

✓

Bayreuther Blätter.

Monatschrift

unter der Redaktion

von

HANS VON WOLZOGEN

herausgegeben

vom

Allgemeinen Richard Wagner-Verein.



Zehnter Jahrgang 1887.

Inhalt des zehnten Jahrganges.

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

Doppelstück (Januar-Februar): S. 1—64.

Hans von Wolzogen, was ist Idealismus? Ein Vorwort zum zehnten Jahre. — *Heinrich von Stein*, Schopenhauer-Scholien. IV. „Pessimismus.“ — *Eduard Schläger*, der weltgeschichtliche Gegensatz von Revolution und Regeneration. I. — *Bernhard Förster*, die Staatskunst des Perikles. (Max Duncker.) — *Karl Alberti*, eine neue Geschichte der deutschen Litteratur. (Fr. Hirsch.) — *Karl Friedrich Glasenapp*, Wagnerianer vor 40 Jahren. Eine Stimme aus der Vergangenheit. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Zum neuen Patronat. — Schriften und Verlagswerke. — *Verzeichniss der Mitglieder des Allg. R. Wagner-Vereins 1886.* — Beilage: An unsere werthen Vertreter und Abonnenten! — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 37. — Aufführungen der Werke.)

Drittes Stück (März): S. 65—96.

Hans von Wolzogen, Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau. — *Karl Friedrich Schinkel*, aus nachgelassenen Papieren. Mit einer Planzeichnung als Beilage. — *Arthur Seidl*, aus einem alten, wenig gelesenen Buche. Eine Stimme aus der Vergangenheit. — Geschäftlicher Theil: Mittheilung der Centralleitung. — Vereinsnachrichten. — Statistik der Mitgliedschaft 1886. — Subskription auf eine Lieferungs-Ausgabe der Wagnerischen Partituren im Verlage von Schott Schönen. — Beilage: Ankündigung des Verwaltungsrathes: Festspiele 1888. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 38. — Aufführungen.)

Viertes Stück (April): S. 97—128.

Karl Friedrich Glasenapp, das Gesetz des Nomadenthums. — *Schiller-Goethe* über Nomadenthum und semitischen Monotheismus. — *J. H. Löffler*, Schulmeisterlein Maria Wuz redivivus an den deutschen Poeten „Jean Paul.“ (H. Steinhausen.) — Geschäftlicher Theil: Die Eröffnung des Richard Wagner-Museum's in Wien. — Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Aufführungen. — Berichtigungen zur Mitgliederliste. — Litt. Anz. Nr. 39.)

Doppelstück (Mai-Juni): S. 129—216.

Heinrich von Stein, die Aesthetik der deutschen Klassiker. — *Arthur Schopenhauer* über ein Goethe-Denkmal (1837). Nebst Abrechnung der Redaktion über die Beiträge zum Schopenhauer-Denkmal. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Zur Subskription auf die Orchester-Partituren der Wagnerischen Werke im Verlage von B. Schott Söhnen in Mainz. — Mittheilungen der Centralleitung an die Zweigvereine und Vertretungen. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 40. — Aufführungen. — Berichtigung.)

Siebentes Stück (Juli): S. 217—252.

Heinrich von Stein

† 20. Juni 1887 zu Berlin.

Hans von Wolzogen, der „Tannhäuser.“ Worte der Erinnerung für alle Bayreuther. — *Franz Muncker*, die Entstehung der neueren Aesthetik. (H. v. Stein.) — *N. Creutzburg*, König Marke — im Zeichen der Frage. — *Joseph Schalk*, Emil Scaria. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Mittheilungen der Centralleitung. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 41. — Aufführungen.)

Achtes Stück (August): S. 253—284.

Hans von Wolzogen, urgermanische Spuren, Mythen und Mären zur Erinnerung an das erste Auftreten der Germanen in der Geschichte vor 2000 Jahren. (113 v. Chr.) I. Nach Asien. 1. Land und Leute. — *Karl Alberti*, eine neue Geschichte der deutschen Litteratur. (Fr. Hirsch.) II. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung. — Vereinsnachrichten. — Beilagen: Wegweiser für die „Urgermanischen Spuren“ I. — Richard Wagner-Stipendien-Stiftung. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 42. — Aufführungen.)

Doppelstück (September-Oktober): S. 285—340.

Ludwig Schemann, Franz Liszt als Schriftsteller. — *Felix Mottl*, Bayreuther Mittheilungen. 1. Ueber eine Stelle im „Fliegenden Holländer.“ 2. Das Schwert im „Rheingold.“ — Bericht des Akademischen Richard Wagner-Vereins zu Berlin. — Bayreuther Taschenbuch (Taschenkalender) für das Jahr 1888. — Beilagen: Anzeige des Verwaltungsrathes der Bayreuther Bühnenfestspiele 1888. — Neue Ausgabe der „Gesammelten Schriften und Dichtungen.“ (Leipzig, E. W. Fritzsche.) — Subscription auf die Partituren der Werke im Verlage von Breitkopf und Härtel und Schott Söhnen. — Probe-Abbildung der Büste R. W.'s von Egusquiza. — (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 43. — Aufführungen. — Eine neue Büste des Meisters.)

Elftes Stück (November): S. 341—380.

Richard Wagner über Gluck's Reformbestrebungen und ihre Erfolge für die Ausbildung eines deutschen Styles in der Oper. Zugleich zur Erinnerung an die erste Aufführung des „Don Juan“ in Prag am 4. Nov. 1787. (Gluck † 15. Nov. 1787.) — *Constantin Frantz*, unsere Nationaldenkmale. — Bericht über die R. Wagner-Stipendien-Stiftung. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Das Richard Wagner-Museum in Wien. — Aufführungen der Werke auf deutschen Bühnen. Bitte der Redaktion an Vertreter und Leser. (Umschlag: Litt. Anz. Nr. 44. —)

Zwölftes Stück (Dezember): S. 381—424.

Hans von Wolzogen, urgermanische Spuren, Mythen und Mären zur Erinnerung an das erste Auftreten der Germanen in der Geschichte vor 2000 Jahren. (113 v. Chr.) I. Nach Asien. 2. Asen und Asuren. — *Karl Alberti*, eine neue Geschichte der deutschen Litteratur. (Fr. Hirsch.) III. — Bayreuther Weihnachtsgaben. — Geschäftlicher Theil: Festspiele 1888. — Vereinsnachrichten. — Das Richard Wagner-Museum in Wien. — Generalregister. — Beilage: Titel und Inhaltsverzeichniss zum Jahrgang 1887. — (Umschlag: Aufführungen. — Litt. Anz. Nr. 45. — An unsere werthen Abonnenten. —)

Zehnter Jahrgang.

I.

„Unaufhaltsam enteilet die Zeit.“ — Sie sucht das Beständ'ge.
Sei getreu, und du legst ewige Fesseln ihr an.

II.

Zeigt sich der Glückliche mir, ich vergesse die Götter des Himmels;
aber sie stehn vor mir, wenn ich den Leidenden seh'.

(Schiller.)

Was ist Idealismus?

Ein Vorwort zum zehnten Jahre.

Einleitung.

Mit diesem Blatte treten wir Bayreuther in das zehnte Jahr unseres engeren geistigen Verkehrs ein. Wir sind Idealisten. Unser Verkehr, durch diese Blätter vermittelt, besteht in der gegenseitigen Kräftigung und Klärung unseres Idealismus, welcher eine Thatsache unseres Glaubens ist. Eine Welt, die keine oder falsche Ideale hat, schilt solchen Glauben — Aberglauben. Wir aber halten ihn für ein Wissen, welches aus Lebendigem quellend das Leben uns wieder giebt, das jene Welt mit ihrem Wissen uns oftmals zu ertöden drohte.

„Alles will jetzt den Menschen von Innen und Aussen ergründen:

Wahrheit, wo rettetest du dich hin vor der wüthenden Jagd?

Dich zu fangen, ziehen sie aus mit Netzen und Stangen;

aber mit Geistertritt schreitest du mitten hindurch.“ (Schiller.)

Diese mitten hindurch schreitende Wahrheit Schiller's ist der lebendige und unertödtbare Idealismus. Wer aber kennt und erkennt sie?

Ein Jahrhundert hätte wohl die Welt sie erkennen lehren können. Die Zehnjahresfeier der „Bayreuther Blätter“ trifft zusammen mit einer Hundertjahresfeier des deutschen Idealismus. Zum Mindesten geschahen in dem Jahre 1787 merkwürdige Dinge, welche den Nachdenkenden über den Idealismus belehren helfen müssten. Da war es einem Deutschen beschieden, das Werk der italiänischen Oper durch den idealen Athem seiner künstlerischen Seele zu vollenden: es entstand der „Don Juan“. Und über dieses vollendete Werk des Musikers erhob eine neue Zeit deutscher Dichtung ihr Haupt mit zweien leuchtenden deutschen Augen. Der italiänische Himmel reifte den „Egmont“ aus, während ein enthusiastischer schwäbischer Poet mit dem „Don Carlos“ in die engen Gassen von Weimar einzog. Was sollte da wachsen und werden, aus wunderbarer Vereinigung, was jetzt noch ferne getrennt wirkend kaum sich ahnte! Jener „Abfall der Niederlande“ ward zum gemeinsamen stofflichen Symbole für das grosse Werk der Befreiung des deutschen Geistes von romanischer Formel in ein reinmenschliches Ideal. Die ersten schweren Schritte thaten dort unvergleich-

liche Meister, heilige Weihe des Genius auf den freien Stirnen. Ihnen folgte die Musik und führte ihr Sehnen und Suchen an ein sicheres Ziel. Nach 100 Jahren nennen sich die deutschen Idealisten, und nicht nur diese allein: „*Bayreuther*“. —

Wir nun, die wir das regeneratorioische Wunder des Kunstwerkes von Bayreuth an uns selbst erfahren haben, einer ganzen Welt gegenüber müssen wir noch heute in jedem Augenblicke auf die Frage gefasst sein: „Also Ihr nennt Euch Idealisten? Euer Glaube heisst Idealismus? Aber — was ist Idealismus? — Wenn Ihr Euch damit auf Euere Erfahrung beruft: wisst Ihr, was das bedeutet?“

Die Neujahrsstunde stimmt uns im wirren Weltlauf ernst; und sehr ernst wollen wir heute mitsammen über die Antwort sinnend und reden. —

„Wer schlägt den Drachen? Wer fällt den Riesen?
Wer überwindet Jenen und Diesen?“

Das ist Der, welcher sich selbst verstand, wenn das Ideale Eingang in seine Seele fand. Bewusster Idealismus, deutschem Volke wiedergegeben, weckt ihm die Kraft zu wahrer Weltüberwindung. „Das wussten die Riesen wohl.“ Und die Drachen nicht minder. Aber der Idealismus unseres Kunstwerkes, mitten unter sie gestellt, ist das deutlichste Zeichen der Zeit, welches uns durch alles Grauen einen fernen Völkermorgen als hehre Möglichkeit verkündet. —

Die jene Frage nach der Bedeutung des „Idealismus“ im Ernste stellen, sind nicht zu verwechseln mit Denen, welche nur mit dem semitisirten Römer-Hohne eines Pilatus fragen: „Bist Du der Juden König?“ — Diesen Spöttern, welche mit ihrem „Gefrage“ die Unwissenden und Ahnungslosen eben von der ernsteren Frage abhalten wollen, weil ihnen das Deutsch-Fragen ebenso unangenehm ist, wie das Deutsch-Reden — ihnen haben wir keine Antwort zu geben. Aber es giebt in der Welt noch andere Frager, und oft scheuen sie sich laut zu fragen nur vor den „Riesen“ und „Drachen“ der Zeit. Vernähmen sie aber die rechte Antwort, so würden sie sich der Dringlichkeit und Ehrlichkeit ihrer verschwiegenen Frage bewusst.

Solche Leute ahnen wohl, dass hier in der Welt unseres Kunstwerkes Etwas besteht, was sich mit den gewöhnlichen Redensarten vom „überlebten Idealismus“ oder vom „alleinseligmachenden Realismus“ nicht abthun lässt. Sie möchten nun gerne darüber belehrt sein, ob diess Etwas, da es doch „ideal“ erscheint, vielleicht eine neue Art Idealismus, oder, da es doch „Realität“ besitzt, eine neue Art Realismus sei. Oder — wäre es etwa gar eine wunderliche Vermischung Beider, welche sie sich von der modernen Kunst-Kennerschaft als unvereinbare Gegensätze haben einreden lassen? Einsichtigere Künstler sagten freilich längst mit L. Richter: „Idealismus und Realismus sind in jedem rechten Kunstwerk vereint und nur jetzt gewaltsam auseinandergerissene Begriffe, welche zu Schulstreitigkeiten benutzt werden.“

Ja, die in den Streitigkeiten der Zeit belehrt sein wollen, sind nicht nur Solche, die fragen oder fragen möchten, sondern auch Viele von Denen, die ihnen antworten sollen. Die beste Antwort aber wird Bethätigung der Erkenntniß sein. Um solche „Antwort zu bereiten“, haben wir heute die „Frage“ an die Spitze unseres zehnten Jahrgangs gestellt. Und so sprechen wir denn hier nicht zu Denen, von welchen unser Meister auf dem ersten Blatte unserer Zeitschrift vor neun Jahren das Wort geschrieben hatte: von ihnen erbitte er sich nur Nichtbeachtung, — sondern, so wie er damals schloss: „*Unter Uns*“ — für uns „Idealisten“. —

Im Grunde ist es seltsam, dass unsere Zeit, die Zeit der Modernität, mit solchem entschiedenen Widerwillen von Allem sich abkehrt, was nach „Idealismus“ aussieht. Das „Ideal“ selbst ist doch eine durchaus moderne Erfindung. Das Wort mit dem jetzt gewöhnlich damit verbundenen Begriffe stammt von Niemandem als von dem sentimental Vater des modernen Gedankens: Rousseau. Die „Bayreuther Blätter“ haben hierüber schon im letzten Stücke von 1881 einen sehr nachlesenswerthen Aufsatz aus der Feder Heinrich's von Stein gebracht: „Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's.“ Des Weiteren sei ihnen das neueste Buch des selben Verfassers über „die Entstehung der neueren Aesthetik“ warm empfohlen.

Die Geburtsstunde der Modernität hat auch den Begriff des „Ideales“ zur Welt gebracht. Allerdings war das *Ideal* Rousseau's, gleichwie das Wort *idée* in den romanischen Sprachen, etwas ursprünglich Subjektives, — dieses ein dem individuellen Denken eigener Begriff, jenes ein dem individuellen Empfinden entsprungener Gedanke. Daher sein sentimentaler Charakter, welcher sich in der Sehnsucht nach einem verlorenen Paradiese, Rückkehr zur Natur, also idyllisch-phantastisch äusserte. Sobald dieses subjektiv-idyllische Ideal sich dem ganz anders gearteten wirklichen Leben gesetzgeberisch zuwandte, konnte es in der Theorie nur noch die Gestalt ödester Staats-Omnipotenz mit schroffer Vergewaltigung des Individuellen annehmen: *le contrat social*! In der vom „Gesellschaftsvertrage“ wahnwitzig begeisterten Praxis der folgenden Revolution suchte dann der Jakobinismus die Idylle des Naturzustandes durch völlige Entmenschung in seinen Septembrisationen und Noyaden und auf dem Gerüste seiner Guillotine herzustellen.

Wäre also wohl in jenem Idealismus des Genfer Philosophen etwas Widerspruchsvolles enthalten, was die Realisation des Ideales dergestalt in sein Gegentheil verkehrte? —

Im „subjektiven Idealismus“ liegen schon die Grundtheile des Begriffes, das Subjektive und das Ideale, mit einander im Streite. Entweder bricht dieser in der Form einer Vergewaltigung des Subjektes durch die „Idee“ oder des „Ideales“ durch den Egoismus hervor. Da haben wir Beide: den *contrat social* und *la grande révolution*.

Bezeichnen wir kurz die Ursache: jenes Ideal war französischer Natur. Gleichwie der ganze philosophische Mensch Rousseau, mit dem Blute der deutschen Mutter in seinem grossen Herzen, daran zu Grunde gehen musste, dass er sein Werk eben in Frankreich und für die „Französische Civilisation“ schaffen sollte — so brach sein Ideal, dieser Erstling alles modernen Idealismus, an dem eigenthümlichen, realistisch-rationalistischen Charakter des Romanismus in Scherben. Was nun dennoch für alle Zeit von diesem Ideale als unsterbliche Idee fortlebt, das sind eben nicht jene Scherben, worauf noch heute der theoretische Sozialismus und der doktrinaire Liberalismus ihre weisen Runen vom „Staat“ und von der „Freiheit“ ritzen, ohne ein neues Zeichen hinzufügen, geschweige denn ein neues Ideal schaffen zu können. Das Unsterbliche in Rousseau's Ideal ist, kurz gesagt: die Idee der „Wahrheit, die aus dem Scheine hervorbrechen will.“

„Wir wollen nicht mehr lügen! Wir wollen die Lüge nicht.“ Der grosse Carlyle gab dieses Wort als ideales Motto dem Dämon der selben französischen Revolution in den Mund, welche er andererseits doch nur als eine lügenhafte Realität uns schildern konnte. Er sah in ihrer Verwirklichung den tollen Excess der Ideenlosigkeit, d. i. des Mangels an lebendigen Idealen und wahren Idealisten, nämlich genialen Menschen. Der erste sogenannte „geniale Mensch“, der in dieser blutigsten aller Komödien auftrat, war dann der dämonische General Bonaparte — kein Franzose —! Die erste Idee aber, welche durch ihn realisirt ward, die war nicht mehr das Jakobinisch-Rousseau'sche Misch-Gespens: „Durch Blut zum Ideal der Idylle“, sondern es war jene, in den ersten „rationellen“ Kanonenschüssen seit 5 Jahren auf den Gassen von Paris sich ausdrückende rauhe Wahrheit: „Durch Blut zur Realität einer gegenwärtigen rationellen Ordnung.“ Das historische „Bündniss zwischen Philosophie und Säbel.“ —

Als dieser latinische Realismus im idealen Maskenkleide des romanischen Imperatoren dann auch niederbrechen musste vor einem Anderen: dem deutschen Idealismus der Freiheitskämpfer von Leipzig, — da ward dem Volke, das damit wieder als eine Macht auf den Weltplan trat, auch der Meister jener seiner edelsten Kraft geboren: Richard Wagner.

Auch er war ein Kämpfer für jene grosse Idee: „Die Wahrheit muss aus dem Scheine hervor!“ Er aber sollte diese Idee realisiren mittels jener ihr innig verwandten: „Durch Kunst zum Ideale des Reinnenschlichen.“ Auch er war ein „Revolutionär“, aber nicht solch Einer, der die Schweiz verliess und am Franzosenthum zu Grunde ging, nicht Einer, der eine Idylle verkündete und eine Revolution erzeugte. Nein: er, als er aus dem Franzosenthum und -Ruhm sich losgerissen, durchschritt die Revolution selbst, und suchte mit dem deutschen Ertragniss seines künstlerischen Genius das Asyl der Schweiz auf, um dort aus der Idylle ein wahres Ideal, und für den deutschen Wahn eine deutsche Wahrheit uns zu schenken.

Unser Meister also machte den entgegengesetzten Weg, wie Rousseau: anstatt vom Ideale zur Revolution, kam er von der Revolution zum Ideal. Da war es denn auch ein Anderes, als jenes romanische, subjektive, sentimentale, phantastische, das in der Realisation der „reinen Vernunft“ zur unmenschlichen Verderbniss des Natürlichen führte.

Unseres Meisters Ideal war ein objektives, und doch ein lebendiges: ein Kunstwerk — aus der Musik. Es war ein Werk höchster künstlerischer Phantasie, aber zugleich eine allseitig vollendete, sinnenkraft gegenwärtige Realität. Es war die Schöpfung und der Ausdruck des deutschen Idealismus.

Wer also von unseren Zeitgenossen, die sich Moderne nennen, den Idealismus schmäht, oder doch verschmäht, — meint er den Idealismus Rousseau's, so verleugnet er die Wiege seines eigenen modernen Geistes, meint er aber den Idealismus Wagner's, so verleugnet er die Wiege seiner eigenen deutschen Natur. In jedem Falle hat er von der grossen Revolution zwischen Rousseau und Wagner nichts gelernt, und dürfte daher nicht sich weigern, von Dem zu lernen, welcher in der That davon gelernt hatte. Das ist der Meister, dessen Lehrbrief sich in die Frage der Noth zusammenfasste: „Was ist Deutsch?“ — dessen Lehre selbst aber in die Antwort seiner That: das Deutsche Kunstwerk.

