allererstes „Wagner-Jahrbuch“ stolz und selbstbewusst neben hoch-philologisch anerkannte Goethe- und Shakespeare-Jahrbücher sich stellt, da ist vor Allem sicherlich das „Kind“ ein treffliches, nicht nur hoffnungsvolles, sondern bereits oft belobtes Geschöpf. Der „Mensch“ in dieser „Litteratur“ heisst Josef Kürschner. Ein so fleissiger Arbeiter im grossen Garten unserer Litteratur — nämlich wirklicher Arbeiter, nicht nur Sinnpflanze und „Röslein roth“ — dass man getrost fragen darf: Wer kennt ihn nicht? — Wir aber kennen ihn noch besser und besonders gut: denn uns ist er nicht nur der Herausgeber vieler, und Vielen unentbehrlich gewordener Litteratur-Hilfswerke, sondern uns ist Josef Kürschner der ehrliche deutsche „Wagnerianer“. Was er in unserer Sache unternimmt, muss es auch seiner Art gemäss litteraturhistorischen Charakter tragen, darf unserer Aufmerksamkeit sicher sein. Auf alle Fälle ist es einem edlen Antriebe und einem warm für die Sache schlagenden Herzen entsprungen. — Du lieber grauer deutscher Himmel, unsere Winkel-Welt hier unter Dir ist noch so unfertig in ihrem deutschen Kultur-Sein, dass man ja doch irrsinig gescholten werden dürfte, wollte man auch von den ehrlichsten Arbeitern in ihren verwilderten Gärten ohne weiteres das Vollkommene, oder selbst nur das unbedingt Rechte, verlangen oder erwarten! Der Herausgeber des „Jahrbuchs“, dem er des Meisters Namen gab, hat viel gewagt, vielleicht in unserem Sinne Undurchführbares; aber er hat's gewagt aus guter Absicht, und soviel ist ihm gewiss: was die „Welt“ ist, die stutzt davor und denkt sich im Stillen — „ah, also Das ist nun auch schon möglich geworden?!“ Sie weiss ja nicht, was überhaupt möglich oder unmöglich ist! Thaten reden, und sie glaubt, wenn man sie glauben lässt. Wir haben im Allgemeinen Besseres zu thun, als sie darin zu stören. Dagegen wäre es bedenklich, wenn ihr die Sache so gefiele, dass sie selbst anfinde dem ehrlichen Arbeiter in seine Thaten hinein zu reden. Etwas Blocksberg und Walpurgisnacht spukt immer dort zwischen Schierke und Elend, wo Welt und Garten, Undeutsch und Deutsch, zusammentreffen! „Man glaubt zu schieben, und man wird geschoben.“ Diese neue Geschichte spielt glücklicher Weise noch in zarter Jugendzeit. So soll denn auch hier nur ein aufrichtiges Freundeswort mit dem „Kinde im Bade“ geredet werden, darüber nämlich, was immerhin bei diesem seinem ersten Bade, ohne sein Wollen und Wissen, doch schon an störenden, wenn nicht gar schädlichen „Stoffen“ zwischeneingeronnen sein dürfte. Doch auch diess nur andeutungsweise! „Unter uns“ aus dem Garten-Winkel versteht man sich.

Zunächst ist zu erklären, dass einige durchaus gutartige Stoffe darin enthalten sind. Von ihnen weiss ich nichts Besseres zu sagen, als dass sie ebenso gut in den „Bayreuther Blättern“ hätten gefunden werden dürfen. Heinrich von Stein über „die Darstellung der Natur in W.'s Werken“ wäre hier zweifellos



an erster Stelle zu nennen. Ein Jahrbuch in diesem Stile würde auch noch bei gebildeten „Populären“ und bei würdigen „Philologen“ — Ehrlichkeit vorausgesetzt — sich Beifall gewinnen, ohne dass darin Popularisirung und Philologisirung im bedenklichen Sinne getrieben wäre. Wir aber könnten es dann etwa wie ein 13. Jahresheft der Blätter oder schlichtweg als „Bayreuther Taschenbuch“ betrachten. Nur hätte jenes Thema dann noch etwas breiter behandelt werden können! — Kögel's Stimmen aus der Vergangenheit sind immer wieder willkommen; und Ettlinger's reichhaltiger und anregender Aufsatz über „die romantische Schule und R. W.“ wäre auch bei uns nicht unwillkommen gewesen, als ein erster Versuch, unserem weiteren Leserkreise ein bedeutendes Thema näher zu rücken. — Ernst von Wolzogen greift frisch und fröhlich zu nach einem merkwürdigen Stoffe, welcher für uns jedenfalls noch tiefere Durcharbeitung und ernsteren Stil hätte finden müssen. Die „Philologen“ geben uns Recht; aber ist er nicht auch zu bedeutungsschwer für die „Populären“ des Jahrbuch-Publikums? „Der Naturalismus und R. W.“ — Was ist Naturalismus? Eine echt Bayreuther Frage! Hier wird der Widerspänstige zuletzt für die poetische Kunst durch den Humor gewonnen. Vor dem Humor, wenn er „danach ist“, haben wir immer alle Achtung! Beachtung aber hat er im „Jahrbuch“ nur insofern gefunden, als über ein humoristisches Kunstwerk (die „Meistersinger“) einmal mit „philologischem“ Ernste (Wörner), das andere Mal mit einem „populären“ Musikzeitungs-Geplauder (Welti) abgehandelt wird, das gar nicht zum Titelnamen des Buches passt. Ueberdiess aber, wenn dieses Buch für ein möglichst grosses Publikum berechnet ward, und auf dieses „erstmalig“ belehrend wirken sollte, dann darf es wohl als ein Fehler gelten, dass darin verschiedene, gar einander widersprechende Ansichten und Urtheile zum Ausdruck gelangen. Wie soll denn jenes Publikum aus solchen Widersprüchen sich erst eine „Meinung“ bilden? Und daran ist ihm doch wieder durchaus gelegen, wenn es sich entschliesst, ein Jahrbuch für 10 *M.* zu kaufen. Ist es ihm doch sonst schon zu viel, 4 *M.* für Bayreuth zu geben, weil es die Sorge hat, als „Vereinsmitglied“ müsse es eine eigene „Meinung“ von der Sache mitbringen, oder aber, es dürfe gar keine eigene Meinung mehr haben! Das gute „grosse Publikum“! Die Professoren und Doktoren sollen ihm die „Meinung“ vermitteln; und das geschieht auch bei allen litterarischen Unternehmungen, welche ernstlich für seine nützliche Belehrung bestimmt sind. Von diesem praktischen Gesichtspunkte aus hätte also vielleicht schon vermieden werden sollen, dass z. B. der eine Aufsatz (Welti) den Stoff der „Meistersinger“ zurückführt auf Deinhardstein's und Lortzing's „Hans Sachs“, der andere (Ettlinger) auf Hoffmann's „Meister Martin“. Es fehlten nur noch (etwa bei Wörner) Kotzebue's „Kleinstädter“. Ich fürchte fast, das grosse Publikum, wenn es etwas nachdenkt, verfällt nur darauf, dass der Meister bei allen Dreien „Plagiat“ begangen habe — trotz aller gut gemeinten Verwahrung gegen diese Deutung! — In höherem Grade verwirrend muss es wirken, dass in einem Artikel die Sache unserer Kunst in Frankreich als hoffnungsvoll sich darstellt — so Freund Schemann mit seinem warmen Herzen und lebensfreudigen Weitblick! —, wogegen ein Anderer zu beweisen sucht: in Frankreich wird's nie etwas — so nämlich P. Marsop, der einmal in Paris gewesen ist. Soll diese grosse Zweifel-Frage überhaupt diskutirt werden, so gehört das doch wohl erst in den internen Kreis. Das grosse Publikum lernt nichts dabei, als etwa — Dank Schemann's Fleisse — die Statistik des Fremdenbesuches in Bayreuth. —

Nun, das ist Etwas! Ein Jahrbuch, welches noch etwas Anderes sein will, als „Bayr. Bl.“ und „Bayr. Taschenbuch“, wird gerade in der Statistik unserer Sache, auf den verschiedensten ihrer Gebiete, reichen Stoff zu nützlicher und



anschaulicher Belehrung finden. Auch die mit vielversprechender Breite angelegte „Bibliographie“ gehört dazu. Wenn aber unter den verdienstlichen kurzen kritischen Inhaltsangaben z. B. des Jesuiten Schmid äusserst schlaue und schlechte Schrift als „ohne Zweifel bedeutendste“ belobt wird, dann fällt einem doch mit Nothwendigkeit der berühmte Mephistophelische Vers vom „Völkchen“, vom „Kragen“ und vom — Dritten ein! Hier müsste grösste Vorsicht, Kenntniss und — Strenge walten! — Dem Allen zu genügen ist nicht so leicht, und wir finden denn auch, dass sogar H. v. Wolzogen lieber zur weissen Fahne der nüchternen Statistik geschworen und sich nur mit einer solchen des Vereinslebens seit 1876 bei dem Unternehmen betheiligt hat. Ganz recht! Damit wird eben dasjenige Gebiet des „Historischen“ betreten, welches schadlos und schlicht zu unserer Sache gehört. Was ohne Umwege dazu führen kann, dass das Publikum ein getreues Bild von der Lage unserer Kunst in der Realität gewinnt: das ist gute, nützliche Historie. Dazu rechne ich auch alle ehrlichen Rückblicke auf die früheren „Lagen“, welche deutlich beweisen, dass wir, wenn wir's auch künstlerisch „herrlich weit gebracht“, thatsächlich doch immer noch im alten Argen der Weltgleichgiltigkeit gegen das Wesen dieser grossen Kunst-Erscheinung stecken. Uebrigens hat es auch bei uns etwas für sich, Sohn guten Namens zu sein. In diesem und jenem Sinne lobe ich mir Karl Heckel's Rückblick auf die Mühen vor 76, da er denn doch manch kleines Moment hinzuträgt zur besonderen Illustrirung jener grossen Dokumente des Meisters im Januarstück der B. Bl. d. J. Vornehmlich aber wird Mancher dem Dr. Franz Muncker dafür Dank wissen, dass er eine an bedeutender Stelle, zu wichtiger Stunde, gehaltene Rede des Meisters nach seinem „Stenogramm“ uns wieder in das Gedächtniss ruft. Er hat sich damit in doppeltem Sinne als „Bayreuther“ gezeigt; und er gehörte damit auch recht eigentlich nach Bayreuth. Des Meisters Worte sind doch in jedem Falle das Beste, was man hören kann. Aber gerade sie sind wahrlich nicht oft für das grosse Publikum von Gestern, Heut und Morgen gesprochen worden! — Und diess bringt uns auf das speziell Biographische! —

Das ist ein wunderlich Kapitel. — Da werden die Einen und die Anderen sich kaum verständigen! — Meine „Bayreuther“ Ansicht ist: erstens sollte das Volk seinen Meister ohne Umweg lieben lernen, also auch den Menschen gleich in seiner Kunst. (Vgl. Glasenapp, R. W. als Mensch, im Bayr. Kalender v. 86!) Nicht aber sollte es, als „Lese-Publikum“, erst in moderner Manier mit persönlichen Anekdoten gemächlich gereizt werden müssen, damit es nun mit einem gewissen leichten menschlichen Interesse den Werken sich zuwende, etwa wie es einem Virtuosen bereitwilliger applaudirt, den man ihm schon im Salon vorgestellt hat. „Unser X.“ — O es gehört mehr dazu, um einen Wagner den „Unsern“ heissen zu dürfen! — Aber das ist Ansichtssache, meint die Welt. — Zweitens — meine dann wieder ich —, dass alle biographischen Mittheilungen heut zu Tage entweder Stückwerk oder Halbwahrheiten repräsentiren müssen. Sie beruhen auf einseitigen Kenntnissen und Auffassungen, auf persönlichen Berührungen Anderer oder brieflichen Aeusserungen des Meisters, zerrissen, gelegentlich, abhängig vom Moment, der sie hervorgerufen, und von der Deutung, die man ihnen giebt. So kann auch im „Moment“ eine gewisse Wirkung damit erzielt werden; aber sie verfliegt, wenn sie nicht gar den Stachel eines Irrthums zurücklässt. Ich sage mir einfach: vor der Veröffentlichung der Selbstbiographie des Meisters wissen wir persönlich-historisch Nichts von ihm. Diese kann und darf noch nicht veröffentlicht werden. So lange erscheint es mir eine sehr natürliche Pflicht, zu schweigen und nicht mühsam, oder auch leichtfertig, hinter ihr herum nach interessantem Lesestoff für die „Anderen“ zu suchen. Was man etwa selbst zu



erleben das Glück gehabt, verschliesse man als ein weihevolltes Gut im eigenen Gemüthe. Es kann doch Keinem das sein, was es uns selber ist. Oder, wäre es von geringerem Werthe — ja, was kann es dann überhaupt Einem sein?! — Das ist Gefühlssache? — Gut. Im Allgemeinen aber kommen mir die zahllosen „Erinnerungen“ dieser Tage mehr wie „Veräusserungen“ vor, welche auch das allgemeine Gefühl, nach dem Hingange eines Grossen, Reichen, Freigiebigen, nicht eben sehr hoch zu schätzen pflegt. — Auch was an einzelnen Anekdoten im Jahrbuch steht und nur das Aeussere des Lebens streift, wünschte man lieber hinweg. Die kleinliche Zerstückelung des Gedenkens passt nicht zu dem einen grossen Namen, der darüber steht. So fasst ja der Herausgeber selber als „Wagnerianer“ die Historisirung seines Meisters gar nicht auf! — Wie ein einzelner Zug, sinnvoll erfasst, einen Blick in das Wesen des Künstlers erschliessen, und diess als eine tiefe Erfahrung würdig wieder gegeben werden kann, ersehe man aus einer Stelle in Stein's Aufsatz. Glasenapp's „Annalen“ ferner geben in anderer Art viel klarer und wahrer ein Bild der ganzen Jugendzeit, in einer chronologisch-tabellarischen Form, die sich nicht im Geringsten aufdrängt, und doch so viel giebt, als zu geben irgend möglich und gestattet war. — Hier haben wir, an Stelle einer Propaganda der Idee, die Propaganda der Zahl. Ich möchte diese, im schlichtesten Sinne „populäre“ Form gerade die berechtigteste Jahrbuch-Form nennen, sodass hier gewissermaassen das umgekehrte Verhältniss von dem Gewöhnlichen stattfindet. Wir haben es nun einmal mit dem Ungewöhnlichen zu thun, und Dem lässt sich bei der allerbesten Absicht der „Popularität“ nicht entziehen! Ich meine: während sonst das Monatsblatt die äusseren, zeitlichen Angelegenheiten, das Jahrbuch die monumentale, ideelle Seite einer Sache zu vertreten pflegt, haben wir in Sachen des Meisters von Bayreuth ein Jahrbuch für die Statistik im weitesten, eine Monatschrift für die Idee im tiefsten Sinne. Jedem das Seine! „Wo kühn Kräfte sich regen“, da rathe ich — nicht zum „Kampf“, sondern zur gemeinsamen Thätigkeit! —

„Das ist so Wanderer's Weise, wenn dem Wind entgegen er geht“. Nämlich: Wotan's Weise, wenn er sich selbst entgegentritt, wenn der Wüthende, Wilde sich wandelt in den Weisen, Wohlthätigen, der germanische Heide in den deutschen Christen. Der grosse Wanderweg der Meister-Lehre in seiner Kunst von den „Nibelungen“ zum „Parsifal“! Seitdem ist allen wahren Schülern dieses Meisters das Gebot der gemeinsamen Liebesthat in's Herz geschrieben. Der That — wohl gemerkt! Darum begrüsst man auch so gern alles Thätige! Darum hegt man aber auch so leicht Sorge, dass der Thätige und Tüchtige, draussen unter der „Welt“, in Irren und Wirren gerathen, dass eine gute Absicht in Folge der äusseren Einflüsse übel ausgehen könne, wenn sie nicht mit freudigem Bewusstsein den als heilsam erkannten, inneren „Einfluss“ von Bayreuth als eigentlichen Springquell des Lebens in die Mitte ihres ganzen Wirkens aufnimmt! —

Wird mir's doch, leider, allzu leicht gemacht, an einem Exempel zu zeigen, was es heisst: für Bayreuth wirken zu wollen mit widerbayreuthischen Hilfsmitteln. Ein ganz ausgesprochenes Solches ist sogar unserem Genossen Kürschner das erste Mal gleich unvermerkt mit untergelaufen; und das giebt seinem Unternehmen für Viele, Gute einen schlimmeren Anschein, als wie alle Spuren erklärlicher Unsicherheit im Charakter des ganzen Werkes. Schade! — Ich weise nur auf den Wortlaut einer Ueberschrift hin: „Die König Marke-Frage. Eine Abwehr für das Kunstwerk, wider den Meister.“ Geht Das? — Ja, wer da meint, Das gehe, für Den schreibt, glaub' ich, kein Josef Kürschner ein „Wagner-Jahrbuch“! — Nein, es geht nicht. — Das sollte genügen. Aber ich muss doch noch dazu bemerken, dass hier obendrein um einer Thorheit willen Aergerniss erregt worden ist. Nicht wahr, wenn Einer — ich meine einen der „Anderen“



mit physiologischen, psychologischen und historischen Gründen Dir klärlichst beweist, der gute Hans Selbitz könne nicht einbeinig gewesen sein, also müsse er auch in einer Muster-Aufführung des „Goetz“ auf zwei Beine gestellt werden — Freund, wer Du auch bist, Du wirst erwidern — wenn Du vor Lachen zu Worte kommen kannst: „Goethe's Selbitz hat nur Ein Bein.“ — Damit ist die Sache abgethan. — Nun, und Wagner's Marke ist ein Mann zwischen 40 und 50. Er ist es nun einmal, und Keiner kann etwas daran ändern. Der ganze Streit um des Königs Bart — aber so schweigen wir doch endlich davon! Ich habe auch das neueste „Weisthum“ unter jenem Titel nicht mehr gelesen. Es ging nicht! — „Einer“ sollte es lesen; ich bin überzeugt, es ging auch nicht. — Aber „Tante Toutlemonde“ hat mir aus Nizza zu schreiben nicht unterlassen können, ein gewisser „alter hochverehrter Freund“ von ihr (!) sei dort oder anderswo selbst „wider den Meister“ zitirt worden, weil er im Jahre 1875 einmal den König Marke einen „Greis“ genannt habe. Ebenso sei der selbe „hochverehrte Alte“ (warum nicht: „Greis“?) neulich als Autorität angerufen und — für den Meister widerlegt worden, weil er im Jahre 1879 jenes grosse Motiv im I. Akte, das die tragische Entscheidung in der Scene zwischen Isolde und Tristan vorher kündigt und in Isolden's Pantomime bei ihrem Wandel über die ganze Schiffsbreite zu Tristan's Empfang als seelische Symbolik sich ausdrückt, für das „Heldenthema Tristan's“ gehalten habe. — Bei diesen schweren Fällen habe ich das Lachen, welches mir bei der Selbitz-Frage entgangen war, gründlich nachholen dürfen! — Man ist doch nicht unfehlbar und hat sein gutes altes Menschenrecht, sich 1875 und 1879 zu „irren“. *Errare humanum*, wie der philologisch gebildete Deutsche sagt. Ich selber kann mich sogar noch im Heilsjahre 1886 irren. Der ganze obige Aufsatz — dieser meinige, mein' ich — kann ein Irrthum sein. Er soll ja auch nicht in Bayreuth aufgeführt werden. Da werden nur die — — „Irrthümer“ des Meisters aufgeführt, und zwar ohne allen Zweifel genau und wahrhaftig so, wie er sie gewollt und geschaffen hat. Wer diese Wahrhaftigkeiten für Irrthümer hält, braucht ja nicht Zeuge ihrer klassischen Verwirklichung zu sein. Wenn aber unser Einer, oder Einer der Unsern, in Sachen dieser grossen Kunstwerke sich „irrt“, so mag er getrost alle Berichtigungen diesem selben Bayreuth überlassen. Dort wird dem Publikum öffentlich mitgetheilt, augenscheinlich gezeigt und thatsächlich bewiesen: dass König Marke kein Greis, und jenes Motiv der tragischen Entscheidung kein Heldenthema Tristan's ist. Und das genügt! —

So recht wohl ist dem Deutschen nur in der Zersplitterung; aber das Unwohlsein kommt hintennach. Das möchten wir verhüten! Darum zum guten Schlusse nur noch Dieses: wenn unseres wackeren Gesinnungsgenossen neues, schweres, entschieden gewagtes, vielleicht undurchführbares Unternehmen dazu beitragen kann, anstatt zu zersplittern, vielmehr zu konzentriren, nämlich die thätige Theilnahme des Publikums für Bayreuth in jedem rechten Sinne unverworren-entschieden zu fördern, — dann soll es uns „Bayreuthern“ als „brüdertreues“ Unternehmen freundschaftlich willkommen sein! — Als „Litteratur“ giebt es uns zum Mindesten das Recht der Kritik des Einzelnen; und da wünschen wir ihm auf gut Bayreuthisch für künftig: kein — „Zwiderwurz'n“! —

„Einer“, — was sagst Du? — „Schweigt?“ —

O du neckischer, nordischer „Niklas Vogel“, ich höre Dich doch, wie Du leise schnarrst in den November-Nebel über den kahlen Bäumen des „Zoologischen“:

„Ei so leg' Dich im Weizenfeld aufs Ohr

und schlaf Dich aus! — Das wusst' ich schon! — Hinweg!“

(H. v. Kleist.)



## R. Wagner's Heldengestalten.

(Erläutert von H. v. Wolzogen. Verlag: Leipzig, E. Schloemp. Mit 18 Portraitbildern in Autotype. Gr. 40. X + 94. geb. M 15.)

Dem Weihnachtstische des deutschen Kunstfreundes hat die Verlagshandlung von E. Schloemp in Leipzig ein neues (modern zu sprechen) „Pracht-Werk“ verschafft, nach welchem wohl Mancher gerne greifen wird, dem es Pflicht oder Freundschaft gebieten, sich seinem Nächsten durch eine freundliche Gabe von einem gewissen preislichen Ansehen gefällig zu erweisen. Es ist ja eine seltsame Zivilisation, in welcher wir heute leben und unsere alten Christenfeste feiern! So treffen wir da auf die Mode, für „Wagner's Helden-gestalten“ auf der Bahne zu schwärmen; und auf die andere Mode, Illustrationswerke über alles Mögliche und Unmögliches mit besonderem Genusse sich auf die Salontische zu legen, die einmal im Jahre auch zu Weihnachtstischen werden. Solche Moden finden sich dann auch gegenseitig; und das ergibt das allgemeine Wohlgefallen, auf welches ein eifriger Verleger, der zugleich unserer Sache freundlich gesonnen ist, bei der Herausgabe von „illustrirten Helden-gestalten“ rechnen darf.