Hierin haben wir nun ein Ideal verwirklicht, das wir in des Meisters eigenen Ausdrücken bezeichnen dürfen als das „Rein-Menschliche“ aus dem Grunde des „Ewig-Natürlichen“. Diese Begriffe werden uns auch heute wieder die Leitmotive bilden müssen für jede weitere Betrachtung des Idealismus im deutschen Sinne. Das bedeutet: im Sinne jenes Kunstwerkes, welches überhaupt uns erst in den vorzüglichen Stand setzt, von Idealismus anders reden zu können, als die Majorität der modernen Menschheit, die ihre Wiegen verleugnet, und sich deshalb für weiser hält als ihre Eltern. —

1. Das Ideal.

Noch aus dem Sturme der Revolutionszeit heraus schrieb der Meister als Flüchtling jene Worte der ersten Ausgabe von „Kunst und Revolution“, 52, 53, welche uns das Wagner-Lexikon 294 dankenswerther Weise wieder in die Erinnerung gerufen hat:

„Das oft gepriesene oder verworfene Ideal ist in Wahrheit eigentlich gar nichts. Ist in Dem, was wir uns mit dem Wunsche des Erreichens vorstellen, die menschliche Natur mit ihren wirklichen Trieben, Fähigkeiten und Neigungen als bewogende und sich selbst wollende Kraft vorhanden, so ist das Ideal eben nichts Anderes, als der wirkliche Zweck, der unfehlbare Gegenstand unseres Willens. Begreift das sogenannte Ideal eine Absicht, die zu erfüllen ausserhalb der Kräfte und Neigungen der menschlichen Natur liegt, so ist dieses Ideal eben die

Aeusserung des Wahnsinnes eines kranken Gemüthes, nicht aber des gesunden Menschenverstandes.“

Das Ideal muss in der Natur wurzeln, muss selbst ein „Ewig-Natürliches“ sein. Es ist also keine „gemachte“ Einbildung des Individuums in seiner Schwäche, sondern der Ausdruck des in den Menschen gelegten höchsten Vermögens. Wer sich sogenannte „Ideale macht“, Phantasie-Bilder des Wahnes: haben zu können, was man nicht ist — der gehört zu Goethe's „sehnsuchtsvollen Hungerleidern nach dem Unerreichlichen.“ Das sind aber jene falschen Idealisten, von denen die Welt allein zu sprechen pflegt, wenn sie den Idealismus als eine Art unproduktiver Narrheit mit scheelem Blicke betrachtet. Dagegen ward schon am Schlusse der „Idealisirung des Theaters“ und in dem Vortrage „vom idealen Publikum“ Weiteres gesagt.

Es giebt auch noch einen andern „falschen Idealismus“, jenen aesthetischen, welcher das Ideal lediglich in der „Idealisirung“ findet. Auch diese Art ist sehr populär geworden, weil jener Begriff die ganze ältere Aesthetik, die Kunstauffassung der französischen Zivilisation, beherrscht hat, bis sich in deutscher Kunst eine tiefere Auffassung heranbildete. Ueber dieses „Idealisiren“ sagt H. v. Stein: „Idealisiren geht zunächst nur auf gewisse Korrekturen, welche bei übrigens getreuer Nachahmung der Natur zu Gunsten abstrakter Vorstellungen vorzunehmen sind. Der Begriff ist realistisch-abstrakt. Er ist mit Sicherheit als Bestandtheil des französischen Klassizismus anzusprechen.“ (Entstehung der neueren Aesthetik. 123.)

Das wahre Ideal ist weder eine Illusion, noch eine Abstraktion. Es ist, nach unseres Meisters Worten: „unfehlbarer Gegenstand unseres Willens,“ und ohne eine Realisation nicht zu denken. Nur unterscheidet diese Realisation sich wesentlich von der gemeinen Wirklichkeit des „Realismus.“ Sie hat nicht mit „Sachen“ — „*Realien*“ zu thun, sondern mit Personen und Ideen: mit Leben! — Wie der „Wille“, den man „Wille zum Leben“ nennt, seinem Wesen nach ein Unendliches, Universelles ist, so auch das Gebiet des Ideales. Daher behält seine Realisation stäts etwas Wunderbares. Der Sieg des Ideales besteht darin, dass es lebt — nicht, dass es irgend welchen Besitz ergreift, irgend eine endliche Macht in der Welt gewinnt. Meist ist sogar das grösste Zeichen seines Lebens gerade sein heroischer Tod! —

Man denke sich das höchste religiöse Ideal verwirklicht in der Erscheinung des Heilandes, das höchste sittliche in der reinen moralischen That, das höchste aesthetische in dem Gesamtkunstwerke aus der Musik. Alle diese Realisationen schweben wohl wie die Geister über den Wassern, und sie sind doch in ihrer Idealität unbezweifelbar wahrhaftige Erscheinungen. Ja, sie sind wahrhaftiger als alle Real-Thaten und Ereignisse der weiten Erscheinungswelt, welche vergänglich sind, weil sie nur den Beziehungen zum individuellen Ich entspringen.

Aus der sich kreuzenden Menge solcher individuellen Beziehungen schafft sich die Menschheit, unter manchen schweren und grausamen Kämpfen,

einen gewissen Kompromiss der Egoisten in der Form einer *Zivilisation*, politisch ausgedrückt: eines Staates, eines „sozialen Kontraktes“ mit einem „civilen Codex.“ Diesen Kompromiss selbst als „Kunstwerk“ bezeichnen, das lehrte uns der Meister, heisst die Kunst entwürdigen, welche dem Menschen den Blick in das Unendliche erschliessen soll. Denn diese Kompromisse der Staatsweisheit bleiben im Endlichen haften und müssen mit dem Egoismus rechnen.

Wendet sich der menschliche Nachahmungstrieb dieser Welt als Solcher zu, so findet er in ihr kein Ideal menschlicher Natur, sondern ein sogenanntes „*Kultur*-Bild“, richtiger: „*Zivilisations*-Abbild“, welches er nur eben „nachzuahmen“ vermag. Es bietet ihm nichts dar, woran er sich selbst erheben könnte bis zur künstlerischen Fixirung eines Urbildes, woran er also selbst zum „Künstler“ werden könnte. Solch ein „Urbild“, welches ausdrückt, was die Natur in höchster Bethätigung ihrer unendlichen Kraft vermag, fehlt in jenem bunten Bilde des Kompromisses zwischen den Schwächen einer sozialen Unnatur. Diess wäre *Kultur*; hier ist nur „*Zivilisation*“! Hier kann auch alles künstlerische Versuchen nur noch „realistisch“ sich äussern. Oder, brächte es eine sog. „Idee“ mit sich, so wäre diess doch nur ein „Gedanke“, eine Abstraktion, welche als „Tendenz“ sich der Nachahmung der Wirklichkeit bedient, als Mittel zum Zwecke einer Belehrung oder Verführung, jedenfalls unkünstlerischer Art. —

Da wir in des Meisters zuerst erschienenen Schriften die Begriffe der *Kultur* und der *Zivilisation* ungetrennt finden, so müssen wir uns hier, wo wir zum Verhalten des Künstler's gegenüber der sog. „*Kulturwelt*“ gelangen, der späteren strengen Scheidung jener Begriffe vor Allem wieder erinnern.

„Die Gewalt kann *zivilisiren*, die *Kultur* muss dagegen aus dem Boden des Friedens sprossen, wie sie schon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes her führt; aus diesem Boden, der einzig dem thätig schaffenden Volke gehört, wuchsen zu jeder Zeit auch einzig Kenntnisse, Wissenschaften und Künste, genährt durch jeweilig dem Volksgeiste entsprechende Religionen.“ „Die Werke der vorgeschichtlichen Geschlechter sind alle Erfindungen der *Kultur*, welche der geschichtliche Mensch für seine *zivilisatorischen* Zwecke nur benützt und verquemlicht, keineswegs erneuert und vermehrt.“ So lesen wir in „*Religion und Kunst*.“ (X. 302. 313.) Aber auch schon in der 30 Jahre vorher niedergeschriebenen Notiz, welche der Nachlass-Band von 1885 uns zuerst bekannt gegeben hat, heisst es: „unter der *schlechten Kultur* verstehe ich die unserer *Zivilisation* erwachsene.“ (S. 51. Vgl. B. Bl. 1885. S. 281.) Eine Ausführung des Gegenstandes brachte die „*Religion des Mitleidens*“ (S. 119 ff., B. Bl. 1883. S. 111 ff.); wozu man noch die Aussprüche des geistvollen Lagarde in seinen „*deutschen Schriften*“ halten möge: „*Zivilisation* ist die Anerkennung, welche die Menge den Momenten der *Kultur* zu

zollen sich darum gedungen fühlt, weil sie wünscht, um den Preis der äussern Anerkennung derselben, von diesen Momenten innerlich unberührt zu bleiben.“ „*Zivilisation* ist mithin wesentlich Schein und Lüge, und darum der grimmigste Feind aller Religion.“

Sobald der Blick eines wahren Künstlers in der Menge der realen Erscheinungen einer umgebenden „Kulturwelt“ Etwas erschaut hat, was nicht nur dieser „falschen Kultur“, der *Zivilisation* angehört, sondern was aus der Natur in ihrer höchsten und reinsten Kraft entsprungen ist, was aus den Beziehungen zum Ich heraustritt, was in Wahrheit, Schönheit und Gutheit die Welt des Scheines überwindet, was seinem Gemüthe also zu einer religiösen Thatsache werden kann: so hat er allerdings ein Urbild erschaut, so hat er wahre „Ideen“ erkannt, so ist er in der künstlerischen Fixirung dieser Schau, bei realistischer Treue zwischen Auge und Werkzeug, wahrer Idealist.

Als ein Solcher ahmt er nicht mehr nach, was doch nur Kopien, Duplikate, Reproduktionen, Vervielfältigungen ergeben würde. Er bildet nach, was einer Neuschöpfung, einer Wiedergeburt gleichkommt, und sich, anstatt in Vervielfältigung, vielmehr in Vereinfachung, Herstellung einer Einheit aus der Vielheit der Erscheinungen, ausdrückt. Und gerade in dieser Vereinfachung vollzieht sich die wirkliche Vermehrung, Bereicherung der Natur zur Kultur:

„Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen,
was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach;
über Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur ins Leere:
du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur!“

(Schiller.)

Was das Schaffen des künstlerischen Genius mit Dem, was er schaut, verbindet, das ist nicht mehr der vielfältige Schein, die „Lüge“, sondern es ist die Einheit des persönlichen Gemüthes, diese innere „Natur“ des Menschenwesens selbst. Diess vergassen die geistvollen Franzosen vor 200 Jahren, als sie die „Einheit“ in der „Einfachheit“ und in den „Einheiten“ ihrer Poetik suchten. Aus dem Gemüthe des Menschen quillt alle wahre bildnerische Kraft, wie alle wahre Bildung, wodurch eine ewige Wahrheit der Natur, genial mitempfunden, zum Ideale der Menschheit sich gestaltet.

„Am Gebildeten darfst du, Nachahmer, dich üben;
Selbstgebildetes ist Stoff nur dem bildenden Geist.“

(Schiller.)

So nun bezeichnete auch unser Meister (VIII. 94/6.) den Unterschied zwischen Realismus und Idealismus: „Die Unterscheidung liegt in der Nachahmung und Nachbildung der Natur“, und er fügte hinzu: „Nur die Natur ist das Objekt der aesthetischen Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der Nachahmung sein kann. Gegen einen solchen Zustand war keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt erst durch seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbständig heraus.“

Und — mögen wir nachfolgend sagen —: er kehrt mit diesem Blicke auf das Ideal aus dem Kreise der sogenannten „Kultur“, der Zivilisation, zu der Natur, der Selbstgebildeten, zurück. Diese aber hat er nun erkannt als den Inbegriff der idealen Kräfte des Menschlichen, welche in ihm zum Bewusstsein, durch ihn zur freien Objektivation, und so mit ihm zu ihrer Vollendung (Bildung) gelangen sollen. Denn, was wäre doch die Kunst, als die Befreiung und Erfüllung der Natur? Damit aber ist sie, diese Idealisierung der Natur, vielmehr und wirklich die Realisation des Ideales.

Die Musik — diese gern so genannte „Kunst des Gemüthes“ — ist eben deshalb die idealste Kunst, weil sie überhaupt gar nicht nachahmen kann, ja, weil sie nicht einmal im strengsten Wortsinn „nach-bildet.“ Was wir von ihr „bildlich“ aussagen, ist nur übertragener Ausdruck. Das Zeit-Pronomen „Nach“ widerspricht überdiess durchaus dem Charakter des musikalischen Schaffens. In diesem ertönt das unmittelbar empfundene Urbild der Natur aus dem schöpferischen Gemüthe des Menschen. Die bewegte Figur einer sog. musikalischen „Idee“ sagt uns nicht etwa: so sieht ein bestimmtes Objekt aus; sondern: Diess lebt in der Erscheinung als ihr bewegendes Wesen (*Motiv*). Was dann der Künstler, als Dichter, dieser Welt der musikalischen „Ideen“ nachbildet, ist in der That erst das gestaltete Bild des Wesens der Welt: das Ideal.

Dieses sehen wir heute in dem mythischen Drama aus der Musik. — Was kann es uns noch lehren?

Es ist wahr in seinem Wesen, schön in seinem Erscheinen; und was aus dem Wahren und Schönen als die siegende Macht, als der eigentliche „Zweck“, als der „unfehlbare Gegenstand des Willens“ dieser ganzen Welt-Offenbarung sich ergibt: das ist das Gute. Senta — Elisabeth, Lohengrin — Marke, Brünnhilde — Hans Sachs, Parsifal: sie Alle leben das Eine, welches das Ideal aller Ideale, weil die innerste Idee des Seins, weil die höchste Bethätigung des weltbildenden Vermögens, weil die reinste Offenbarung der heiligen Gesetze der Natur in ihrer Freiheit ist.

Wer an das Gute glaubt, ist Idealist. Wer es in der Natur oder Kunst erschaut und wiederschafft als das Wahre und Schöne, der hat die „Idee“ gesehen, der hat das „Ideal“ verwirklicht. Wer es philosophisch fasst, nennt es mit Platon, dem „göttlichen“ Denker von Hellas: das *megiston mathema*, nicht „Zweck“, sondern „Ursache“ aller Wahrheit und Schönheit, das höchste „Urbild“, *eidos*, *idea* selbst. In der Kunst des Gemüthes aber haben wir nicht nur den philosophischen Begriff, sondern das aesthetische Leben der höchsten „Idee“ — nicht nur das erkannte „Gute“, sondern die schöpferische „Güte.“ —

2. Die Idee.

Fragt man nun: was ist eine Idee? so berührt man damit die Wurzel jener Wunderblume, welche „Ideal“ genannt wird, und deren Pfleger „Idealisten“ heissen.

Wie das Ideal eine Erfindung Rousseau's und für uns eine Neubildung unseres Meisters war, so ist die Idee eine Schöpfung Platon's, welche für uns durch Schopenhauer solch ein neues Leben empfing, dass davor auch die Pforte des grossen, welt-deutenden Geheimnisses der Musik aufspringen musste.

Schicken wir hier voraus, was Platon, und was Schopenhauer, von den „Ideen“ uns gesagt haben, und zwar mit Benützung der wiederum nachzulesenden Abhandlung Heinrich's von Stein: „*Idee*“, in den Bayreuther Blättern 1885, V. 133 ff.

„Wir gleichen, nach dem Platonischen Mythos, Menschen, welche in einer Höhle gefesselt sitzen, so dass sie auch nicht einmal den Kopf bewegen können, der Höhlenwand zugekehrt. Am Eingange der Höhle werden im Lichte der Sonne Gegenstände vorüber getragen; wir sehen deren Schattenbilder an der Wand, und das ist unsere Erkenntniss.“ „Schopenhauer setzt hinzu: der Künstler gleicht Demjenigen, der sich entfesselt, sich dem Lichte zukehrt, und die wirklichen Dinge sieht.“ Diese wirklichen Dinge, deren Schatten wir nur sehen, — die der Künstler selber erschaut, — sind Platon's „Ideen.“

Schopenhauer erläutert uns weiterhin den Sinn der Idee aus der „Kontemplation“ der Natur überhaupt. Wer die Natur, rein als solche, „objektiv“, betrachtet, sieht sie wie Kunst; denn auch er sieht in ihr jene „wirklichen Dinge“, schattenlos, ideal. „Durch die Kraft des Geistes gehoben“ lässt man „die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren.“ Man hört auf, „nur ihren Relationen zu einander nachzugehen, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist.“ Man betrachtet also „nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen, sondern einzig und allein das Was?“ Man *verliert* sich, „nach einer sinnvollen deutschen Redensart,“ gänzlich in einen Gegenstand, „sodass es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt.“ Wenn dergestalt der Anschauende und die Anschauung Eins geworden sind, „indem das ganze Bewusstsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist“: dann ist das also Erkannte „nicht mehr das einzelne Ding als solches, sondern es ist die *Idee*.“ (Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. III. 210 ff.)

Platon kannte die Ideen noch nicht als Das, was wir uns gewöhnt haben zunächst in ihnen zu erblicken: Objekte der Kunst. Der grosse Grieche missachtete die Kunst, den Abgott seiner hellenischen Mitwelt. Sie schien ihm nur „Bilder,“ also Abbilder der wirklichen Dinge, fixirte Schatten in der Höhle darzustellen. „Die Erscheinungswelt, so argumentirt

er, ist eine Nachahmung der Idee, die Kunst eine Nachahmung der Erscheinung, also ist sie eine Nachahmung der Nachahmung und keiner ernstesten Beachtung werth.“ So lesen wir bei Deussen, „Elemente der Metaphysik,“ 96, wo der Verfasser dieses Verfehlen des rechten Weges zur Ideen-Schau — des Weges der Kunst — dem Einflusse des Sokrates mit seiner Tendenz, ethische Begriffe logisch zu bestimmen, zuschreibt. Platon, der Hellene des 4. Jahrhunderts v. Chr., blickte hier nicht über den Charakter der eigenthümlichen künstlerischen „Zivilisation“ hinaus, in welcher er lebte, und welche er zu ersetzen suchte durch das Bild einer idealen „Staats-Kultur“, als den philosophischen Ausdruck seines eigenen inneren Kunst-Triebes.

Wir Deutschen des 19. Jahrhunderts n. Chr., als Schüler Kant's und Schiller's, waren hingegen zu der „Erkenntniß“ gelangt, gerade die Kunst sei es, welche nicht die einzelnen Gegenstände darstelle, sondern ihre Ideen. Sie ahme nicht die Dinge bildlich nach, sondern sie schöpfe das „Bild“ aus den Dingen. Dabei blieben wir bei dem Begriffe des Bildes und des Bildlichen stehen. Auch wir standen unter dem Zauber der selben, über 2000 Jahre alten, plastischen Kunst-Welt, welche Platon nicht als ideale Kultur gelten liess, während wir, Schiller'sche „Barbaren“, nur eben in einer Nachbildung ihres Vorbildes zu irgend einer „Kultur“ gelangen zu können meinten. Das „Urbild,“ das „Ding an sich,“ das grosse X der Kantischen Philosophie, hatte sich uns noch nicht entschleierte. Aber schon hatte der selbe Schiller das Christenthum die „aesthetische Religion“ genannt. Er ahnte die wahre Idee unserer Kultur, wie er die wahre „Musik“ geahnt hat.

Schopenhauer, als der Metaphysiker der Musik, aus der Natur zum Kunstwerke uns zurückführend, sagte nicht mehr nur: es stellt die Ideen dar; sondern: es löst das Räthsel des Lebens. Er hatte das Wesen der Welt als „Wille“ erkannt, und fand diesen Willen als reine Idee wieder in der musikalischen Kunst. Aus Platon's Grundgestalten der Welt waren Grundgestalten einer Kunst geworden, welche gar keine Gestalten, keine Bilder kennt. Den selben Weg hat der „Idealismus“ zurück zu legen, wenn er sich selbst erkennen will. Er muss von den „Ideen“ Platon's zum Kunstwerke der Musik gelangen; dann sieht er, wo dort eine Welt-Vielheit sich bildete, hier eine dramatische Einheit entstehen, welche in der That eine Lösung des Lebens-Räthsels bedeutet.

Platon's „Ideen“ also sind die Grundgestalten der Welt, die urbildlichen Einheiten ihrer Erscheinungs-Vielheit. Sie sind damit die wirklichen Objekte dessen, was die Sprache in ihren Worten unserem Geiste als „Begriffe“ übermittelt hat. Jeder Blick durch den Schein der vergänglichen Erscheinungen hindurch in das Wesen der Dinge, als in die unvergängliche Wahrheit ihres Seins — jeder Blick in jenes Reich, welchem das Viele und Einzelne der Realität als seiner urbildlichen Einheit entstammt — jeder

solcher Blick ist selber eine subjektive „Idee.“ (*Video!*) Sprechen wir sie als Wort aus, so haben wir den Begriff des Dinges, seine geistige Einheit.

Wir sehen die Bäume und bezeichnen sie als „Baum.“ Dieser Begriff deutet darauf, dass der menschliche Geist die Fähigkeit hat, über die Vielheit der einzelnen, vor uns stehenden Baum-Erscheinungen hinaus zu blicken und sich gewissermaassen hinein zu senken in die geheimnissvolle Kraft, welche die Welt nicht erst durch Abstraktion von Aussen erkennt, sondern welche sie von Innen her durch Gestaltung erscheinen lässt, welche also, anstatt den Begriff „Baum“ erst von der Wirklichkeit abzuziehen, vielmehr die urbildliche Idee „Baum“ in die Vielheit der Erscheinungen umsetzt.

Was in der zeit- und räumlichen Wirklichkeit vor unseren Augen als die Bäume wurzelt, wächst, grünt und blüht, das muss in der Einheit des Willens dieser Kraft, „Baum“ zu werden“, als Idee existent sein. Und diese Idee ist nun die objektive, mit welcher unsere subjektive bei ihrer erkennenden Thätigkeit in Einklang tritt.

Dieser „Einklang“ äussert sich denn auch nirgends reiner als in der Klang-Welt, der Musik, deren „Motive“ für den wahren Musiker, wie wir wissen, tönende „Visionen“, also „Ideen“ sind. (Ueber das Opern-Dichten und Komponiren. X. 225.) Es liegt in beiden Worten die Wurzel des Sehens; und diess bedeutet das Sehen der Wurzeln der Dinge, das Sehen des Unsichtbaren, als eigener „Sinn“ im Hören uns gegeben. —

So ist die Idee die innere Wahrheit aller Erscheinungen, welche dadurch allein uns erkennbar werden, wie sie auch dadurch allein uns als schön erscheinen können. Auch die Natur ist uns nur schön, indem wir sie als Idee betrachten, sowohl ausser Relation zum Ich wie ausser allen Relationen ihres Erscheinungsdaseins unter einander. „*Le beau par la verité*“ war das Boileau'sche Motto des französischen „klassischen Geistes.“ Die Harmonie des Natürlichen und Rationellen, die er anstrebte, erkennen wir Deutsche Schopenhauer's und Wagner's in der *Idee*.*)

Die höchste Schönheit der menschlichen Natur aber ist die Moralität, die Idee des Guten. Erst in ihr wird die Natur-Willenskraft, „Mensch“ zu werden, zu ihrem vollen Vermögen gesteigert. Erst in ihr erkennt der Mensch wahrhaft sich selber, als Realisation seiner Idee.