Wie vor 10 Jahren, als es noch für „gebildet“ galt, an Bayreuth zu zweifeln, so auch jetzt wieder, da es anfängt für „gebildet“ zu gelten, dass man daran glaube, hat der genannte Leipziger Verleger sich an mich gewandt, damit ich ihn bei der Ausführung seines Gedankens unterstütze. Damals galt es einen „Leitfaden durch die Musik des Ringes des Nibelungen“ zu schreiben. Jetzt sollten es „R. Wagner's Helden-gestalten“ sein, die ich dem Publikum des „Salons“, dem sog. „grösseren, gebildeten“ Publikum, zu erläutern hätte. Es liegt ein bedeutsamer Ausdruck des Wandels darin, den wir in diesen 10 Jahren erlebt haben. Damals waren es noch die *musikalischen Neuheiten*, welche das grössere Publikum halb anzogen, halb abstiessen; heute fangen die *dramatischen Offenbarungen* an, ein ähnliches Spiel mit ihm zu treiben. Und Dank Bayreuth! die Anziehungskraft eines, wenn auch noch Fremden und Geheimnissvollen überwiegt bei sehr Vielen schon die Scheu davor. Wir sind aus der Musik zum Drama, zum Kunstwerk gelangt. Dieses zeigt sich dem Publikum als die Offenbarung einer eigenen Heldenwelt, lebendiger „Heldengestalten“. Dem Künstler selbst war es der Ausdruck einer Kultur, deren Geist in jenen Gestalten seiner Werke künstlerische Form gewann. Wenn der Verleger des neuen „Prachtwerkes“ sich an mich mit der Bitte um den „Text“ zu seinen Illustrationen wandte, so wusste er im Voraus, dass ich die „Heldengestalten“, die er mit den Portraits ihrer namhaftesten Darsteller verbinden wollte, nur, eben als jene Person gewordene Welt der idealen Kultur des Meisters von Bayreuth verstand, und demgemäss auch als Solche „betrachten“ und „erläutern“ würde.

Diess habe ich gethan, indem ich mir bewusst war, damit im Geiste des Meisters zu handeln, und ich habe nicht unterlassen, es stäts auf Grund der „Schriften“ zu thun. Schwülstige Phrasen der Bewunderung und nüchterne Berichterstattungen über den „Inhalt“ der Werke konnten wahrlich nicht genügen, um Denen, welchen die Heldenwelt des Meisters nicht aus vollendeten Bayreuther Darstellungen sich völlig enthüllte und ent-räthselte, die Bedeutung dieser grossen und fremden Gestalten als ihrer heimischen, menschlichen Vor- und Urbilder erkennbar werden zu lassen. Ich habe mich im Vorwort zu dem Buche, das nun fertig vorliegt, über die ethische Grund-Idee aller Dramen des Meisters kurz und deutlich ausgesprochen. Wir sehen da den „Willen“ in seinen zwei Bethätigungen als Bejahung und Verneinung, und somit einestheils: Helden des Muthes und der Liebe, und andertheils Helden der Resignation und des Mitleidens, in beiden Fällen aber Helden der That, der naturgebornen, naiven, und der heiliggeweihten, sittlichen That. Mag man diess „Philosophie“ heissen wollen, so ist es doch nichts Anderes, als in künstlerischer Isolirung, Erhebung und Verklärung zum Idealen das Selbe, was jeder Mensch am eigenen Leibe und Leben zu erfahren hat, das Begehren und das Entsagen, letzteres aber in der Richtung auf das Positive, als thätiges Mitleid, selbstlose Wohlthat, „praktisches Christenthum“ — um wieder ein „Modewort“ auf seine wahre Bedeutung zurückzuführen! — Das ist die „Philosophie“ des Meisters und seiner Kunst — aber es ist auch der moralische Kern aller Philosophie, ist der Herzschlag des menschlichen Lebens, des ganzen Daseins. Was im lichten Erlebniss des Kunstwerkes selbst die Musik als „Wunder“ wirkt, das bemühte sich nun mein einsames Wort soweit zu erklären, dass man im Wunderbaren das Wahr-haftige erkennen möge.

Eine solche ganz ernstliche „Bayreuther“ Arbeit — dem „Salon“ auf den Tisch zu legen, zwischen „Trompeter von Säckingen“ und „Ebers' Aegypten“ oder ähnliche moderne „Pracht-Ausgaben“, das schien immerhin gewagt. Aber ich möchte dem „Salon“ dabei in's Gewissen



rufen, dass er, diese junge Geburt von etwa 250 Jahren, ehemals, im Frankreich des 18. Jahrhunderts, doch ganz andere „Philosophie“ sich nicht nur gefallen liess, sondern sie geradezu selber in *raisonnabelster* Weise betrieb! Sollte er seitdem so tief gesunken sein, dass man ihm heute, im Deutschland des 19. Jahrhunderts, nachdem Kant und Schopenhauer gelehrt, Goethe und Schiller gedichtet, Beethoven und Wagner geschaffen haben, nicht einmal mehr jene deutsche Philosophie zumuthen dürfte, welche im Grunde gar keine Philosophie ist, sondern der — wie ich hoffe — am dramatischen Beispiel wirklich recht schlicht und klar erläuterte Kern alles echt-deutschen, und weiterhin echt-christlichen, Fühlens, Denkens, Glaubens und Handelns?! Die Weisheit der Natur, des Herzens, der Musik und der Religion. — Sollten aber im „Salon“ sich abgeneigte Seelen finden, an denen meine gute Absicht, auf diesem „modernen“ Wege ein grösseres Publikum für des Meisters Werk zu tieferer Theilnahme heranzuziehen, ihren Zweck verfehlt: nun, für diese bleiben die „Illustrationen“ nach wie vor um so reizvoller, als sie ja nicht nur „Helden-“ sondern auch „Künstler-Gestalten“ ihnen vor Augen führen, und zwar die Bilder von lebenden Künstlern, denen sie noch in glücklichen Theater-Augenblicken persönlich applaudiren können! Nur die zwei Todten dieses Jahres, die unserer Kunst, während der Fertigstellung des Werkes, zu unserer Aller wahrer Trauer entrissen wurden, Tichatschek und Scaria, sie gerade mussten als Rienzi und als Gurnemanz den bunten Reigen der „Lebendigen“ eröffnen und schliessen. Auch unter diesen wird Mancher einen Freund vermissen, Mancher eine „Rolle“; es war unendlich schwer, Allen zu genügen, und einigermassen eine äussere Ordnung zu schaffen, welche ungefähr dem schönen Grundgedanken einer Darstellung der „Wagnerischen Schule“ entspräche. Obwohl ich selbst nur von Ferne, ohne persönliche Betheiligung, dieser Ordnungsmühe des Verlegers zuschauen konnte, habe ich doch einen solchen Eindruck davon erhalten, dass ich wohl bitten darf, die Leser meines Textes, die „guten Bayreuther“, möchten nicht zu strenge in's Gericht gehen, wenn ihnen das Fehlen oder das Vorhandensein irgend eines Bildes, einer „Rolle“, unangenehm auffällt. Welcher Bayreuther hätte nicht als „Tristan“ vor Allem Schnorr sich gewünscht, und neben Vogl auch Gudehus? Wer nicht als Parsifal mindestens auch den Darsteller am ersten Abende von 1882, Winkelmann? Wer nicht Hill als Holländer? u. s. f. Ja, wenn sich das Alles hätte vereinigen lassen, es wäre dann ein historisches Dokument geworden, wie es nicht zu dem so bequemen Weihnachtspreise von 15 *M.* zu liefern möglich gewesen wäre! — Immerhin haben die Freunde photographischer Künstler-Porträts jetzt die Bilder von ersten Sängerkraften unserer Tage in autotypischer Nachbildung, worunter Gura's „Sachs“ und Jäger's „Siegfried“ an bildlicher Schönheit weit voran stehen, und von diesen 18 Künstlern sind der Wagnerischen und Bayreuther Schule ganz fern doch eigentlich bisher nur 3 geblieben. — Doch das ist es nicht, was mich angeht. Ich persönlich habe es nur besonders zu beklagen, dass um eines Todten Willen ein Todschatz begangen worden ist! Im Text hatte ich mich bemüht, die nothgedrungenen Lücken der illustrativen Darstellung unserer „Schule“ wenigstens durch Erwähnung der anderen Hauptdarsteller zu ergänzen, und so auch als „Marke“ neben Betz und Kindermann den unglücklichen, herrlichen Scaria genannt; die Zeile mit seinem Namen ist unerklärlicher Weise fortgefallen, und nun bezieht sich meine Todtenklage um den grossen Wiener Künstler — auf München's Kunstveteranen Kindermann. Andere Druckfehler wird sich Jeder leicht erklären: so das „Wehen“ an Stelle des Wehe's im „Amfortas“ und den „*Dativus commodi*“ (Siehe: „Zeitungsdeutsch!“), der an irgend einer anderen Stelle recht mir zum Trotze sich eingeschlichen hat.

Dass ich aber nun gar „mich selber“ hier für den Weihnachtstisch „empfehle“, wage ich in den „Bayr. Bl.“ vor meinen gütigen Lesern, Freunden und Gesinnungsgeossen ohne viele Besorgniss, als eine That des Gemeinschaftlichkeits-Gefühles. Ich würde es durchaus nicht unpassend finden, wenn gerade hier im Kreise unserer engeren „Gemeinde“ ein Jeder, der etwas Ernstes für Alle zu sagen gehabt hat, diess unter besonderer Betonung seiner „Bayreuther“ Absicht persönlich seinen Genossen zur Anzeige brächte. — Mit meinen „Heldengestalten“ aber glaube ich eine sehr ernste und echte Bayreuther Absicht verfolgt zu haben; möge sie nicht verfehlt sein!

Das Werk ist gewidmet dem Prinzen Wilhelm von Preussen, dem verehrten Enkelsohne meines erhabenen Landesherrn vom Hohenzollerischen Heldenstamme, dem hohen Gaste und Patrone von Bayreuth. —

H. v. W.



## Geschäftlicher Theil.

**Die Versendung des Bayreuther Taschenkalenders 1887, die wegen Herstellung der drei Lichtkupfer-Drucke sich etwas verzögerte, erfolgt am 22. November d. J.**

Die Centralleitung des A. R. W.-V.

### Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Die Stiftung konnte bei der Vertheilung der Stipendien für die diessjährigen Festspiele alle Anmeldungen berücksichtigen, die rechtzeitig und unter Erfüllung aller Bedingungen der Stiftung erfolgten. Es hatten sich gemeldet und wurden bedacht Deutsche, Deutschrussen, Oesterreicher, Italiener, Portugiesen, Franzosen und Belgier; Damen und Herren, Adelige wie Bürgerliche: Musiklehrerinnen, Musiker, Offiziere, Studenten, Lehrer, Maler u. s. w.; sie Alle waren Mitglieder des A. R. Wagner-Vereines, mit Ausnahme ganz weniger Personen, bei welchen besondere Verhältnisse ein Absehen von dieser Bedingung thunlich erscheinen liessen.

Im Ganzen sind bewilligt worden 90 Stipendien in Beträgen von *M.* 12 bis *M.* 200 (durchschnittlich *M.* 58.30), im Gesamtbetrage von *M.* 5247. Von den hiermit bedachten 90 Personen erhielt ein Theil Freiplätze (zus. 82); ausserdem vertheilte die Stiftung aus eigenen Mitteln an weitere 5 Personen 8 Freikarten, und ferner 14 Freikarten auf Grund ihr zur Verfügung gestellter Bezugsscheine.

Für freundliche Unterstützung bei der Entscheidung über die Gesuche schulde ich auch in diesem Jahre wieder den Herren Dr. L. Schemann in Göttingen und Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth den verbindlichsten Dank; ebenso den Herren Vertretern des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines für ihre gütigen Mittheilungen über die Gesuche. —

Ueber den Stand der Kasse der Richard Wagner-Stipendienstiftung beehre ich mich, das Folgende mitzuthellen:

Stand bei der letzten Abrechnung (Bayr. Bl. 1884, S. 336) . . . *M.* 310.54.

Dazu Spenden:

|       |       |                                                                                               |   |                    |
|-------|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---|--------------------|
| 3./10 | 1884: | Vom Allg. Richard Wagner-Vereine . . . . .                                                    | „ | 3000.—.            |
| 1./11 | 1885: | Von Herrn R. R. in München . . . . .                                                          | „ | 50.—.              |
| 5./6  | 1886: | „ „ Dr. L. Sch. in Göttingen . . . . .                                                        | „ | 100.—.             |
| 13./6 | „ :   | Vom R. Wagner-Verein Berlin-Potsdam (Zweig-Verein des Allg. Richard Wagner-Vereins) . . . . . | „ | 500.—.             |
| 22./6 | „ :   | Von Herrn F. Sch. in W. . . . .                                                               | „ | 1000.—.            |
| 1./7  | „ :   | „ „ Prof. Dr. K. P. in Znaim . . . . .                                                        | „ | 51.70.             |
| 30./7 | „ :   | „ „ A. B. in Valentigny . . . . .                                                             | „ | 100.—.             |
|       | „ :   | Zinsen . . . . .                                                                              | „ | 250.62.            |
|       |       |                                                                                               |   | <i>M.</i> 5362.86. |

Hiervon ab: 90 Stipendien: *M.* 5247.—.

Für ein Rechts-Gutachten „ 7.50. *M.* 5254.50.

30./7 1886: Uebertrag auf neue Rechnung . . . . . *M.* 108.36.

Den freundlichen Gebern sage ich für ihre Spenden herzlichsten Dank, ebenso dem Allg. R. Wagner-Vereine für den Beschluss, der R. Wagner-Stipendienstiftung alljährlich 15% seiner Einnahmen zuzuweisen.

Worms, 1. Oktober 1886.

Friedrich Schön.



## Vereinsnachrichten.

**Amsterdam.** Wagner-Vereining, 1. Auff. 22. Okt.: Liszt-Concert (*Préludes*, Kl. K. Es dur, Rosenwunder, Kreuzritter, Elisabeth's Tod a. d. „h. Elisabeth“, Tanz a. „Faust“ v. Lenau, Mignon, Loreley, Psalm XIII) unter Mitwirkung der Fr. Müller-Ronneburg (Berlin), des Frln. Anna Kluit und der Hrn. J. J. Rogmans u. P. Haase (Amsterdam, Rotterdam).

**Cassel.** Wagner-Verein, 1. Abend. 21. Okt.: Zu Fr. Liszt's Gedächtniss (Gedächtnissworte von Dr. Ludwig Schemann, *Benedictus* a. d. Graner Messe, Psalm XXIII, Lieder, *Tristis est anima mea* a. „Christus“, *Le triomphe funèbre de Tasse*, *Préludes*) unter Mitwirkung des Hrn. Hofkapellmeister Treiber und des Frln. Emma Grosscurth.

**Hannover.** Wagner-Verein. Am 22. Mai d. J. hatte sich hier ein Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins gebildet, der gleich bei dem Beginne 27 Mitglieder zählte. Diese Zahl hat sich bis heute durch Hinzutritt von Verehrern des Meisters aus Privat- und Theaterkreisen derartig vermehrt, dass der Verein schon am 10. November wagen konnte, mit einem grösseren Konzert seine praktische Thätigkeit zu beginnen. Zuerst ward der Kaisermarsch von den Herren Sahla, Metzdorff, Fritzsche und v. Koss achthändig vorgetragen. Herr Venzoni jun. brachte dann eine Paraphrase über „Walther's Traumbild in den Meistersingern“ auf der Violine zu Gehör, die Begleitung auf dem Flügel hatte Hr. Sahla übernommen. Frln. Börs sang, von Hrn. Vitzthum begleitet, vier Wagner'sche Lieder: „Träume“, „Im Treibhaus“, „Schlaf ein, du holdes Kind“ und „Der Engel“. Von einem Theile des kgl. Orchesters ward als Schluss des Konzerts das „Siegfried-Idyll“ unter Herrn Sahla's Leitung vorgetragen. Das Konzert berechtigt für den hiesigen Richard Wagner-Verein zu den besten Hoffnungen. Der Vorstand des Vereines besteht aus dem Vorsitzenden Hrn. k. Kammermus. H. Vitzthum, den mus. Leitern Hrn. k. Konzertmeister R. Sahla und k. Kammermus. Alf. Steinmann, dem Kassier Hrn. Hoflief. W. Klussmann, den Schriftführern Hrn. Kfm. G. Schultze und Musikreferenten E. Fritzsche, dem Bibliothekar Hrn. Postsekr. Timmermann.

**München.** Am 5. Okt. begann Hr. Dr. Franz Muncker an hiesiger Universität eine Vorlesung über „R. Wagner's Schriften und Dichtungen.“

**Reichenberg i. B.** Wagner-Verein, 15. Musikabend. Vortrag des Herrn Franz Schütz über den A. R. W.-V. und Bayreuth, „der wilde Jäger“ von J. M. Beer, unter Mitwirkung der Frlns. E. Keck und A. Soyka, der Hrn. C. Müller, Bartosch und Proksch, und des Vereinschors, Dirigent: Hr. F. Gerhardt.

**Riga.** Wagner-Verein. 8. Okt. 1. Studienabend: Zweiter Akt des „fliegenden Holländer“ mit thematischen Erläuterungen, ausgehend von der Ballade der Senta. Mitwirkende: Holländer: Hr. Fischer, Senta: Frln. Lichtenegg, Erik: Hr. Scheller, Mary: Frln. Spohr, Chor der Spinnerinnen 30 Sopran und Alte, Klavier: Hr. Kapellmeister O. Lohse. — 22. Okt. 2. Vereinsabend: Dante-Symphonie Liszt's, am Flügel interpretirt durch Hrn. Hofpianisten Carl Pohlig; mit vorausgehender, durch Vorführung der charakteristischen Hauptmotive am Klavier ergänzten, Verlesung von R. Pohl's Einführung in das gewaltige Werk. — Am 3. November eröffnete Hr. C. Pohlig einen Cyklus von 8 Beethoven-Abenden im Saale der Schwarzhäupter, dessen Ertrag dem „neuen Patronat“, dem Garantiefonds der Festspiele, gewidmet ist. Zum Vortrag gelangten: Sonate Op. 2, Nr. 1 F-Moll. Nr. 2 A-dur. Nr. 3 C-dur. (Alle drei mit der Widmung an Jos. Haydn.) Der weitere Verlauf dieser durch eine genügende Subskription gesicherten Abende wird in chronologischer Folge die sämtlichen Sonaten Beethoven's bringen.

**Wien.** Hr. Nikolaus Oesterlein gedenkt die in seinen vor 2 Jahren erschienenen Schriften dargelegten Pläne eines „Wagner-Museums“ nun selbst zur Ausführung zu bringen. Von April 1887 an sollen in einer „Permanenten litterar-kulturhistorischen Richard Wagner-Ausstellung“ Oesterlein's ausserordentlich reiche Sammlungen, welche nicht nur das in den zwei Bänden seines Kataloges nachgewiesene, bis zum November 1881 reichende Material, sondern ausserdem mehre Tausend neuerer „Wagneriana“ umfassen, in übersichtlicher Ordnung aufstellung finden. — Unter dieser Form, einzig in ihrer Art, soll die Bibliothek mit der Zeit auch für Studienzwecke nutzbar gemacht werden. —

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



## Richard Wagner über K. M. v. Weber.

(Zur hundertjährigen Gedenkfeier der Geburt K. M. v. Weber's.)



### I.

Was wir Deutschen durch den „Freischütz“ erlebt, ist dem Leben weniger Völker zugetheilt worden.

Zu der Zeit, wo Beethoven's allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die „deutsche Oper.“ Es war Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes warmes Leben einhauchte. Was bei unseren dichtenden Romantikern sich als römisch-katholisch-mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebesdienerei kundgab, äusserte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitathmig in edler Anmuth erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen“, berührte Weber das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage, brachten hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe; das seelenvolle einfache Lied des Deutschen lag zu Grunde, so dass das Ganze einer grossen rührenden Ballade glich. In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute von Norden und von Süden; die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einem gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum andern wurde der „Freischütz“ gehört, gesungen, getanzt. Jubelnd empfing das Volk seinen Freischütz und schien nun von Neuem in die französisch restaurirten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu wollen. Der frische Athem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte in des herrlichen Weber's Melodien; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüthe gewonnen.

Noch Weber hatte sich in seiner frühesten Jugend bemüht, in der „Coloraturarie“ etwas zu leisten. Es bedurfte des herzlichen Aufschwunges der Jahre der Befreiungs-Kriege, um den Sänger der Körner'schen Lieder nun auf seine eigenen Füße zu stellen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Jäger-Melodie büsste und todmüde dahinsiechte.



## II.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen“ schnitten die wollüstigen Melodien Rossini's, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das rein fühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, dass in ihnen der Quell der wahren Melodie läge. Er musste der Welt beweisen, dass sie nur ein unreiner Ausfluss dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden wisse, in ungetrübtester Klarheit noch fliesse.

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, dass sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langathmigen, froh und doch sehnüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgiebt. 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 zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper; nach ihr gestaltet Weber Alles. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor seiner Oper machte: das Vorgeben des Drama's fand durch diese Melodie insoweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vornherein wie vor Sehnsucht hingegossen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den „Freischützen“ als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau die selbe Stellung zu Weber's Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tankredi“ zur Musik Rossini's: die Melodie Rossini's bedingte den Charakter der Dichtung des „Tankredi“ ganz ebenso, als Weber's Melodie die Dichtung des Kind'schen „Freischützen.“ Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Drama's um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohlgeborgen und sicher vor jeder Entstellung.

Weber hatte die Melodie zu ihrem schönsten, gefühlvollsten Adel erhoben, er wollte sie nun als Muse des Drama's selbst krönen, und durch ihre starke Hand all das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen“ alle lyrischen Züge der Operndichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun in seiner „Euryanthe“ aus den Lichtstrahlen seines melodischen Sternes das Drama selbst ausgießen. Man könnte sagen, seine Melodie zur „Euryanthe“ sei eher fertig gewesen, als die Dichtung; um dieselbe zu liefern, brauchte er nur Jemand, der seine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloss nachdichtete. Uns ist aus der Korrespondenz Weber's mit Frau von Chezy während der Anfertigung des Euryanhetextes bekannt geworden, mit welcher peinlicher Sorgfalt er sich genöthigt fühlte, seinen



dichterischen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorschreibt, und wieder vorschreibt und verwirft; hier streicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja seine Anordnungen bis auf die Charaktere selbst, ihre Motive und Handlungen erstreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigensinniger, oder ein übermüthiger Parvenü, der, durch den Erfolg seines „Freischützen“ eitel gemacht, jetzt als Despot befehlen wollte, wo er naturgemäss zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künstlerische Sorge des Musikers, der, durch den Drang der Umstände verführt, es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu konstruiren.

Das Unmögliche musste endlich auch Weber unmöglich bleiben.