Jede reine Erkenntniss einer Wahrheit ist eine ideale Thatsache. Sie ist ein Blick des Ich in die Tiefe des weltbildenden Willens, aber ohne Willen des blickenden Ich, ohne Beziehung auf das Ich als wollendes Wesen. Das also erblickte Urbild wird uns zum Ideal. Wir streben nicht nach seinem Besitze, denn wir besitzen es, indem wir es erschauen; aber wir streben nach seiner Verwirklichung, welche nichts anderes bedeutet als die Ermöglichung seines Besizes für Alle in der Wirkung auf Alle. Unser Wollen hat sich also in dem Zauberschlafe des Schauens des Urbildes, am

*) Vgl. Heinrich von Stein, die Entstehung der neueren Aesthetik, I. 29 ff. (Cotta.)

Ideale selbst, idealisirt. In der wunderbaren Berührung mit dem Weltwillen, gleichsam im Traume jener Ideen-Schau, ist es zum „Willen für die Welt“ über das Ich erhoben worden. Der Wille steht nun im Lichte der „Idealität.“ —

3. Die Idealität.

Der idealistische Wille (d. h. das Wollen des Idealen) ist seiner Art nach immer „moralisch“ zu nennen, mag er nun das Ideal in sittlicher That oder in künstlerischer Gestaltung realisiren. — In Beiden wird der ideale Inhalt des weltbildenden Willens durch das menschliche Gemüth zu einer schöpferischen Willensthat unseres Idealismus.

Der Blick des Menschen, welcher den Willen in seiner Idealität, durch die äussere Erscheinungswelt hindurch, zu treffen vermag, geht selbst aus diesem Willen in seiner Idealität hervor, welchen jedes Menschen Gemüth in sich birgt. Der geistige Prozess des Ideen-Schauens, wie des Begriff-Bildens, des Kunstschaffens, wie des Sprechens, ist im Grunde eine Bethätigung des menschlichen Gemüthes, und damit, wie auch seine höchste Thätigkeit bewährt: moralischer Art.

Man könnte auch wiederum sagen: jede reinmoralische That ist ein Kunstwerk, denn eben der Menschenblick, welcher in den Dingen ihre Wahrheit (ihre *Idee*) erschaut, ist seine künstlerische Kraft. Diess bewährt sich auch darin, dass diese ideale Wahrheit nie den Charakter des Maasslosen trägt, vielmehr ihr eigenes Maass besitzt, gleich einem künstlerischen Gebilde, so sehr ein nur an die Maasse der äussern Erscheinung gewöhntes Auge davor zunächst erschrecken mag. Maasslos ist die Lüge, und ebenso die von keiner Idee beherrschte Realität. Aber: „fürchte dich nicht!“ sagt uns der Herr aller Wahrheit.

Der Seher Johannes erzählt in der Apokalypse: „Und es ward mir ein Rohr gegeben, einem Stecken gleich, und der Engel sprach: Wach auf und miss den Tempel Gottes und den Altar und die darinnen anbeten; aber die Halle (Vorhof) des Tempels, die nach Innen führt, wirf hinaus und miss sie nicht, denn sie ist den Heiden gegeben, und die heilige Stadt werden sie zertreten zwei und vierzig Monde.“ (Offenb. J. XI. 1. 2.)

Das „Messen“ bedeutet hier ein Ausscheiden des Unzerstörlichen vom Zerstörbaren, des Heiligen vom Heidnischen, der Wahrheit von der Lüge. So „misst“ der Seher der ewigen Wahrheiten (der Ideen) mit seinem Sehen, im „Wachen“ des Wahrtraums, die Erscheinungen der Ideen, ausscheidend das Endliche, Vergängliche, so dass nur noch erscheint, was Idee ist. Diess aber ist das Ideale, das aus den Beziehungen zum individuellen Wollen Losgelöste: Ausdruck und Ziel des universellen Willens. Solche Erscheinung trägt an sich das Maass der *Idealität*. Auch in erhabenster Uebermenschlichkeit bleibt sie schön, denn sie entspricht dem inneren Maasse, der Idee,

dieser ewigen Harmonie aller Dinge. „Sorgfältiges Ermessen des inneren Befundes ist erforderlich, um zu dem rechten innern Maasse, der innern Harmonie zu gelangen.“ (Shaftesbury bei H. v. Stein a. a. O. 168.)

Der selbe religiöse Seher erschaute „des Menschen Sohn“ in göttlicher Majestät unter den sieben Leuchtern. „Sein Haupt und sein Haar war weiss wie Wolle und wie Schnee, und seine Augen wie eine Feuerflamme, seine Füsse wie Metall, das im Ofen glüht, und seine Stimme wie grosses Wasserrauschen; und er hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand, und aus seinem Munde ging ein scharfes, zweischneidiges Schwert, und sein Angesicht leuchtete wie die helle Sonne. Und er legte seine rechte Hand auf und sprach zu mir: Fürchte dich nicht, ich bin der Erste und der Letzte, und der Lebendige. Ich war todt, und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit!“ (Offenb. J. I. 14—18.)

Diess ist die bildliche Darstellung der Idee des Erhabenen menschgewordener Gottheit, mit besonderer Beziehung auf die Realisirung der Idee des Gottesreiches in den sieben asiatischen Urchristen-Gemeinden. Hier offenbarte sich die *Idealität* des Christenthums in der Gestalt seines gott-menschlichen Heilands. Die ideale Wahrheit des Gottesreiches, seine bis zur Personifizirung lebendige Idee, erscheint in der idealen Wahrnehmung des Sehers unter dem Bilde ihrer Bewährung als welthistorische Thatsache. Das Uebermenschliche empfängt in solcher idealen Schau (Vision) das Maass des Bildes, in welchem die ewige Harmonie des Gottesreiches zum symbolischen Ausdrucke gelangt. Denn das Symbol ist das bildnerische Maass der Idee, die Form der Idealität, wodurch Uebermenschliches aesthetisch wahrnehmbar wird. („Fürchte dich nicht! Ich bin der Lebendige!“)

Allerdings ist das Idealisch-Symbolische in jener Offenbarung des Apostels von Ephesus stark in das Realistisch-Allegorische übergegangen. (Sterne und Schwert!) Der Seher der christlichen Idee war Semit. Den Semiten steht für die bildnerische Wiedergabe des göttlichen idealen Maasses nur eine unmässige realistische Phantasie zu Gebote. Diese Phantasie ist auch nicht erfinderisch, sie bleibt passiv den Dingen, dem Scheine, hingegeben. Es fehlt ihr das dem Idealen entsprechende künstlerische Element — die schöne That des freien Gemüthes.

Der olympische Zeus ist die bildliche Darstellung der Idee des Erhabenen vergöttlichter Naturkraft. So erkannte die hellenische Künstler-Seele in der Natur die göttliche Idee. In übermenschlicher Gestalt erscheint dieses Götterbild, übermässig vor dem menschlichen Augenmaasse, aber nicht unmässig, nicht maasslos. In edelster Harmonie der Theile zum Ganzen wird es plastischer Ausdruck jener Harmonie selber, welche, hinter aller Diskrepanz der Erscheinungen, der Idee des Naturgöttlichen eignet. Dieses schöne Maass des Erhabenen „verleiht“ nicht nur, nein, es ist die Idealität des künstlerischen Gebildes. Die Idealität ist der Ausdruck des hier Kunstgebilde gewordenen idealistischen Wollens (Genie), das einer

grossen Ideen-Schau schöpferisch entflammt war. Sie ist gleichsam das „Augenmaass“ des Ewigen. In ihr beruht die aesthetische Wirkung des Gebildes auf das Gemüth, in ihr alle Schönheit der grossen Kunst.

Das erstaunlichste Beispiel dieses künstlerischen Maasses haben wir an „Tristan und Isolde“: das Uebermässigste menschlicher Leiden in der reinsten Schönheit der Idealität — durch das Wunder der Musik. —

Wie im Aesthetischen, so auch im Ethischen, wie beim Gebilde, so auch bei der That, welche aus der Ideen-Schau, aus dem Blicke in die Wahrheit der Dinge entspringt: hier wie dort finden wir jene Idealität wieder. Aus der Vielheit der Erscheinungen und den Beziehungen der Realität löst sich eine höhere Einheit, deren Charakter Harmonie ist. Das ist der Ausdruck der Ideen. Auch die höchste Idee des Guten drückt sich aus in der harmonischen Wirkung der „guten That.“ Die That ist hier das Symbol der Idee, wodurch sie moralisch wahrnehmbar wird. (Lohengrin: „Sie sahen meine gute That!“)

Was aber diese harmonische Wirkung aus Gebilde und That überhaupt zu empfangen vermag, ist das menschliche Gemüth. Denn dieses bedeutet selbst das Vermögen, die Realität ideal aufzufassen. Durch das Gemüth ist das „Augenmaass des Ewigen“ in uns selber gelegt; es ist unser Können, weiterhin unsere Kunst geworden. Die Welt des Scheines und Wahnes, in ihrer maasslosen Ausbreitung durch Zeit und Raum, wird in dem Gemüthe des Menschen auf ihre idealen Einheiten und Wahrheiten zurückgeführt. Hier sieht unser Auge das Schöne, erkennt das Wahre, glaubt das Gute.

Jenseits dieser idealen Schau führt der Weg in das Maasslose, in das Gemüthlose, in den Frevel. „Die heilige Stadt werden sie zertreten zwei und vierzig Monde“ prophezeit der begeisterte Semit, welcher selbst aus dem „Sohne des Donners“ der Apostel der Liebe geworden war. — Maass und Frevel in ihrem Widerspiele bilden die ideale Tragödie des hellenischen Volksgeistes. Vor dem idealen Gerichte der heiligen Zeustochter von Athen werden die Erinyen zu Eumeniden: *Χαίρετ' ἀστικός λεώς, ἵκταρ ἡμενοί Διός, παρθένου φίλας φίλοι σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ!* (Aischylos, Eumenides. V. 997 — 1000.)

Ohne unser Gemüth, als maassgebende Macht aller wahren Idealisierung, würde die gesammte Erscheinungswelt für uns lediglich in ihrer realen Vielheit, nur in Beziehung auf einen, weil gemüthlosen, auch ideenlosen, egoistischen Willen existiren. Wir wären ganz nur „Ich“, aber dieses Ich wäre nicht fähig, sich selbst zu erkennen, als das reine Subjekt des Welt-Objekts. Die Wurzeln des Ich's im All, des Einzelnen in der Einheit alles Seienden, sie wären durchschnitten und hingen in Fasern herab, deren jede nur ein blödes Verlangen nach augenblicklichem Genusse wäre. Wir könnten zu keiner Kunst gelangen, weil wir keine Menschen wären, d. h. keine

Ideen-schauenden Gemüths-Wesen, moralische Wesen, deren eigenthümliche Thaten eben die Thaten des im Gemüthe heimischen Idealismus sind.

Unsere Gemüths-Welt ist recht eigentlich der wunderbare „Raum“ in unserem Innern, in welchem das Individuelle mit dem Universellen zu lebendigem Vermögen sich eint. Nur dadurch sind wir im Stande, im Individuellen das Universelle zu erfassen, also: Menschen zu werden, be-seelte und geistige Wesen, welche Sprache, Glauben, Sitten und Künste besitzen.

So ist auch das Objekt dieser Gemüths-Welt, so ist die Ideen-Welt gleichfalls der wunderbare „Raum“, wo das grösste Räthsel alles Daseins und Lebens seine harmonische Lösung findet.

Diess ist jener für den abstrakt denkenden Geist undurchdringlich bleibende Umstand, dass und wie überhaupt ein Universelles, ein Ur-Ewiges und Ur-Einheitliches, „zur Welt komme“, — wie es sich zur Vielheit der Erscheinungen zertheilen, — wie es damit (sofern es Wille war) zum Begehren, (sofern es Idee war) zum Wahne zu werden vermochte, — und kurz: wie aus einem Göttlichen ein Unvollkommenes, Schlechtes, Böses hervorgehen konnte.

Hier scheint ein ewiger Spalt zu klaffen zwischen Sein und Schein, Wesen und Wirklichkeit, Einheit und Vielheit, Urbild und Abbildern, Gott und Welt. Oder, wie wir als Zeitgeschöpfe noch immer es am Liebsten bezeichnen und am Leichtesten zu verstehen pflegen: zwischen Ewigem und Endlichem.

Dem religiösen Glauben ist das Räthsel ein für alle Mal gelöst in der Erscheinung des Heilandes, in welcher Gott selbst Mensch geworden war. Das „Lamm“ löst die „sieben Siegel“ des grossen Geheimnisses, nach dem Bilde des visionären Apokalyptikers. Wer an die Gottheit Christi des Erlösers glaubt, dem kann die Frage nach dem Zusammenhange zwischen Sein und Schein gar keine Frage mehr sein. Es bleibt ein Wunder, aber der Glaube, dem es sich persönlich offenbart hat, fragt nicht mehr danach; er ist dessen versichert: es ist gut, wie mein Heiland!

Auch die menschliche Wissenschaft, aller Metaphysik abhold, hat sich mit Hilfe ihrer Begriffs-Bildungen eine eigene Mittelswelt zwischen dem Ewigen und dem Endlichen geschaffen, womit sie sich zufrieden erklärt. Sie hat alle einzelnen Erscheinungen der Natur zurückgeführt auf — übrigens unerklärte — Grundkräfte. Die Kräfte der Natur sind auch nur die Aeussierungen des Willens als des Welt-Wesens, durch welche dieser, immer geheimnissvoll, die Welt als Erscheinung in das Leben ruft. Kein Mensch weiss, welcher Art und Herkunft diese Aeussierungen selber sind; er schliesst nur aus den Erscheinungen auf sie als wirkende Kräfte. Sie müssen vorhanden sein, als einzig mögliche Brücke zwischen dem Wesen der Welt und dessen einzelnen Erscheinungen.

Daher konnte Schopenhauer auch in den Naturkräften „Ideen“ sehen. Schiller aber sagte: „der Idealist unterwirft die Dinge, welchen der Realist sein Denken unterwirft, seinem Denkvermögen; denn wenn die Gesetze des menschlichen Geistes nicht auch zugleich die Weltgesetze wären, wenn die Vernunft endlich selbst unter der Erfahrung stünde, so würde auch keine Erfahrung möglich sein.“ (Ueber naive und sentimentalische Dichtung.) Die ganze reale Welt wird so schliesslich auch für die Naturwissenschaft und alle Erfahrungswissenschaften überhaupt nur durch den Idealismus möglich.

Wie die Platonische höchste Idee, die des Guten, im Erlöser als göttliche Güte verkörpert, für den Glauben die Möglichkeit des Welt-Wunders bekundet, so auch die Naturkräfte für die Wissenschaft, — so auch endlich die Ideen-Welt für den aesthetischen Sinn des menschlichen Gemüthes.

Was aber für uns die verschiedenen Möglichkeiten des Ewigen, als endlich zu erscheinen, bedeutet, das ist ihm selber das Vermögen dazu. Dieses Vermögen des Ewigen, Universellen, überhaupt unserem Gemüthe etwas zu sagen und zu sein, dieses Vermögen also auch unseres Gemüthes selbst, das Ewige zu glauben, zu schauen, in Begriffe zu fassen, ja, in der Kunst zu schaffen, d. h. ihm ein Maass zu geben, dass es uns zum Bilde oder zur That werden könne, ohne an seiner überbildlichen, unermesslichen Art etwas einzubüssen: das ist die Idealität.

Die Idealität ist also nicht nur eine Eigenschaft, gewissermaassen eine Verklärtheit des Realen („Idealisirung“), worauf man sie gewöhnlich beschränken möchte. Sie ist selbst durchaus eine Kraft-Aeusserung; denn alles Ideale ist Leben. „Ich bin der Lebendige“. In ihr äussert sich die Kraft des Idealismus als bildnerische Bethätigung seiner Eigenart. Sie selbst ist also die schöpferische Wahrhaftigkeit jener Mittelswelt, welche wir als „Welt der Ideen“ zwischen der ewig geheimnissvollen Ur-Einheit des Weltwesens und der ewig widerspruchsvollen Verschiedenheit der Erscheinungen gefunden haben. Sie giebt uns das Maass, welches „das Ewig-natürliche mit dem Reinmenschlichen in harmonischer Verbindung erhält.“

Versucht sie in Euch auszulöschen bis auf die letzte Spur, diese Welt, welche die Welt Eueres Gemüthes ist, und Ihr werdet sehen, dass Ihr nichts mehr seht, dass Ihr aufhört Mensch zu sein, dass Ihr zurücksinkt in den dumpfen Werde-Rausch des vegetativen Daseins, welches sich nur auf Reize des blinden Willens zum Leben aufrafft bis zu wüthenden Exzessen der Bestialität. Alles Gute, Schöne, Wahre in Euch entspringt allein aus Euerer Gemüthsfähigkeit, über das Einzelne und Egoistische um und in Euch hinaus, das Ideale, die Ideen zu fühlen, zu schauen, ja zu hören! Wo immer Ihr das seid, was nur Menschen sein können: bewusst Leidende und Mitleidende, Liebende, Fürsorgende, Getreue, Patrioten, Kämpfer für das Recht, Forscher nach der Wahrheit, Bildner des Schönen, Gute, Gerechte, Weise, Gläubige des Ewigen, Fromme, Heilige — überall da tritt Euer individuelles Bewusstsein in den edel abgemessenen Kreis der ewigen,

universellen Kräfte (Idealität), welche Euer Gemüth unbewusst umschliesst, welche Euer Glaube fraglos begreift, Euer Wissen zweifellos anerkennt, Euere Sittlichkeit unmittelbar bethätigt, Euere Kunst aber aesthetisch realisirt, von Eurer Sprache bis zu Eurer Musik! —

4. Die Kunst.

„Eine wahrhaft sittliche That — sagt Schiller — kann nur von Idealisten ausgeübt werden.“ Der Idealist aber, wie er die sittliche That als Kunstwerk auffassen konnte, so fasst er auch das Kunstwerk als sittliche That. Es entspringt ihm, wie jene, aus dem Vermögen des Idealismus: die Welt der Ideen zur sinnlichen Erscheinung zu bringen.

Die Kunst schafft uns aus jener Ideenwelt wieder eine Sinnenwelt, frei und vollkommen für sich. Die Kunst setzt Das, was wir als Gemüth in uns tragen, als Erscheinung ausser uns. Und nicht nur als Erscheinung! Das Gemüthsreich, die Ideenwelt, ohne alle Vermittelung des Scheines, theilt sich selber uns mit: in der Musik.

Das Platonische *eidos*, das Urbild, heisst so wegen der Nachbildungen, mochte Platon darunter die Erscheinungs-Dinge überhaupt, der spätere Idealist insbesondere die Kunst-Werke begreifen. An und für sich ist jedoch das *eidos*, die Idee, nicht nur Bild, sondern, wie alles Ideale: Leben. Aber Leben ausser Zeit und Raum, unsichtbares „Ding an sich“, nur von uns, nach menschlicher Analogie, mythisch vorgestellt etwa als „Bild“ in der Phantasie eines anthropomorphischen Weltsehers. Es ist der eigentliche, immaterielle Inhalt des Willens vor seiner Bewegung zum Erscheinen. Also vielmehr ein *A-ides* (Hades), ein „mystischer Abgrund“, dessen innere Bewegung selbst unsichtbar, dessen Lebendiges, Wollendes, nur im Tone sich äussert.

Das verschleierte Bild von Sais als Memnonssäule!

„Wie, hör' ich das Bild — das meine Augen zu seh'n sich nicht getrauten?!“ So könnte der Mensch in Tristan's Weisen bei dem Wunder der musikalischen Kunst ausrufen.

Alle anderen Künste sind nur die Bildnerinnen der Abbilder der Ideen, der Vorstellungen bis zu den Begriffen, mittels der Phantasie, die den Geist bis zur Poesie beflügelt. Die Musik allein ist unmittelbarer Ausdruck der Idee der Welt. So sagt unser Meister:

„Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schliesst das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzig der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt.“ „Jene „Idee“ verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewusstsein, von der Einheit des

menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt. (IX. 128. 90.)

Diese Einheit des Willens, in der Musik offenbart, ist aber eben jenes einheitlich Gesammte, Ideale, welches als Gemüth in unserem Innern das innigste Vermögen der Welterkenntniß („des Weltenwerdens Walterin“) nicht nur bedeutet, sondern ist. Darum sagen wir: die Musik, indem sie den schöpferischen Inhalt des weltwerdenden Willens (Idee) ausdrückt, ist selber „Wille in der Idealität.“

Selbst kann der Wille als Solcher nicht Kunst sein. Er ist aber die ursprüngliche bildnerische Schaffenskraft der Kunst. Diess wiederum kann der Wille, der sonst in blind-wilder Zeugung nur das Böse zu erzielen scheint, weil er im Grunde dennoch gut ist. Er ist blind nur, solange die ihm innewohnende Idee unserem Gemüthe nicht aufging. Er ist aber gut, weil er wahr, absolut wahr ist. Diese Wahrhaftigkeit des Willens, der alles Lebende beseelt, aller Erscheinung zu Grunde liegt („Nie lügt Kundry, doch sah sie viel!“) — diese Wahrhaftigkeit drückt sich willkürlos schon aus in der Gesetzmässigkeit der Natur. „Die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar zu schauen“ — um hier Schiller's Ausdruck zu gebrauchen — ist eben die schöne Freiheit des Künstlers, dessen eigenes „Gesetz“ sein liebekräftiges Gemüth ist. Zwischen diesen beiden Polen, Natur und Kunst, bewegt sich das gesammte sittliche Leben des Menschenwesens.

Die Sittlichkeit will natürliche Gesetze als freie Kunstwerke des Gemüthes vermenschlichen, d. h. auf das Leben der Menschheit übertragen. Dabei spricht man gern von der „Willensfreiheit“ als sittlicher Grundmacht. Die dem Begriffe der Willensfreiheit zu Grunde liegende wahre Idee ist die Freiheit des Willens vom Egoismus der individuell vereinzelter Erscheinungsvielheit.

Die sittliche That entspringt allein aus jener schöpferischen Universalität des Willens, welche wir seine „Idealität“ nennen durften, und welche in der Musik ihren reinsten künstlerischen Ausdruck empfangt. Wie die Musik die Idee der Welt ohne Beziehung auf Individualisirungen, ganz universell, also keine einzelne Gemüthserregung oder Leidenschaft, sondern die Leidenschaft, das Gemüth selbst zum Ausdrucke bringt: so offenbart sich uns in jeder wahrhaft sittlichen That jene Urkraft des All-Willens, welcher wahr und gut ist im Frieden seiner Ungetheiltheit, seiner Ewigkeit und Unendlichkeit, kurz: seiner Idealität vor d. h. ausser aller Erscheinung.

Wir könnten sagen: in der Idee steht der Wille still und schaut sich selber an. Er erkennt sein Urbild.

Dieses Bild erklingt nun, musikalisch, in unserem Gemüthe, welches selbst der ideale Wille in uns ist. In diesem Klingen bewegt sich der ruhende Wille wieder, aber nicht mehr wie sonst in der Erscheinungswelt, mit wildem Wüthen (Wotan), um dem Schmerze der individuellen Vereinzelung zu entfliehen, begehrend und verzehrend, was „anders“ ist:

sondern, weil ganz ohne Materie, darum rein-ideal, gleichwie in der Seligkeit des göttlichsten Traumes. (Titirel: „O heilige Wonne!“)

Es ist nicht nöthig, dass dieses innere Klingen nun auch laut werde als wirkliche Musik. Es mag im Gemüthe verborgen bleiben, als allgemeine künstlerische Schöpfungskraft, als der „Idealismus,“ dem alle Kunst entspringt, und den man wohl mit einem schwächlichen Worte als „Stimmung“ bezeichnet, während es die Stimme Gottes ist, die das „Werde“ in die Welt ruft.

Die menschliche Phantasie zieht von diesem inneren Klingen des Gemüthes dann wieder neue Bilder ab, Schöpfungen der Einzelkünste, in denen der persönliche Wille gleichfalls stille steht, nun aber — ohne Leben. Da haben wir die geisterhafte, fast gespenstische Erscheinung eines plastischen, eines malerischen Werkes, das zum äussern, oder eines poetischen, das zum inneren Auge spricht. Es sind nur Bilder der Phantasie, nicht Leben selbst. Aber, weil dem Idealismus des Gemüthes entsprungen, weil Abbilder jener klingenden Idee, sind es eben Abbilder des Urbildes und tragen die Sehnsucht nach diesem, als nach ihrem wahren Lebenselemente unauslöschlich in sich. Ja, diese Sehnsucht verleiht ihnen ihre höchste Schönheit!

Je idealer diese Werke der schönen Künste sein wollen, desto lebendiger müssen sie daher sein, und wenn sie ihren Idealismus und ihre „Schönheit“ vielmehr in der Lebloisigkeit suchen, so sind sie gewiss auf den falschen Weg gerathen. Dann denken sie das Ideale in der Form zu haben, anstatt im Inhalte. Nur aber insoweit ist die Form des Kunstwerkes ideal, als sie adäquater Ausdruck des stäts idealen Inhaltes der wahren Kunst ist.

Die Lebendigkeit des Kunstwerkes kann erst dann zu wirklichem Leben werden, wenn die Abbilder der Idee aus ihrer Willens-Starre, worin sie so leicht zu Formgötzen entarten, die Bewegung wiedererhalten. In dem Rhythmus ihrer Bewegung tritt das erste Element der inneren Musik an den Tag. Wir finden es isolirt im Tanze. Kommt dazu auch die geistige Bewegung, welche sich in unserer Sprache vollzieht, dann drängt die innere Musik der Kunst bereits ihr zweites Element, die Melodie, mehr und mehr hervor. Die Bilder der Plastik, Malerei und Poesie haben sich jetzt zum Drama wirklich belebt.

Das dargestellte Drama ist eine Korporisation des Willens. Er hat wieder Materie und Bewegung, sinnhaftes Leben, gewonnen; aber er ist dabei doch ideal, weil Bild, geblieben. Ja, der Wille selbst erscheint im Drama immer noch bildlich vermittelt. Die Personen des Dramas in all ihrer Bewegung äussern noch nicht ein wirkliches, d. h. ein ihnen persönlich eigenes Element des Willens. Ihr Wille ist vom Poeten erborgt; ihr Leben ist ein Lehen. Auch sie sind nur erst Abbilder des Willens in seiner Individualisirung, und ideal, weil der Wille in ihnen doch nicht

persönlich wird. Es bleibt idealer Wille, Wille ihrer in der Dichterphantasie erschaute Idee.

Erst mit dem vollen Eintritt der laut erklingenden Musik in dieses ganze belebte Kunstwerk des Idealismus wird seine ideale Welt wieder eine Welt des Willens, aber nun des in der Musik sich äussernden universellen, All-Willens, und als solche: die Welt der Harmonie. Was jetzt noch Bild (Erscheinung) an dem gesammten Kunstwerke ist, das ist Bild dieses Willens selbst. Es erscheint als ein von Innen gewirktes Bild der schöpferischen Musik, welche das Gesamtkunstwerk ideal belebt, und damit erst die Realisirung der Kunst bis zu ihrer Vollkommenheit durchgeführt hat.

7. Die Realitäten des Idealismus.

Es giebt keinen grösseren Realismus auf dem Boden der Kunst als den vollkommenen Idealismus des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes.

Es giebt aber allerdings noch einen anderen grössten Realismus, auf dem Boden des Lebens; und auch ihn kennen wir als reinen Idealismus: Platon's „höchste Idee“ des Guten.

Man denke sich jene rein-ideale Kraft, welche das vollkommene Kunstwerk aus der Musik zum Drama gestalten konnte; man denke sich die Sphäre dieses Kunstwerkes, den Geist dieser Gestaltung, die Seele dieser Musik, zum vollen, lebendigen Gemüthsinhalte einer empfängnisstrendigen Menschennatur geworden. Was dieses Gemüth als Bild aus jener Sphäre in sich aufgenommen, indem es sein lebendiger Inhalt ward, wird nun wiederum Ausdruck seines eigenen natürlichen Wollens. Der Wille, der in das Drama als Musik eintrat, tritt also in die Idealität des vom Kunstwerke begeisterten Gemüthes als persönliches Wollen ein. Dieser Mensch will jetzt als Individuum jene Idealität im Leben zur That werden lassen. So haben wir die Moralität; so müssen wir sagen: der in der Idee stehende Wille will das Gute. (Parsifal, der Grals-Schauer.)

Das Ideal, als der Inhalt der Natur, am Kunstwerk erschaut, wird vorgestellt als Ziel des menschlichen Gemüthes. Die schöpferische Grundkraft des Alls wird dem Einzelnen zum Magnete seiner Zukunft. Die am „reinen Exemplar“ erschaute „Gesetzgebung der Natur“ wird das moralische Gesetz des Menschen. Aber dieses Gesetz ist ihm nicht als Abstraktum von Aussen durch Vermittelung des Verstandes auferlegt, sondern es ist ein von Innen her Beseeltes, Lebendiges, dem Willen in seiner Idealität entsprungen: darum Gesetz seiner Freiheit. Anscheinend noch Abbild des Kunstwerkes, ist es doch in Wahrheit Urbild auch jedes Kunstwerkes, weil Wunder des Idealismus, der inneren Musik im Kerne der Menschennatur, welcher der Kern ist aller Welt.

„Ist nicht Kern der Natur — Menschen im Herzen?“

Goethe's grosses Wort ist das Motto der gesammten Lehre Schopenhauer's: „die Welt ist Wille“ und „die Welt hat eine moralische Bedeutung“, welcher unser Meister, wie zu Glaube und Hoffnung die Liebe, hinzufügen konnte: „Musik ist Idee der Welt“.

Blicken wir mit solcher Lehre im Herzen nun wieder in die Welt der Erscheinungen. Wir finden uns umgeben von drei Wundern.

Im „West-östlichen Divan“ sang Goethe: „Unmöglich scheint immer die Rose — unbegreiflich die Nachtigall.“ Ja, ist nicht die Natur als solche ein allergrösstes Wunder? — Aber ist es nicht ebenso das sittliche Gefühl? — Ist es nicht durchaus die Musik? —

Wer auch immer mit einem gewissen Trotze sich „Realist“ nennt, er kann es nicht leugnen, dass diese Wunder Realitäten sind, — dass diese „Realitäten“ wunderbar genannt werden müssen. Sein Realismus hat ein Loch, durch welches die ewigen Sterne blicken und seiner Selbsttäuschung lächeln, — wenn er nicht diese drei Wunder miteinbegreift in die Realität, an welche allein er glauben, die er, als Künstler, allein „nachahmen“ möchte.

Diese drei Wunder, Natur, Moral und Musik, sie sind der dreifaltige Ausdruck der ewigen Ideenwelt selbst. In ihnen offenbarte sich die Wahrheit, die Güte und die Schönheit als Urkräfte des weltbewegenden Willens. Wir alle sind Idealisten in unsrer Freude an der Natur, in unserer lebendigen Moralität, in unserer Musik und unserem Sinn für die Musik. In diesen drei Welten sehen wir die Dinge, ohne sie auf unser Ich zu beziehen, in ihrer reinen Idealität, als Ideen, die doch zugleich unmittelbarer Ausdruck des Willens sind. Hier herrscht ewige Ordnung, ewiges Gesetz, ewiger Friede.

Der Wille, in die Erscheinung getreten, verwirrt sich, wird blind, vom Scheine geblendet. Der Mensch aber, als Idealist, sieht und zieht die Idee wieder aus dem Scheine hervor. „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie“ ist ein Wort Albrecht Dürer's. Und Ludwig Richter, das in seiner stillen Weise deutscheste Malergemüth der neueren Zeit, sprach es kurz und bündig aus: „Natur ist verkörperte Idee. Jeder wahre Künstler, Dichter hat die Anlage, in der Verkörperung die Idee zu ahnen, empfinden, oder prophetisch zu erschauen.“

Die innere Einheit der Erscheinungsvielheit erkennt unsere reine Naturbetrachtung. (Idee des Baumes!) Die innere Einheit der Willensvielheit bekundet unsere selbstlose moralische That. (*Tat tvam asi.*) Wie aber Beides, Natur und Menschengemüth, selbst wiederum Eines sind in der Idealität, das drückt sich aus in der musikalischen Kunst. („Idee der Welt!“)

Die drei Wunder des Idealismus entsprechen gewissermaassen den drei grossen Christenfesten.

Wie zu Ostern das Unsterbliche der todgeweihten Natur in herrlichster Idealität aufersteht, und wie zu Weihnachten das Göttliche mensch-

lich wird zu reinstem sittlichen Leben: so wird uns zu Pfingsten der heilige Geist des Trostes in die Welt der Erscheinungen gesendet, und aufthut sich dem Gläubigen das Wunder des in Zungen Redens, der grossen idealen Weltsprache tiefster menschlicher Gemüthswahrhaftigkeit. Ein Trost und ein Wunder, für uns Realisten des täglichen, sinnlichen Daseins nur erfassbar in dem Wesen und der Sprache der Musik, an welcher wir Alle jederzeit, da sie zu uns spricht, aus uns spricht, zu Idealisten werden.

Ein erhabenes Trinitatis-Fest gleichsam dieser Kirche des Idealismus zeigt uns endlich die Vereinigung des sittlich-religiösen Gralswunders mit der musikalischen Kunst im Kreise der Natur, welche rein und frei wie eine Mutter zum idealistisch gestimmten Gemüthe ihrer Menschenkinder spricht. Ja, dass unser verwirklichtes Kunstwerk inmitten der Natur steht, das erhebt es erst völlig zum befreienden Werthe der idealen Kunst.

Hier hat sich erfüllt auf deutschem Grunde, als deutsche Kunst, was einstens unser Schiller ersehnt und geahnt. („Ueber naive und sentimentalische Dichtung.“) Im Verlangen nach einer formalen Realisirung seiner aesthetischen Ideen konnte er sich noch von der „sentimentalen Idylle“ eines antiken Mythos die Erfüllung erhoffen. Seine „Ideen“ waren eine prophetische Schau gewesen; aber dieser Schau Worte zu geben, war die Sprache noch nicht für den Dichter gefunden. An das erhabenste Vorbild des Hellenismus hielt er sich, es nachzubilden, das selbst nur mythisches Abbild war. Des Urbildes selber sich als Sprache zu bemächtigen, dazu genügte jene „meine jetzige lyrische Stimmung“ nicht, in welcher er eben zu jener Zeit „die einfache heroische Handlung“ eines Schauspiels mit Chören als „Darstellung einer erhabenen *Idee*, wie ich sie liebe“, im dichterischen Geiste ernstlich erwog. (1795.)

Damals erschien Opus 1. von Ludwig van Beethoven. —

Wie das arkadische Natur-Paradies Rousseau's unter dem Zauberstabe des deutschen Idealismus zur elyseischen Kunst-Idylle Schiller's ward, und wie dieses aesthetische Phantasiebild dann ganz anders verwirklicht werden sollte im musikalisch-religiösen Charfreitagszauber des „Parsifal“: diese historische Bewährung der schöpferischen Kraft des Idealismus mögen unsere Leser sich näher führen lassen durch die Abhandlung über die „*Idylle von Bayreuth*“ im „Bayreuther Taschenbuche für 1887.“ Sie bildet den eigentlichen Abschluss dieser vorliegenden Arbeit.

Der historische Weg des Idealismus führte von Rousseau über Kant zu Schiller. Dem Philosophen, als er Politiker ward, gebrach die Wirklichkeit des Lebens. Dem Dichter, als er Philosoph ward, gelang es die Möglichkeit des Lebens in der Kunst zu erschauen; aber die Kunst blieb ihm, wie die „Gebirgsmasse“ dem Faust: „edel-stumm.“

Der Fortschritt vom subjektiven zum objektiven, vom theoretischen zum aesthetischen Idealismus konnte fast wie ein „Schritt vom Wege“ erscheinen, wenn man nicht neben dem Wege der Philosophen und Dichter den Pfad entdeckte, welcher zwischen Arkadien und Elysium hin — nach Eleusis führte. Dort die Arkadier geriethen in die folgerechte Praxis der französischen Revolution, hier die Elysier in diejenige des deutschen Freiheitskampfes. Aus beiden Elementen in ihrer bald erwiesenen Unzulänglichkeit wuchs der moderne Pessimismus.

Den subjektiven Pessimismus, welchen Heine wie ein verzweifelter Judas an das Kreuz seiner ironischen Lyrik schlug, zum schreienden Zeichen der Zeit: diesen Pessimismus des grossen Bankerottes von politischer Revolution und patriotischer Regeneration objektivirte Schopenhauer's Genie zum metaphysischen Idealismus. Eine gebundene Stimmung ward hier wieder einmal der genialen Schau zur Stimme der Befreiung. Ein grosser Weg zum edelen Leben stand wieder offen! —

Der metaphysische Idealismus des Philosophen, der den „Weltschmerz“ der Realisten und Optimisten gründlichst vernichtete in einer unendlich schöpferischen Erkenntniss idealer Kräfte, er führt uns aus den Schrecken der Wirklichkeit zum Heile der Wahrheit zurück. Hier wird aus der Idylle — *Nirvanam*, d. h. das Wahnlose.

Wahn-lose Wahrheit ist Idealismus. Und hier nun ist er nicht mehr nur subjektiver, nicht mehr nur theoretischer, nicht mehr nur aesthetischer Idealismus. Alles dieses lässt Weltschmerzen Raum, denn es trägt Wunden des Unzulänglichen, Zeitlichen. Jenes Ewige — Metaphysik und Religion — welches Grund und Ziel der Schopenhauer'schen Erkenntniss und Lehre bildet — hier erst hat es sich wiedergefunden, Leben zu zeugen. — Aus ihrer Verbindung steigt nun auch der Phönix einer neuen, konkreten, idealen Kunst.

Ist „*Nirvanam*“ Nichts und Tod, wenn es dieses erste Symbol seines Lebens uns in die Wiege unserer jungen Weltanschauung legt? —

In Wagner's Kunstwerk ist metaphysisch-objektiver, und somit universeller Idealismus zum Leben gerufen. Seine Wirkung ist die reinmenschliche Regeneration, darin deutscher Geist sich zum universellen Geiste des Menschlichen erhebt. Diese idealistische Regeneration verpflichtet uns zum Kampfe gegen alles Undeutsche, sofern es unmenschlich, sofern es ungöttlich, sofern es also unchristlich, sofern es, mit einem Worte: „nicht-ideal“ ist, d. h. der Idee des Reinmenschlichen nicht entspricht, d. h. dem Ewig-Natürlichen nicht entspringt.

Das Urbild solches Idealismus ist die Musik. Das Vorbild für die thätigen Idealisten dieses Glaubens ist das Kunstwerk von Bayreuth.

Hans von Wolzogen.

Schopenhauer - Scholien.

Von Heinrich von Stein. *)

IV.

„Pessimismus.“

Dein Leiden ist dein oberstes Wirken.

Zum 22. Februar.

Tautler.

Das Wort Pessimismus *) ist von Schopenhauer ursprünglich zum Ausdruck eines geistvollen Scherzes geprägt worden. Leibnitz lehrte, ernsthaft, die wirkliche Welt sei die beste unter allen möglichen Welten, wobei er sich die möglichen Welten als real in dem Verstande des Schöpfers, als denkbare Einfälle des Schöpfers dachte — *optimus mundus* demnach. Schopenhauer nun meint, das sehe man, wenn man sich nicht eben zu einer Einsicht in jenen Schöpfer-Verstand versteigt, dieser wirklichen Welt selbst nicht an. Es zeige da alles eine so knappe Abgemessenheit von Kräften und Gegenkräften, wie zum Beispiel die Bewegung der Planeten um die Sonne, deren ursprünglicher Bewegungsantrieb nur um einen Impuls grösser zu sein brauchte, so flögen sie in den unendlichen Weltraum davon, oder um einen Impuls kleiner, so fielen sie in die Sonne. So sehe denn die Welt aus, wie eine, die gerade gehen und stehen kann, oder, anders ausgedrückt, sie ist so schlecht, als es mit ihrem wirklichen Bestehen noch eben sich verträgt: *pessimus mundus*. Ein Scherzgedanke, wie gesagt, der nur zur Widerlegung jener älteren Vorstellungen einige Bedeutung hat.

Merkwürdigerweise ist auch das Wort Optimismus ursprünglich zum Spott ersonnen worden. Ein Professor in Lausanne, Crousaz, warf einem Leibnitz, einem Pope, Optimismus vor, und meinte damit, sie seien in ihrem Bestreben, den Schöpfer zu rechtfertigen, allzusehr geneigt, das Schlimme zu leugnen, und überall nur Gutes zu sehen. Diesem ersten Gebrauche des älteren Wortes, welcher sich aber verlor, da man Optimismus als Bezeichnung für die Lehre von der besten Welt sehr gerne ernst nahm, entspräche die heutige oberflächliche Anwendung der Worte Pessimismus und Pessimist. Dieser zufolge versteht man unter einem Pessimisten einen

*) Ein Rezensent des Bayreuther Taschenkalenders 1886 (Zeitschrift für Philosophie und philos. Kritik) tadelt an den Wagnerianern „das ewige Pochen auf Schopenhauer, das Breittreten durchaus nicht schwieriger oder dunkler Punkte seines Systems, das Umschweren mit Stichwörtern;“ er rath uns dagegen Gründlichkeit im Studium der gesamten Geschichte der Philosophie. Der Verfasser der Schopenhauer-Scholien möchte es, wenn es nicht unbescheiden ist, auf sich nehmen, diesem Vorwurf zu begegnen. Er möchte zeigen, dass wir auf unserem Wege, durch Ernstnehmen der Worte Schopenhauer's, zu etwas nicht eben Ungründlichem in der Philosophie gelangen.

Menschen, der gerne schwarz sieht. Schopenhauer war Pessimist, weil er seinen Pudel lieber hatte, als die Menschen; seine Philosophie ist Pessimismus, denn sie lehrt, eigentlich thäte jeder am besten sich todzuschliessen. Eine solche Philosophie wird dann als trostlos verrufen und verworfen.

Schopenhauer's Philosophie ist nicht trostlos. Ihre Grundgedanken enthalten vielmehr eine unvergleichliche Macht des Trostes in sich. Gerade diese Philosophie nämlich lenkt das Denken auf Beachtung derjenigen Zusammenhänge hin, welche dem Gefühl edler Völker als Tröstungen der Religion gegenwärtig waren. Gerade die von Schopenhauer gelehrte Welt-Auffassung erneuert die Begriffe, auf welchen auch jene religiösen Tröstungen beruhten, nicht in dogmatisch-abschliessender Form, sondern in Form von Aufgaben für eine fernere gesteigerte Thätigkeit des gesammten Bewusstseins.