Ueber die so traurige, ja herzerreissend lehrreiche Beschaffenheit dieses Weber'schen Werkes habe ich im ersten Theile meiner grösseren Abhandlung über „Oper und Drama“ genügend mich verständlich zu machen gesucht: namentlich auch nachzuweisen mich bemüht, dass selbst der reichste musikalische Melodiker nicht im Stande sei, durch eine höchste Anstrengung seiner rein musikalischen Produktivität eine Zusammenstellung versloser deutscher Verse zu einem poetisch sich ausnehmen sollenden Operntexte in ein wirkliches Kunstwerk umzuwandeln. In diesem Pseudokunstwerk „Oper“ ist, genau betrachtet, Alles absurd, bis auf Das, was ein gottbegabter Musiker als Original-Melodiker darin aufopfert. Ein solcher war nun für die eigentlich sogenannte „deutsche“ Oper Weber, der uns die zündendsten Strahlen seines Genius durch diesen Opern-Nebel zusandte, aus welchem Beethoven unmüthig sich loslöste, als er seinem Tagebuche einschrieb: „nun nichts mehr von Opern u. dgl., sondern für meine Weise!“ Wer wollte aber unser soeben ausgesprochenes Urtheil über das Genre selbst bestreiten, wenn er das thatsächliche Ergebniss sich vorführt, dass Weber's schönste, reichste und meisterlichste Musik für uns so gut wie verloren ist, weil sie der Oper „Euryanthe“ angehört? Wo wird diese endlich nur noch aufgeführt werden, da selbst allerhöchste Höfe für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeits-Feste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Feier ausgesucht werden muss, lieber für die „Clemenza di Tito“ oder „Olympia“ zu bestimmen sind, als für diese „Euryanthe“, in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Musikstück mehr werth ist als die ganze Opera seria Italien's, Frankreich's und Judäa's?

Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe“, versenkte sich Weber in die weichen Polster eines orientalischen Märchen-traumes; durch das Wunderhorn Oberon's hauchte er seinen letzten Lebensathem von sich.



## III.

Meine erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern aufführte. Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch faszinierte. Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz“; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz“ ein. Ich sah Weber oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stäts betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen.

Es hatte eine tiefe Bedeutung für mich, dass ich, durch Weber's lebensvolle Erscheinung in meinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen, dereinst so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, durch die glücklich ausgeführte Uebersiedelung seiner sterblichen Ueberreste aus London nach Dresden, im Mannesalter noch einmal mit ihm wie in unmittelbare persönliche Berührung trat. Als ein schönes und ernstes Ereigniss wirkte dieser Vorgang auf die Stimmung ein, in welcher ich im December 1844 die Komposition des „Tannhäuser“ beendigte. Nach der Bedeutung meines sonstigen Verkehres mit lebenden Meistern der Tonkunst, und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermessen, aus welchem Quell meine Sehnsucht nach innigem Meisterumgang sich zu stärken hatte. Es war nicht tröstlich, vom Grabe Weber's nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen.

Das Genie Weber's hatte die Oper durch Hinzuziehung des deutschen Männerchorgesanges, dem er durch seine Freiheitkriegs-Lieder einen so herrlichen Aufschwung gegeben, in edle Bahnen des Volksthümlichen geleitet. Der ungemeine Erfolg hiervon bestimmte den Meister, in seiner „Euryanthe“ auch für den in dramatischer Betheiligung an der Handlung begriffenen Chor den Charakter jener Gesangsweisen zu verwenden. Was hier jedenfalls edel beabsichtigt war, vielleicht auch um der schablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie oder des Ballet's dienenden, Verwendung des Chores in den italienischen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu der ewig nichtssagenden „melodischen“ Chorsingerei, welche neben der Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht. Ich führe als Beispiel hiervon immer noch die Oper des übrigens so ungemein begabten Marschner an, wenn ich auf seine sog. Ensemble-Stücke, wie das Andante con moto ( $\frac{9}{8}$ ) im zweiten Finale des Templers, „lasst den Schleier mir, ich bitte“, sowie (als Muster) etwa auch auf die Introduction des ersten Aktes der selben Oper verweise, von welcher man nur die erste Strophe des Männerchors: „wir lagern dort im stillen Wald, der Zug muss hier vorbei, er ist nicht fern, er naht bald und glaubt die Strasse frei“, auf eine Jagdlied-Melodie gesungen, beachte,



und im weiteren Verlauf dieses Stückes die verwunderliche Melodisirung des striktesten Dialoges vermöge undenklicher Wortwiederholungen verfolge. Hier ist zur Belehrung für dramatische Melodiker zu ersehen, wie lange eine ziemliche Anzahl von Menschen auf dem Theater a parte sich auslassen kann; was natürlich nicht anders auszuführen ist, als dass Alle, in Reihen aufgestellt, vom Walde aus sich an das Publikum wenden, welches wiederum auf keinen von ihnen achtet, sondern geduldig auf den Ausgang der allgemeinen „Melodie“ wartet.

Für den verständigen Zuschauer trat in solchen Opern der gesprochene Dialog oft zur wahren Erfrischung ein. Andererseits verführte gerade der Dialog die Komponisten zu der Annahme, dass die einzelnen, durch das Prosa-Gespräch verbundenen, Musikstücke durchaus nur lyrisch melodischer Art sein dürften; welche Annahme im eigentlichen „Singspiele“ sehr wohl berechtigt war, da es hier wirklich nur auf liederartige „Intermezzi“ ankam, während das Stück selbst, ganz wie im Schauspiele, in verständlicher Prosa rezitirt wurde. So sah Weber, nachdem er die höchst dramatische Scene der Anwerbung des Max durch Kaspar vermöge des ihm aufgedrungenen verhängnissvollen Freischusses, dem rezitirten Dialoge hatte überlassen müssen, sich, um der grossen Aufregung der Situation einen Ausdruck zu geben, auf die Komposition weniger Verszeilen für eine Arie des höllischen Verführers angewiesen, was ihn natürlich verleiten musste, dem ganzen Unsinne der monologischen Arie durch dramatisch höchst ungeeignete Ausdehnung im rein musikalisch-effektvollen Sinne beizukommen. Stellen wir uns hingegen etwa vor, welche Verwendung und Verwerthung der musikalischen Bestandtheile des vorangehenden Trinkliedes und der abschliessenden Arie des Kaspar ihm geglückt sein, wie bedeutend er sie erweitert und durch neue Fügungen bereichert haben würde, wenn er sie zu einer musikalischen Ausführung der ganzen dazwischen liegenden dialogischen Scene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieses Dialoges, etwa um seines opernhaften, ariosen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulassen. Nehmen wir an, Weber würde sich hierzu durch irgend welche Nöthigung veranlasst, und besonders auch die Aufgabe sich zugetheilt gesehen haben, das Orchester nicht in der Weise eines Rezitativen den Dialog eben nur begleiten, sondern im symphonischen Style diesen Dialog so tragen zu lassen, dass es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt, der nach aussen als gerade so oder anders, als leidenschaftlicher oder ruhiger, trauriger oder heiterer, entschlossener oder zögernder Mensch sich darstellt; und wollen wir hierzu aus vielen Analogieen, wie sie die Weber'sche Charakteristik musikalischer Motive, z. B. in den Schlusscenen des letzten Actes der Euryanthe, uns liefert, entnehmen, in welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orchester unsere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge sich vor unseren Augen entwickelnde Situation jeden Augenblick thätig erhalte,



ohne aufzuhören zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — so dürften wir mit dieser einen Scene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben.

Die Erhebung des dramatischen Dialoges zu dem eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung, wie er für das Drama selbst das Allerwichtigste und in Wahrheit Theilnahmefesselndste war, musste dem zu Folge auch die rein musikalische Struktur des Ganzen bestimmen, in welcher somit das bisher zwischen den Dialog eingeschobene Gesangstück als solches gänzlich zu verschwinden hatte, um dagegen mit seiner musikalischen Essenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit enthalten, ja zu diesem Ganzen selbst erweitert zu sein. Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen, darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwicklung bestimmte.

Was unsere grossen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängstigte, und selbst in der Beethoven'schen Instrumentalmusik immer noch deutlich als das Gerüste eines Baues übrig geblieben ist, dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik, sondern vielmehr in der selben Tendenz, welche die Opernarie und das Ballettanzstück anordnete, fusst; diese bereits andererseits durch die Beethoven'sche Melodie so wunderbar lebenvoll überwachsene Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde in dem von mir gemeinten Kunstwerk vor einer idealen Freiheit vollständig verschwinden können, so dass die Musik nach dieser Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Gestalt eines Shakespeare'schen Drama's sich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmässigkeit zu dem antiken Drama gehalten, fast in dem Lichte einer Naturscene gegenüber einem Werke der Architektur erschiene, deren sinnvollste Ermesslichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunstwerkes sich kundzugeben hätte. Und hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieses Kunstwerkes bezeichnet.

#### IV.

„Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an das deutsche Volkshertz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimath lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stäts rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie Du diese herrliche Tugend stäts ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du



konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäussern, Du konntest uns nie verrathen! — Sieh', nun lässt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!“  
(Rede an Weber's letzter Ruhestätte 1844).

Vergl. zu I: Ges. Schr. X, 206. — I, 202. III, 321. — I, 203. 266. VIII, 58. — X, 206. VIII, 59.

zu II: Ges. Schr. III, 321—22. — III, 323—24. — III, 358. 357—58. — X, 220. 218—19. — III, 362.

zu III: Ges. Schr. VII, 132. I, 8. VII, 133. — II, 60. 58. 60. — X, 216—17. — X, 217. IX, 249—51. — IX, 250. 251. — IX, 179—80.

zu IV: Ges. Schr. II, 62.

Zusammengestellt von C. Fr. Glasenapp.

## Zeitungsdeutsch.

Eine Nachlese von Hans von Wolzogen.

### IV. Stylistisches.

Der „Nebensatzwuth“ (79) wird in Halatschka's Schrift die gute Regel vorgehalten: „Wenn man mehrere Gedanken in Einem Satze aussprechen soll, muss für ihre Verbindung ein Grund vorhanden sein.“ Schon auf S. 67—69 hatten wir sie in einigen reizenden Beispielen uns vergegenwärtigen lassen. Hier tritt noch „die schönere Hälfte des Schreiberkreises“ nebensätzlich phantasierend in die Arena, und zwar unter dem klingenden Vortritt der Baronin Kapri:

„Stäts kampfbereit stand Hutten neben Sickingen an der Spitze dieser Männer mit brennendem Kopf und Herzen,  
die,

in immer reger Theilnahme an Allem,  
was sie,

weil sie freidenkende Menschen waren,

als sie nahe angehende Dinge betrachteten,

ging gleich das Spiel nicht unmittelbar um ihr eigen Fell,

immer bereit waren,

sich um die gute Sache des ersten besten Unbekannten,

dem Unrecht geschah,

mit der ganzen Welt herum zu schlagen.“

Ich füge sogleich noch einige besonders beachtenswerthe Leistungen eines „langen Athems“ aus meiner Sammlung hinzu, indem ich auch hierbei



wieder der Dame den Vortritt lasse. Eines der „Luftschlösser“ der Adelheid von Auer baut sich in fünfzehn Etagen folgendermaassen auf:

„Seine, kranke Farbe war schon sehr gewichen,  
und,

was die Hauptsache war,  
sein gänzlich gesunkener Lebensmuth hatte sich wieder gehoben,  
zur besonderen Genugthuung seiner Schwester,  
die,

wie sie versicherte,  
sehr durch das Gegentheil gelitten hatte,  
um so mehr,  
als ihr Bruder sich im Allgemeinen einer eben so guten Gesundheit,  
wie gleichmässigen Humors  
erfreute,  
und sie,

bei ihrem sensitiven Temperament,  
sich sehr schwer hätte an das Gegentheil gewöhnen können.“

Man glaube aber nicht, dass die Herren der Romanschöpfung *kürzer* sind!

„Durch die Bäume rauschte der Wind,  
und die ersten Blitze des heranziehenden Gewitters fuhren durch das dichte Geäst  
hernieder,  
und beleuchteten momentan mit blendender Helle den breiten, gut gehaltenen  
Fahrweg,  
auf dem eine Extrapost in schnellem Trabe sich dem einsamen Jagdhause  
näherte,

das jetzt,

in Sommerzeit,

wo Bäume und Unterholz in vollem Laubschmuck prangten,  
fast versteckt im Waldesdickicht lag.“

Diese gar bescheidene Leistung Golo Raimund's wird freilich weit  
übertroffen durch Friedrich Spielhagen:

„Er trieb uns in den Flur,

wo ein Diener bereits mit unseren Sachen auf uns wartete,

um uns eine breite vornehme Treppe hinauf,

über einen oberen, stattlichen,

mit grossen dunklen Bildern ausgeschmückten } Flur,

durch einen schmalen Korridor

in einen der Seitenflügel,

wie mir schien,

zu führen,

wo er uns ein schönes luftiges Gemach öffnete,

vor dessen offenen Fenstern hohe Bäume ragten,

und das an ein zweites kleineres stiess,

in welchem unsere Betten standen.“

„Was will daraus werden?“ möchte man hierbei mit dem Titel dieses neuesten Ich-Romanes fragen. Philosophen und Juristen müssen uns zur Hilfe kommen, um uns durch die Versicherung zu beruhigen, dass sie in solchen Labyrinthen sich völlig heimisch fühlen, und den Minotauros ihres



Gedankens uns darin sieghaft zu erlegen wissen, ohne noch irgendwie auf die dünne, durchsichtige Fadenscheinigkeit des antiken Styles ihrer Verfahren angewiesen zu sein! — Ludwig Noiré, der geistreiche Verfasser des bekannten Werkes über den „Ursprung der Sprache“, sagt in seinem Buch über das „Werkzeug“ (230):

„Bei der unergründlichen Zweckmässigkeit der Organismen,  
bei dem Zusammenwirken und Ineinandergreifen aller Theile,  
müssen wesentliche Veränderungen einzelner Organe,

die in veränderten Lebensbedingungen,

denen sich das Thier,

sofern sie nicht plötzlich,

sondern allmählich

} eintreten,

akkommodiren kann,

ihren Grund haben,

zugleich den ganzen Organismus ändern und umbilden,

mit andern Worten das ganze Thier umgestalten,

es gleichsam zu einer neuen Art erschaffen.“

Eine gewisse künstlerische Gestaltung, symmetrische Ordnung und Abmessung der Einschaltungen wie des Hauptsatzes, ist diesem kühnen Bau im gotischen Spitzbogenstyle nicht abzusprechen. Mehr plump und unordentlich, fast wie taumelnd, stellt sich dagegen das Uebel der Trunksucht selber dar in dem Satzbau Holtzendorf's (Westermann L 306):

„Als Nachtstücke in seinem Buche erscheinen die

für Sozialpolitiker höchst werthvollen

Schilderungen der Trinkkrankheit in England,

gegen die mit seltenster Thatkraft,

aber mit verhältnissmässig geringen Erfolgen,

die Mässigkeits-Vereine ankämpfen,

von denen einseitige Beurtheiler jedenfalls mehr erwarten,

als von Strafgesetzparagraphen,

trotz welchen sich die Trunkenheitsfälle in England während  
der letzten Jahre *nur gemehrt (!)* haben.“

Nur gemehrt? Nichts weiter? — Zur Minderung, oder wenigstens *Herabminderung*, wenn nicht gar zur „vollständigen Rettung von Trunksucht“, empfiehlt ein „Apotheker I. Klasse“ in der Zeitung ein Mittel, welches man in der weiteren Anwendung auf trunkene Styl-Architekten offenbar ein homöopathisches zu nennen berechtigt ist:

„Das mir zur Aufgabe gestellte Ziel, den vielseitigen marktschreierischen, nur auf Täuschungen begründeten Anpreisungen von Mitteln zur Rettung von Trunksucht endlich zu begegnen, ist insofern vollständig erreicht, als ich mich in der Lage befinde, ein neu erfundenes, von höchsten medizinischen Celebritäten anerkanntes, vollständig untrügliches, radikales, wie auch unschädliches Heilmittel in's Leben gerufen zu haben, was zur Beseitigung dieses furchtbaren Lasters ausreichend, und die Bekümmerniss der, oft hiedurch in Mitleidenschaft gezogenen Familienbände gänzlich zu heben, maassgeblich ist.“

Gewiss darf man schon recht lange Sätze bilden, ohne dass es dem Leser dabei schwindlich zu werden brauchte; nur muss man selber schwindel-



frei und nüchtern genug sein, auf dass man den rechten Rhythmus, sowohl des logischen Sinnes wie des syntaktischen Satzes, das rechte Verhältniss der einzelnen Theile zu einander, die rechte Anordnung der grammatikalischen Abschnitte, kurz, die bequeme Anlage des Treppenhauses in dem ganzen Gebäude streng beobachten und genau ausführen könne. Wer ein geschickter Architekt ist, der kann auch himmelhohe Thürme aufbauen, und der darin Emporsteigende glaubt, dass er ohne Anstrengung etwa zwei, drei Stockwerke durchschritten habe, während dessen er schon bis auf die höchste Zinne gelangt ist.

„*Dort oben auf bauchiger Klippe, rundlichem Buckel, der aussieht, als ob er vom Eis eines alten Gletschers, das über ihn dahin gegangen wäre, modellirt sein möchte, steht eine Gnadenkapelle.*“ Dieser Satz Heinrich Noë's fällt mir gerade hier, auf der Höhe der Situation, als reizender Barockbau in's Auge. Er steht auf S. 81 unter „*Stylistisches*“, hätte aber eigentlich unter „*Syntaktisches*“ gehört; denn was, um der guten Logik willen! soll hier die optativische Konstruktion mit *möchte*, — ja, was soll in dem bestimmenden Relativsatze zum „*Eis des Gletschers*“ der konditionale Konjunctiv *wäre*?! Leichtfertige Attraktion an das darauf folgende, allein von *als ob* abhängige, *modellirt sein möchte*! — Immerhin, als hervorragendes Beispiel unschönen Schachtel-Styles, welcher schliesslich auf der Spitze des Gebäudes alle Reize der Bewegung in den Gestalten der Verben schnörkelhaft zusammendrängt, mochte der Satz auch an dieser Stelle unter den architektonischen Kunststücken der Stylistik seinen Platz finden dürfen.

Während aber die guten Architekten seltene Erscheinungen sind, so wimmelt es nachgerade von *talentirten* Malern, welche sich gar nicht genug thun können in bildlichen Darstellungen mit der Feder! Dabei passirt ihnen nur zu oft das Malheur, dass sie in der Eile auf die selbe Leinwand zwei Bilder durcheinander malen. Anstatt eines grossen, durchgeführten Bildes, ist fast jeder Pinselstrich (jedes Wort) ein Bild! Man könnte danach leider nicht von ihnen behaupten, was ein Meister dieses ihres Eil- und Misch-Zug-Styles auf Westermann's Monatshefte einmal niedergpinselt hatte: „Wenn in der Charakteristik der Hauptpersonen vielleicht *mancher Zug über das Ziel hinauschiess*t, so ist doch eine gewisse Konsequenz in der Zeichnung rühmend anzuerkennen.“ Konsequenz wäre hierin nur dann anzuerkennen, wenn man bei jenem über das Ziel schiessenden Zuge etwa an das Genrebild eines Eisenbahnunglücks denken dürfte. Bei dem allgemeinen Courier-Charakter dieser Schreibekunst mit dem Malerstyle wäre das allerdings nicht *vollkommen abliegend*! — Jeder *geht eben seinem Erwerbszweige nach*, so gut und schnell er kann. Auch dieses *Gehen nach einem Zweige* ist übrigens nach einem Original photographirt, von welchem nicht wohl behauptet werden konnte, dass es etwa einen Siegeslauf nach dem Olympischen Oelzweige in beliebter archäologischer Malerei darstellen sollte!



Kein Wunder ist es am Ende, dass sich die kühnsten „Maler mit dem Style“ gerade unter Denjenigen befinden, welche „ihrem Erwerbszweige nach“ entweder selbst Maler mit dem Pinsel sind, oder über Pinsel und Meissel stylistisch zu Gericht zu sitzen pflegen. Ich beschränke mich darauf, den schon vordem an uns vorüber gewanderten Meister der *ausgehauenen* „Bildnisse aus dem alten Rom“ hier noch einmal in die Gallerie zurück zu rufen, damit er uns selbst zum *Comble* seiner Leistungen führe. Diesen finde ich nämlich nicht in seiner, immerhin etwas kühnen, Fassung einer Schilderung idealer Plastik: „Die Büste im Vatican ist *fast zu ideal, um mehr als die Harmonie klassischer Schönheit* darzustellen“, sondern ganz entschieden in seiner bildlichen Darstellung des Werthes realistischer Plastik: „Seine verdorbene *Natur gipfelt in der wohlbekannten Porträtbüste* mit dem auf die Seite gekehrten Kopfe.“ — Diese *gipfelnde Natur* gehört ganz zu dem *überrieselnden Kopfschütteln* der „Gegenwart“! — Aber auch ein Mann wie Julius Lessing lässt sich diesen Styl nicht entgehen, sondern weiss sich auf das Merkwürdigste bildlich auszudrücken, besonders wenn er über die Künste dilettirender Damen zu schreiben hat: „Diese *Dame, hinter der sich eine Künstlerin* von hoher Lebensstellung *verbirgt*, hat Töpfe anfertigen lassen —“. „Das ist die *Prätension*, welche *Fetzen* irgend eines Formenschatzes der Renaissance *mit Pauspapier zusammenkritzelt* und dann noch den Namen von Holbein und Watteau *an die Stirne dieser Waare schreibt!*“ —

Der vielleicht mehr erheiterte als gelangweilte Leser wird es mir gütigst nachsehen, dass hier durchweg und nicht ohne Absicht meine eigene kritische *Prätension* den Bilderstyl der Metapher nicht nur auf die Stirne, sondern über alle Formen und Unformen dieser modernen Waarengattung hin „tätowirt“ hat! Jetzt möchte ich die üppigen *Ateliers* der modernen Stylistik gerne verlassen, und mich lieber einmal zur Abwechslung wieder in das uns heimischere *Theater* begeben, wo ich am Ende hoffen dürfte: Deutsch sprechen zu hören. Aber — o Schrecken! — da flammt mir die orientalische Bilderwuth womöglich noch grösser und greller entgegen! Aus den farbenbrünstigen Gebieten der „Theaterkritik“ erborge ich mir in fliehender Hast nur zwei Schlaglichter, um sie in unserem engeren, gesicherten Kreise zur Schlussbeleuchtung jener draussen üblichen malerischen Behandlung der dramatischen Oper wie des operettenhaften Schauspiels nebeneinander aufzustellen:

„Herrn G.'s Lohengrin ist eine von bezauberndem poetischen Hauche durchwehte Gestaltung, in deren vortrefflichen Schattirungen wir der edelen Gesangsgebung und einem weihervollen Spiele begeben. Mit welchen heiligen Schauern erfüllt der erste langgezogene Klang von „Elsa, ich liebe Dich“ die Seele des Zuhörers! Mächtiger zu ergreifen vermochte schwerlich das Tönen der *Memnonsäule* bei dem ersten Grusse der Morgensohne.“

„Der zweite Neuling in der Besetzung war Fräulein Jenny Stubel, welche die „Rosita“ zum ersten Male gab und damit ihrer reichen *Repertoire-Galerie* eine



*künstlerisch sehr werthvolle Type* hinzufügte. Wie immer bot sie ein echtes „*Stubel-Original*“, voll *Dauer, Leben und Humor*, wie nur sie es zu schaffen vermag. Jede Bewegung, jeder Ton ist mit *künstlerischem Verständniss abgewogen*, und doch *lagert über das Ganze jener wunderbare Schleier ungezwungener Natürlichkeit*, der in den *Schöpfungen* der Stubel Realismus und Poesie so harmonisch verbindet. Ihre Rosita war wieder eine solche *vollsaftige Bühnenfigur*, die das uneingeschränkte Lob verdiente.“

Mit diesem *vollsaftigsten* Exemplare schliesst meine eigene Sammlung ab, und ich kann mich nun ganz den letzten Seiten des vorliegenden Buches zuwenden, wo sich uns zunächst das Gegentheil des überquellenden, nämlich der eingetrocknete und kondensirte Styl noch einmal in einigen neuen Beispielen vorstellt. Im Grunde aber ist es doch der selbe Trieb, welcher dort Sätze in einander schachtelt, Bilder durcheinander malt, und hier ganze Aussagen in unpassend gewählte oder eingefügte Einzelworte zusammen drängt, wenn nicht lieber gar verschweigt. „Eine *pressgesetzlich nicht wieder zu gebende* Aeusserung gegen den Minister Taaffe!“ Eben so gut könnte man sich auch mit den Haupt- und Schlagwörtern allein begnügen: *Taaffe — Aeusserung — Pressgesetz — Schweigen!* — Oder auch: *Leo — Kopfschütteln — jamais!* und: *Paulus — Husten — Schöne Geschichte!* Diess sind nämlich die schlichten Grundformen zu den modernen Pappwaaren „chinesischer Imitation“ (d. h. Imitation, die nicht chinesisch ist, aber danach aussieht!): „Jamais, schüttelte Leo das Haupt“ (*Au*) und: „Schöne Geschichte, hustete Paulus“ (Emilie Heinrichs). Hiervon gibt es Variationen *in infinitum*; denn schliesslich kann der Mensch Alles und Jedes thun, während er zugleich Alles und Jedes sagen kann: „Wo bin ich, erwachte die Ohnmächtigen“ — „Mehr Licht, erblich Goethe“ — „Hier stehe ich, ward Luther der deutsche Reformator“ oder „*Vater einiger Dogmen!*“ — So etwas scheint unmöglich, und doch unterscheidet es sich nur wenig von Wilhelm Scherer's stylistischer Kurzwaare: *Die Kunde des nahe Wohnenden wird unsicher in der Ferne!* Verdienter Weise hat der Sammler dieser unsicheren Fernwirkung das *heutige London nach zurückgelegten 700 Jahren* gesellt: beides einander werthe Exemplare aus der „Neuen Freien Presse“! —

Diese letzte Leistung trägt das Autorzeichen *Alpha*. — Ja, wer *Alpha* sagt, muss auch *Beta* sagen; daher die vielen *Betisen*, welche Einer dem Anderen in unserem „Zeitungsdeutsch“ nachzusprechen sich beeilt. — Und wenn es nur noch *Betisen* blieben! Aber auf das *Beta* folgt das *Gamma*, und auf die *Betisen* — die *Gamin's*. Das sind erst gar böse Früchtchen, die sich von den Gassen der niedrigsten Gemeinsprache her mitten in die eleganteste Gesellschaft des grossen, vornehmen Litteraturpalastes eindrängen, wo leider auch bei der dichtesten Fülle der nobeln Gesellschaft solch ein fauler Apfel von draussen immer noch zur Erde kommen kann. So schleichen sich gemeine, zum Mindesten gewöhnliche, leichtfertige und scherzhafte Ausdrücke in den Styl der ernstesten Werke ein, indem der Schriftsteller, welcher eilig nach der nächsten, ihm bequem liegenden Phrase



greift, der Würde seines Gegenstandes, seiner Stellung und selbst seines Publikums im Augenblicke völlig vergisst. Seine Sprache ist eben nicht mehr die Sprache seiner Sache, sondern ein davon abgelöstes Mittel, die geistige Waare rasch an den Mann zu bringen. Ist er ein gallizistischer Landläufer, so sagt er wohl: „Die Kulturhistoriker *haben schön* zu beweisen, dass Epopöen nicht am Schreibtisch fabrizirt werden können“. (87.) Will er sich das *Air* geben, als verstünde auch er sich sehr wohl auf den galanten Ton der feinen Sozietät, so redet er mitten in einer biographischen Gedenkschrift über Emanuel Geibel, die er Sr. Majestät dem Deutschen Kaiser gewidmet hat, urplötzlich „*meine schöne Leserin*“ an, die ihm Diess oder Das ganz überflüssiger Weise „verzeihen“ möge. Gilt er als ein echtdeutscher Volksdichter, der in seinen poetischen Stunden den Bauernndialekt zu reden weiss, so wird er in der Prosa einer anständig wissenschaftlichen Journal-Litteratur musikalisch, und lässt das „Subjekt-Objekt“ seiner Darstellung (anstatt: verschwinden) *flöten gehen*; was sich doch in der guten Gesellschaft, d. h. bei Meyerbeer, nur ein gewisser König erlauben darf, und auch Der nur unsichtbar! Kommt er aber selber geradeswegs aus den Ursprüngen der Gesellschaft „Meyerbeer“ in das deutsche Haus der „Allgemeinen Zeitung“, so gebraucht er (mit dem Ordner zu reden) da *Ja judaicum* und äussert sich über den irischen Bauer: „Er ist kein Wähler, während der englische *ja* einer ist“. Das ist *nein* deutscher Styl, sondern echter *Gaminismus*!

Von dem *Gamma* gerathen wir in's *Delta*, in jenes tiefe, schlammige, schwarze Sumpfland, wo *tout le monde* des Journalismus sich zusammendrängt, um auf die brillante Abfahrt in das grosse internationale Weltmeer der Litteratur zu warten: Handelsherrn, Rheder, Unternehmer, Glücksritter, Schmuggler und Schacherer, — Kinder aus allen Zonen, Sünder in allen Zungen! — Manchmal zanken sie sich untereinander über ihre Nationalität, und dann sagt wohl Einer, der sich ein gelehrtes Ansehen giebt und seine Weisheit laut in's „Ausland“ hinausschreit: „Die Bezeichnung des Nordwalachischen als Dakorumänisch ist nicht stichhaltig und desshalb *aufzulassen*“. (84.) Der aufgelassene Nordwalache entfernt sich schamroth, aber aus der Ferne wendet er sich nochmals dem Delta zu und ruft, wie es scheint im dakorumänischen Dialekt: „*Dem Orient vis à vis* giebt es nichts, was unsere Kabinette trennen könnte!“ (84.) Und nun lassen in freudiger Aufregung alle Rassen und Nationalitäten nach dem orientalischen *Avant-projet* (85.) des Thurmbaues zu Babel, „durch's ganze Alphabet“, vom *e pylon* bis zum *ô mega* — vom leichten Eh! bis zum schweren Oh! —, ihre Zungen und Zünglein durcheinander schwirren. Sie feiern mitsammen das kosmopolitische Verbrüderungsfest der universalen Weltsprache!

Und was wäre diess? — Was anders als „ein *Proclama* über die gemischten Ehen“! (85.) Dünkt's euch spanisch? Ein Deutscher proklamirt's! — Aber Oh und Weh! — „Ein neues *Irritement* fällt mitten



in die Berathung hinein“! (85.) „Ein an der *Tête* reitender *Tschausch*“ nennt es ein *Parteimanöver par excellence*. „Der Vorredner *dolirt* darüber“. „Die Bewegung *akzentuirt* sich immer schärfer und leidenschaftlicher“. (87.) Ja, die *Dimension* des allgemeinen *Calcul's* wird geradezu — *luxuös*! (85.) „Steht es noch Einem *dafür für* seine Muttersprache *Front* zu machen“? (84.) *Quien sabe?* —

Welcher Don Quichote hat Das gesprochen? Wieder ein deutscher Professor, niedergebeugt über eine „prähistorische Karte seines Vaterlandes!“ (87.) Doch schon ist ein Anderer, Wegkundiger ihm zuvor gekommen: ein italienischer *Cittadino* aus Triest: „*Vis à vis a questa abbiamo una strada*“. (84.) Und der deutsche Gelehrte, „umgürtet mit dem ganzen Lokalstolze“ des Kosmopoliten (87.), merkt sich dergleichen und wirft damit herum, wie mit einer *Courant*-Münze, *a conto* des „konversationellen Selbstverständes!“ — Haben doch „gerade solche *Artefakta* für die *primitive* Periode (der Zukunftssprache) eine höchst *intensive* Bedeutung!“ (85.)

Aber was *succedirt* denn da von hinten her dem „letzzeitgemässesten“ Fortschritt? Die Alt-Römer „reiten *gefolgt von* einer glänzenden *Suite*“ (85.) vom *klassischen Podium* herab. Doch wie? auch sie *temporisiren* wie die *Nepoten*! (85.) Sie *betonen* durchaus nicht *extra* (85) ihre lateinische Grammatik als „das *sine qua non* ihrer (linguistischen) *Existenz*“. (85.) Sie hüllen sich in die Toga des Wiener Journal-Lateins und reden von den *Conditiones sine qua*, als sollten es *Monumenta aere perennius* sein (80); oder sie wagen es gar, nach der gewandten Manier jenes Berliner Parlamentariers, die neuen Gesetze ihrer alten Sprache geradezu *ex ungue leonem* zu schütteln. Trotzdem leiden sie nicht *Havarie* (85) damit. *Au contraire*: ihr Antrag zur Renovirung der Sprache im Renaissance-Styl wird *pure angenommen*. (85.) Ihr *Programm* dient sogar „als die einzige *Platform*, um die sich Jeder, der es ehrlich meint, schaaart.“ (85.) —

Diess *tangirt* uns selbst *actuell*! Mag auch die französische Akademie die *Actualité* für *trop vague* erklären (85), wir verstehen: es gilt eine *Universal-Attaque* auf die deutsche Sprache, und wir *ventiliren* nicht mehr lange die *Eventualitäten*, ob wir mit einem neuen *Original-Proclama* der logischen *Raison* jetzt noch *effektuiren* könnten?!\*) — Genug, über genug — *bis dato*! — (85.)

Ob wir noch einmal *retourniren*?

*Eventualissime*! (85.)

*Addio*! (87.)

---

\*) Sagt mir doch soeben ein ehrlicher Kritiker meiner „Kleinen Schriften“: hülfe nur die Logik allein, dann wäre nicht viel zu hoffen, „denn in unserem rasch und daher flüchtig arbeitenden Zeitalter ist dieses Mittel gar so schwer zu haben!“ — —



Mit diesem Scheidegrusse hatte ich vor nun drei Jahren meine bunte Zusammenstellung sämmtlicher Beispiele von den letzten Seiten des „*Zeitungsdeutsch*“, und damit zugleich das ganze Manuskript meiner „*Nachlese*“ abgeschlossen. Seitdem lagen diese Blätter im Pulte und warteten der Zeit, die ihnen Raum verschaffen würde, einzig gestört durch gelegentliche Zuthaten aus dem Zitaten-Schatze meiner eigenen, fortgesetzten Sammlung. Heute aber darf ich mich nicht in so frivoler Weise verabschieden, wie damals; denn es hat sich ein ernstes Ereigniss auf dem Gebiete der Sprachkritik neuerdings vollzogen: die Gründung des „*Allgemeinen Deutschen Sprachvereines*“. Damit bietet sich mir sogar die erfreuliche Gelegenheit dar, meine ganze Arbeit als eine Art von Einleitung zu der Empfehlung eben dieses Vereines an die Theilnahme unserer Leser erscheinen zu lassen.

Nachdem die Leser wieder einmal gesehen haben, was in Deutschland und in deutscher Sprache geschrieben wird, mag es ihnen eine willkommene Nachricht sein, dass eine Vereinigung sich gebildet hat, in welcher sie Dasjenige jederzeit beisammen finden können, was bisher in unseren „Blättern“ doch nur selten und vereinzelt ihnen dargeboten werden konnte. Der Verein giebt eine Zeitschrift heraus, deren Aufgabe es ist, alle nothwendigen Ermahnungen, Mittheilungen und Belehrungen in Betreff der deutschen Stylistik regelmässig an alle Mitglieder gelangen zu lassen. Auch ist es zu wünschen und zu hoffen, dass der Verein überhaupt in Denen, welche ihm angehören, mit dem Bewusstsein dieser Zugehörigkeit ein stärkeres und stätes Gefühl der Pflicht erwecken werde, auf den eigenen Styl, wie auf den des Nächsten, sorgsam zu achten, und in dieser Gemeinsamkeit der Bemühungen, auch zu den Zeiten undeutscher Zivilisation, selbst unserer Prosa-Sprache den deutschen Charakter noch möglichst zu wahren. Denn wo deutsche Gemeinsamkeit sich bildet, da mag auch deutsches Gemüth noch wirksam werden!

Nur Eines hatte ich von Anfang an in den Aeusserungen des Vereines über seine Absichten zum Wohle der deutschen Sprache einigermassen zu beklagen. Er fängt nämlich damit an, womit ich oben geschlossen habe: mit dem Kampfe gegen die Fremdworte. Nicht diess aber ist die Hauptsache bei unseren Bemühungen, nicht diess die grösste Gefahr, welcher wir zu begegnen haben! Meine ganze Arbeit hindurch habe ich anzudeuten versucht, wie die Fremdworte einem Schriftsteller, der seiner eigenen Sprache sicher ist, sogar recht erwünschte Dienste leisten können, wenn es etwa gilt, irgend welche fremde, undeutsche Sphäre durch die Sprache selbst zu charakterisiren, oder überhaupt in ironischem Tone zu reden, der Darstellung gewisse satirische oder scherzhafte Akzente zu geben. Dass man vermeiden lerne, mit Fremdworten geradezu Missbrauch zu treiben, ist gewiss von noch grösserem Werthe, als die Möglichkeit solcher stylistischen Finessen. Allein was hilft es mir, wenn ich etwa in einem Zeitungssatze auf das Deutscheste von *Sonderblättern*, *Schriftleitern* und *Versandstellen*



geredet finde, und in dem selben Satze wird die fehlerhafte Inversion angewendet, in dem selben Satze steht *der — die — das selbe* dreimal falsch, in dem selben Satze erscheint es *selbstredend — diessbezüglich, diessamtlich, gutachtlich* und *ausserterminlich* sagen zu dürfen, in dem selben Satze glänzt der Superlativ zusammengesetzter Adjektiva, in dem selben Satze wird eine Metapher mit der anderen verwechselt; so dass ich, um die Freude am „Sonderblatt“ zu erleben, alle Unbilden der modernen Stylistik über mich ergehen lassen muss! Ist diess nun mit allen Verdeutschungen noch — deutsche Sprache? Es wäre deutsch, wenn *Extrablatt, Redaktion* und *Expedition* ruhig darin stehen geblieben, aber deutsche Grammatik und Logik beachtet worden wären!

Wer wird denn wohl am Besten die überflüssigen Fremdworte zu vermeiden wissen und ihren Gebrauch stäts auf das rechte, dem Style entsprechende Maass beschränken? Gewiss Derjenige, welcher, in Grammatik und Logik fest, soweit es dem heutigen Schriftsteller noch möglich ist, die deutsche Sprache versteht. Sei es nur das durch die Logik gereinigte und geregelte „Zukunftsdeutsch“ des Skeptikers, oder sei es das durch die künstlerische Erweckung des Sprachgeistes wieder belebte „Deutsch der Zukunft“ des Idealisten, in welchem auch die Logik, nach echter deutscher Art, sich nicht auf die scharfen Gesetze des Denkens beschränkt, sondern auch die edelen Maasse des Gemüthes mit begreift! In jedem Falle muss diese Grundlage eines wirklichen Verständnisses der eigenen Sprache zuerst gelegt sein, dann folgt das Übrige von selbst. Sonst aber wäre zu befürchten, das an seine Pflichten gegen die Sprache kaum wieder erinnerte Publikum werde jene Pflichten schon damit völlig erfüllt zu haben glauben, dass es von nun an etwelche Fremdworte mitsammen vermeide oder verdeutsche. Eine leichte Mühe! Und ausserdem schreibt Alles weiter, wie es gewohnt ist: d. h. undeutsch, unschön, unsinnig und unanständig, mit einem Worte: *fortschrittlich*!

Damit man aber nach dieser meiner Erklärung nicht denken möge, ich sei in eine gewisse Ungerechtigkeit gegen den Verein verfallen, so will ich den besten Schluss, den ich meiner Arbeit geben kann, ohne Weiteres sogleich hier anfügen: nämlich die Anrede, womit der Begründer des Vereines, Prof. Hermann Riegel in Braunschweig, das neue Vereinsblatt eröffnet hat, und worin seine leitenden Gedanken noch einmal kurz und deutlich allen an dem Schicksale der deutschen Sprache Theilnehmenden ausgesprochen werden. Mögen diese Worte auch unsere Leser veranlassen, es an sich selber einmal damit zu versuchen, ob ein ganzer Artilleriepark vielleicht die Wirkung des „Schreckschusses“ auf ihr deutsches Gewissen dermaassen verstärken könne, dass — mir zu sagen nichts mehr übrig bleibt! — \*)

\*) Der „Allgemeine deutsche Sprachverein“ theilt sich in Zweigvereine. Solche zu gründen, bleibt allen Theilnehmenden empfohlen. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt 2 Mk.



„Der „allgemeine deutsche Sprachverein“ ist ins Leben getreten, um

- 1) die Reinigung der deutschen Sprache von unnöthigen fremden Bestandtheilen zu fördern, —
- 2) die Erhaltung und Wiederherstellung des echten Geistes und eigenthümlichen Wesens der deutschen Sprache zu pflegen — und
- 3) auf diese Weise das allgemeine nationale Bewusstsein im deutschen Volke zu kräftigen. (§ 1 der Satzungen.)

Er will das sprachliche Gewissen im Volke schärfen und wecken, damit wir dahin gelangen möchten, dass jeder Deutsche, im berechtigten Stolz auf seine Muttersprache, eine Ehre darein setze, deutsch zu reden und zu schreiben, — deutsch, möglichst rein und möglichst gut. Diesen Zweck haben wir uns gesetzt. Wir wollen keine gelehrten, sprachwissenschaftlichen Ziele verfolgen, sondern wir wollen arbeiten, im Dienste des vaterländischen Gedankens, um zu erreichen, dass möglichst überall und immer unsere Sprache mit Wohlanständigkeit und Schicklichkeit behandelt und gehandhabt werde. Unsere Sprache ist zu Anfang dieses Jahrhunderts, als das tausendjährige Reich in Scherben ging und die alten Staaten ausgelöscht wurden, als unser nationales Dasein völlig in Frage stand und die Fremden unsern Boden grausam überflutheten, das letzte Band gewesen, welches uns noch zusammenhielt, — ja, nicht allein zusammenhielt, nein, als Form, in der die Werke unserer grossen Dichter und Weisen gerade damals Gestalt annahmen, die Seele der Nation zu neuem Leben entzündete. Und ist es nun anständig und schicklich in dieses unschätzbare und edelste Gut des deutschen Volkes fortwährend fremde Lappen einzuflicken, als wäre es ein Hanswurstenkleid? Und doch geschieht's. In unserm Sprachschatze wuchert als wüstes Unkraut ein fremdes, eingeschlepptes Siebentel. Und es giebt Leute, bei denen nicht bloss jedes siebente, nein jedes zweite und dritte Wort ein fremdes ist. Sind das noch Deutsche? Ist jene Mischsprache noch die deutsche?

Wie das Uebel gekommen und wie das Elend gewachsen, das lehrt die Geschichte ganz genau. Es ist der Begleiter und das sprachliche Widerspiel unseres nationalen Verfalles gewesen. Aber tapfere deutsche Männer haben die Schmach immer empfunden und seit Jahrhunderten gekämpft und gekämpft, leider immer vergeblich, — bis auf die neueste Zeit. Sollte nun aber nicht endlich mit dem Aufschwunge der Nation auch das Sprachgewissen wieder lebendiger werden, und die Sprache ihrerseits diesen Aufschwung durch Rückkehr zu ihrem wahren Wesen und echten Geiste widerspiegeln? Wir glauben's. Und darum haben wir Hand angelegt in der Hoffnung, dass der Erfolg gelingen werde.

Manches ist ja schon erreicht. In den Verwaltungen des neu erstandenen Reiches und einiger Einzelstaaten ist manches altgewohnte fremde Wort verbannt worden, und man begreift heute kaum noch, wie es möglich gewesen, es so lange zu ertragen. Viele Einzelne bemühen sich redlich in Sprache und Schrift, sich von der schlechten Angewöhnung frei zu machen und sich durchaus wohlanständig auszudrücken. Es hat ja an Anregungen, Vorhalten und Mahnungen nicht gefehlt. Nun aber, da diese Rufe so vielfachen Widerhall gefunden haben, will der allgemeine deutsche Sprachverein diese Bemühungen zusammen fassen, und durch das grosse Gewicht des gemeinsamen Bestrebens und Willens so Vieler der guten Sache dienen. Denn nur mit vereinten Kräften ist der Sieg zu gewinnen. Viel geistige That und viel Geld ist erforderlich, um das Ziel zu erreichen: deshalb

wofür auch die „Zeitschrift des A. D. S.'s“ geliefert wird. Um erwünschte Auskunft wendet man sich an Prof. H. Riegel in Braunschweig. Gaben für den Verein nimmt an: C. N. Engelhard, Bankhaus, Berlin C. an der Schleuse 13. (Vgl. B. Bl. Litt. Anz. 26 u. 28.)



kann der Einzelne nur wenig, ein einheitlicher Verein aber Vieles und Grosses erringen. Die Mittel, die derselbe (!) hiebei anzuwenden gedenkt, sind im IV. Abschnitte seiner „Satzungen“ genau bezeichnet und sie brauchen deshalb hier nicht noch hervorgehoben zu werden.

Wie schon bemerkt, handelt es sich nicht allein um den Kampf gegen die unnöthigen und entstellenden Fremdwörter, sondern überhaupt um die Pflege und die Hebung der deutschen Sprache: um Heilung von Entartungen und Verkrüppelungen, um Abwerfung von Künsteleien und Zierereien, um Anregung zum richtigen, sachgemässen Denken im Zusammenhange mit dem richtigen, treffenden Ausdrücke.