Will man eine trostreiche Lehre nicht Pessimismus nennen, so gebe man das Wort als Bezeichnung für den Kern der Schopenhauer'schen Lehre auf. Es ist geeignet, an die Stellung Schopenhauer's zu seiner Zeit zu erinnern, und die erste Wirkung Schopenhauer's ging von den polemisch pessimistischen Zügen seiner Schriften aus. Das herbe Urtheil des Philosophen über seine litterarischen Genossen, über die Deutschen in ihrem Verhältniss zu ihren grossen Männern betrachtet, über Charakter und Schicksal der Menschen im Grossen und Allgemeinen, all diess rief, in so gewaltiger Rede vorgetragen, zu ernstester Besinnung auf. In welchem einzelnen Punkte uns hier der Philosoph wirklich überzeugt, ist für die anregende Wirkung dieser Aeusserungen fast gleichgiltig; denn wenn er uns auch nicht überzeugt, so wirkt doch die furchtbare Kraft solcher Urtheile darauf, die Lebenswirklichkeit auf ihren Gehalt an wahrhaft Gutem hin mit tiefem Ernste sich anzusehen. Der Geist des idealen Radikalismus, welcher heute die Gesinnung lebensvoll Denkender durchzieht, spricht sich stark und voll in Dem aus, was man Schopenhauer's Pessimismus nennt. Für die historische Bedeutung Schopenhauer's also ist das Wort bezeichnend.

Dem gesammten Gedanken-Systeme Schopenhauer's entnehmen wir im Ueberbliche Einen Grund- und Hauptgedanken: die Nachweisung nämlich, dass aus innerer Nothwendigkeit alles Grosse tragisch sei. Denn nach diesem Philosophen entsteht Alles, durch alle Abstufungen der „Ideen“ hindurch, bis zu dem höchsten, absoluten Werthe, der „Verneinung“, doch aus einem und dem selben Welten-Stoffe, dem „Willen“. Auch das Höchste und Grösste hat also, zufolge dieser seiner Entstehung, die ganze Stufenreihe des Niederen in und unter sich; wie ein durch eine Oeffnung in einen

dunkeln Raum einfallendes Licht nicht ohne die ganze Skala der Halbschatten bis zur Dunkelheit hin besteht; oder wie die herrlichste Pflanze das Gold ihres Blütenstaubes doch aus der schwarzen Erde hervorholt und zur Blumenkrone wirkend und bildend hinaufträgt. Die Entstehung des Grossen ist eben zu denken als ein solches Emporwachsen aus eigener innerer Kraft, als ein drang- und nothvolles Erwirken aus gleichmässig allverbreiteten Bedingungen, welche ihrem niederen Wesen nach zwar verneint, aber nicht vernichtet werden.

Diess ist nun der Gedanke aus dem Kern und Grunde des Schopenhauer'schen Denkens, welchen man wohl im Sinne hat, wenn man auch auf diesen Kern seiner Philosophie die Bezeichnung als Pessimismus anwendet. Indessen trifft, im strengen Wortsinne genommen, diese Bezeichnung hier nicht mehr zu. Zu Pessimismus, abgeleitet von *pessimus mundus*, gehört ein hinzugedachter Gegensatz: *optimus mundus*. In Beziehung auf den eben ausgesprochenen Gedanken aber ist eine andere, bessere Weltordnung, ein *optimus mundus*, durchaus nicht denkbar. Jede Weltdeutung nämlich, welche das Heroische nicht als ein Ergebniss inneren eigenen Ringens auffasste, würde dem Grossen seine Grösse nehmen; ein *optimus mundus*, in welchem Grösse mit gleichmüthigem Behagen, und jeder Art von äusserem Glück zusammenbestünde, ist hölzernes Eisen (ich rede mit Schopenhauer's Worten), so lange man dem Worte Grösse seinen menschlich-deutlichen Sinn lässt; ändert man aber diesen, so kommt wiederum kein *optimus mundus*, sondern eine schlechte, weichliche, indifferente Welt heraus. — Im zweiten, populären Sinne hiess pessimistisch schwarzsehend, mäkelnd, verkleinernd. In diesem Sinne ist nun jener Gedanke vollends nicht pessimistisch; denn er zeigt das Grosse gross, und hat begeisternde Kraft. — Hiermit nun genug von dem Worte.

Ueber die drangvolle Artung des Grossen und Edlen haben wir uns stets in der Tragödie die Wahrheit eingestanden. Die bildende Kunst der Griechen hat häufig den Kampf der Götter mit den Titanen zu ihrem Gegenstand gemacht: hiermit war das tragische Grundthema in ursprünglicher Form bezeichnet, das Losringen des menschlich-Edlen vom Elementaren, Gewaltsamen. Das wundervolle Denkmal des griechischen Geistes, die Oresteia, zeigt dieses Thema in reicher contrapunktischer Verwerthung. — Das Ungeheure der Klytämnestra und ihrer That ist elementarisch gross dargestellt: die Macht der Elemente tritt als Gewalt des Unheils in den Menschen selbst hinein. Andererseits ist die endliche Sühne als Versöhnung mit dem Boden, auf dem wir stehen, aufgefasst: die Dämonen des Unheils werden in den Boden Attika's gebannt, als fernerhin zu verehrend, als mütterlich uns zugehörend. Wenn in den „Grabspenderinnen“ wiederholt Orestes, dann Orestes und Elektra mit erhobenen Händen zu den Göttern um Schutz und Hilfe flehen, sehen wir mit Augen den edlen Menschen von den dämonischen Fesseln seiner eigenen Art ringend sich befreien: ist

es möglich, heisst es da klagend-machtvoll in diesen mit aller Tiefe religiöser Andacht, aller Fülle poetischer Symbolik ausgeführten Gebeten, ist es möglich, aus einer allumfassenden Gewalt, aus einem Element des Elends aufzutauchen? Von der Unthat der Klytämnestra unterrichtet, stimmt dagegen der Chor in schauerndem Hinblick auf das Andere im Menschen und in der Natur das Chorlied an: Ungeheuer birgt die Meerestiefe. . . — Es ist das ewig-natürliche Symbol jenes tragischen Ringens im menschlichen Bereich. Erblicken wir auf dem Meeresgrund chaotisch-ungestaltete Massen, von Felsenriff und Urgewächsen kaum sich unterscheidend, doch aber mit noch träger Wucht nach hier- und dorthin sich bewegend: hier wird der Kampf begonnen, den wir kennen; hier sind die Urbedingungen alles Tragischen im menschlichen Geschick. — „Das Gute siege“ ruft der berühmte Chor im Agamemnon in den beginnenden Kampf der unheilvollen mit den versöhnenden Gewalten. — — Dieses Eine tragische Grundthema ist unendlicher Wandlung fähig. Durch alle Werke Shakespeare's geht die Ahnung des guten Menschen, in Brutus, in Imogen, in Prospero sich andeutend. Verrath, Verhängniss, trugvolle Magie umhüllen Edelart und Glück, bis alles Unheil in einem letzten Athemzug verweht: man verfolge dieses Thema besonders im „Sturm“, gewiss einem der letzten, weil bewusstesten Werke Shakespeare's. — Der zweite Theil des Faust, in ihm vor allem die Episode der klassischen Walpurgisnacht — sodann die aus Fels- und Wassertiefen aufsteigende Urtragödie des Ringes seien dem Nachdenkenden als fernere Gestaltungen jenes tragischen Grundgedankens genannt. —

Wenn wir die unendliche Leidensfähigkeit aller grossen Geister, das unendliche ihnen widerfahrene Leid betrachten, so verblasst vor dieser Einen Erfahrung jede Theodicee. Denn wäre hier äussere Fügung, Zufügung des Geschickes, also Willkür irgend welcher Art anzunehmen — wohl, so begeben wir uns alles ferneren Nachdenkens, schliessen die Augen und erstarren vor dem Schreckgebilde eines allmächtigen Nicht-Gottes. Schopenhauer hingegen lehrt einen inneren Zusammenhang zwischen Grösse und tragischem Geschick. Der Mensch ist Erde, Pflanze, Thier — und jenes Höchste, was wir im Genius erleben und erkennen. Auch der Mensch, in welchem dieses Höchste wohnt, hört darum nicht auf, zugleich Erde, Pflanze, Thier zu sein. Genauer gesagt: die Gesetze der niederen Daseinsformen ragen in das höchste menschliche Dasein hinein, vermittelt durch den Körper, aufgenommen aber auch in das Bewusstsein, so dass in diesem nun der ganze Schöpfungs-Vorgang durch innere Kraft immer von neuem wiederholt werden muss. Dieser Ueberordnung der Gewalten im Bewusstsein des Einzelnen entspricht nun ferner objektiv das immerwährende Nebeneinanderbestehen höherer und niederer Menschen, welches seinerseits dem immerwährenden Nebeneinanderbestehen der verschiedenen Thierarten, der belebten und unbelebten Materie entspricht. Alles Widrige des äusseren

Geschicks leitet sich aber aus einem solchen Nebeneinanderbestehen ab: welches demnach auch genau so als Gegenstand eines möglichen umschaffenden Gestaltens betrachtet werden muss, wie der innere Zustand mit seiner Stufenfolge von Gesetzen und Ordnungen. Die Menschheit, ja auch die Natur wird durch den Genius in beständigen lebendigen Wirkungen vergöttlicht. — Diese hohe Ahnung ist keine andere Wahrheit, als jene von der inneren Nothwendigkeit der Tragik alles Grossen; diese wie jene geht aus der Wahrnehmung des wirkenden Zusammenhanges zwischen Weltenhöhe und Weltentiefe hervor, wie sie Schopenhauer's Welt-Auffassung lehrt.

Drang und Noth verstehen wir im Genius nun als schaffende Gewalten. Das Grosse kann sich in ihm nicht anders ankündigen, als nur so. Gerade in der unendlichen Leidensfähigkeit grosser Geister waltet das höhere Gesetz, welches die Erlösung der Welt, des Menschen unablenkbar ewig verwirklicht. — Gelangt der grosse Mensch zu dem Bewusstsein dieses Zusammenhanges, so darf er wohl im erhabensten Sinne getrost sein. Er wird sich in der Nothwendigkeit seines Wesens durch eine solche Deutung des Allzusammenhanges der Dinge bestärkt fühlen, durch keine andere. Wagner spricht in dieser Beziehung in der Vorrede zum dritten Bande von dem unermesslichen Glück, einer Belehrung über den „Willen“ im Sinne Schopenhauer's theilhaftig geworden zu sein. Er pflegte wohl zu fragen, indem er die Beweisbarkeit des sogenannten Pessimismus dahin gestellt liess, wer aber der Welt etwas geleistet habe, als gerade der „Pessimist“ — Derjenige also, welchem jener tragische All-Zusammenhang zum Bewusstsein gekommen ist.

Nun aber wollen wir versuchen, von der an dem Genius gemachten Erfahrung her, als von welcher alles Verständniss des wahrhaft Menschlichen durchaus abzuleiten ist, die Jedem zugängliche Seelen-Erfahrung in einem wichtigsten Punkte aufzuklären. Auf diese Aufklärung wiesen wir hin, wenn wir von dem trostreichen Inhalte der Schopenhauer'schen Lehre sprachen. —

Wirklich beklagenswerth ist doch nur ein Zustand, in dem wir uns grosser Schmerzen unfähig fühlen. Wie wunderbar fühlen wir uns hingegen erhoben und geweiht durch ein gänzlich uns einnehmendes Leid. Es ist nicht anders zu fassen, als dass eine sonst uns nicht gegebene Macht in einem solchen Leide von dem Menschen ausgeht; blickst du auf eine grosse Leidenszeit zurück, so ist dir wohl, als sei gleichsam unmerklich, unein-

gestanden vor allem Herzensweh, innerlich und äusserlich Viel zu Stande gekommen, Grosses vollbracht worden. Ich blicke hier nicht auf den Genius, der seiner Seelennoth unsterblichen Ausdruck giebt. Ich nehme an, es sei dem Leidenden nicht etwa vergönnt gewesen, durch würdiges Ertragen seines Leides ein grosses Beispiel aufzustellen, was ja die offenkundigste durch grosse Schmerzen auszuübende Wirkung ist. Ich denke vielmehr an stillere, geheimere Wirkungen des Leids. Ich glaube und habe immer geglaubt, dass ein grosser Schmerz, den Niemand sieht, an dessen würdiger Ertragung sich also auch Niemand erbauen kann, rein innerlich durch die Art, wie er empfunden wird, ein geheimnisvoll weiterwirkendes Werk ist.

Hier habe ich nun Gefühls-Erfahrungen ausgesprochen, als Gefühle, und ohne jeden Versuch sie zu erklären. Jetzt sehe ich mich nach einer philosophischen Denkweise um, welche diese Gefühle nicht wegerklärt, als individuelle Täuschungen oder dergleichen, sondern ihre ungemeine Wucht beachtend, sie deutete und mit gesteigertem Bewusstsein festhielte. In Schopenhauer's Philosophie finde ich eine solche Denkweise. Man muss nur auch hier wie anderwärts der von ihm bezeichneten grossen Grund- und Hauptbegriffe thätig sich bemächtigen. Schopenhauer hat gleichsam mit diesen Hauptbegriffen die Merkzeichen eines Weges aufgestellt, Ausgang und Ziel und Wegeswendung; wir müssen diesen Weg uns bahnen und „auf eigenen Füßen wandeln.“

Alles Leid stellt sich nach Schopenhauer's Denkweise als ein Konflikt höherer und niederer Ordnungen des Einen Weltstoffes dar, „des hungrigen Willens, der an sich selber zehrt.“ Körperlicher Schmerz zeigt diesen Konflikt recht deutlich an. Kräfte, welche ihre chemischen Verbindungen und Zersetzungen folgerichtig vollziehen, werden zu Qual und Todespein, wenn sie, im menschlichen Organismus, Träger eines Bewusstseins geworden sind, und auf dieses einwirken. Auf die Nothwendigkeit der niederen chemischen Ordnungen und ihrer Mitwirkung beim Zustandekommen des Organismus, und somit auf die Nothwendigkeit des Schmerzes hinzuweisen, ist ein leidiger Trost. Aber welche Philosophie hat bisher einen besseren dargeboten? Mit Schopenhauer weiterdenkend, vermögen wir indessen bereits in der blossen Beachtung der Nothwendigkeit jenes Konfliktes zu Ergebnissen zu gelangen. Man mache Ernst mit jener Unterscheidung höherer und niederer Ordnungen, welche im Menschen zusammentreffen. Die geistige Pein, Elend und Verzweiflung, welche wir wohl aus Körperschmerzen hervorgehen sehen, dürfte von einer Nicht-Unterscheidung dieser verschiedenen Ordnungen herrühren. Man fasse mit Ruhe und milder Ehrfurcht auch jene niederen Ordnungen in das Auge, das Erdenhafte, das Pflanzliche, das Thierische im Menschen. Man verbanne die gespenstische Auffassung dieser niederen Bereiche; man verstehe die Erinyen als Eumeniden. Manche Pein würde gemildert werden, wenn der schwer erkrankte Mensch sich ohne Scheu als leidendes Thier zu betrachten vermöchte — wobei wir voraus-

setzen, dass er in gesunden Tagen dem leidenden Thiere menschenwürdig zu begegnen gelernt hätte. Viel wäre gewonnen, wenn der hoffnungslos Leidende sein Wieder-Untertauchen in die niedere Ordnung sich friedlich scheidend eingestünde, und die peinvolle Erhaltung eines weder menschlichen noch thierischen Scheinlebens von Niemandem gefordert würde. — Aller Schmerz entsteht, um es zu wiederholen, aus dem Zusammentreffen von Stoffen, welche immerfort ihren mechanischen und chemischen Gesetzen folgen, mit dem Bewusstsein, welches andere innere Gesetze hat. Wer körperlichen Schmerz erduldet, erfährt gewissermaassen stäts auf's Neue die Erlangungs-Schwierigkeiten jenes allgemeinsten menschlichen Besitzthums, er zahlt für ein Gut, welches er in diesem Augenblicke nicht zu geniessen vermag. Deshalb tritt gerade für den körperlich Leidenden der Instinkt des Mitleidens mit der Nothwendigkeit eines mechanischen Vorganges ein. Das Bewusstsein fühlt sich in Anderen aufgefordert, in den Kampf mit den niederen stofflichen Ordnungen mit einzutreten, welcher in jenem Einzelnen für diesen Augenblick als Körperleiden zum Ausbruch kommt. Es ist ein realer Zusammenhang der höheren Ordnung, welcher als thätige Liebe in das Leben eintretend, wahrlich viele Pein und Qual in das Nichts zurückzuweisen vermag.

Diess leitet nun auf den rechten Weg zu einer höheren Deutung des Leids. Ihn beschreitend wenden wir uns nun aber auch zur Beachtung höherer Formen des Schmerzes. Wir denken, wenn wir jetzt weiter von Schmerzen reden, an Seelenleiden, ihre heilige, tiefe Art, an alles bittere Weh, was wir von Anderen ohne eigentliche Bosheit erfahren — denn da träte Gegenwehr in ihre Rechte — an Nicht-Verstehen und Getrenntsein, von dem wir wissen: „es muss also geschehen“. Da werden wir nun nicht allein mehr die niedere Ordnung beachten, das sehr wirkliche Herzweh, in welchem ein solcher Schmerz besteht. Nein, sehet, wäre die höhere Nothwendigkeit nicht in euch, so würdet ihr ja nicht leiden. In solchen grossen Schmerzen durchwaltet euch eine Macht, deren Organ ihr in diesen Erfahrungen werdet. Was in euch bange athmet, wird in Andern freier athmen. Es müsste aber einmal zum Athem ansetzen, und eine Brust zuerst bewegen, und das geschieht nicht ohne Noth und Drang. Dieser hohen Ahnung sind wir versichert, dass gerade da, wo wir am schmerzlichsten leiden, dass gerade da in uns eine unverwirklichte höhere Ordnung des Seins nach Leben ringt.

Mit seinen Betrachtungen über die in den Gefühlen und Instinkten des Einzelnen sich durchsetzenden Zwecke der Gattung; ferner mit seiner Lehre von dem im Einzelnen, durch Verneinung zu erreichenden Zweck des Alls hat Schopenhauer diese Denkweise angeregt. Sie leitet darauf, dass im Inneren der Persönlichkeit, ihr angehörig als ihr eigenstes Leben, Mächte walten und Entscheidungen sich vollziehen, deren Wucht und Wesen über den sinnlich lebenden und sterbenden Einzelnen hinausreichen. Eine

wichtige Einsicht; ganze Zeitalter scheinen sich das Wort gegeben zu haben, sie zu vergessen. Schopenhauer's Philosophie aber ist als ein Anfang, nicht als ein Ende aufzufassen. „Das bessere Bewusstsein“, wie er selbst in seinen ersten Entwürfen gerne sagt, ist durch ihn auf's Neue wachgerufen worden. — Der Sinn der Welt ist in jedem Menschen durch innere Thätigkeit hervorzubringen, und Lösungen des Welträthsels werden demnach nicht gelehrt, sondern erlebt: dass aber ein inneres Erlebniss als Welten-Sinn, ein Mensch als Welten-Abschluss verstanden werde, hierauf leiten die Begriffe der Schopenhauer'schen Philosophie. Sie weist darauf hin, dass im Menschen gegenüber den niederen Ordnungen, den zu verneinenden Welt-Zuständen, die Möglichkeit, die Fähigkeit des Ewigen gegeben sei.

Dich selbst, grosser, edler Schopenhauer, erblicken wir im Lichte dieser Einsicht. Dein Leben ist die Hieroglyphe eines uns zu sagenden Wortes. Uebersinnlich-innige Mächte wollen durch einen solchen Menschen, durch ein solches Erden-dasein sich mittheilen. Mit entschiedenster Bestimmtheit geben sie dem Leben ein Gepräge: die scheinbare Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen. Arthur Schopenhauer wird undeutsch, kosmopolitisch, zum weltkundigen Handelsmanne erzogen. Hierbei erwacht in ihm nicht der Sinn für Handel und Wandel, vielmehr das Auge der Weltenschau. Welch ein Auge! Als Schopenhauer einst in einem Gewächshause sich in den Anblick der Pflanzen verlor, war er so wundersam anzusehen, dass der Angestellte des Hauses ihn fragte, wer er sei. „Ja, wenn Sie mir das sagen könnten, dann wäre ich Ihnen vielen Dank schuldig“, antwortete Schopenhauer. — Diesem Auge stellt sich Goethe dar, womit die Anschauung von einer dem Erdenleben abzugewinnenden Würde, von den Werthen, die die Dinge dieser Welt erhalten, je nach dem Gemüthe, welches sich ihnen zuwendet, in dem jungen Denker sich feststellt. Hierauf ein Versuch, mit dem gelehrten Leben anzuknüpfen, der zurückgewiesen wird. Endlich der einsame Sonderling von Frankfurt, das genaue Gegentheil von dem, was ihn sein Vater hatte werden lassen wollen, der fast erschreckend deutliche Ausdruck einer gänzlich von innen her sich bestimmenden Nothwendigkeit. Da sehen wir ihn nun vor Augen, den Weiberhasser, den Hundefreund, das graue Männchen, welches in hastigem Gange allnachmittäglich den Mainquai hinaufelt, von Vielen beachtet, als Grotesk-Figur, — von Keinem gekannt. Bist Du das wirklich? Du bist es und bist es nicht. — Wir folgen Dir in Dein Heim, zu Deiner Arbeit. Jahraus, jahrein findet

Dich die Morgensonne an diesem selben Schreibtisch mit immer gleicher Emsigkeit beschäftigt. Sahen wir je ein Bild der Hingebung, des das eigene Selbst verzehrenden Eifers, so sehen wir es hier. Mit welchem Gewissensernste wägt der Schreibende jedes Wort, ja jedes Komma, Strich und Punkt. Was geht hier vor? Will dieser Mann etwas mit seiner Arbeit? In jedem Falle soll durch ihn etwas geschehen. — Schopenhauer bestimmte in seinem Testament, dass sein Schreibpult nach einem geheimen Fache durchsucht werden solle, welches das Wichtigste enthalte; zu diesem Zwecke solle das Möbel ganz und gar auseinandergenommen werden, so dass nicht ein Brett an dem anderen haften bleibe; „*fragmenta arcae divulsae dentur Doctori M. E.*“ „die einzelnen Stücke soll der Doktor M. E. erhalten.“ Mir ist kein ergreifenderer Zug von Schopenhauer bekannt, als diese Bestimmung des Testaments. Das geheime Fach nämlich war ein Vorwand, man fand nichts dergleichen; Schopenhauer hatte es also nur auf Zerstörung seines Schreibtisches abgesehen. Ehrfurcht vor seinem Erden-Dasein, und der Stelle, wo er am meisten er selbst gewesen war — tiefe Wehmuth zugleich — und vor allem die Wonne der Erhebung über die Minuten und Stunden dieser Erden-Arbeit, dieses nur halbwayhären Seins. Nehmt mich ohne Erdenrest — Arthur Schopenhauer — man wird mich zu finden wissen.