Auf allen diesen Gebieten werden vaterländisch gesinnte Männer und Frauen sich einmüthig die Hand reichen, und es werden erheblichere Meinungsverschiedenheiten hier nicht aufkommen können. Ferne jedoch wollen wir deshalb alles Dasjenige halten, was Uneinigkeit und Streit erwecken könnte, vor allem Andern die Fragen der Rechtschreibung und der Schriftart. Wir bleiben — bis etwa später einmal der Verein andere Entschliessungen fassen sollte — bei der Ueberlieferung und der allgemeinen Gewohnheit stehen. Von dieser unserer Zeitschrift aber sollen jene beiden Fragen, sowie alles Andere ausgeschlossen bleiben, was die Einheit stören und damit die Erreichung unserer Ziele gefährden könnte.

Mit nicht minderem Nachdrucke aber muss die hauptsächlichste Klippe vermieden werden, an der unsere Bestrebungen ganz sicher scheitern würden: die blinde Reinigungswuth, die unvernünftige Uebertreibung, die alte verblendete Deutschthümelei. Wir wollen keineswegs die Fremdwörter mit Stumpf und Stiel ausrotten, denn das wäre ein ganz thörichtes Beginnen, das uns schwere geistige Fesseln auferlegen und uns mit Recht der Lächerlichkeit preisgeben müsste. Wir wollen mit Vernunft und Maass, aber auch mit Thatkraft und Beharrlichkeit vorgehen. Vornehmlich wollen wir jener Fluth lateinischer und noch mehr französischer Ausdrücke einen Damm entgegensetzen, mit der wir sprachlich überschwemmt sind. Diese Ausdrücke, namentlich die letzteren, sind mit verschwinnenden Ausnahmen ganz und gar entbehrlich. Sie sind weiter nichts als ein widerwärtiger Lappen jenes Knechtsgewandes, in welchem wir dem Auslande nachliefen, eines Lappens, der uns auch nun noch anhängt, obwohl wir doch wieder frei geworden sind. Dieses Anhängsels, welches die Ehre des deutschen Namens verletzt, müssen wir uns entledigen, und haben wir das glücklich ausgeführt, dann folgt alles Uebrige von selber. Möchte jeder deutsche Mann und jede deutsche Frau, und jeder deutsche Knabe und jedes deutsche Mädchen es voll und tief im Herzen empfinden, welche Schande es ist, immer die wälschen Sudelwörter im Munde zu führen, wo doch der Schatz unserer unermesslich reichen Sprache in Hülle und Fülle giebt und wiederum giebt. Möchte jeder Deutsche das Wort eines seltenen Mannes tief sich in die Seele schreiben, welches dieser vor mehr als zwei Jahrhunderten mitten im tiefsten Elende des deutschen Volkes sprach, jenes Wort, welches der grosse Kurfürst, Friedrich Wilhelm von Brandenburg, in einem öffentlichen Aufrufe an die deutsche Nation und jedes einzelne Glied der selben (Nation) im Jahre 1658 richtete:

„Gedenke, dass du ein Deutscher bist!“

Möchte Jeder dessen eingedenk sein, dass er ein Deutscher ist, nicht bloss nach der Geburt und der Staatsangehörigkeit, nicht bloss nach den verfassungsmässigen Pflichten und Rechten, die er hat, nicht bloss mit Fleisch und Bein, sondern auch von ganzer Seele mit Allem, was er empfindet und denkt, was er thut und — spricht. Gedenke auch, wenn du die deutsche Sprache sprichst, dass du ein Deutscher bist!“



## Unsere Nationaldenkmale.

### IV.

Wie wenig das grosse Denkmal auf dem Niederwald seiner Bestimmung entspricht, sowohl in nationaler als ästhetischer Hinsicht, ist in den vorangegangenen Artikeln gezeigt worden. Aber die Frage hat noch eine andere Seite, wonach sie dem religiösen Gebiete angehört. Und damit eröffnet sich hier eine Perspektive auf Folgen, die gar sehr einer eingehenden Betrachtung bedürfen. Ich spreche darum sogleich die Behauptung aus, um deren Erläuterung und Beweis es sich jetzt handeln wird.

#### 1.

Bestand das eigenste Wesen der Renaissance in der künstlichen Wiedererweckung antik-klassischer Ideen und Vorstellungen, so machte es sich ganz von selbst, dass hingegen die aus dem Christenthum, wie aus dessen kirchlicher Entwicklung stammenden Ideen und Vorstellungen damit in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht überhaupt verlassen wurden. In so weit man also wirklich zu der antiken Weltanschauung zurückkehrte, war damit auch ein Rückfall in das Heidenthum gegeben.

Hiergegen dürfte man nun einwenden: die Kirche selbst sei ja in ihren eignen Bauwerken von Anfang an von antiken Kunsttypen ausgegangen. Ganz richtig, die älteste Form kirchlicher Bauwerke war die Basilika, aber es war auch ganz natürlich, dass man sich zunächst an das schon Vorhandene hielt. Ein der christlichen Weltanschauung und den Formen des christlichen Kultus entsprechender Baustyl konnte sich erst allmählich entwickeln. Und so geschah es in der That. Aus dem reinen Typus der alten Basilika entsprang im Verlauf einiger Jahrhunderte der sogenannte romanische Styl, dessen eigne Fortentwicklung dann eine immer sichtbarere Abwendung von dem ursprünglichen Typus bekundet. Die Apsis erweiterte und verlängerte sich allmählich zu einem besonderen Gliede des ganzen Bauwerks, in seiner vollen Ausbildung gemeinhin das hohe Chor genannt. Die flache Decke wich dem Gewölbe, worin unverkennbar eine Hindeutung auf den Himmel lag, die noch augenfälliger in den hinzugefügten Thürmen hervortrat, welche der ursprünglichen Basilika ganz fremd gewesen. Schon begann man auch zwischen dem Chor und dem Langschiff ein Querschiff einzufügen, wodurch das Ganze die Kreuzform erhielt. Inzwischen hatte das Bedürfniss höherer und breiterer Fenster (wodurch die Widerstandskraft der Umfassungsmauern sich ausserordentlich verminderte, während andererseits die immer höher und weiter werdenden Gewölbe einen um so stärkeren Druck ausübten) wie von selbst auf die Nothwendigkeit geführt, das Mauerwerk durch



Pfeiler zu verstärken. Dessgleichen erschien neben dem Rundbogen zuletzt auch der Spitzbogen.

Die damit beginnende Gotik war demnach keinesweges etwas durchaus Neues, vielmehr nur ein höheres Stadium der stätig fortgeschrittenen Entwicklung; wie man ja auch von einem Uebergangsstyl spricht. Und da nun im Mittelalter die ganze bildende Kunst sich in dem Kirchenbau konzentrirte, hatten auch Malerei und Bildhauerei sich nach der Richtung hin entwickelt, dass sie die christlichen Ideen und Vorstellungen zu immer sprechenderem Ausdruck zu bringen suchten. So die Glasgemälde, die Altar- und Wandgemälde, das manigfaltige Bildwerk aus Stein, welches das Bauwerk von aussen schmückte wie im Innern, in welchem ausserdem noch Metallarbeiten, Figuren aus Gyps oder Thon, Schnitzereien in Elfenbein oder Holz hinzukamen. All diess vereinigte sich mit dem Bauwerk zu einer Gesamtwirkung. Gewiss eine lebensvolle Kunstentwicklung. Und was wäre wohl in einer so in ihrem vollen Schmuck dastehenden gotischen Kathedrale noch zu finden, was auf antike Kunstideale zurückwies? Der ganzen antiken Kunst gegenüber stand eine solche Kathedrale als eine durchaus neue Schöpfung da, jedem empfänglichen Gemüthe das „*sursum corda!*“ zurufend, und damit eine Weltanschauung symbolisirend, welche mit der antiken nichts gemein hatte, vielmehr hoch darüber erhaben. Alles in Allem genommen: welches der gefeierten Wunderwerke des Alterthums könnte sich nach Tiefe und reicher Entfaltung seiner Idee, wie nach Pracht und Hoheit der äusseren Erscheinung, mit dem Kölner Dom vergleichen?

Eben desshalb aber, weil sich im Kirchenbau die ganze Kunstentwicklung konzentriert hatte, zeigte sich da auch am augenfälligsten der Bruch der Entwicklung, der mit der Renaissance eintrat. War, wie gesagt, die Gotik kein Bruch, sondern selbst die grossartigste Fortentwicklung gewesen, so wirkt es darum auch nicht gar störend auf unser Gefühl, wenn wir Bauwerke sehen, von denen nur die später entstandenen Theile gotisch sind, indessen die früher entstandenen noch ganz dem romanischen Style angehören, wie es namentlich auch mit dem Strassburger Münster der Fall ist. Man könnte sogar sagen, dass solche Werke, an welchen Jahrhunderte gebaut, um des willen um so ehrwürdiger erschienen. Viel anders hingegen, wenn zu gotischen Bauwerken späterhin noch Renaissance-Vorbaue oder Anbaue hinzukamen, was dann jedem unbefangenen Sinn unangehörig, ja widerlich erscheint. Hatte gleichwohl die Renaissance dafür keinen Sinn, das spricht jedenfalls nicht von der Reinigung und Veredlung des Kunstgeschmackes, die man ihr zuzuschreiben pflegt. Eher wohl erscheint es als eine neue Barbarei, dass man — vielleicht in dieser Hinsicht das grossartigste Beispiel — die schöne gotische Kathedrale in Sevilla durch einen langen Anbau im Renaissancestyl zu einer wahren Ungestalt machte. Warum wirkt denn aber alldergleichen so abtossend? Deshalb, weil darin nicht nur ein Bruch mit der vorangegangenen Ent-



wicklung hervortritt, sondern so zu sagen eine Rückwicklung, ein Zurückgreifen auf Kunstideale, die in ihrem tiefsten Grunde durch die Gotik überholt und überwunden waren. Und sogar bis zu der antiken Tempelform hat man zurückgegriffen, wie die *Madeleine* in Paris zeigt; sie verräth aber auch ganz augenfällig den geheimen Trieb der Renaissance, d. i. Beseitigung des Christenthums durch Wiedererweckung der antiken und folglich heidnischen Weltanschauung.

## 2.

Der selbe Bruch der Entwicklung, welche mit der Renaissance in der bildenden Kunst eintrat, ist nicht minder zu bemerken in der Poesie und in der ganzen Litteratur. Sehr natürlich, ja unerlässlich war es freilich gewesen, dass die Kulturentwicklung des neueren Europas von Anfang an antike Bildungselemente in sich aufnahm. Aber nicht so wohl als das an und für sich selbst Geltende wurden sie aufgenommen, sie wurden vielmehr der Entwicklung des christlichen Geistes dienstbar gemacht. So namentlich auch die alte Philosophie. Wie wenig es dabei auf eine Wiedererweckung des Alterthums abgesehen war, davon zeigt schon die freie ungebundene Handhabung der lateinischen Sprache, die man eben nur als Mittel zur allgemeinen Verständigung und zum Ausdruck der eignen Gedanken anwandte, dabei Worte und Redeweisen bildend, die dem klassischen Latein durchaus fremd gewesen, und ihm geradezu widerstrebend waren. Die reine Barbarei für die Gelehrten der Renaissance, die es vielmehr für den Gipfel der Geistesbildung hielten, sich womöglich nur in echt ciceronianischen Ausdrücken und Phrasen zu ergehen. Gleichwohl waren die in jenem barbarischen Latein geschriebenen Werke am Ende doch gehaltreicher und wirksamer gewesen, als was die neuklassischen Latinisten zu Tage gefördert haben. Die verschrieene Scholastik hat nicht nur das formale Denken geübt, und den Sinn für Systematik erweckt, der den Alten fast fremd gewesen, sie hat auch einen grossen Theil der Kunstbegriffe geschaffen, deren sich noch die heutige Philosophie bedient; eine nicht gering anzuschlagende Leistung. Den Verfassern der alten lateinischen Kirchengesänge ferner verdanken wir die Einführung des Reimes, der erst von da aus in die weltliche Dichtung überging, und seitdem die ganze Nationaldichtung des neueren Europas so auffallend von der antik-klassischen unterscheidet. Und wie verschwinden, ihrem inneren Werthe nach, die Leistungen der lateinischen Poeten der Renaissance vor jenen alten geistlichen Dichtungen, von denen nicht wenige noch heute in unseren Kirchenliedern fortleben. Noch mehr, ich frage sogar: welche horazische Ode könnte sich nach Hoheit und markerschütternder Kraft mit dem „*Dies irae*“ vergleichen? Eine der ergreifendsten Scenen in Goethe's *Faust* ist zum guten Theil daraus hervorgegangen.

Nichts zeigt endlich deutlicher, in welchem Sinne, vor dem Emporkommen der Renaissance, antike Stoffe, Formen und Vorstellungen auf-



genommen und verwandt wurden, als die *göttliche Komödie*. Trotz alle der antiken Reminiszenzen, sogar aus der Mythologie, welche Dante darin einwob, ist und bleibt doch grade sein eigentliches Thema die überwältigende Hoheit des Christenthums. Und daran hielt auch Petrarca unerschütterlich fest, trotz seiner Begeisterung für die Denkmale des klassischen Alterthums. Beide die grössten Geister ihrer Zeit, und beide der selben Nation angehörig, in welcher ein Jahrhundert darauf zuerst die Renaissance hervortrat. Da verkehrte sich das bisherige Verhältniss zwischen der Antike und dem Christenthum bald in das volle Gegentheil. Das Christenthum galt als ein überwundner Standpunkt. An seine Stelle sollte der wiedererweckte Platonismus treten, der in Florenz in einer Art von neuer Akademie seine Pflege fand, während andererseits Giordano Bruno mit einem, theils in das Poetische, theils in das Mystische streifenden, pantheistischen Systeme auftrat. Die weitere Entwicklung und Verbreitung dieser, im tiefsten Grunde widerchristlichen, Tendenzen wurde dann aber durch die Inquisition gewaltsam unterdrückt.

Bei den deutschen Gelehrten der Renaissance trat der innere Gegensatz zwischen der christlichen und antiken Weltanschauung anfänglich noch gar nicht hervor. Sie blieben gläubige Christen, und nicht Wenige von ihnen wurden wirksame Gehülfen der Reformatoren. Was aber in der Natur der Sache lag, musste sich gleichwohl allmählig geltend machen. Wer den Kopf voll lauter antiker Vorstellungen hat, kann auf die Dauer schwerlich dem Christenthum geneigt bleiben. Hiessen doch die litterarischen Vertreter der Renaissance Humanisten, grade wie wenn das wahrhaft Menschliche nur im klassischen Alterthum zu finden wäre, und noch bis heute heissen bei uns die klassischen Studien — sogar im Komparativ — die *Humaniora*. Welche Gedankenfolge eröffnet sich damit!

Ohne allen Rückhalt und in rohester Weise trat endlich jener innere Gegensatz in der französischen Revolution hervor. Das Christenthum wurde ausdrücklich abgeschafft, dann andererseits wieder der Glaube an ein höchstes Wesen zu einem Nationalgesetz gemacht, auch zugleich für den Kultus dieses höchsten Wesens ein Nationalfest eingeführt. Ich will damit keinesweges behaupten, solche Tollheit sei die naturnothwendige und zuletzt unvermeidliche Folge der Renaissance gewesen, dass aber die Renaissance allerdings darauf eingewirkt hat, wird nicht zu bestreiten sein. Allbekannt, wie viel Altrömisches in der Revolutionszeit auf die Bahn gebracht wurde. Man zog das römische Costüm wieder hervor, man sprach von Brutus und Cato, es gab wieder Tribunen, Consuln und Legionen, an deren Spitze bald auch der Imperator trat. Und war im alten Rom die Religion zuletzt eine blosse Staatssache geworden, indem durch Senatsbeschluss oder kaiserliches Dekret neue Götter adoptirt, neue Götterdienste genehmigt oder verboten wurden, — was damals in Paris geschah, war unstreitig etwas Aehnliches.



## 3.

Hatte man in der Fieberhitze der Revolution eine Göttin der Vernunft erfunden, als deren lebendiges Abbild eine Dirne vorgeführt wurde, warum sollte es nun nicht auch eine Göttin „*La France*“ geben? Nach dem Geiste der französischen Sprache bedurfte es dazu nicht erst des lateinischen Namens „*Francogallia*“. Gleichviel dann, ob diese *La France* die Nation, oder das Land, oder vielmehr die Republik bedeuten sollte, das fiel hier in eins zusammen. Mit der phrygischen Mütze bedeckt erschien also diese Göttin auch bald auf Münzen. Und die neue Republik hat dann ihre Münzen, wie nebenbei auch ihre Briefmarken, ebenfalls mit einem Frauenkopf verziert, nur ohne das wilde Aussehen, welches ihm einst der Sansculotismus gab. Ein besonderes Standbild der *La France* ist gleichwohl, meines Wissens, in Frankreich nicht zu finden, so wenig als in England eine Britannia.

Dass eine solche Versinnbildlichung und Verpersönlichung eines Landes, oder Volksthum, einen inneren Sinn nur hat, wenn dabei eben an eine Art von Landesgöttin gedacht wird, haben wir bereits bemerkt. Und wie verhält es sich denn wirklich mit unsrer *Germania*? Soll sie einerseits die Herrlichkeit der deutschen Nation darstellen, so wird doch Niemand leugnen wollen, dass sie andererseits als ein über Deutschland waltender Schutzgeist angeschaut wird. Beide Vorstellungen fliessen hier wie von selbst zusammen. Immerhin also eine Art von Vergötterung unsres Vaterlandes, oder eine Art von Nationalgottheit. Und das liegt überhaupt im Hintergrunde der in unseren Tagen so allgemein hervorgebrochenen Nationalitätssucht, zufolge deren vor den Forderungen des Nationalitätsprinzips alle anderen Rücksichten verschwinden sollen. Das zugegeben, muss ja offenbar die Nationalität für etwas Göttliches gelten. Man widmet ihr darum auch eine Art von Kultus, der etwas entschieden heidnisches hat.

Wie weit es damit auch in Deutschland schon gekommen, zeigte sich deutlich genug bei dem Einzug unserer siegreichen Truppen in Berlin, ganz ähnlich einem altrömischen Triumphzug. Neben den erbeuteten Standarten und Geschützen wurden dann auch auf der „*via triumphalis*“ die Standbilder der *Argentorata* und *Metia* aufgestellt, als die Schutzgeister der beiden eroberten Städte, welche damit gewissermaassen in das deutsche Pantheon aufgenommen wurden. Eine *Berolina* hatte man ausserdem auch noch erfunden. Ueber diesen Stadtgottheiten würde dann die Germania als Nationalgottheit schweben.

Man sieht hier wieder, wie viel dabei die lateinischen Namen thaten. Oder hätte man auch wohl „*eine Strassburg*“ und „*eine Metz*“ aufstellen können? Daran wäre eben schon deswegen nicht zu denken gewesen, weil unsre Sprache die Städte, ganz eben so wie die Länder, als Neutra behandelt. Erst also musste die Verrömerung des deutschen Namens unsres Vaterlandes vorangegangen sein, dann folgten auf die Ger-



mania die Stadtgottheiten der Argentorata und Metia, um den Eindruck des Heidnischen zu vervollständigen. *Nomen et omen*, es entstand ein deutscher Olymp. Und so musste die gute deutsche Stadt Strassburg, die doch als eine ganz neue Stadt entstanden war, und im Volksmunde niemals anders als Strassburg geheissen hatte, gleichwohl in die altrömische Argentorata zurück verwandelt werden, welche vielmehr eine gegen die deutschen Völkerschaften errichtete römische Zwingburg gewesen war, statt dessen Strassburg Jahrhunderte lang als eine der Hauptfesten des deutschen Reiches gegolten hatte, und das von jetzt an auch wieder sein soll. Trotz dem musste es zur Argentorata umgetauft werden! Bis zu solchem Unverstand hatte hier die mit der Renaissance aufgekommene Sucht nach antiken Namen und Sinnbildern geführt.

Mag nun die Germania, wie desgleichen die Argentorata oder Metia, an und für sich betrachtet, das Volksgefühl durchaus kalt lassen, weil sie aber zugleich und vornehmlich Siegesdenkmale sein sollen, bleibt ihr Anblick doch nicht wirkungslos. Was kann die Folge davon sein? Sagt der Apostel: „Verwirret die Gewissen nicht!“ so meine ich: das heisst allerdings die Gewissen verwirren, wenn man unsrem christlichen Volke Bilder vor Augen stellt, welche ihm werth und theuer sein sollen, und doch unvermerkt Vorstellungen anregen, die mit christlicher Denkweise unvereinbar sind, vielmehr auf den religiösen Sinn abschwächend wirken müssen. Eine *moralische* Schädigung unsres Volksthums, die man nicht gering anschlagen darf, so gewiss als unser Volksthum innigst mit dem Christenthum verwachsen ist, woran es noch bis heute seinen stärksten Anhalt findet, und woraus es seine beste Geistesnahrung zieht.

#### 4.

Wie viel anders würde es in dieser Hinsicht gewirkt haben, hätte man nach den grossen Siegen zu allererst Gott die Ehre gegeben, und zum Zeichen dessen in der neuen Reichshauptstadt eine evangelische und eine katholische Kirche gebaut, natürlich in würdiger monumentaler Ausführung, auch nicht sowohl als Siegesdenkmal, sondern als Bezeugung des Dankes für den durch den Sieg errungenen Frieden. Eine Bezeugung zugleich, wie man nicht vergessen, dass die deutsche Nation, gerade in dem Zeitalter ihrer Grösse, sich selbst die fromme deutsche Nation genannt hatte. Im Zeitalter der Freiheitskriege schien man allerdings daran zu denken; schlimm, wenn es durch die Erneuerung des Reiches anders geworden sein sollte.

Noch viel besser wäre eine beiden Konfessionen gemeinsam, und zu gleichem Rechte gewidmete Kirche gewesen, in welcher dann in Zukunft alle die Männer ihre Grabstätte finden konnten, die sich um das ganze Vaterland ein hervorragendes Verdienst erworben, dem Westminster in London ähnlich. Unter den damaligen Umständen wäre das wohl durchzusetzen gewesen. Die Waffenbrüderschaft und die gemeinsame Sieges-



freude hatte Protestanten und Katholiken gesellig nahe gebracht. Man konnte den Gedanken fassen, wie die aus der Eigenartigkeit der deutschen Volksstämme, und dem Selbstgefühl der grösseren deutschen Staaten entspringenden Eifersüchteleien und Antipathien vor dem gemeinsamen deutschen Nationalgefühl verschwanden, so müsste auch alle das, was die beiden Konfessionen trennt und gegenseitig entfremdet, in den Hintergrund treten vor den beiden gemeinsamen Grundwahrheiten des christlichen Glaubens, als dem bei weitem wichtigsten, was beide Konfessionen, gegenüber den unchristlichen Tendenzen unsrer Tage, ganz ebenso geltend zu machen hätten, wie sie das gemeinsame Vaterland gegen äussere Feinde vertheidigen müssen.

Eine förmliche Wiedervereinigung der getrennten Kirchen würde kein Verständiger dabei in Aussicht genommen haben. Und dessen bedarf es auch nicht. Darauf aber kommt in Deutschland alles an, dass eine, nicht etwa auf Indifferentismus, sondern auf Vertiefung in die gemeinsamen religiösen Grundlagen beruhende, friedliche und freundliche Stimmung in den Gemüthern erweckt und gekräftigt werde, wozu damals gerade die beste Gelegenheit geboten war. Anstatt aber diese Gunst der Umstände zu benutzen, hat man sich lieber in den *Kulturkampf* gestürzt, wodurch das Verhältniss zwischen den beiden Konfessionen um so unfreundlicher und gespannter wurde. Eine gar nicht genug zu beklagende Wendung der Dinge. Möchte man doch erwägen, dass ein einheitlicher Nationalgeist in Deutschland sich überhaupt nicht entwickeln kann, so lange bei Katholiken und Protestanten eine so erheblich verschiedene Lebenswürdigung besteht. Eine verschiedene Würdigung insbesondere unsrer Nationalgeschichte, wenigstens in Betreff der ganzen neueren Zeit. Und wie sehr der Unterschied in dieser Beziehung seit dem Kulturkampf sich bis zum Gegensatz gesteigert hat, liegt jedem Kundigen vor Augen. Was den protestantischen Geschichtsschreibern als ein Fortschritt zum Besseren gilt, gilt hingegen katholischen Geschichtsschreibern als eine Quelle des Unheils. Unsre ganze neuere Geschichte zeigt ihnen zwei durchaus verschiedene Gesichter. Ich will in dieser Hinsicht nur auf das so recht der unmittelbaren Gegenwart angehörende Geschichtswerk von Janssen verweisen, auf katholischer Seite in den Himmel erhoben, auf protestantischer verabscheut. Befestigen sich nun solche gegensätzlichen Ansichten, und verbreiten sich immer weiter, wie kann bei solchem Zwiespalt der Denkweise noch ein lebendiger Nationalgeist aufkommen, während man, in allen grossen Fragen sich nicht einmal über ein gemeinsames praktisches Ziel verständigen kann.

Sollte trotz dem ein einheitlicher Nationalgeist bestehen, so müsste das Nationalleben und das religiöse Leben zwei besondere Sphären bilden, die überhaupt gar nicht ineinander griffen, noch ineinander greifen könnten oder dürften. Eine freilich vielfach gehegte Meinung, noch mehr: als der



herbei zu wünschende Zustand angesehen, indessen die Erfahrung überall dagegen spricht. Und wie könnte es anders sein, so lange noch der religiöse Mensch und der Staatsbürger die ein und selbe Person sind. Muss also der auf religiösem Gebiete klaffende Riss ganz unvermeidlich auf das Nationalleben einwirken, was soll dagegen der *Germania*-Kultus helfen? Er könnte nur dazu beitragen, dass man noch tiefer in den so eben bezeichneten Irrthum hinein geriethe, bis endlich Ereignisse einträten, wodurch das Verhängnissvolle dieses Irrthums in erschreckender Weise offenbar würde.

## 5.

Ich kann mir im Voraus sagen, wie missfällig alle diese Auslassungen unserem sogenannten gebildeten Publikum, insofern es überhaupt Notiz davon nähme, sein werden. Ich weiss aber auch, dass es wirklich doch gar Viele giebt, welche in dem *Germania*-Standbild, und in dem heutigen *Germania*-Kultus ebenfalls eine beklagenswerthe Verirrung des deutschen Geistes erblicken, wenn sie auch, um sich nicht selbst missliebig zu machen, darüber schweigen mögen. Denn der *Germania*-Kultus ist einstweilen zur Mode geworden, und schon ist es dahin gekommen, dass an der Herrlichkeit unseres grossen Nationaldenkmals zu zweifeln, für unpatriotisch gilt; wie wenn das zugleich ein Angriff gegen die Herrlichkeit der deutschen Nation selbst wäre, welche eben darin zur rechten Versinnbildlichung gelangt sein soll, was aber erst die Frage wäre. Weiter noch, dürfte es unter jenen Vielen, die im Stillen protestiren, so gar nicht Wenige geben, welchen der *Germania*-Kultus geradezu zum Aergerniss gereicht, und ich bekenne offen selbst zu diesen zu gehören, des Bannes gewärtig, der ein solches Bekenntniss treffen möchte.

Andrerseits aber getröste ich mich auch dabei, dass vielleicht bald schon die Zeit kommt, wo man über das gefeierte Kunstwerk nicht günstiger urtheilen wird, als heute über die künstlerischen Hervorbringungen der Zopfzeit, so viel edler und reiner auch, an und für sich betrachtet, die Gebilde unsrer heutigen akademischen Kunst sein mögen. Dafür treten sie dem Volksgefühl, als etwas rein Gemachtes, um so fremdartiger entgegen, während die Gebilde der Zopfzeit immerhin noch etwas Volksthümliches, und eine gewisse innere Wahrheit haben konnten, weil das damalige Zeitalter selbst wirklich verzopft war. Hat man jetzt den damaligen Zopf glücklich beseitigt, wie wenig ist gleichwohl damit erreicht, wenn hinterher ein neuer klassisch-akademischer Zopf herauswuchs? Will sagen: eine Kunst, die vor lauter akademischen Studien nur leider die Fühlung mit dem Volksleben verloren hat.

Für die Malerei zwar gilt diess vergleichsweise am allerwenigsten, und das begreift sich. Sie war im Mittelalter bereits zu einer so hohen und eigenthümlichen Entwicklung gelangt, dass, was sich von antiker Malerei überhaupt noch erhalten hatte, sich damit nur in der Korrektheit



der Zeichnung messen könnte. Ausserdem waren Oelgemälde und Glasmalerei der antiken Malerei ganz fremd gewesen. Sie konnte darum einen Einfluss nur äussern eben auf die Korrektheit der Zeichnung und auf den Sinn für Ebenmaass. Sehr viel wirksamer war das Studium der antiken Statuen, indem sie das Streben nach Naturwahrheit in dem Gliederbau der Gestalten anfachte, wodurch das in der früheren Malerei noch zurückgebliebene Steife und Eckige bald ganz verschwand, auch die äussere Haltung der Gestalten eine höhere Würde gewann. Nach dieser Seite hatte sich also die Renaissance durchaus förderlich erwiesen. Bei Rafael nun, der zu seiner höchsten Vollendung gerade erst in Rom, als dem grossen Museum antiker Kunstwerke, gelangte, tritt diess deutlich hervor. Indem dann andererseits der hohe religiöse Ernst der bis dahin wesentlich im Dienst der Kirche stehenden Malerei doch noch nicht erloschen war, und sich in ihm mit klassischer Schönheit wie zugleich mit Anmuth verband, entstanden daraus Werke, welche darum für das Höchste gelten, was die Malerei überhaupt hervorgebracht. Urtheilt man aber nicht blos von dem rein ästhetischen Standpunkte aus, sondern nach der Wirkung auf das menschliche Gemüth, so geht, meiner geringen Meinung nach, Murillo's berühmte „*Conception*“, was Tiefe der Empfindung und Erhabenheit der Phantasie betrifft, doch noch über die Rafaelischen Madonnen hinaus. In Murillo lebte eben noch die volle Glaubensgluth fort, welche in den Spaniern die siebenhundertjährigen Maurenkriege entzündet hatte. Was freilich Reinheit der Formen und den Ausdruck feierlicher Ruhe betrifft, darin blieb er hinter Rafael zurück, wie er sich auch in einem viel engeren Ideenkreise bewegte als dieser; denn so etwas wie die *Schule von Athen* hätte ihm ganz fern gelegen. Ueberwog in ihm die religiöse Begeisterung den rein künstlerischen Sinn, ganz umgekehrt war es bei Rafael, daher in seinen Werken sogar schon manches Heidnische hindurchblickt. Ganz in der Atmosphäre der Schönheit athmend, hat er darum auch nichts so packend Volksthümliches geschaffen, wie etwa Murillo's „*Betteljungen*“. Im Uebrigen äusserte der Einfluss der Renaissance sich vornehmlich noch in der Aufnahme antiker Stoffe, welche aber auf dem ganzen Gebiete der religiösen Malerei von vornherein ausgeschlossen blieb. Die Landschaftsmalerei bot auch nur wenig Gelegenheit dazu; für das Genre ergab es sich ganz von selbst, dass man das Volksleben ins Auge fassen musste.

Gehen wir zur Architektur über, da machten sich unabweisbar die veränderten praktischen Bedürfnisse und die veränderten Lebensgewohnheiten geltend, welche in erster Linie berücksichtigt werden mussten. Die daraus entspringenden Bedingungen für die innere Konstruktion, deren Folgen doch so weit reichen, liessen darum an eine förmliche Nachbildung antiker Vorbilder kaum denken. Einen festen Typus konnte aber die neuere Architektur, nachdem man die Gotik verlassen, überhaupt noch nicht wieder gewinnen, und heute sehen wir, wie sie mehr als je unsicher umher tappt.



Von einem nationalen Charakter unsrer Architektur kann dabei gar keine Rede sein, und, grade in den monumentalen Bauten, eben so wenig von Volksthümlichkeit. Nur etwa schweizer und tyroler Bauernhäuser könnten als volksthümliche Typen bezeichnet werden.

Weit anders verhielt es sich mit der Skulptur. Das praktische Bedürfniss spielte dabei überhaupt keine Rolle. Die veränderte Denkweise und Sitte aber schien nur insoweit in Betracht zu kommen, als nackte Gestalten unserem heutigen Gefühle widerstreben, obwohl man sich auch darum nur wenig kümmerte. Da wurden also im vollsten Sinne Nachbildungen antiker Werke unternommen, bis zu den alten Göttergestalten hin; wie es auch noch bis heute geschieht. Und so ist es auch grade die Skulptur, für welche das Studium der Antike für die allerunerlässlichste Grundlage gilt. Was Wunder, dass es ihr darum auch so schwer fällt, etwas echt Volksthümliches zu schaffen. Müsste aber nicht für Werke, welche sich ausdrücklich als Nationaldenkmale hinstellen, die unerlässlichste Bedingung vielmehr Volksthümlichkeit sein?

Sollte es denn eine unberechtigte Zumuthung, oder vielleicht ein schwer zu fassender Gedanke sein, dass die Kunst sich nicht in Vorstellungen zu ergehen habe, welche in dem Volksbewusstsein keinen natürlichen Anhalt finden? Die wirklich aus dem Volksleben entsprungene, und so allgemein gefeierte altgriechische Kunst hatte das ja auch nicht gethan. Oder waren es etwa ägyptische, phönizische, assyrische und indische Vorstellungen, die sie in ihren Bildwerken verkörperte? Andererseits waren diese Werke keinesweges bloss Geschöpfe der eignen freien Phantasie der betreffenden Künstler, die vielmehr zu ihrem Ausgangspunkt überall nur im Volke selbst lebende Vorstellungen genommen haben. Eben diess Verfahren sollte man nachahmen, nicht aber die bei den Griechen daraus entsprungenen Gestalten und Formen, für welche das deutsche Volksbewusstsein keine Anknüpfungspunkte darbietet.

Nicht etwa, dass um deswillen die Kunst darauf beschränkt bliebe, die volksthümlichen Vorstellungen, wie sie just vorliegen mögen, zur getreuen Darstellung zu bringen, — im Gegentheil: diese Vorstellungen zu reinigen und zu veredeln ist erst ihre rechte Aufgabe. Eine Aufgabe, durch deren Erfüllung allein die Kunst dem hohen Beruf genügen kann, der ihr in der ganzen menschheitlichen und weltgeschichtlichen Entwicklung zukommt, und dem ihr unser Schiller zuspricht, indem er den Künstlern zuruft:

„Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,  
Bewahret sie!“

Wie aber könnte das geschehen, wenn die Kunst, von dem volksthümlichen Boden sich überhaupt losreissend, sich vielmehr in Entwürfen gefällt, die einen Reiz nur haben können für ästhetische Feinschmecker und Leckermäuler, auf welchen am allerwenigsten die Würde der Menschheit beruht.

Sagt der selbe Dichter noch weiter:



„Erhebet Euch mit kühnem Flügel  
Hoch über Euren Zeitenlauf!  
Fern dämm're schon in Eurem Spiegel  
Das kommende Jahrhundert auf,“

was wäre wohl in den Werken unsrer klassisch-akademischen Kunst von Vordämmerung eines kommenden Jahrhunderts zu verspüren? Nichts andres zeigt statt dessen ihr Spiegel, als aufflimmernde Reminiscenzen aus einer längst begrabenen Zeit, künstlich zu einem Scheinleben erweckt, worin am allerwenigsten eine Vorahnung der Zukunft zu erblicken ist. Was aber wirklich, schon in der Gegenwart, sich als zukünftige Entwicklung ankündigt, darüber kann kein Zweifel sein, nämlich dass es mit einer Kultur, die nur ausgewählten Kreisen dienen will, unaufhaltsam zur Neige geht. Davon zeugt das bereits überall sich regende sehr gerechte Verlangen der Massen, dass die Kultur auch ihnen zu gute komme. Droht aber damit zunächst ein wüster Massengeist hereinzubrechen, — davon hängt dann alles ab, dass dieser blosse Massengeist sich zu einem wahren Volksgeist läutere und umbilde. Dazu also beizutragen wäre darum auch die schöne Aufgabe der Kunst, wozu aber wieder eine Kunst gehörte, welche, anstatt von dem Boden des Volkslebens sich abzulösen, immer tiefer darin einzudringen strebte.

Jetzt noch einmal gesagt: welch ein innerer Widerspruch liegt doch darin, wenn man in dem selben Augenblicke, wo man mit hohen Worten die Wiedererhebung des deutschen Volksthum's verkündet, mit einer handgreiflichen Fälschung beginnt, nicht nur unsres wahren Namens sondern auch unsrer natürlichen Vorstellungsweise, und damit wenigstens auf dem Kunstgebiete in eine Richtung geräth, welche vielmehr die Herrschaft des romanischen Geistes bedeutet. Sonach ist das gefeierte Nationaldenkmal für nichts anderes zu erachten, als eine im tiefsten Grunde undeutsche, akademische Künstelei, für unser christliches Volk noch obendrein zum Aergerniss dastehend.

Damit über die Germania-Standbilder genug. Welches nun aber unsere wahren National-Denkmale sein würden, das bleibt hiernach erst noch zu zeigen.

**Constantin Frantz.**



## Carl Maria von Weber.

Festrede zu seiner 100. Geburtsfeier im Wiener Ak. Wagnervereine

von Dr. Heinrich M. Schuster.\*)

Jubelfeste auf Jubelfeste begeht im gegenwärtigen Jahrzehent die deutsche Tonkunst, Jubelfeste grosser Männer und grosser Werke, welche alle zwischen 1880 und 1890 die hundertste oder mehrmal hundertste Wiederkehr ihres Geburtstages feiern. Vor kurzer Zeit waren es zweihundert Jahre, seitdem die Apostel unserer Tonkunst, Bach und Händel, das Licht der Welt erblickt haben, noch hundert Jahre früher war ihnen, wie ein Erzvater, Heinrich Schütz vorangegangen. Hundert Jahre später aber hat, als wollte er allen diesen zum Centennarium huldigen, Mozart's Genius begonnen, sich zur vollsten Blüthe in einer Reihe von grossen Meisterwerken zu entfalten. Insbesondere das Jahr 1786 hat das zauberischste aller musikalischen Lustspiele, den „Figaro“, und die ebenso unvergängliche, wie echt deutsche Symphonie in *D-dur* ohne Menuet entstehen gesehen; in dem selben Jahre aber mit beiden Werken, ja in dem selben Monat mit dem letzteren ist, von ihnen gleichsam wie von Genien in's Leben eingeführt, der Meister geboren worden, dessen Name noch heute die Vereinigung deutschen Wesens mit der damaligen musikalischen und musikalisch-dramatischen Form besagt, Mozart's Vetter Carl Maria von Weber! Dieser Name ist es ja, der schon bei Lebzeiten die Lösung zum Kampf gegen musikalisches Welschthum bildete, der seither selbst vor Anderen und Grösseren ausgesprochen wird, sobald vom Nationalen die Rede ist; denn wie man Bach, Mozart, Beethoven nennt, um das Höchste schlechthin in der Musik zu bezeichnen, so wird von allen Parteien zuerst Weber, und erst nach ihm Mozart und Beethoven genannt, wenn das sichtlich Deutsche gemeint ist.

Wirklich tritt also bei Weber schon in der allgemeinen Anschauung die nationale Bedeutung als die überwiegende vor der rein künstlerischen hervor, und seine Gedenkfeier ist in weit höherem Grade ein Volksfest, als die Gedenkfeier anderer Tonkünstler. Natürlich ist es um so mehr die Pflicht der fachmännischen Erwägung, die Ursachen dieser Volksthümlichkeit mit allem Fleiss zu betrachten, von ihrer Entwicklung und ihrem Einfluss vollständig sich Rechenschaft zu geben, und so den Werth des grossen Mannes für das deutsche Volk recht voll und klar zu erkennen.

Und dennoch, wenn irgend eine Untersuchung mit Verwunderung und mit Warum anfangen muss, so gilt diess, zumal für den Kenner, bei der Untersuchung der Thatsache, dass gerade Weber als Vertreter deutscher Tonkunst gilt. Denn lange vor ihm hat sich für alle Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik eine deutsche Kunst gebildet, die in Form und Gehalt von der nichtdeutschen Kunst wenigstens ebenso verschieden ist, wie die deutsche Sprache von fremden Sprachen. Sind doch schon die Polyphonik Bach's und Händel's, die Orchester- und Quartettsymphonik Haydn's so eigenartige und lebensvolle Gestaltungen, wie sie keines der fremden Völker auch nur entfernt aufweist, und mit vollem Recht betrachtet man daher die Genannten als die Schöpfer jener Typen; denn ein solcher Schöpfer ist nicht der, von welchem als erstem, aber in schwacher unbewandiger Ausführung, das abstrakte Schema herrührt, sondern der, welcher zuerst es mit einem seine Bedeutung zeigenden lebendigen Gehalt erfüllt hat. — Bezüglich der dramatischen Musik wäre es aber erst recht verfehlt, den deutschen Charakter nicht vor Weber beginnen zu lassen. Selbst in seinen italienischen Meisteropern „Figaro“, „Don Juan“, sogar in „Cosi fan tutte“ ist ja Mozart über die italienische Schablone zum Mindesten ebenso sehr hinausgegangen, wie Shakespeare in seinen auf italienische Novellen gegründeten und in Italien spielenden Dramen; in der „Entführung aus dem Serail“ aber hatte er bereits vorher mit voller bewusster Absicht ein deutsches Singspiel geschaffen. Dessen nationaler Charakter tritt nicht nur im Gegenstand, Liebessehnsucht und Liebestreue, sondern auch und noch viel mehr in der musikalischen Behandlung hervor; denn deutsch ist schon das Typische, so z. B. die von Jahn mit Recht hervorgehobene Wahl des Tenors zum Organ der Liebe und Zärtlichkeit, in noch weit höherem Grade die Form und am allermeisten der Gehalt der Musikstücke, die mit Ausnahme der grossen Arie Constanzens nur dem Ausdruck der Empfindung, nicht der Virtuosität und Gefälligkeit dienen. Gar in der „Zauberflöte“ bricht aber das echt deutsche Streben nach Innigkeit, Wahrhaftigkeit und Tiefsinn so siegreich durch, dass es auf die

\*) Unser öfter geäussert Wunsch, es möchten uns Vorträge von allgemeinem Interesse, welche in Wagnervereinen gehalten wurden, zum Abdrucke in den B. Bl. überlassen werden, wird hier zur Feier C. M. v. Webers in der Weise erfüllt, dass gleichzeitig mit unsern „Blättern“ auch die „Wiener musikalische Rundschau“ den Vortrag des Prof. Dr. H. M. Schuster, letztere insbesondere für das Wiener Publikum, zum Abdruck bringt. D. Red.



Form geradezu gebieterisch eingewirkt hat, und Stilgattungen im Theater erscheinen, welche sonst nur dem innerlichen Bedürfnisse der nichttheatralischen Musik gewidmet waren, die Fuge, der figurirte Choral und das Lied. Nun (um von der schon in den frühesten Werken echt deutschen Instrumentalmusik Mozart's zu schweigen!) kommt gar noch Beethoven, durch welchen der deutsche Geist in seiner dämonischen Kraft und Tiefe sich als schlechthin identisch mit dem Geist der Musik offenbarte, derart, dass die Zeitgenossen förmlich erschranken, was sich in dem unbeholfenen, gerade in seiner Unbeholfenheit aber charakteristischen Ausspruch Reichardt's zeigte, dass Haydn sich ein schönes Gartenhaus angelegt habe, Mozart darauf (!) einen Palast gebaut, Beethoven aber darauf noch einen Thurm gesetzt hätte, und wer nun noch höher bauen wolle, der werde den Hals brechen.

Es ist also einer der crassesten Irrthümer, zu welchen edle aber einseitige Vorliebe für Weber verleitet hat, wenn behauptet wird, „dass sich die Nation durch seine Musik und in derselben ihrer Eigenartigkeit in musikalischer Beziehung erst voll bewusst geworden ist,“ während bei Haydn und Mozart, den musikalischen Vertretern italienischer Renaissance, nationale Regungen und Stimmungen nur zuweilen Ausdruck gefunden hätten, und ebenso bei Beethoven! Ebenso gut könnte man wegen seiner Formschönheit Goethe als poetischen Vertreter italienischer Renaissance bezeichnen, und die national-deutsche Poesie erst von Uhland datiren; was aber das nationale Bewusstsein betrifft, so war es in den genannten Meistern selbst, zumal in Mozart sowohl in nicht künstlerischer als auch in künstlerischer Hinsicht so lebendig, dass seine Briefe ganz voll davon sind, und bei Beethoven ging es derartig weit, dass er aus nationalem Streben zum sprachlichen Puristen in der musikalischen Terminologie wurde. In der Nation wurde aber ihr deutsches Wesen nicht minder lebhaft erkannt. Diess beweisen nicht nur zahlreiche Recensionen aus ihrer Zeit, sondern auch in sehr charakteristischer Weise die Dittersdorf'sche Vergleichung Mozart's mit Klopstock's, Haydn's mit Gellert, und der von allen Zeitgenossen gefühlte, ja mitgemachte Antagonismus zwischen Beethoven und Rossini.

Am allergrössten aber wäre der Irrthum, wenn man in dieser Geltendmachung des deutschen Wesens von Weber's Vorgängern eine Verkleinerung seiner nationalen Bedeutung sehen würde. Nein, auch wir rufen begeistert mit Richard Wagner aus: „Nie hat ein deutscher Musiker gelebt als Du.“ Denn Weber hat nicht blos die Zahl der eigenartigen deutschen Meister um einen vermehrt, er hat auch nicht blos die deutsche Musik noch nationaler gestaltet, er hat eine neue nationale Bedeutung, welche sich nicht dem Grad, sondern der Art nach von der nationalen Bedeutung seiner Vorgänger unterscheidet.