Das bist Du, und Du redest zu mir, während ich Deine Gedanken nacherlebe. Als Träger dieser Gedanken lebst und waltest Du, eine Kraft der höheren Ordnung, welche vermittelt des Erdenlebens der Menschheit in den Menschen sich verwirklichen will.

Der weltgeschichtliche Gegensatz zwischen Revolution und Regeneration.

Von Dr. E. Schläger.

Einleitung.

„Wie lange lebt wohl eine grosse Nation?“ fragten wir vor einigen Jahren den Universalkritiker und Geschichtsbilanzzieher Bruno Bauer. „Etwa zwölfhundert Jahre“ war die Antwort. Wahrscheinlich hatte er diesen Maassstab den Beispielen des alten Roms und des neueren Frankreichs entnommen, dessen Todeskampf sich allerdings wie der von Byzanz noch Jahrhunderte lang hinziehen kann. Von den Kulturvölkern ersten Ranges könnte Deutschland als dasjenige genannt werden, welches jene Altersgrenze überschritten hat, und wiederholt vom Tode, dem die Nachbarn es bereits verfallen glaubten, wieder erstanden ist. Die ausserordentlich feste Konstitution der germanischen Stämme ist bekannt. Selbst der furchtbare dreissigjährige Krieg, durch welchen die Gesamtbevölkerung Deutschlands auf fünf Millionen zusammenschmolz, diente zur Kräftigung der Rasse. Nur die widerstandsfähigsten Kinder blieben damals am Leben. In Folge dessen und in Uebereinstimmung mit dem von Darwin entdeckten Gesetz entstand ein Geschlecht von wahren Enakssöhnen und Riesen auf den vom Kriege zertretenen Fluren. Welche Ueberlegenheit diese Körpervorzüge im Bunde mit dem Wiedererwachen des nationalen Bewusstseins dem stets von Feinden umtobten Lande zuletzt verliehen, hat die wiederholte Niederwerfung der Franzosen durch deutsche Waffen in diesem Jahrhundert überzeugend nachgewiesen. Aber die ursprünglich grössere Lebenskraft und Ausdauer der deutschen Art erklärt nur theilweise diese späten Siegeserfolge.

Es ist der Gegensatz zwischen Reformation und Revolution, auf welchen schliesslich die verschiedene Entwicklung der beiden grossen Nachbarvölker zurückzuführen ist. Die selbe Reformation, welche Deutschland, sowie die stammverwandten Niederländer und Engländer in langjährige Bürgerkriege stürzte, enthielt dennoch in sich eine Kraft der Erneuerung, welche zuletzt der Weltgeschichte eine andere Richtung gab und noch jetzt giebt. Frankreich dagegen, zunächst auf Kosten des durch die Religionskriege zerrissenen und nahezu ausgelöschten Deutschlands äusserlich gross und mächtig geworden, wird zuletzt zum klassischen Lande der Revolution. Es erringt zwar im napoleonischen Sturm Lauf die Herrschaft über Europa, aber nur um zuerst durch Waterloo und zuletzt durch Sedan zur politischen Ohnmacht und neuen Revolutionen sich verurtheilt zu sehen. An Frankreich lässt sich daher die eine Seite des weltgeschichtlichen Gegensatzes und dessen bis zum Lebenskern einschneidende Bedeutung am besten studiren und klar machen.

Es ist oft der Irrthum eines von neuen Ideen ergriffenen Geschlechtes gewesen, sich für den Anfang einer neuen Zeit, einer neuen Aera zu halten. Aber nie hat eine Illusion eine solche selbst ihre Gegner so betäubende Gewalt ausgeübt wie jene Abstraktionen, aus welchen sich die Forderungen der ersten französischen Revolution ableiteten. Es kann dem Denker nicht imponiren, dass ganz Europa bis jetzt unter dem Einflusse dieser revolutionären Ansichten gestanden hat, und dass die tiefere Einsicht in ihre Schädlichkeit und Unfruchtbarkeit erst seit den letzten Decennien sich Bahn bricht. Es würde genügen, auf den thatsächlichen Niedergang und Verfall Frankreichs hinzuweisen, der jetzt auch nach rückwärts immer klarer begriffen wird. Zur wirklichen Neubildung und Wiedergeburt, zur Regeneration eines Volkes führen nicht die Revolutionen, sondern die Reformationen. Während man jene als rein zerstörende Umwälzungen von Unten bezeichnen könnte, erscheinen diese als erneuernde Umgestaltungen von Oben.

Während jene die leichtgläubigen Massen zu Trägern hat, welche dadurch die schwierigsten Fragen zu lösen glauben, dass sie das Oberste zu unterst und das Unterste zu oberst gewaltsam kehren, sind es in den Reformationen die nur in langen Zwischenräumen der Menschheit zu Theil werdenden schöpferischen Naturen, in denen Tugend und Einsicht, Weisheit und Charakter zu einer unwiderstehlichen, göttlichen Macht sich verbinden, welche das schwere Werk unternehmen und durchführen, für welches die Zeit wirklich gekommen ist.

Und je grösser trotzdem der Widerstand gegen den gewaltigen Neuerer, den erschütternden Bussprediger von allen Seiten sich aufbäumt, desto sicherer und durchgreifender ist der endliche Sieg, so schlimm es auch oft im Kampfe für das grosse Neue zu stehen scheint und oft wirklich steht. Denn wie im Leben des Einzelnen, so in dem der Nationen ist es stäts das Unwahrscheinliche, was geschieht, was zu Geschichtsknoten und neuen Aufschüssen wird. Aus dem Augustinerkloster geht der Zerstörer der Klöster und des zur blossen Mechanik erstarrten Katholizismus hervor, der Schöpfer des germanisirten, des nationalisirten Christenthums, der deutscheste und gewaltigste aller Deutschen der Vorzeit, der Reformator Martin Luther.

Dem frevelnden Uebermuthe des katholisirenden und absolutistischen Stuarts erstand in dem ahnenlosen, und bis dahin unberühmten Landmanne Oliver Cromwell der überlegene Charakter und deshalb Sieger und Richter, der Retter und Sicherer der religiösen und politischen Freiheit auf beiden Seiten des Weltmeeres. So wird der Einzelne zum Helden durch die ihm zu Herzen gehende, ihn nie mehr verlassende Herzensnoth seiner Zeitgenossen. So wird er nicht nur für diese, sondern noch für kommende Jahrhunderte zur Wurzel eines neuen Lebensbaums. Ihm gegenüber erweist sich die anscheinende Festigkeit des Staatsgebäudes, der alten Kirche, der alten Gesellschaft als innerlich lose, schwankend und haltlos. Indem er die veralteten Anschauungen bekämpft und auflöst, auf welchen jene bestimmten

Gestaltungen beruhten, aus welchen sie allmählich emporwuchsen, zertrümmert er mit Nothwendigkeit zuletzt auch diese letzteren. Er beweist ferner seinen schöpferischen Beruf dadurch, dass er sich zum Mittel- und Ansatz-Punkt eines neuen Staates, einer neuen Kirche, einer neuen Gesellschaft aufwirft und behauptet trotz allem dem Bestehenden innewohnenden Beharrungsvermögen der Trägheit und der Gewohnheit.

Eben deshalb ist es bei den germanischen Völkern eine einzige, gross angelegte Individualität, welche mit raschen, wuchtigen Schlägen mit dem wurmstichig gewordenen Alten aufräumt, und in wenigen Jahren dem längst im Innern vorbereiteten und ausgereiften Neuen Gestalt und Dauer zugleich verleiht. Während in Frankreich dagegen der kaum gegründete Neubau sich als blosser Karton herausstellt, die Anfänger der Revolution sie nicht über ihre ersten Laufgräben hinausführen, und die Revolution im weiteren Verlauf, wie Saturn, ihre eigenen Kinder und Kindeskinde verschlingt.

Wenden wir uns nun zur Zeichnung dieser Erscheinung im Einzelnen, welche mit dem Staube der Trümmer und den Lärmecho's im In- und Auslande ein Jahrhundert gefüllt hat. Indem wir an ihr die negative Seite des inhaltsschweren Gegensatzes in klareres Licht stellen, arbeiten wir der anderen, der positiven Seite am wirksamsten vor, welche von uns nachher eingehend zu behandeln sein wird.

I.

Das Wesen der französischen Revolution von 1789 bis jetzt.

In Grillparzer's dramatischem Märchen: „Der Traum ein Leben“ wird das Entwicklungsbild des Ehrgeizes in einer Reihe bunter, blitzschnell sich folgender Auftritte an uns vorübergeführt, welche mit einer Art gespenstischer Leichtigkeit der gewöhnlichen Regeln des Werdens, und der strengen Ursache — und Wirkungsverbindung spotten. Der böse Dämon des jungen Rustan, der Neger Zanga, zaubert die Wunschkeime in des Jünglings Brust zu voll ausgewachsener Grösse empor, und alle Klippenhindernisse der gefährlichen Ruhmesfahrt verschwinden wie im Traume:

Ich stell' Euch mit einem Ruck,
Sei's im Guten, sei's im Schlimmen,
Auf des Berges höchsten Hang,
Dessen Mitte zu erklimmen
Ihr gebraucht ein Leben lang.

(Dritter Aufzug.)

Die blutigen Schrecken und Verbrechen des nächtlichen Traumes Rustan's verseucht der Morgen, und der Strahl der aufgehenden Sonne fällt auf den Reinen. —

Die französische Revolution und ihre mit unheimlicher Schnelle sich steigenden Blut- und Gewaltscenen machen noch jetzt den Eindruck eines fürchterlichen Traumes und entwickeln sich nach dessen Gesetzen, d. h. sie

treten aus dem Rahmen des gewöhnlichen Lebens, der früheren Geschichtsregeln vollständig heraus. Und selbst nachdem das anhaltende Grausen des Terrorismus endlich dem düsteren Morgen der Diktatur gewichen ist, liegt es noch jahrelang bleischwer auf den zum Sterben ermatteten Gemüthern, wie ein nachwirkender Alldruck, wie ein in die Wirklichkeit des Tages noch drohend hineinragendes Ungeheuer und Mordgespenst der schwarzen Nacht.

Die Geschichte der Revolution erscheint wie ein Märchen im Groteskstyl, wie ein unerklärlicher und traumhafter Vorgang. Frankreich zerfällt während dessen in zwei Klassen: eine ungeheure Mehrheit, welche durch ihr Gewissen und ihr feingebildetes Ehrgefühl geleitet, an die Macht dieser Grundbedingungen menschlichen und staatlichen Zusammenlebens und Ordnung für sich hartnäckig glaubt und die selbe Gemüthsverfassung bei den Andern voraussetzt; und eine dagegen verschwindende Minderheit, welche jenen Glauben als Aberglauben von sich abschüttelnd die neuen Lehren der Volkssouveränität und der Gleichheit Aller zum Vorwande der Tyrannei, der systematischen Beraubung nicht bloss des Adels und der Geistlichkeit, sondern auch der Blüthe des dritten Standes zu nehmen weiss, um ihre kühnsten Wünsche nach Herrschaft, Reichthum und Genuss inmitten allgemeiner Noth und Bankerotts zu verwirklichen und zu befriedigen. Die trotz aller Sättigung nicht ausgerottete Bestie im Menschen tritt mit der elementaren Gewalt der Zerstörung auf die Staatsbühne und zertrümmert in wenigen Jahren das Werk und die Schöpfungen von Jahrhunderten. Die im Anfange der Bewegung durch Geburt und Bildung und Erfahrung zur Herrschaft berufenen und herrschenden Klassen sind dieser Minderheit gegenüber wie Kinder, welche reissenden Thieren mit unbewaffneten Händen entgegengehen, und natürlich zerrissen werden, ohne sich auch nur vertheidigt zu haben.

Unter der Etikette der Freiheit schenkte das Jakobinerthum, eine winzige Minderheit, der Mehrheit der Nation den Trank des Despotismus ein. Und als die Menge den Betrug merkte, nahm man die Gewalt zu Hilfe, organisirte man den Schrecken. Unter dem Vorgeben, dass die äussere Noth und der Feind an den Grenzen es verlangten, erklärte man das Vaterland in Gefahr und die Diktatur des Konvents in Permanenz. Die zur Beschwichtigung der aufgeregten Provinzen in wenigen Wochen entworfene und in dem gelichteten Konvent durchgedrückte Verfassung von 1793 mit ihren Menschenrechten und Freiheitsbürgschaften war nur ein Paradestück, das nur formell und scheinbar in Kraft trat. Die thatsächliche Verfassung und Regierung war eine von Paris aus sich überallhin ausbreitende, vor keinem Uebergrieff gegen Leben und Eigenthum Halt machende Tyrannei der jakobinischen Führer. Die treibende Kraft hinter diesen Aposteln des neuen Evangeliums der Heils- und Wunderwirkungen der Staatsallmacht war eine Art von religiösem Fanatismus, wie er in Zeiten

der Ekstase im Anfange neuer Religionen die Menschen in Wirbelwinde und verheerende Orkane zu verwandeln im Stande ist. Wie jeder Fanatismus, wie jeder Glaube an die Möglichkeit eines tausendjährigen Reiches allgemeinen Glückes und Seligkeit, hatte auch der der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts seinen tieferen Grund in der Beschränktheit der von ihm Besessenen, in dem völligen Verkennen der komplizirten Natur des modernen Lebens und Staatswesens, in dem Uebersehen und Ignoriren der Grenzen, welche die Machtsphäre des Staates von den Selbstbestimmungskreisen, der Thätigkeits- und Freiheitssphäre der Einzelnen bei Strafe des staatlichen und gesellschaftlichen Todes trennen und getrennt halten müssen.

Indem man den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, das geschichtliche Ergebniss einer mehr als tausendjährigen Entwicklung, mit Gewalt zu einem unbeschriebenen Blatte machen, oder, um mit Rousseau zu reden, ihn zur ursprünglichen Unschuld und Unverdorbenheit der Natur zurückführen wollte, handelte man ebenso thöricht wie ein Gärtner, welcher die mühsam durch Pflege und Kreuzung erzielte gefüllte Prachtblume oder Kulturpflanze in den ersten einfachen Samen oder den werthlosen Waldwildling zurückzuzwingen versuchen wollte. — Während das Bewusstwerden, die Freimachung des Individuums von der Uebergewalt des Gemeinwesens, des Staates, den Inhalt der Geschichte bildet; während man in dem Aufkeimen zur Blüthe der verschiedensten Individualitäten die unsterbliche Bereicherung erblickt, welche das Leben der Menschheit durch das Zeitalter der Renaissance erfuhr; während von da ab unter der entscheidenden Einwirkung der Reformation der Begriff der Freiheit des Christenmenschen sich theoretisch wie praktisch zu immer allgemeinerer Anerkennung emporkämpft, um zuletzt jene gegenseitige Duldung, jene Feinheit der Empfindung, jene Herrschaft der Humanität zu erzeugen, welche die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auszeichnen; während alle diese Fortschritte auf bleibende Sicherung durch feierliche Verfassungsurkunden nicht allein offen Anspruch erheben, sondern von allen Seiten, den herrschenden Klassen wie den beherrschten und 1789 zur Theilnahme an der Neugestaltung berufenen, begeistert zugestanden erhalten; während Alles zu Frieden und Eintracht sich anlässt, wird diese gewaltige Bewegung mitten in ihrem Laufe gehemmt, ihre Errungenschaften thatsächlich bei Seite geschoben und durch ein sogenanntes revolutionäres Regiment verdrängt, welches in Wesen und Maassregeln die stärkste Reaktion des Absolutismus weit überbietet, und zu seiner Erhaltung die Hilfe längst verschwunden geglaubter Nachtseiten der Gesellschaft, die gemeinsten Triebe anruft, die Bestie im Menschen zu den wütesten Ausschreitungen entfesselt.

Die Formel Louis des Vierzehnten „Der Staat bin ich“ erhält durch die Robespierre, Danton und Marat eine Auslegung, welche für alle Zeiten genügen sollte, um die sogenannte Staatsraison, das vorgebliche allgemeine Wohl niemals wieder zum Deckmantel fanatischer und bösartiger Minder-

heiten zur Unterdrückung der Rechte und Interessen der Mehrheit missbrauchen zu lassen. —

Um den Franzosen die Segnungen eines vorgeblich auf Gerechtigkeit, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu gründenden Musterstaates aufzuzwingen, erneuerten und verstärkten der Konvent und seine cäsaristischen Nachfolger die ganze Maschinerie des eben gestürzten monarchischen übertriebenen Bevormundungs- und Patrimonialstaats. Wenn die Könige Frankreichs die jährlichen Einnahmen des Staates als ihr Privateinkommen und ihrer Privatwillkür in Bezug auf Verwendung unterliegend angesehen hatten, so beanspruchten die neuen republikanischen Herrscher nicht nur die Steuern, sondern überhaupt alles genossenschaftliche Eigenthum und zuletzt sogar das der reichen Leute überhaupt als zu Nutzen des Ganzen zu konfiszirendes, zu beschränkendes, auf ein bestimmtes Durchschnittsmaass zurückzuführendes Staatsgut. Der Staat sollte wieder der allgemeine Lehensherr, alles Eigenthum Lehensgut, ein nur bedingtes, vom Staat dem Einzelnen zum Niessbrauch überlassenes und jederzeit wieder zurücknehmbares Besitzthum werden.

Wenn nicht das Schreckenssystem nach wenigen Jahren zusammengebrochen wäre, ehe es Zeit gehabt hatte, seine Lehrsätze bis zu den letzten Folgerungen praktisch auszuführen, so würde das Ideal der heutigen Sozialdemokratie schon damals zum völligen Durchbruch gelangt sein und nicht nur zum misslungenen Aufstande Baboeufs. Das Maximum, die Requisitionen in den Scheunen des Bauern wie in den Magazinen und Werkstätten der Städter, die Beschlagnahme der Kirchengüter, der Krondomänen, der Besitzungen des ausgewanderten Adels, die von den Reichen erhobenen Kontributionen waren die Vorläufer des konsequenten Kommunismus, d. h. jenes Systems, welches alle Arbeiter in Staatsbeamte, den Staat in den allgemeinen Arbeitgeber, den Alleinbesitzer des Grund und Bodens wie der Arbeitsinstrumente überhaupt verwandelt wissen will. Die Sozialdemokratie geht zu ihrer theoretischen Rechtfertigung von den selben naturrechtlichen Forderungen und Voraussetzungen aus wie ihre Vorläufer und Vorbilder.

Die Gleichberechtigung Aller wird vorangestellt, um darauf die Unterordnung Aller unter eine schliesslich absolutistisch sich gestaltende Staatsleitung zu begründen. Wenn damals die aus der Auflösung der Gesellschaft sich ergebende, in Wirklichkeit unnöthige Noth durch die Einmischung des Konvents in Handel und Wandel nur vermehrt, und dann dagegen mit Beschlagnahmen, Lebensmitteltarifen und drakonischen Gesetzen gegen Aufkäufer und Wucherer vorgegangen wurde, ohne zum Ziele zu führen, so wird heutzutage die chronische Geschäfts- und Handelskrise zum Ausgangspunkte genommen, um den Forderungen des Magens alle anderen hintanzusetzen, und eine vollständige Verstaatlichung aller Gütererzeugung und Gütervertheilung zu verlangen.

Aehnliche und dauernde Nachtheile würden aus der Durchführung dieser einseitig betonten und formulirten Umwandlung entstehen, wie ihren Vorläufern die Erschöpfung Frankreichs, die Einbüsse an Freiheit und ruhiger harmonischer Entwicklung und Lebensgestaltung zugestandenermaassen zur Last gelegt wird. Die Medizin richtet in solchen Fällen ein grösseres Unheil an, als die durch sie zu hebende Krankheit verursacht.

Mit dem Konvent beginnt die cäsaristische Strömung, welche in Napoleon ihren bleibenden Ausdruck erhält. Er ist der absolute Herrscher, welcher dem Lande seinen Stempel für immer aufdrückt, den Stempel eines aufgeklärten Despotismus, einer ungemein praktischen, den Schwächen und Passionen des Nationalcharakters Rechnung tragenden, geschickten Ordnung aller Dinge von einer einzigen, Alles bevormundenden Zentralstelle aus.

Die Revolution hatte alle Mittelglieder und Verbände zwischen Staat und Einzelnen niedergerissen und zerstört. Statt der alten Provinzen hatte man mathematisch abgezirkelte Departements geschaffen, an die Stelle der alten leitenden Stände war der unterschiedslose Bürger, die allgemeine Gleichheit getreten.