Weber ist es nämlich, durch den die ausserhalb der Tonkunst, wenn auch unter ihrer Mitwirkung erwachte Besinnung des deutschen Nationalgeistes auf sich selbst und auf den Werth seines Volkslebens tonkünstlerischen Ausdruck und tonkünstlerische Verklärung erhalten hat, durch welchen daher der Musik überhaupt ein neues Gepräge von gleich nationalem wie populärem Charakter verliehen und eine neue Bahn gewiesen worden ist.

In der That, kann es einen klaffenderen Gegensatz geben, als auf der einen Seite die Haupt- und Staatsaktion der ital. franz. opera seria mit ihren durchlauchtigsten Heroen und grossmächtigsten Majestäten „Monseigneur Agamemnon, Roi Achille, Princesse Iphigenie“ und dem versteift-geschnörkelten Klassizismus von Tempeln, Statuen und Opferaltären — und auf der andern Seite zwei schlichte Jägerburschen, eine demüthig-liebevolle Förstertochter mit ihrer neckisch-lustigen Gespielin, und als Hintergrund der dunkelgrüne rauschende Wald; und doch einerseits nichts als leere Etikette, andererseits eine ganze Welt voll Seligkeit und Verzweiflung, Himmel und Hölle offen! — Doch wohin sind wir schon gelangt? Wir haben ja nur den Nachweis für den Gegensatz zwischen Weber und den alten Operisten erbringen wollen, und stehen bereits beim Freischütz!

Und wirklich werden auch wir die Wahrheit des Ausspruchs: „Der Freischütz ist Weber“ vollkommen inne werden, doch müssen wir zunächst uns dem Entwicklungsgange unseres Meisters zuwenden.

Bei keinem anderen von den grossen Tonkünstlern fallen die Jugend- und Lehrjahre in innerlich und äusserlich so bewegte Zeit, wie bei Weber. Zu Beginn die französische Revolution, dieses grossartig furchtbare Resultat des als Aufklärung bekannten, wiedererwachten Bewusstseins menschlicher Würde, woran das ganze 18. Jahrhundert mit beispiellos dastehender Energie gearbeitet hatte, im Gefolge davon das Zerbröckeln und Zusammenstürzen des hohlen Gebäu's des alten heiligen römischen Reiches, das Verschlungenwerden seiner Trümmer von der Flamme der Napoleonischen Kriege, vorher und zugleich aber die Sturm- und Drangzeit der deutschen Dichtung, deren Blüthe durch Goethe und Schiller, aus dieser Blüthe, über dem politischen Schutt hervorgehend, das neu erwachte deutsche Nationalgefühl, die phönixgleiche Wiederauferstehung des Volkes in den Freiheitskriegen! — Aber diese gewaltige Erhebung traf in der Tonkunst zunächst nur eine wirkliche Grösse an, Beethoven, und so sehr dieser auch als Musiker an der nationalen Begeisterung theilnahm, so war doch



bei seinem nur von innen heraus sich bildenden, ja innerlichsten Genius, den die Kunstgeschichte kennt, die abgeschlossene Individualität zu fertig, die Innerlichkeit zu mächtig, als dass äussere Vorgänge einen wesentlichen Einfluss haben konnten, mochten sie auch von weltgeschichtlicher Bedeutung sein. Im Uebrigen fand der grosse Moment unter den Musikern ein kleines Geschlecht vor, und gerade unter jenen, welche ihn auf sich einwirken liessen, wie Reichardt, Himmel, Zelter, Klein u. s. w. Daher führt das unläugbare Entgegenkommen der Tonkunst gegenüber der poetischen Lyrik und der Freiheitsbegeisterung, welches von diesen Komponisten ausgeht, sie zunächst nicht in die Tiefe, sondern in die Breite; es war fast nur eine Fortsetzung der alten Art von Lieder- und Opernkomposition, welche auf leichte Fasslichkeit gerichtet, schon im vorigen Jahrhundert, von den Weisse'schen und anderen Dichtungen ausgehend, durch Adam Hiller u. A. begonnen worden war. Als volksthümlich oder „populär“, wie man sagte, galt damals und noch lange nachher nur das Platt-Verständliche; dass eine wahrhaft volksthümliche Musik vor Allem der Tiefe, Kraft, Innigkeit und Leidenschaft des Empfindens entsprechen muss, welche das Volk in seiner Natürlichkeit vor den gebildeten Ständen auszeichnet: daran dachte unter den Musikern damals Niemand, trotzdem in der Dichtung schon durch Herder's „Stimmen der Völker“ und Arnim-Brentano's „Wunderhorn“, so schlagende Beweise dafür vorlagen. In der Musik blieb die Seichtigkeit wesentliche Eigenschaft des Populären.

Was nun Weber betrifft, so hatte er allerdings schon in seiner Jugend gewisse Grundlagen erhalten, die einen Gegensatz zu derartiger Verflachung bildeten. Das Elternhaus mit seinen Theaterunternehmungen liess ihn in der Welt der Phantastik aufwachsen, bei Michael Haydn, und später bei Vogler wurde er in strenge Schulzucht genommen; aber sowohl das Komödiantentreiben daheim, als auch die bizarre Pedanterie und Charlatanerie Vogler's, waren in mehr als einem Punkte Antriebe zu einer dem Idealen entgegengesetzten Richtung, zum Haschen nach äusserem Effekt und Erfolg, auf welchen ausserdem der eitle Vater beim Sohn mit aller Leidenschaft hinarbeitete. Und solchen Versuchen gegenüber ist es, wo sich Weber's künstlerisches Ethos und künstlerischer Genius in ganzer Echtheit, Fülle und Grösse zeigt. Denn von allen diesen Einflüssen, die er auf sich wirken lassen musste, hat er bienengleich nur das Edle und Reine in sich aufgenommen, und in seinem Inneren mit jenen Anregungen verarbeitet, die ihm vom Zeitgeist dargeboten wurden. Dem Zeitgeist kam er aber selbst wie aus innerem Bedürfniss entgegen, er studirte sogar die damaligen Philosophen, Wolff, Kant und Schelling, er trat mit deutschen Dichtern und Dichtungen in nahe Berührung; er wurde mit der deutschen Volkssage bekannt und von ihr unwiderstehlich angezogen, endlich verkehrte er auf's Innigste mit dem Volke selbst, mit Studenten in Heidelberg, mit Bürgern und Soldaten, schon in Wien und wieder in Darmstadt, indem er mit ihnen in den Wirthshäusern, in Berg und Thal, auf Strassen und Gassen, zur Gitarre singend umherzog, nur aus innerer Freude, nicht berufs- oder gewerbmässig, wie der Spielmann der romantischen Dichtung, oder wie so mancher wirkliche Musiker, z. B. Haydn, der als Jüngling gegen Bezahlung Ständchen sang, und wie noch heute die Schüler in norddeutschen Städten. Und aus allen diesen Einwirkungen heraus hat Weber die veredelte und vertiefte, dramatisch belebte Volksmelodie oder, noch besser gesagt, populäre Melodie geschaffen.

Wirklich ist diese Veredlung der populären Melodie und ihre Verschmelzung mit dramatischer Lebendigkeit und Leidenschaft das eigentliche Wesen des Weber'schen Tonsatzes. Nehmen wir irgend ein beliebiges von seinen Themen her, so werden alsbald die Merkmale der Popularität, deutlich gegliederte, rhythmische und tonale Verhältnisse, insbesondere fast vermässige Absätze, leitereigene Folgen und organische Harmoniefortschreitungen vorfinden. Es sei nur an die beiden im Charakter sonst einander ganz entgegengesetzten Weisen „Durch die Wälder“ und „Hier im ird'schen Jammerthal“ erinnert, die dennoch beide die genannten Eigenschaften zeigen. Wie heben sie aber zugleich sich von der platten Gewöhnlichkeit ab, durch ihr phantastisch-dramatisches Element; und in der That findet sich dieses Element nirgends so mit dem Populären vereint, wie bei Weber. Denn selbst in der Zauberflöte, wo sowohl Populäres, wie Dramatisches genug erscheint, ist Beides mehr auseinandergehalten, ja vermöge der Gegenüberstellung des Einen und Anderen oft die grösste dramatische Wirkung erzielt. Bei Weber hingegen findet sich dieser dramatisch-populäre Tonsatz auch in seinen nicht dramatischen, insbesondere in seinen Instrumentalwerken, und sogar auch hier vielfach mit Ueberwiegen des dramatischen Elementes, man denke an Kompositionen, wie z. B. das bekannte Konzertstück für Klavier und Orchester.

Zwar ist auch die Weber'sche populäre Melodie etwas ganz Anderes, als die Volksmelodie im eigentlichen Sinne, d. h. als die Melodie der wirklich aus dem Volk hervorgegangenen Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese sind im rein polyphonen echten Vokalsatz gehalten, jene Weber'sche Melodie zeigt sofort die entschiedenste Homophonie, nämlich den sichtlichsten Gegensatz zwischen Begleitung und Gesang, und daher auch einen instrumentalen Satz, mögen auch noch so viele polyphone Nebeneinflechtungen vorkommen, und mögen diese auch noch so sehr Weber's Weise von der Gewöhnlichkeit der sonstigen



populären Liedmanier unterscheiden; ja man könnte selbst das oben erwähnte, „Durch die Wälder“ im formellen Sinne eine veredelte Gitarrenmelodie nennen, und behaupten, dass Weber's eigenes Musizieren zur Gitarre als Keim davon, zumal in der Begleitung, erkennbar ist, ohne diesem herrlichen Gesang damit nur im Mindesten zu nahe zu treten. Denn schon im wunderbaren Gehalt, dann aber auch in der Form durch jene, wie Geisterstimmen der Erinnerung hineinflüsternden Nebenmelodien unterscheidet sich die Weber'sche Popularität von der gewöhnlichen, wie die volle Centifolie von der gewöhnlichen Heckenrose, und selbst im einfachen Liede geht manchmal bei Weber die Veredlung so weit, dass der Gehalt dem des echten Volksliedes sehr nahe verwandt ist, so z. B. in dem so kostbaren und einfachen „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin“.

Nun wird diese veredelte populäre Melodie um so edler, inniger und feuriger, je mehr sich Weber der musikalischen Verherrlichung des Volkslebens widmet. Es beweisen diess die Kompositionen alter Volksliedertexte, wie wir soeben an einem Beispiele davon gesehen haben, nicht minder die von volksliederartigen Gedichten, noch mehr aber die Lieder aus Leier und Schwert, die grossen Befreiungskantaten, ferner das Konzertstück für Klavier und Orchester, indem es nach Weber's eigenem Geständniss die Empfindungen ausdrückt, welche die Gattin eines Kreuzfahrers während seiner Abwesenheit und bei seiner Rückkehr erfüllen, ebenso das Trio in *G-moll*, dessen dritter Satz die Ueberschrift „Schäfers Klage“ trägt, und endlich gar „Der Freischütz“.

Wenn also Weber für die Form seiner Melodie an die bereits im Volke vorhandene, und dem Volke sympathische Musik anknüpfte, wenn er andererseits diese Form mit dramatischem Wesen belebte, so erlangte er die Fähigkeit zur Verschmelzung beider gleich einem Antäus aus der früher erwähnten Berührung mit dem Volksleben selbst; ja selbst dieses Gleichniss sagt zu wenig, man muss sich eingestehen, dass Weber's Genialität geradezu in der Fähigkeit bestand, wie ein Baum seine Wurzeln in den Schooss der heimatlichen Muttererde hinabzusenken, und die darin schlummernden Lebensäfte, sammt den von aussen eindringenden, in unwiderstehliche Blüten-, Licht- und Farbenfülle zu verwandeln.

Von diesen Blüten seien nun zunächst die schon flüchtig berührten Lieder betrachtet. — Niemand wird leugnen, dass Weber nicht darin, sondern in anderen Formen sein Höchstes ausgesprochen hat, denn erstens war sein Genius nicht darauf angelegt, bei der Blume des Liedes zu bleiben, sondern sich zum weithinragenden Baume der Dramatik zu gestalten, zweitens aber bedurfte es zur höchsten Blüthe des Liedes einer Versenkung nicht sowohl in das Volksleben im Allgemeinen, sondern direkt in das eigene Ich, und dieses individualistische in sich Hineinspinnen konnte bei Weber nicht das Vorwiegende sein. Dennoch ist es als nicht geringe Unterlassungsünde zu betrachten, dass Weber's Lieder heutzutage ignoriert werden, denn Humor, innige Schwärmerei, feurige Kraft und Leidenschaft, Tiefsinn, alles das ist darin auf's Schönste zu finden. Freilich sind besonders die zarten und heiteren Empfindungen anspruchsloser ausgedrückt, als wir es jetzt, und zwar mit Recht, fordern, aber Alles ist echte, wahre Empfindung, selbst das, was auf den ersten Blick bloss und veraltete Phrase zu sein scheint, und wenn auch jener Reichthum in der Begleitung fehlt, der bei späteren Meistern den Instrumentalpart die tiefsten Mysterien aussprechen lässt, so sinkt sie auch bei Weber nie zum Gewöhnlichen herab, selbst da, wo sie nur der Gitarre überlassen ist, ja sie gewinnt gerade durch diese Einfachheit oft einen eigenthümlichen Zauber, etwas Geisterhaftes, so z. B. in dem Liede „Es sitzt die Zeit“.

Nichts aber kommt der Macht gleich, mit welcher uns Weber in seinen Chören zu den Körner'schen Worten die Erhebung des deutschen Volkes gegen den fremden Bedrucker singt. In einem gewissen Sinne erreicht hier die Weber'sche Veredlung der Volksmelodie den höchsten Punkt, zugleich aber bezeichnen sie den herrlichsten Aufschwung, welchen nicht nur bei den Deutschen, sondern überhaupt bei allen Völkern der musikalische Ausdruck patriotischen Empfindens erreicht hat. Denn so innig rührend Haydn's österreichische Volkshymne, dieses hohe Lied deutscher Unterthanentreue, ist, dass ihr in ihrer Art gar nichts an die Seite gesetzt werden kann, so bildet sie doch den Erguss patriarchalischer Anhänglichkeit, nicht des nationalen Selbstbewusstseins, ihr polarer Gegensatz aber, die Mar-seillaise, athmet mehr Freiheits- als nationales Empfinden, und auch das Racheschnauben gegen die Tyrannen klingt durch die hinreissende Weise etwas übertrotzig durch. Hingegen bei Weber finden wir die freieste, aber auch die frömmste nationale Begeisterung, rein von allen Schlacken des Parteihasse und allen unpoetischen Elementen späterer politischer Lyrik, auch rein von all' den kleinen Mängeln des Textes.

Und nun stehen wir bei der Verklärung des schlichten nichtpolitischen Volkslebens, indem wir uns der Weber'schen Dramatik und damit endlich der eingehenden Betrachtung des „Freischütz“ zuwenden. Zwar sind ihm andere Opern Weber's vorausgegangen, aber heute, wo es nicht gilt, Weber kritisch zu mustern, sondern sich ihm liebend hinzugeben, dürfen auch wir ohne Bedenken uns dem unwillkürlichen Zauber überlassen, der uns den „Freischütz“ als Weber selbst erscheinen lässt, wenigstens insofern, dass wir über ihn alles



frühere Dramatische von seinem Urheber vergessen. Denn der Freischütz ist nicht blos, wie mit Recht schon lange vor uns gesagt wurde, Weber, er ist das deutsche Volk, das deutsche Land in musikalischer Erscheinung. Schon aus dem Hörnerquartett in der Einleitung der Ouvertüre, jenem so einzigen Satz, den man für sich allein aufführen müsste, wenn auch die ganze übrige Ouvertüre und Oper verloren gegangen wäre, grünt, rauscht und duftet uns der deutsche Wald entgegen, wir werden sofort mitten hineinversetzt, so dass uns diese wenigen Takte das ganze Folgende erst recht verstehen lehren; aber der deutsche Waldeshauch durchdringt ausserdem die ganze Musik zum „Freischütz“, auch wo sie nicht dem Ausdruck der Naturempfindung dient: Waldesandacht ist die Frömmigkeit Agathens und des Eremiten, Waldesfröhlichkeit die Heiterkeit Aennchens, der Jubel des Volkes und der Jäger, Waldeschauer und Waldesdämonen sind die Schrecknisse der Wolfsschlucht, Kaspar und seine höllischen Verbündeten. Deutsch insbesondere diese Mystik und Dämonik der Natur und daneben doch ihr Friede! Wie spricht diess in der Musik zu uns! Schon die Klangwirkung und Klangfarbe, der immer ein tiefes und warmes Helldunkel zu eigen ist, vergleichbar dem Wald mit seiner Lichtwirkung, enthält diesen Hauch, noch mehr weht er uns aus dem Tonsatz entgegen, der im Heitern wie Ernstes etwas Unangekränkt-Frisches hat, als wie im Freien gewachsen und im Freien zu singen. — Ebenso deutsch wie das Land sind aber die Menschen in ihrer Anspruchslosigkeit, für welche, wie schon in der Einleitung berührt wurde, der Wald ihr ganzes Hoffen und Sehnen, Fürchten und Wähnen, Frohlocken und Trauern in sich schliesst. Dabei tritt uns erstens das Leben deutscher Volksmassen und Stände auf's Eigenthümlichste entgegen, zweitens aber das Leben deutscher Einzelpersonen in einer Reihe von echt deutschen Individualcharakteren. Obenan steht Agathe, welche ja als „Jägerbraut“ ursprünglich dem Ganzen den Namen geben sollte; sie ist die herrlichste Verklärung der engelgleichen reinen deutschen Mädchenseele, welche in so wunderbarer Weise ahnungsvolle Schwermuth und kindlich-frommes Gottvertrauen verbindet, die mit ihrer himmlischen Unschuld die Hölle selbst entwaffnet; aber nur aus Weber's Tönen, nicht aus den recht einfältigen Worten des Textes wehen uns die Fittige dieser Engelsnatur an, derart, dass wir sie schauen und glauben. In ihr finden wir zugleich die erste musikalisch dramatische Verkörperung des Ewig-Weiblichen als sittlicher Macht, welche von der Gewalt des Bösen erlöst, wie sie nur der deutschen Auffassung der Weiblichkeit zu eigen und in Goethe's Gretchen wie später in Wagner's Dramen so bedeutungsvoll uns begegnet. Schon in der Ouvertüre spricht aus dem wunderbaren Gegensatz des 2. Hauptthema's zu der düstern Antwort der Posaunen diese Zuversicht der siegenden Unschuld Agathens mit himmlischer Freudigkeit zu uns. Noch grösser erscheint der Abstand zwischen dem Dichter und dem Komponisten bei den übrigen Gestalten, welche eine musikalische Bestimmtheit zeigen, wie sie nur von Mozart übertroffen wurde, dabei jede wieder ein echt deutscher Typus, der mystische und dämonische des auf die unterirdischen Mächte vertrauenden Kaspar's, der schwärmerische, zwischen Zweifeln hin- und herschwankende des Max, die Schalkhaftigkeit Aennchens und so weiter bis auf den würdigen Eremiten und den spott-süchtigen, aber doch gutmüthigen Bauer Kilian. Dabei sind sie aber alle keine Verstandes-, sondern reine Gefühlsmenschen, und Weber hat der Welt diese so sehr als Schwäche verspottete Einseitigkeit der Deutschen als Kraft von höchster moralischer und künstlerischer Bedeutung gezeigt, und noch mehr die einzelnen deutschen Gefühlseigenschaften.

Daher ist auch von Weber die deutsche Fähigkeit, überall aus dem Nationalen und Besonderen das Menschliche und Allgemeine hervorzuheben, zunächst an dem Deutschnationalen auf's Glänzendste bewährt worden; er steht aber ausserdem in mehr als einer Weise hoch über jeder nationalen Beschränkung.

Vor Allem ist es ja gerade er, der nicht nur das deutschnationale, sondern auch das fremdnationale Element in der Tonkunst zu dieser allgemeinen Bedeutung, u. zw. auf der Bühne, emporgehoben hat. Freilich erscheint es schon vor ihm in der Kammer- und Orchestermusik, aber nur in einzelnen seiner Lied- und Tanzformen, als gefällige Abwechslung mit anderen allgemein musikalischen Gattungen, so die französische Gavotte und Sarabande, die italienische Siciliana und Tarantella, auch, obgleich unter fremden Namen, nämlich Allemande oder Tedesca, der deutsche Tanz, die Polonaise u. s. w., und es gibt Verwendungen dieser Formen, die zu dem Grossartigsten und Schönsten zählen, so die Bach-Händel'sche Gavotten und Sarabanden, die Bach'schen, Händel'schen und Mozart'schen Siciliana (selbst die ergreifende Arie „Erbarme Dich“ der Matthäuspassion ist formell eine Siciliana); als neues Element von fülligem Reiz verwendet das Ungarische Haydn, und hier und da (König Stephan) Beethoven, bei Gluck und Mozart erscheint im Ballet „Don Juan“, bezw. im „Figaro“ ein spanischer Fandango, in Beethoven's Quartetten russische Lieder, mit einer Ausführung, die das Eindringen in die tiefsten Geheimnisse der fremden Volksseele zeigt; aber eine dramatische Musik, welche den fremdnationalen Charakter mehr oder weniger durch das ganze Werk durchführt, u. zw. eben um das Ganze ebenso zu charakterisiren, finden wir erst bei Weber in „Preciosa“, „Oberon“ und „Euryanthe“, höchstens



hat er in Mozart's „Entführung aus dem Serail“ darin einen Vorläufer. Wer aber glauben würde, dass Weber hier schlechtweg in fremdnationalem Styl componirt, etwa so wie die Musiker des vorigen Jahrhunderts Hasse, Händel, Graun im italienischen Styl Opern geschrieben haben, der würde ihn sehr unrichtig beurtheilen. Vielmehr bewährt sich das deutsche Wesen erstens darin, dass die Motive und Themen allerdings den fremdländischen Charakter tragen, aber ihre symphonische Verarbeitung, und nicht nur in der Ouvertüre, echt deutsch ist, zweitens aber in der Art und Weise, wie das Fremdnationale so recht dem Aussprechen der Innerlichkeit und dem echten und allgemein Menschlichen dient, derart, dass es als der zutreffendste und schärfste Ausdruck davon erscheint. So lebt z. B. die Sorglosigkeit und Phantastik des Vagantenthums, dessen nationale Verkörperung die Zigeuner sind, aufs Deutlichste in den Cymbelklängen des Zigeunermarsches, in den Waldchören, das Träumerische des Orients in der herrlichen Arie „Arabien, mein Heimathland“, seine Schlawheit im Chor „Dunkel ist es schon und spät“, seine Wildheit im Chor „Ehre dem Khalifen“ am Beginne des zweiten Aktes, mit solcher psychologischer Schärfe, dass wir sofort an dieser Eigenart und ihrem Ausdruck ein mehr als nationales Interesse gewinnen.