Es gab nur eine Macht, nur eine Initiative, nur eine Vorsehung noch, die der Regierung. Wie Napoleon selbst sein System nennt „das Bündniss der Philosophie und des Säbels“, so ist das neue Frankreich auf der einen Seite ein logisch nach gewissen allgemeinen Gesichtspunkten aufgeführtes Gebäude, auf der andern eine von Oben, d. h. von den die Gewaltmaschinerie wie eine Druckklingel gebrauchenden Ministern oder Cäsaren geleitete Heerde. Wie Taine am Schluss des vierten Bandes „über den Ursprung des heutigen Frankreich“ das Ergebniss seiner Studien zusammenfasst: Man hat niemals eine schönere Kaserne erbaut, eine symmetrischer und gefälliger aussehende, eine, welche den oberflächlichen Verstand mehr zufrieden stellte, dem gewöhnlichen gemeinen Sinne annehmbarer, der beschränkten Selbstsucht bequemer und in ihrem ganzen Wesen und Einrichtung besser dazu angethan war, um die niederen und untergeordneten, d. h. durchschnittlichen Eigenschaften der menschlichen Natur im Zaume zu halten, ihre höheren und edleren Theile zu schädigen und zu verderben. In dieser philosophischen Kaserne, so schliesst Taine seinen Band, leben wir nun seit achtzig Jahren.

Indem man während der Revolution die Franzosen zur Natur, zur Selbsterneuerung zurückzuführen vermeinte, indem man die Weltgeschichte, die bis dahin für verfehlt erklärte, gleichsam von Vorn und vollendeter wieder beginnen wollte, bemerkte man nicht, dass man in Wirklichkeit die Nation ihres geschichtlichen Charakters beraubte, sie entnationalisirte.

Der Cäsarismus und sein wiederholtes Auftreten in den letzten hundert Jahren sind der sprechendste Beweis dafür. Er schliesst nicht nur den Krater der Revolutionen, sondern er ist zugleich der Ausdruck und die Folge der Erschöpfung, des Absterbens der nationalen Triebkräfte. Er be-

zeichnet in der Geschichte jene Perioden übertriebener Ruhe, hinter welcher die kommenden der Erstarrung sich bereits vorbereiten. Damit ist materielles Wohlbefinden und Gedeihen nicht selten vereinbar. Die hundert Jahre unter den Trajanen und Antoninen werden schon von den Mitlebenden als goldene Zeiten gepriesen, und zwar nicht nur im Vergleich zu denen der vor ihnen regierenden Imperatoren. Aber es ist nicht mehr das vielverheissende, Blüthenglück bringende Gold der Frühlingssonne, sondern das mildere, entsagende der des träumerischen Herbstes, welche jener sinkenden Zeit des trotz alledem unter der Oberfläche sich vollziehenden Niederganges eigenthümlich ist.

An die Stelle des anregenden und freien Wechselspiels eines kräftigen nationalen Lebens ist ein System künstlicher Reizmittel getreten, das immer stärkere Dosen beim Patienten zur Anwendung bringen muss, um ihn über sein unheilbares Leiden hinwegzutäuschen. In dem selben Grade, in welchem Frankreich von der Weltbühne verschwindet, wünscht es wenigstens den Schein der alten Auszeichnung zu bewahren, für seine zum Lokalschauspiel gewordenen Aufführungen der dagegen gleichgültigen Welt die Aufmerksamkeit abzurufen und abzutrotzen. Aber die Welt lässt sich durch die grotesken Zuckungen eines greisenhaften Verstandes, einer von nur immer neuen und sich überbietenden radikalen Formeln ihr Heil bis morgen erwartenden, von innerer Leere beunruhigten und ziellos vorwärts gepeitschten Menge von Schattenwesen nicht mehr imponiren, ja kaum für einen Augenblick unterhalten. Dass dieser Entartung des Franzosenthums keine Wiederaufraffung in Aussicht steht, beweist das seit 1793 andauernde Sinken des sittlichen Charakters sowohl der führenden Herrscher wie der durch sie beeinflussten Massen. Die Legende des ersten Napoleon ist längst zerstört, die der ersten Revolution durch Taine auf französischer wie durch v. Sybel und Schmidt auf deutscher Seite. Die Orleans wie die Napoleoniden opfern vor dem goldenen Kalbe, während für die Gambetta's und Ferry's der Ehrgeiz nur noch den glänzenden Vorhang für die gewöhnlichste Geldgier abgibt. Wenn nach Taine's Bilde im Allerheiligsten der ersten Revolution ein greuliches Krokodil sich auf kostbaren Teppichen herumwälzte, so ist der Götze der heutigen Oberpriester der gefüllte und weiter zu füllende, für die übrigen Gläubigen der erst noch zu gewinnende Geld- und Genussschrank geworden. Die Ueberhandnahme des jüdischen Einflusses in der höchsten Gesellschaft, in den Kammern wie an der Börse, in der Presse wie im Geschäft, bezeichnet auch äusserlich den schweren Krankheitszustand der von Schulden gedrückten, von Spekulantentümern aller Art unter staatlicher Ermächtigung (Tunis, Tonquin, Panama) ausgebeuteten Nation oder besser der führer- und ideallos gewordenen, dahintaumelnden Haufen zusammenhangloser und wehrloser Einzelnen.

Der Aufstand der Pariser Kommune im März 1871 und der ihm im Angesicht der deutschen Armee folgende erbitterte Bürgerkrieg schattet

die kommende Auflösung des in seinen Grundvesten erschütterten Staatsorganismus zur Genüge vor. Man wird an die furchterlichen Blutkämpfe der verschiedenen Parteien in dem von Titus belagerten Jerusalem erinnert, welche das Ende des jüdischen Staates nicht erst ankündigten, sondern es bereits waren.

Der ergreifende Realismus Zola's hält diese materialistisch zersetzte Epoche wie eine Photographie für die Nachwelt fest. Es bieten sich eben keine Vorwürfe lebensfrohen Inhalts und hoffnungsreicher Fernsicht in der zur Schlacke ausgebrannten Wirklichkeit mehr dar.

Die Tugend selbst ist zum Märchen „Es war einmal“ geworden. Man beschwört noch mitunter ihre Erinnerung herauf, wie in rückblickender Stimmung etwa die Jugendzeit vor uns träumerisch-wehmüthig emporsteigt. Der blasirte Sinn kann sogar ihrer Gestalt auf der Bühne auf einige Augenblicke Reiz abgewinnen. Sie wirkt wie eine kühlende, würzige Eisspeise auf den champagnererhitzten Magen, auf die durch Ueberanstrengung erschöpften Sinne. Daudet hat am Schlusse des Nabob diese der nach so vielen Ehebruchsstücken einmal erfrischenden Rechtlichkeit und Festigkeit gebrachte Huldigung eines Première-Publikums mit melancholischer Wahrheit vortrefflich gezeichnet. —

Der ethische Zweck des Staats besteht schliesslich nur darin, grosse Charaktere, überhaupt Charaktere heran- und herauszubilden, d. h. ganze Menschen, welche wissen, was sie wollen, und welche in der Verwirklichung dieses Wollens für sich und für die Anderen jene zu neuen Anstrengungen treibende Befriedigung schaffen, welche zugleich der Lohn wie das Zeichen dauernd werthvoller Leistungen sind. Aber es scheint, dass in Frankreich nicht allein die Quelle der Originalschöpfer versiegt ist, sondern selbst die schriftstellerische Fähigkeit, ihre geistige Gestalt, ihren Inhalt als Postulat zu zeichnen und auszuführen. Wie ganz anders tröstete und richtete ein Fichte in seinen Reden an die deutsche Nation seine geschlagenen und zertretenen Deutschen auf, indem er sie nicht auf einen Rachekrieg verwies, sondern indem er für sie, mitten in der tiefsten Erniedrigung, den Sieg ihrer universalen Bestimmung, ihren Weltberuf beansprucht und mit der imposanten Ruhe der innersten Ueberzeugung dar- und klarlegte! Es fehlt den Franzosen das Gefühl für den unwiderstehlichen Zwang der Wahrheit, es fehlt ihnen der Muth, der schlimmen Wirklichkeit ruhig und renig ins Auge zu sehen, die zähe Arbeitskraft, eine neue Welt aus der zerstörten alten ins Leben zu rufen. Indem sie immer wieder um die verlorenen deutschen Provinzen jammern, erkennen sie gewissermaassen, was ihnen zur Ergänzung und Stärkung ihres Wesens fehlt, sowie der Einzelne am geliebten Anderen die Tugenden schätzt und gleichsam mühelos sich aneignen möchte, welche der Andere vor ihm voraus hat. Aber für das 1685 begangene Unrecht am deutschen Elsass hat der Franzose kein Gedächtniss und noch weniger ein Verständniss für den Gegensatz, der sich zwischen deutschem

Charakter und seinem Aufsteigen und dem niedergehenden französischen trennend und ausschliessend entwickelt hat und weiter entwickelt. Statt in sich selbst die Quelle einer nationalen Wiedergeburt aufzusuchen — woran er verzweifelt — lügt er sich als einzige Hoffnung die Rettung seiner selbst als Wunderwirkung des wieder zu gewinnenden Elsass-Lothringen vor. *)

Die Kunst zeigt im Allgemeinen die selbe Ermattung, die selbe Abwesenheit schöpferischer Originalität. Aus den leeren, von unschönen Leidenschaften verzerrten Herzen können keine neuen, reichen, harmonischen Idealziele emporsteigen. Litteratur und Kunst bieten das traurige Schauspiel der Anwendung vollendeten Form-Talentes auf niedrigen Inhalt dar. Nirgends hat eine ähnliche Ueberwucherung der *Parodie* auf den verschiedensten Gebieten stattgefunden, wie in dem Paris des zweiten Kaiserreichs und der dritten Republik. Die Aftermuse Offenbach's lieferte Jahrzehnte lang die musikalische Nahrung des höheren und niederen Pöbels, d. h. der Mehrheit der Pariser überhaupt. Seine Nachfolger arbeiteten und arbeiten in der selben Alles zersetzenden und zerfetzenden Weise weiter. Pikante Ragouts aus allem möglichen Abfall füllten die Speisekarte der Theater wie der Romane. Kaum ein hervorragendes Drama entging einer parodirenden Verhöhnung. Es war, als hätte man eine förmliche Angst vor dem Eindringen eines ernsten, zur Um- und Einkehr mahnenden Eindrucks. Der „*Tannhäuser*“ wurde nicht allein auf der grossen Oper durch die chronischen Geisteskranken des Jockey-Klubs zu Falle gebracht, sondern man bemühte sich, den doch etwa zurückgebliebenen christlich-deutschen Weihrauch durch Satyrspiele und mephistofelische Eindeutigkeiten loszuwerden und zu vertreiben. Mit der eigenthümlichen Herzenshärte, welche die gestürzte Eitelkeit gegen die schicksalsbestimmten Werkzeuge des Sturzes in sich erzeugt, und gleichsam als Schutzwehr gegen den Sieger pflegt und nährt, weist das Franzosenthum die Mittel der Selbsterkenntniss und der Erhebung, welche Richard Wagner's Offenbarungen eines neuen ethischen Höhenzuges der Welt und ihrer steigenden Noth dar-

*) Durch die Verbannung und Verfolgung des Adels beging die französische Nation einen Selbstmord. Sie beraubte sich grösstentheils des fränkischen, d. h. des deutschen Elements, der gebornen geistigen Führerschaften, an deren Stelle das allgemeine Stimmrecht jetzt führende Wählerschaften gesetzt hat. Sieyes athmet in seiner Broschüre über den dritten Stand schon den Deutschenhass des Kelten, des von den Franken der Vorzeit unterworfenen Galliers, wenn er schreibt: Warum sollte man nicht diese Abkömmlinge der Eroberer in die fränkischen Wälder zurückschicken, aus denen ihre Vorfahren wie Räuber über Frankreich hereinbrachen? Schon die Nationalversammlung behandelte den Adel wie Louis XIV. die Hugenotten. In beiden Fällen waren die Vertriebenen die Auslese der Nation. 100,000 Hugenotten am Ende des 17. Jahrhunderts, 120,000 Adelige am Ende des 18. So vollendet die unduldsame Demokratie das Werk der intoleranten Monarchie. Ein Mitglied der Nationalversammlung, welches gehört hatte, dass die Auswanderung des Adels sich verdoppelt habe, rief freudig aus: Desto besser! Frankreich gebraucht eine Abführungskur! In Wirklichkeit verlor es die Hälfte seines besten Blutes.

bieten, unter den wichtigsten Vorwänden zurück. Es zieht die zunehmende allgemeine Blutleere der Neubelebung aus deutscher Quelle vor. —

Das ewige Licht des Bayreuther Theaters hat in die Finsterniss geschienen, aber die Finsterniss hat es nicht begriffen. Die modernen Sadducäer und Phariseer verschliessen sich mit bewusster Verstocktheit der neuen Offenbarung des germanischen Geistes. Während im „Parsifal“ die symbolische Wahrheit des Christenthums zu künstlerischer Verklärung und neuem Leben der Zukunft hinübergerettet ist, während der Antrieb zur sittlichen Erneuerung mit wunderbarer Kraft vom Hügel bei Bayreuth nach allen Seiten hin erfolgt, schickt sich das offizielle Frankreich an, die religiöse Frage dadurch zu lösen, dass es die Kruzifixe aus den öffentlichen Schulen entfernt, die religiösen Genossenschaften ihrer Ordenshäuser beraubt, den „kleinen Schwestern der Armen“ den Krieg erklärt, die Abschaffung des Kultusbudgets beantragen lässt, sowie später die Trennung von Staat und Kirche, ohne jedoch der letzteren das unbeschränkte Recht der freien Vereinigung gestatten zu wollen. Selbst die philosophische Moral des Eklektikers und Akademikers Fouillé, welche das Leben für eine Prüfung zu erklären wagt und die Wandlungsfähigkeit der Arbeit in ein Amusement in Abrede stellt, wird vom Pariser Gemeinderath als zu spirituell gemissbilligt und die Einstellung allen und jeden Unterrichts in der Moral verlangt. Kurz vorher war auf Kosten der Pariser Kommune zur Verherrlichung der ersten Revolution ein eigener Lehrstuhl an der Sorbonne errichtet.

Die selbe Unduldsamkeit und Gleichförmigkeitswuth, von welcher der Konvent von 1793 gegen Katholicismus und Priester sich treiben liess, wird jetzt erneuert. Nur die Glaubensformeln der Verfolger haben sich geändert. Während Robespierre durch den Konvent das Dasein eines höchsten Wesens und die Fortdauer nach dem Tode noch durch Abstimmung anerkennen liess, und die Ansicht aussprach, dass die neue Vernunftreligion nur in seltenen Fällen zum Atheismus, in den meisten zum Deismus führen müsse und werde, sind heutzutage jene Glaubenssätze bereits zu „Resten des Aberglaubens“ geworden, und selbst der Moral wird ihr Anspruch auf wissenschaftliche Disziplin bestritten. Nur die exakten, die Naturwissenschaften sollen in den Schulen gelehrt werden und die daraus abzuleitenden sittlichen Folgerungen ihrer Geburt erst noch entgegensehen. Die Moral wird im besten Falle als Anhang zur Physiologie und Anthropologie zugelassen und behandelt werden. — —

In merkwürdiger Weise sind in der Geschichte der Franzosen Schicksal und Schuld, Naturbestimmtheit und böser Wille verknüpft, und namentlich während der Tragödie der ersten Revolution. Ihre tragischen Nachwirkungen sind das Grundthema des Taine'schen Werkes, dessen Inhalt Spuller neulich in den Satz verdichtete: „*Nous n'en vivons pas, mais nous en mourrons*“, d. h. die Revolution ist uns nicht eine Quelle des Lebens, sondern sie wird für uns die des Todes werden.

Der Hauptnachdruck ist auf das durch die Revolution seines Gegengewichtes sich beraubende gallische Wesen zu legen. De Tocqueville schrieb darüber schon im Anfang der fünfziger Jahre: „Die tieferen Ursachen der Revolution sind im Naturel der Franzosen selbst zu suchen, in denen bei geeignetem Anreiz der alte Gallier mit seiner Wildheit, Unruhe und Grausamkeit immer wieder zum Vorschein kommt. Der Franzose bewegt sich zwischen Extremen. Er übertreibt die Knechtschaft wie den Knechtsinn, wie er die Freiheit in Zügellosigkeit verkehrt. Seine Hauptleidenschaft, die Gleichheitssucht, ist auf dem Boden seiner Grundeigenschaft, der Eitelkeit, des Glänzenwollens erwachsen und unwiderstehlich geworden. Er will nichts über sich dulden, weder Rang noch Stand, Jeder soll im täglichen Leben nicht mehr vorstellen wollen als der Andere. Daher die allgemeine gleiche Höflichkeit Aller gegen Alle. Die zweite Leidenschaft, die der Freiheit, ist weniger tief gewurzelt. Napoleon I. wurde gefeiert, weil er die Gleichheit aller Franzosen aufrecht erhielt. Insoferne setzte er die Revolution fort, während er sie in Bezug auf die Freiheit zerstörte. Die Zentralisationsmaschinerie des alten Frankreichs wurde von ihm wieder aufgerichtet und blieb seitdem trotz allen Umwälzungen in Kraft. Man beschränkte sich in den späteren Revolutionen darauf, den Kopf der Freiheit auf einen Knechtskörper (*corps servile*) zu setzen. Das französische Wesen ist das widerspruchsvollste von der Welt. Bald erhebt es sich zum Uebermenschlichen, bald kugelt es unter das Thier herab. Es lässt sich weniger von Grundsätzen leiten als von Empfindungen. Es ist auf der einen Seite häuslich und philiströs, auf der anderen, wenn es sich einmal aus seiner Ruhe hat herausreißen lassen, tollkühn und Alles auf eine Karte wagend. Es erträgt besser einen willkürlichen Herrscher als die geregelte und freie Regierung seiner ersten Bürger. Es betet mehr den Zufall, den Erfolg, die Kraft, den Lärm und den Eklat an als den wahren Ruhm. Es eignet sich besser zum Heroismus als zur Tugend, zum Genie als zum gesunden Menschenverstande.“

Es ist eben deshalb wie beim Dichter ein Leidenszug im Gesichte des geschichtlichen Frankreichs wiederholt sichtbar. Die Worte, mit welchen Goethe durch den Mund Antonio's die Ungemessenheit, die Versuche Tasso's „das Unmögliche“ zu vollbringen, zugleich schildert und tadelt, finden auch auf das Frankreich der grossen revolutionären Erhebungen Anwendung:

Auf einmal wie ein unbemerkter Funke
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,
Zorn oder Grille, hastig bricht er aus

— — — — —
— — — — — und fällt zuletzt

Um nichts gebessert in sich selbst zurück!

(Aufzug III. Vierter Auftritt.)

Litteratur

Die Staatsleitung des Perikles.

(Geschichte des Alterthums von Max Duncker, Neue Folge, II. Band, Leipzig, Duncker und Humblot 1886.)

Als wir im 6. Bande dieser Blätter (1883. S. 83 ff.) Zweifel aussprachen, ob Duncker seine Darstellung der alten „Geschichte“ über die Zeit der Perserkriege ausdehnen werde, hatten wir seine Arbeitsfähigkeit und die Fortdauer seiner künstlerischen Gestaltungskraft unterschätzt. Der greise Forscher hatte sich seitdem mit kühner Freudigkeit auf den Weg begeben, sein gross angelegtes Werk in ebenmässiger Abänderung zu einem würdigen Abschluss zu führen. Der uns vorliegende 2. Band der „neue Folge“ lässt ungeachtet der besonderen Schwierigkeiten, welche der Gegenstand, das Zeitalter des Perikles, darbietet, keinerlei Ermattung spüren und weist alle die hervorragenden Eigenschaften des Forschers und Darstellers auf, welche wir an den früheren Bänden des Werkes zu rühmen genöthigt waren. In der Bethätigung dieser vollen Kraft ist Duncker nun aus dem Leben geschieden, und diese unsere Anzeige wird ihm zum würdigen Nachrufe!

Wir müssen es als eine ganz besonders schwierige Arbeit bezeichnen, jenes glänzendste Kapitel der alten Geschichte zu schreiben, nicht nur weil die vor Allem in Frage kommende Persönlichkeit und das Zeitalter, dem sie ihren Namen gab, durch der Parteien Gunst verwirrt zu einem schwankenden Bilde geworden ist, — denn die konventionelle Auffassung von Seiten halbwissender banaler Bewunderer dürfen wir hier ausser Acht lassen — sondern auch, weil trotz der wiederholten Behandlung, welche diesen strahlenden Blüthejahren der attischen Kultur zu Theil geworden ist, der einfache geschichtliche Thatbestand keinesfalls als völlig gesichtet anzusehen, das Quellenmaterial an nicht unwesentlichen Stellen von neuem zu prüfen war.

Es wird dem modernen, mehr oder weniger aesthetisch gewöhnten, mehr oder weniger wissenschaftlich geschulten Menschen kaum möglich sein, dem Zeitalter des Perikles, Sophokles, Sokrates, Pheidias u. s. f. mit kühler Objektivität gegenüber zu treten. Wie erhebliche Einwendungen wir auch gegen die praktische Staatsleitung und den moralischen Charakter des Perikles machen müssen, der gewaltigen Einwirkung der gross angelegten Persönlichkeit können wir uns doch nicht völlig entziehen. Es sind Männer rein arischer Herkunft, vornehmsten Gepräges, adeligster Haltung in physischer und geistiger Beziehung, die uns hier gruppenweise entgegentreten; und wenn der modernen, anscheinend in Rückbildung begriffenen, kleinartigen europäischen Völkermischung der Begriff Mensch im höchsten, reinsten Sinne des *καλὸς κἀγαθός* unklar geworden oder abhanden gekommen sein wird, dann würde z. B. ein Blick auf das Bild des Sophokles im lateranischen Museum den in dem Wahnbilde einer falschen Zivilisation Befangenen sagen können, was arischer Art, was höchster menschlicher Art ist.