Dazu kommt aber noch ein Weiteres und vielleicht noch Wichtigeres. Nicht nur das Nationale findet bei Weber seinen Ausdruck mit der Bedeutung eines für das Ganze wesentlichen Elementes, sondern auch das, wodurch zugleich mit anderen Einflüssen das Nationale bedingt wird, die Welt, in der es lebt. Mit diesem, von Weber's Sohne und Biographen bescheiden als „Lokalton“ bezeichneten Elemente, welches durch Weber wirklich zuerst in die Oper eingeführt wurde, ist zugleich ein anderes von viel allgemeinerer Bedeutung zu etwas Wesentlichem und Bestimmendem in der Tonkunst geworden, das früher zwar unlängbar schon auch in ihr vorhanden gewesen, aber keine solche für die gesammte Musik maassgebende Stellung hatte: das Poetische.

Dieses Poetische im Gegensatz zum rein Musikalischen ist keineswegs der Gehalt im Gegensatz zur Form, sondern ein bestimmterer Gehalt im Gegensatz zu einem Gehalt allgemeinerer Art, welcher ersterer dann allerdings auch einen andern Gegensatz zwischen Form und Gehalt, als den sonst vorhandenen, hervorruft.

Jede Musik ist nämlich Ausdruck all' des menschlichen Empfindens, das zwischen Wohl und Wehe liegt, und bleibt rein musikalisch, so lange sie eben diess Empfinden ausdrückt, wobei sie immerhin das Höchste leisten kann; in diesem Sinn kann man selbst die neunte Symphonie als rein musikalisch bezeichnen, denn nur die Empfindungen selbst sind es, welche zum Ausdruck kommen, und die Entwicklung des Ganzen bestimmen. Nun gibt es aber unlängbare Fälle, in welchen die Empfindungen, und daher auch ihr Ausdruck durch das mitbeeinflusst werden, wodurch die Empfindung hervorgerufen ist, es rufen eben gewisse äussere Eindrücke nicht nur gefällige, oder missfällige Empfindungen hervor, sondern ein Behagen oder Missbehagen gewisser Art, welches von jedem andern Wohl oder Wehe derart verschieden ist, dass man sagen kann, es werde der äussere Anlass des Empfindens mitempfunden, und sobald dieses Mitempfinden oder, besser gesagt, eigenthümlich geartete Empfinden zum musikalischen Ausdruck kommt, wird die Musik poetisch. Keineswegs ist diess identisch mit der sogenannten Programm-Musik oder musikalischen Malerei, denn wiewohl eine berechnete Programm-Musik (und es gibt eine solche) mehr oder weniger poetisch sein muss, so kann doch eine Musik auch ohne Programm poetisch sein, und das Malerische besteht in äusserer Nachahmung der äusserlichen Erscheinung, durch ihr entsprechende rhythmische oder Klangfaktoren. Beispiele wie das Meereswogen in den Hebriden, das Gewitter in der Pastoral-Symphonie und den Jahreszeiten, der Sonnenaufgang, ebenso das Singen der Vögel in verschiedenen Werken sind bekannt. Auch diess ist keineswegs ohne Berechtigung, aber der poetische Charakter kann auch ohne Tonmalerei, ebenso wie ohne Programm bestehen, ganz deutlich kann ohne Nachahmung von Aeusserlichkeiten in der Musik das ganze Naturgefühl, wie Waldesgefühl, Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterempfindung, Abend-, Nacht- und Morgen-Stimmung, Sternen- und Mondschein-Schwärmerei, Abschied, Wiedersehen, der Schauer des Grabes, das Kerkerdunkel, das Pastorale, das Ritterlich-Romantische, die Feenmärchenwelt, das Kriegerische ausgedrückt werden. Freilich sind letztere Elemente schon an der Grenze des Empfindenen und Empfindenden, immerhin bestimmen auch sie noch den Ausdruck der Empfindung eigenartig, und das selbe ist der Fall mit dem nationalen Element, welches, wenn auch das locale mit zur Geltung kommt, wirklich selbst ein poetisches werden kann. So unlängbar die Thatsache der Poesie in der Musik ist, so unerklärlich ist sie, denn die musikalischen Mittel, durch welche verschiedene Stimmungen zum Ausdruck kommen, können die selben sein, und doch der Ausdruck ganz verschieden. So z. B. wird durch das Helldunkel der Klangwirkung sowohl die kirchliche Empfindung bei Bach als auch die Waldesstimmung bei Weber ausgedrückt, und doch wie grundverschieden sind die durch das selbe Mittel erreichten Wirkungen. Gerade in dieser Unerklärlichkeit liegt aber das Wunderbare und unwiderstehlich Anziehende des Poetischen in der Musik, ja man kann sagen, es wird gerade dadurch zum Poetischen in viel höherem Grade, als das Poetische in der Malerei.



Nun ist das Poetische in der Tonkunst zweifellos auch schon vor Weber, und zwar in reichem Maasse, in der Tonkunst nachweisbar, man braucht sich z. B. nur der Pastoralmusiken in Bach's Weihnachts-Oratorium und Händel's „Messias“ zu erinnern, dann der Mondscheinschwärmerei aus dessen „Allegro e Penseroso“, ferner bei Mozart an das wunderbare Andante aus der Serenade für Blasinstrumente, wo geradezu die Brunnen plätschern und die Nachtwinde durch den Wald rauschen; und bei Beethoven ist das poetische Element nicht nur in sogenannten Programmwerken, wie in der Pastoral-symphonie und in der Sonate Op. 81, sondern auch in anderen so stark, dass manche seiner Schöpfungen nicht von ihm, sondern von den Musikfreunden poetische und zutreffende Namen bekommen haben, wie z. B. die „Mondschein-“ und Frühlings-sonate“ Op. 27 und 96. Erst bei Weber ist aber das Poetische, wie gesagt, zum Bestimmenden für die Musik geworden, und damit lernen wir seine dritte allgemeine künstlerische, nicht bloss nationale Bedeutung kennen, nachdem wir seine beiden andern in der Veredlung der populären Melodie, und der Verwerthung des Nationaleigen-thümlichen aller Völker gefunden haben, wovon freilich das erstere direkt, das letztere indirekt auch eine nationale Bedeutung in sich schliesst. Und zwar würde ihm jene allgemeine Bedeutung schon dann zukommen, wenn sich das Poetische als maassgebendes Element nur in seinen dramatischen Werken fände; es ist aber auch das Maassgebende für seine rein instrumentalen Schöpfungen, so, dass für seine ganze Musik mehre einzelne poetische Elemente nachweisbar sind: vor Allem hat er und zwar als der allererste der Waldesempfindung Ausdruck gegeben, und im Gegensatz zu den auch schon früher vorhandenen Jagdliedern den wahren Wälderton angeschlagen, in den nach ihm Mendelssohn, Schumann, Robert Franz, und endlich Richard Wagner in seinem „Waldweben“ so wunderbar eingestimmt haben, und schon das ist eine so echt-deutsche, und so schöne That, dass er dadurch allein unsterblich wäre. Er ist ferner der Erste, der die Tonkunst die Zaubertöne der Feen- und Märchenwelt gelehrt hat, ferner verdanken wir ihm die erste Tanzmusik, welche uns zugleich die Poesie, die wonnige Empfindung des Tanzes eines liebenden Paares ausspricht. Und nicht nur die Nationalität, sondern auch die Poesie dieser Nationalitäten und ihrer Länder sind durch ihn in seine ganze Kunst eingedrungen, durch ihn ist die ritterliche Romantik in einem grossartigen, wenn auch vermöge des misslungenen Textes schiefe gegründeten dramatischen Bau zur Musik geworden, und frei von diesen schlechten Stützen aufs Herrlichste in seinen Sonaten und anderen Instrumentalstücken.

Und wenn in jenem Drama die musikalischen Dimensionen so riesig gewachsen sind, dass zumal bei den erwähnten schlechten Stützen ein Missverhältniss unvermeidlich war, so belebt es doch ein so mächtiger Geist, dass es nothwendigerweise auch für die Zukunft bestimmend werden musste. Denn hier finden wir zum erstenmal mit Bewusstsein den Plan gefasst, dessen Ausführung erst einem Richard Wagner gelingen sollte, den Plan zum dramatischen Gesamtkunstwerk.

In der That ist dieser gewaltige Gedanke das schliessliche und höchste Ergebniss des Poetischen als leitenden Prinzips für die Musik; aber so stark hat sich durch und in Weber auch vor der Erreichung jenes höchsten Zieles dieses Prinzip selbst erwiesen, dass es in der Tonkunst seit Weber zur Herrschaft gelangt, und bis auf den heutigen Tag herrschend geblieben ist; ja es ist das Einzige, was heutzutage die in so viele Richtungen sich zersplitternde Tonkunst noch zusammenhält, wie ein grosser Tondichter der Gegenwart sich einmal mit Recht zum Verfasser geäussert hat. Wir sehen dieses Prinzip als Lebelement der Schubert-, Schumann-, Mendelssohn'schen Schule, und als kraft- wie empfindungslose Träumerei bei ihren Ausläufern, wir sehen es bei Wagner und Liszt wieder mit Kraft, Willensernst, und somit auch mit künstlerischer Wahrheit erfüllt. In dem einen, wie andern Fall ist es aber Weber, von dem eine ganze Epoche ausgegangen ist, ja im letztern Fall kann man sogar von einer noch stärkeren Wirkung Weber's sprechen, denn im Gegensatz zu den früher genannten Epigonen, welche das Prinzip ad absurdum führten, und in Uebereinstimmung mit den grossen deutschen Meistern aller Künste ist bei Weber die Energie und Wahrheit der Empfindung vorhanden, welche uns an die Kunst glauben macht, vor Allem aber jenes tiefe ethische Wesen, welches das deutsche Volk, und zumal die deutsche Jugend so sehr auszeichnet, es ist die idealfromme Begeisterung, der feucht-verklärte nach oben gerichtete Blick, den wir bei unserem theuern Schiller, und in der dramatischen Tonkunst in der „Zauberflöte“, im „Fidelio“, im „Freischütz“, im „Parsifal“ finden, der uns als das gemeinsame nationale Element dieser Schöpfungen und somit deutlich als der innerste Kern unseres nationalen Wesens und Wollens erscheint, zugleich aber uns leuchtend eine ewige Heimath des Edlen und Guten verkündigt.

Dieser Glaube und ethische Adel ist auch das höchste Gut, das wir uns aus der Versenkung in jene Meisterwerke holen, für welche wir stets dankbar zu ihren Urhebern als unsern grössten persönlichen Wohlthätern und guten Engeln emporblicken müssen, und darunter auch und nicht zuletzt zu unserem grossen

Carl Maria von Weber!



## Geschäftlicher Theil.

**An unsere werthen Abonnenten und Vertreter!**

**Zehnter Jahrgang (1887) der „Bayreuther Blätter“.**

Indem wir uns erlauben, unsere werthen Abonnenten um baldige Erneuerung des Abonnements für das nächste Jahr zu bitten, fügen wir nach Beschluss der Centralleitung vom 28. Nov. die besondere Weisung an unsere geehrten Herrn Vereinsvertreter bei:

**eine jede bei ihnen eingegangene Abonnements-Zahlung sofort direkt der Redaktion in Bayreuth gef. anzeigen zu wollen.**

Wir senden diessmal nur die ersten beiden Stücke des neuen Jahrganges an alle Abonnenten von 1886 und warten zur Weitersendung die oben erwähnte gef. Benachrichtigung durch unsere w. Vertreter ab.

Wer etwa gewillt sein sollte, den Kreis unserer Leser zu verlassen, wird um Rücksendung des ersten Stückes gebeten.

Bayreuth, im Dezember 1886.

Die Redaktion der „Bayr. Blätter.“

## Vereinsnachrichten.

**Berlin.** Der Richard Wagner-Verein (Berlin-Potsdam), dessen Ehrenpräsident der Staatsminister v. Puttkamer ist, wählte in der am 30. November stattgehabten Generalversammlung den Kontreadmiral Graf Waldersee zum Vorsitzenden und die Herren Geh. Ober-Regierungsrath Schraut, Lieutenant v. Chelius, Regierungsassessor v. Breuning und Referendar A. von Puttkamer zu Mitgliedern des Vorstandes. Es sind für diesen Winter zwei Musikaufführungen in Aussicht genommen.

**Dresden.** Wagner-Verein, am 6. Dez. Vortrag des Hrn. Wilh. Tappert über das musikalische Drama vor 1600, mit musikalischen Illustrationen durch Hrn. Jul. Roth. —

**Wien.** Im Wiener Akad. W.-V., Zweigverein des A. R. R. W.-V.'s., fanden am 15. Nov. und am 8. Dezbr. Vorlesungen des Hofschauspielers Lewinsky (Homer's Odyssee 16. — 18, 21. — 23. Ges.) statt. Am 18. Nov. hielt Hr. Professor Dr. H. M. Schuster eine Festrede zur Feier des 100. Geburtstages K. M. v. Weber's. Am 30. Dez. soll eine musikalische Weber-Feier folgen, nachdem am 25. Nov. eine Liszt-Feier vorhergegangen war. (Heldenklage, f. 2 Claviere, Hr. F. Löwe u. J. Schalk; die Seligkeiten aus „Christus“, Hr. E. Blauwaert u. d. Vereinschor; Mignon, König von Thule, In Liebeslust, Fr. Gisela Staudigl; *Benedictus* aus der Krönungsmesse, f. Violine u. Harmonium, Hr. Professor Jos. Hellmesberger u. Hoforganist Rud. Bibl; am Oelberg aus „Christus“, Hr. E. Blauwaert und F. Löwe; *Nocturne*, Vogelpredigt, Frau Toni Raab; Schlusscene der „heil. Elisabeth“.)



# Generalregister.

## Richard Wagner.

Das Bayreuther Werk. Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871—1876. I. 1. — Bruchstück eines Briefes an Schopenhauer. IV. 101. — Ueber Karl Maria von Weber. XII. 381. —

## Paul Förster.

Die Bewegung wider die Vivisektion. 125. —

## Constantin Frantz.

Unsere Nationaldenkmale. 259. 331. 365. 399. —

## Wolfgang Golther.

Der Lohengrin im Verhältnisse zu den mittelalterlichen Kulturzuständen. VII. 213. —

## Hans Herrig.

Luxustheater und Volksschauspiel. 51. 80. 112. VI. 181. —

## Philipp von Hertefeld.

Eine Erinnerung an Graf Arthur Gobineau. 156. —

## José de Letamendi.

Die Musik der Zukunft und die Zukunft meines Vaterlandes. 247. —

## Alfred Lill von Lilienbach.

Die hygienische Reform. 237. —

## Heinrich Porges.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Siegfried I. Aufzug 2. 3. Scene. 337. 341. —

## J. van Santen Kolff.

Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. VI—X. 60. 86. 119. 197. 232. —

## Eduard Schläger.

Zur kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung R. Wagner's. V. 149. —

## Heinrich M. Schuster.

K. M. von Weber, eine Festrede. 410. —

## Hans von Wolzogen.

Tristan und Parsifal. II. 41. III. 69. 103. — Ein Nachruf an des Meisters ersten Künstler. 63. — († Zum 13. Juni VI.) — Franz Liszt. VIII. IX. 245. — Zeitungsdeutsch. Einleitung 270. Das Wort und seine Bedeutung. 275. Flexion. X. 317. Syntaktisches. XI. 349. Stylistisches. 387. — Ein neues Patronat. 345. —

## Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXVII. H. v. Wolzogen, Ferran und Pasteur. 298. —

## Stimmen aus der Vergangenheit.

Eine Stimme aus der „Gegenwart“. Von H. v. W. 204. —

Friedrich der Grosse und die Musik. Von H. v. W. 304. —

## Litteratur.

Arthur Seidl über Paul Deussen „Elemente der Metaphysik“ 91. —

Bernhard Förster über Utis „der falsche Baurath“ 176. —

Heinrich von Stein über H. Thode, „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance“ 200. —

Karl Friedrich Glasenapp über Leo Meyer's Schriften 287. —

Hans von Wolzogen über das „Bayreuther Taschenbuch für 1887.“ (Vorwort.) 347. —

Ich allein, ein Nebelhorn-Solo. („Wagner-Jahrbuch.“) 370. —

Hans von Wolzogen über „R. Wagner's Heldengestalten.“ (Selbstanzeige.) 377. —



## Geschäftlicher Theil.

- I. Centralleitung: Berichte über die R. Wagner-Stiftung 36. 67. — Wahl des II. Vorsitzenden 37. — Ludwig Nohl †. 37. — Rücktritt und Neuwahl des I. Vorsitzenden 68. 211. — Flugblatt zum 13. Februar 68. — Extrazüge nach Bayreuth 97. 209. — Resultat der Abstimmung über den Modus der Zahlung nach Bayreuth 135. — Die R. Wagner-Stipendienstiftung 148. 379. — Freikarten für die Festspiele 209. 243. — Generalversammlung 211. 243. — (Bericht) 306. — Bilanz und Verzeichniss der Einnahmen 308. — Versendung des Bayr. Taschenbuches 379. —
- II. Redaktion: Bitten wegen der Theaterschau 39. — Von der Redaktion zu beziehende Verlagswerke 40. — An unsere werthen Abonnenten und Vertreter (Abonnement 1887) 417.
- III. Nachrichten aus den Zweigvereinen und Vertretungen:
- Gedenkfeiern zum 13. Febr.*: Ahrweiler, Amsterdam, Bayreuth, Berlin, Brooklyn, Graz, Hamburg, Kiel, Kitzingen, Leipzig, Mannheim, München, Prag, Reichenberg, Wien 99. — London 146. —
  - Theaterfeiern*: Bremen, Brünn, Cassel, Cöln, Danzig, Dresden, Düsseldorf, Hamburg, Leipzig, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Reichenberg, Wien 100. —
  - Zeitungsartikel*: Bayreuth (Oberfr. Ztg., Stein), (Allg. Mus.-Ztg.), Karlsbad (Wochenblatt, Stein), Leipzig (Kunst- u. Mus.-Ztg., Hitz. Mus. Wochenbl., Löffler. N. Ztschr. f. Mus.), Pössneck (Ztg., Stein), Riga (Ztg. u. Ztg. f. St. u. L., Stein), Wien (Musikal. Ztg., Wildenbruch) 100. — Wiesbaden (Rhein. Cur., Smolian) 147. —
  - Geburtsstagsfeiern*: Cöln, Kiel, Marburg, Nürnberg, Quedlinburg, Riga 244. — Asch 316. —
  - Grössere Berichte von Zweigvereinen*: Graz 144. — Grossenhain i. S. 145. —
  - Statistisches u. bes. Nachrichten*: Batavia-Buitenzorg (N. Vertr.) 146. Berlin-Potsdam (N. Vorstd.) 417. Coburg (F. L. Schemann †) 98. Hannover (N. Ver.) 380. München (Extrazug) 316. Nürnberg (N. Thätigk.) 98. (Extrazug) 316. Wien (Generalversammlung) 98. 316. (Extrazug) 316. (Oesterlein) 380. —
  - Vorträge*: Ahrweiler (Rokicki) 99. Cassel (Schemann) 380. Cöln (Rokicki) 244. Dresden (Weidenbach) 316. (Tappert) 417. Graz (v. Wolzogen) 99. Hannover (Schemann) 65. London (Mosely, Ward, Frost, Barry, Shedlock, Murray) 146. Marburg (Horn) 38. (Stosch) 244. München (Golther) 99. (Muncker) 380. Reichenberg (Schütz) 316. 350. Riga (Westermann) 38. 98. 244. (Glasenapp) 38. 98. Wien (v. Wolzogen) 98. (Schuster) 417.
  - Musik-Aufführungen*: Amsterdam 68. 180. (Liszt-Feier) 380. Berlin Zw.-V. 37. Cassel (Liszt-Feier) 380. Dordrecht 146. Graz 68. Grossenhain 180. Hannover 380. Josefthal-Maxdorf 37. Kandel 38. London (Liszt-Feier) 180. Mannheim 146. Marburg ak. Ver. 38. Reichenberg 380. Riga 38. 98. 212. (Liszt-Feier) 380. Wien 38. 68. 146. 180. 417. Znaim 38. —
- IV. Anzeige des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele: Die Künstlerschaft von 1886. 66.

## Beilagen.

- I. Stück: Verzeichnis der Mitglieder des Allg. R. Wagner-Vereines 1885. — An unsere geehrten Abonnenten (Erneuerung des Abonnements).
- II. Stück: Nachträge und Berichtigungen zum Verzeichnisse der Mitglieder. Neue Vertretungen. (Vgl. auch III. Stück S. 100).
- VI. Stück: Bayreuther Bühnenfestspiele 1886. Mittheilungen des Verwaltungsrathes.
- VII. Stück: Satzungen des A. R. W.-V.'s zur Vorlage. — Verzeichniss der Mitwirkenden bei den Festspielen.
- VIII./IX. Stück: Satzungen des A. R. W.-V.'s. — Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für A. Schopenhauer. — Anzeige von H. v. Wolzogen, „R. Wagner's Heldengestalten“ (Leipzig, Schlömp).
- X. Stück: Anzeige des „Bayreuther Taschenbuch's für 1887.“

## Auf den Umschlägen der Stücke von 1886.

Litterarische Anzeigen Nr. 27—35: 82 Bücher, 215 Zeitschriften und Zeitungsartikel, 37 Varia, 6 Musikalien, 6 illustrierte Werke, mit 57 redaktionellen Bemerkungen. — Aufführungen der Werke auf deutschen Bühnen: Stück II, III, IV, V, VI, VII, VIII/IX, XI, XII. — Ausserdem: Bernhard Förster „Mittheilung an die Freunde meiner kolonialen Arbeiten in Paraguay“ III. — Anzeige des Wiener Extrazuges VII. — Inhalt des „Bayr. Taschenbuch's“ X. —



### Zum Jahrgange 1887.

Der neue (X.) Jahrgang wird zunächst u. A. folgende Beiträge enthalten:

Dr. E. Schläger, der weltgeschichtliche Gegensatz zwischen Revolution und Regeneration;

Dr. L. Schemann, Franz Liszt als Schriftsteller;

H. v. Wolzogen, was ist Idealismus? — E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher; — K. Fr. Schinkel und der Theaterbau;

A. Lill von Lilienbach, Thomas Carlyle;

Karl Alberti, eine neue Litteraturgeschichte (Fr. Hirsch); Dr. Bernhard Förster, das Zeitalter des Perikles (M. Duncker); und weitere Aufsätze und Besprechungen von C. Fr. Glasenapp, Dr. H. v. Stein, Dr. H. Steinhausen, Dr. Franz Muncker, Dr. H. Thode, K. Kipke, J. H. Löffler u. A. m.

**Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.**

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.