Lassen wir dem gewaltigen Verderber des attischen Staates sein Recht: wir können den Namen des Perikles nicht aussprechen, ohne zugleich an die höchsten Aeusserungen arischen Empfindens in bildender Kunst und Poesie zu denken. Die dorische Bauweise hatte freilich schon lange Zeit vor ihm ihre festen Formen gefunden, die Trümmer des Zeustempels von Olympia zeigen uns die grossartigste Leistung dieser Bauform; es ist aber das Verdienst des Bauherrn Perikles, dass dieser ausdrucksvolle Baudialekt, kurz bevor er aus der Uebung kam, noch einmal

Gelegenheit hatte, sich vollständig auszusprechen. Es ist unwesentlich, dass dabei schon kleine Zugeständnisse an den attischen Dialekt gemacht wurden. Die Wirkung des dorischen, aus edelstem Materiale aufgeführten Gotteshauses in seiner reifsten Gestaltung kann uns schliesslich in giltigerer Weise nicht erweckt werden als durch den Anblick der Ruine des Parthenon. Auch die attische Bauweise wird unserem Auge nur durch die im Auftrage des Perikles hergestellten Räume des Erechtheions zugänglich.

Weit mehr noch als der Baukunst verhalf der freigebige Staatslenker der Bildnerei dazu, sich ihrer selbst bewusst zu werden, frei von den so lästigen materiellen und finanziellen Schranken. Dass die Künstlergrösse des Pheidias sich frei und voll entwickeln konnte, ist im Wesentlichen ein Verdienst des Perikles: durch Gewährung von Geldmitteln, deren streng rechtliche Erwerbung freilich zu bezweifeln ist, hatte er ihn in die Lage versetzt, eine seiner grössten Ideen rückhaltslos zu objektiviren und ihn damit der gesamten hellenischen Kulturwelt als den berufenen Darsteller göttlicher Persönlichkeiten empfohlen. Die tragische und mimische Kunst hat er befördert, soweit sie durch Gewährung reicher Mittel gestützt werden kann. Dass Athen Alles darbot, was das Auge des aesthetischen Feinschmeckers reizen und befriedigen konnte, und nun durch etwa ein halbes Jahrtausend das Mekka der gläubigen Kunstverehrer aus Ost und West wurde, ist des Perikles Verdienst.

So hell auch der Glanz ist, welcher von dem durch Perikles geleiteten und beherrschten Athen ausstrahlt, er darf uns nicht derartig blenden, dass wir die tiefen Schatten, welche diesen Lichtseiten entsprechen, übersehen. Was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne und nähme Schaden an seiner Seele? Dieser Frage kann sich ein Volk sowenig wie der Einzelne entziehen.

Indem Perikles die einzige Grundlage jedes Staatsgefüges, das Recht, die Gerechtigkeit, systematisch untergrub, beschleunigte er den moralischen Verfall seiner Vaterstadt, der nun bald genug und grauenvoll genug unaufhaltsam über Attika hereinbrach. Der attische Seebund war zu gemeinsamer Abwehr gegen den Nationalfeind im Osten gestiftet worden; lediglich zu diesem Zwecke steuerten die Bündner. Wenn nun Perikles einen beträchtlichen Theil dieses gemeinschaftlichen Schatzes zu den kostbarsten Luxusbauten, zur Herstellung unvergleichlicher Bildwerke verwandte, so handelte er zwar immer noch unverhältnissmässig weiser und volksthümlicher als moderne Regierungen, welche die Pfennige armer Steuerzahler in der Art verbrauchen, dass sie die unförmlichen Hauptstädte mit den gesammelten Werken einer toten Kunst anfüllen, an denen kaum einige Dutzende von künstlich dressirten Feinschmeckern Gefallen finden, — aber die Ungerechtigkeit bleibt bestehen, und auch hier wird der grossartige, leuchtende Zweck das sehr bedenkliche, ja unlautere Mittel nicht gänzlich rechtfertigen können.

Weit schwerer fällt der persönliche Vorwurf für den Sprossen einer der ältesten und angesehensten attischen Adelsfamilien ins Gewicht, den wir in der dauernden und drückenden Belastung des Staatssäckels durch die Geldzahlungen an die niederen Bevölkerungsschichten erblicken müssen. Auf Kosten der treuen Bundesgenossen empfing die Masse der unbemittelten Athener Almosen in Gestalt manigfacher Besoldungen. Dass derartige Einrichtungen die Verderbung des Volkes zur unausbleiblichen Folge haben mussten, mag keiner deutlicher erkannt haben, als der Alkmäonide Perikles selbst; wenn er den verhängnissvollen Weg dennoch einschlug, so wird uns nur die Annahme übrig bleiben, dass er meinte, von zwei Uebeln das kleinere wählen zu sollen. Er hielt es offenbar für unbedingt nöthig, den Einfluss Sparta's in Hellas vollständig zu brechen, um Attika zum allein führenden Staate im Bereiche der hellenischen Kultur zu erheben,

Diess Ziel liess sich nach seiner Meinung nur dadurch erreichen, dass alle kriegerischen Machtmittel auf die Flotte konzentriert wurden. Der Flottendienst der Bürger trieb die Verfassung zur unbeschränkten Demokratie hin, welche letztere dann wiederum ohne die Besoldung der Aemter, ohne den freien Eintritt ins Theater u. dgl. m. nicht bestehen konnte.

Vorausgesetzt, dass wir die Ideenfolge des konsequenten Staatsmannes richtig wiedergegeben haben, so lassen sich mancherlei Bedenken erheben. Musste der Heraklidenstaat durchaus zur höheren Ehre Attika's gedemüthigt und gebrochen werden? War nicht eine Aussöhnung der Gegensätze zwischen dorischer Zucht und Strenge und attischer Leichtlebigkeit und Genialität denkbar? Liess sich ferner nicht die Seemacht Athens auch bei einer maassvoll aristokratischen Gestaltung des gemeinen Wesens aufrecht erhalten?

Ernsthafte Versuche sich mit Sparta auf bundesgenössisch freundschaftlichen Fuss zu stellen sind von Perikles, soweit nachzuweisen ist, nicht angestellt worden. Führt er nun, wie er es that, den Krieg eilig und gewaltsam herbei, so musste er die Mittel völlig gewiss sein, ihn zu einem schnellen Ende zu bringen, und alle Kraft anwenden, den Gegner unschädlich zu machen. Was man einmal will, ganz und ernst zu wollen, ist das erste Merkmal des Staatsmannes. Die Schaffheit, welche Athen beim Beginne des peloponnesischen Krieges entwickelte, liegt klar vor Augen; die Schuld des namenlosen Unglücks, welches über die reiche blühende Stadt hereinbrach, lässt sich nicht von den Schultern des Perikles nehmen. Weit schwerer indessen fällt es ihm zur Last, dass er die Platäer, die treuesten Bundesgenossen schmachlich im Stich liess und ihren geschworenen Feinden preisgab. Für solche Fehler finden wir keine andere Entschuldigung und Erklärung als die, welche in der Begabung des Mannes selbst liegen. Die nothwendigsten Eigenschaften des Feldherrn, der höchste Muth und die höchste Treue, welche zugleich die höchste Klugheit sind, fehlten entweder dem Sohne des Xanthippos, oder sie waren ihm in einseitiger Berücksichtigung aesthetischer und philosophischer Interessen abhanden gekommen.

Die Republik Attika hat etwa sechs Menschenalter hindurch der Leitung energischer und einsichtsvoller Persönlichkeiten nicht entbehren können. Es hatten einander in der Führung des Volkes abgelöst: Solon, Peisistratos, Kleisthenes, Miltiades, Themistokles, Aristides, Kimon, Ephialtes, Thukydides, Perikles, denen dann als ebenbürtig nur noch Alkibiades zugezählt werden kann. Nach diesem erhob sich kein Bürger mehr zu einem Einflusse, welcher die nominelle Republik vorübergehend der monarchischen Verfassung nahe gebracht hätte. Unter den Genannten sind Solon und Themistokles weitaus die gewaltigsten, Männer ersten Ranges von klarem, weitem Blicke, Selbstlosigkeit und Folgerichtigkeit des Handelns. Perikles kommt ihnen nicht gleich, aber er stand inmitten eines von künstlerischen, poetischen und philosophischen Ideen belebten Geschlechtes und hielt die grosse Ernte ab, zu welcher Andere Saat und Bestellung geliefert hatten. —

Wir können diese Anzeige eines der lehrreichsten und fesselndsten Bücher der modernen Geschichtsschreibung nicht besser abschliessen und dieses selbst nicht deutlicher kennzeichnen als durch die Wiedergabe einiger Sätze, mit denen Duncker die Bilanz über das Thun und Können des Perikles zieht:

„Indem Perikles an allen Strebungen auf den Gebieten des technischen und wirthschaftlichen, des künstlerischen, des poetischen und philosophischen Lebens Athens lebhaften und fördernden Antheil nahm, hat er seinen Namen nicht nur in die Geschichte seines Landes und seines Volkes, hat er ihn in die Geschichte der gesammten Kulturentwicklung in hellen Zügen eingeschrieben. War es ihm aber zugleich gelungen, die grossen Probleme der attischen Staatskunst zu lösen;

Volksfreiheit und Volksrecht mit Staatskraft und Staatsmacht zu einigen, die moralische Gesundheit des attischen Volkes zu kräftigen und zu erhöhen; war ihm gelungen den noch schwierigeren Aufgaben, der Herrschaft Athens über die Bündner, mehr als äussere Stütze zu geben, die Bedingungen des Sieges in dem grossen Kampfe, den er Athen hinterliess, oder in dem er Athen hinterliess, nach menschlichem Maasse seinem Lande zu sichern, in glücklicher, wenigstens annähernd glücklicher Weise gerecht zu werden? Für eine glückliche Lösung des ersten, wie des zweiten Problems kann die politische Reform, die Perikles, um die konservative Partei zu werfen und sich die Leitung zu sichern, die Zugeständnisse des Kleisthenes, des Aristides, des Ephialtes weit übertreibend, in hartem Kampf gegen Thukydides durchsetzte, diese Umkehr der althellenischen, altattischen Staatsordnung, die das Recht und den Einfluss innerhalb der Gemeinschaft nach dem unentgeltlichen Dienste, dem Dienste aus eigenen Mitteln für den Staat bemessen hatte, doch nicht genommen werden Konnte es der moralischen Gesundheit des attischen Bürgers frommen, dass die Diätanzahlung von Staatswegen jedermann in den Stand setzte, sich den Pflichten der Rathsherren, des Richters, der Volksgemeinde zu unterziehen, die zahlreichen Festtage bis zur Hefe zu geniessen, während zugleich der Abhängigkeit der Bundesgenossen, der Gerichtsgewalt Athens eine Ausdehnung gegeben wurde, die jeden halbwegs Befähigten aus den unteren Klassen verleiten mochte, seinen Lebensberuf in den Staatsgeschäften zu suchen, die auch den Unbefähigsten verlocken konnte, sein täglich Brot mittels Ausübung der Hoheitsrechte im Richterdienst und in der Versammlung der Gemeinde zu finden, während durch ständige Gewohnheit des Entscheidens und des Befehlens Selbstgefühl und Hochmuth in diesen Kreisen eine kaum wünschenswerthe Steigerung erfahren mussten.“

„Perikles war zu vielseitig organisirt, zu lebhaften Sinnes für Geist und Schönheit, zu sehr der Sohn einer lernbegierigen und bildungssüchtigen Zeit, zu grosser Redner, um ein Staatsmann von unerbittlich realistischem Blick, um ein Mann rücksichtsloser That zu sein. So ist ihm geschehen, die entscheidenden Kräfte nicht überall richtig zu würdigen, schwerwiegende Faktoren nicht gebührend in Rechnung zu stellen. Die auswärtige Politik Athens war von eminenten Schwierigkeiten umgeben, die seit des Themistokles, seit des Aristides Tagen die erheblichste Steigerung dadurch erfahren hatten, dass sich zu dem Perserreiche im Osten des ägäischen Meeres im Norden des ägäischen Meeres zwei starke Königsherrschaften gesellt hatten. Inmitten dieser Mächte und gegen sie, dazu gegen die Feindseligkeit Sparta's, die Eifersucht Korinths, den Hass Thebens galt es, diess attische Insel- und Küstenreich aufrecht zu erhalten. Auch der Weitblickendste konnte an dieser Aufgabe scheitern.“

Soweit Duncker. — Der jähe Zusammenbruch des attischen Reiches, an dessen Stelle nunmehr die frischen, noch unverdorbenen arischen Stämme im Norden treten mussten und thatsächlich zwei Menschenalter nach dem peloponnesischen Kriege unter des Makedoniers Philippos Führung traten, ist ein ergreifendes Stück der Völkergeschichte, zugleich eine eindringliche Lehre für die, welche aus der Geschichte zu lernen im Stande sind.

Asuncion in Paraguay, am 18. August 1886.

B. Förster.

Eine neue Geschichte der deutschen Litteratur.

Franz Hirsch,

Geschichte der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. III Bände. Leipzig, W. Friedrich.

Besprochen von Karl Alberti.

I.

„Frei, aber gewissenhaft, parteilos aber verständnisvoll für jede eigenartige Regung des Litteraturgeistes, will diese neueste deutsche Litteraturgeschichte, ausgehend von wärmster Liebe und vollem Verständniss für alles, was der deutsche Geist litterarisch geschaffen, nicht nur lose zusammenhängende Litteraturbiographien geben, sondern in allen Litteraturerscheinungen die innige Beziehung zu deutschem Volksthum, zu deutscher Sprache und Sitte nachzuweisen suchen.“ —

In der That darf man dem Verfasser das Lob nicht vorenthalten, dass er mit einer gewissen Freudigkeit und häufig mit klarerem Blick als die sonst gewohnte Litteraturgeschichte das Deutsche zu erkennen vermag. Dieser nationale Sinn des Werkes spricht sich gleich in den einleitenden Kapiteln über deutsche Sage aus. So ist z. B. ausführlich hingewiesen auf die befruchtende Einwirkung der uralten germanischen Mythen auf die später entstandenen Sagen, einerseits mit Umwandlung des Göttlichen in das Dämonische, Widerchristliche, ja Widerdeutsche, wie in der Sage vom ewigen Juden (Wotan der Weltwanderer), vom Teufelsgenossen Faust (Mantelfahrt: Wotans Sturmmantel), vom Teufel selbst (Pferde-, Bocks-, Hahnenfuss, weil das Pferd Wotan, der Bock Donar, der Hahn Loki geheiligt waren); anderseits durch Erhebung des Heroischen zum Heiligen, wie bei der Ausbildung des Marienkultus:

„Im schlachtfrohen Mittelalter erweist sich die heilige Jungfrau gleich ihrem uralten Walkürenvorbild als hehre Siegbringerin. Am Tage der heiligen Maria flehen die Holsteiner im Kampf gegen die Dänen die Himmelskönigin um Beistand an. Darauf leuchtet sie in den Wolken in aller ihrer Himmelspracht, segnet die Deutschen, verdeckt die sie blendende Sonne mit ihrem Mantel und führt die wackeren Holsteiner zum Siege. Einen edlen Ritter lässt sie durch einen Schwan — hier sehen wir die alte Walküreneerbschaft — aus der Gefangenschaft der Saracenen in die Heimath tragen. Und vollends in jenem Lande, dessen Eroberer das Bild der heiligen Jungfrau auf ihren Fahnen trugen und sie zur Schutzherrin ihrer edlen Genossenschaften erwählten — in jenem Preussenlande, wo es stündlich galt, sich des wild hervorbrechenden Slavenvolkes zu erwehren, da that die Himmelskönigin für die ihr anverlobten Männer grosse Wunder. Sie schlug, nur von dem verzückten Auge des deutschen Ordensritters erblickt, mit gewaltigem Schwert die tobenden Heiden; manchem Ritter, der in der Kapelle sich frommer Andacht weihte, erkämpfte die heilige Jungfrau mit seiner Rüstung angethan und auf seinem Ross in die Feinde sprengend den Sieg. Schweren Dienst forderte sie von ihren Getreuen; die durch Sumpf und Sand zur „Reise“ wider die heidnischen Preussen ritten, durften keine Rast noch Ruhe kennen, fortwährend gewappnet zum Dienste des Kreuzes und des Schwertes, fanden sie nicht immer ruhmvollen Tod auf der Walstatt. Manch' tückischer Heidenpfeil streckte sie aus dem Hinterhalt darnieder, manch' preussischer Scheiterhaufen loderte für den deutschen Ritter, der von den grausamen Siegern

gefangen, in voller Rüstung zu Ross ihren Göttern zum Opfer verbrannt wurde. Der Nordwind, der über die Heide strich und ihm das Mark durchkältete, der Sumpf, der ihn mit seinem Ross heimtückisch versinken liess, eine Beute gieriger krächzender Vögel, sie alle schreckten den muthigen Preussenfahrer nicht. War er sich doch bewusst, dass über ihm in den Lüften der Mantel der heiligen Jungfrau rauschte, in dessen Falten der todesmüde Marienbruder hinaufgetragen ward in den Saal Allvaters, des selben Gottes, zu dem einst in den Bergen von Iran die Ahnen des deutschen Ritters und des heidnischen Preussen in gleichgesinnter Andacht zusammen gebetet hatten. Segensreich waltet über der ersten deutschen Kolonie, über dem deutschen Ordensstaat im Lande Preussen, die himmlische Schutzpatronin. Die grössten und schönsten Kirchen des neuerworbenen Landes waren ihr geweiht; das Haupthaus des Ordens wird nach der Himmelskönigin genannt und von der Mauerblende des grossartigen Hochmeisterschlusses zu Marienburg schaut das imposante Bild der heiligen Jungfrau weit in das Land hinein, welches unter ihrem Banner erobert wurde.“

Ebenso anregend sind die einleitenden Worte über die Sprache. So erinnert H. z. B. daran, dass „die instinktive Empfindung der Sprachbildung oft sogar physikalische Gesetze ahnungsvoll durch Wortschöpfungen bestätigt“:

„Es wird unsere Physiker interessieren, zu erfahren, dass die Worte *Licht* und *Schall*, deren Wesen ja auf gleichen Naturgesetzen beruht, aus der selben Wurzel stammen. *Hell* ist mit *hallen* eng verwandt. So spricht denn auch unser Deutsch von Farbentönen und von Tongemälden, von spitzen und vollen Tönen, von schreienden und leisen Farben.“

Im weiteren Verlauf der Darstellung weiss H. den Uebergang von den heidnischen zu den christlichen Anschauungen, das Klosterleben, den Sieg der oberdeutschen Mundarten und damit des Fremden (Dank dem Wirken der fränkischen Könige!) trefflich zu schildern. Das deutsche *rizan* wurde durch das Lateinische *scriban* (*scribere*) verdrängt, der deutsche Stabreim wich dem romanischen Endreim, und bezeichnend ist, wie dieser im „*Krist*“ sogleich als ein Zeichen poetischer Minderwerthigkeit auftritt gegenüber dem Stabreim im niederdeutschen *Heliant*.

Mit Recht bespricht H. in seiner „deutschen Litteraturgeschichte“ auch jene Werke, welche, obwohl in lateinischer Sprache verfasst, doch deutliche Züge deutscher Eigenart aufweisen, so die des Longobarden Paulus Diaconus, der das Poetische in der Geschichte so innig zu erfassen versteht, oder des sächsischen Mönches Widukind, der die deutsche Geschichte nicht nach Art der damaligen Annalisten (wie leider! noch heute auch unserer modernen Geschichts-Lehrpläne für unsere Schulen) an die Geschichte des alten Römerreichs anknüpft, sondern von Anfang an sein geliebtes Sachsenvolk als das deutsche Urvolk preist, oder endlich des rheinischen Mönches Caesarius, in dessen „*dialogus miraculorum*“ sich deutsches Wesen, dem frommen Mönche vielleicht unbewusst, erhalten hat. Man höre aus dieser Sammlung von Erzählungen nur folgende Stelle, welche schon wegen der vielen Anklänge an die wunderbare Gestalt der Kundry unseres Meisters bemerkenswerth erscheint: Ein Geist hatte die Gestalt eines schönen Jünglings angenommen und einem Kriegermanne lange Zeit treu gedient, ihm das Leben gerettet, und endlich sogar das Weib seines Herrn von tödlicher Krankheit durch Löwenmilch geheilt.

„Als der Krieger seinen Diener fragte: „Woher hast Du jene Milch so schnell herbeigebracht?“ antwortete dieser: „Ich habe sie von

den Bergen Arabiens geholt. Dort ging ich in die Höhle einer Löwin, brachte die Jungen beiseite und melkte das Thier. So kam ich zu Dir zurück.“ Darob entsetzte sich der Krieger und fragte den Diener: „Wer bist Du?“ Der aber antwortete: „Beunruhige Dich nicht darüber, ich bin und bleibe Dein Knecht.“ Als der Krieger in ihn drang, gestand er endlich und sprach: „Ich bin ein Geist, einer von denen, die mit Lucifer gefallen sind.“ Da staunte der Krieger noch mehr und sagte: „Wenn Du von Natur ein Teufel bist, wie kommt es dann, dass Du so treu einem Menschen dienst?“ Da antwortete der Dämon: „Es ist mir ein grosser Trost, wenn ich bei den Söhnen der Menschen weilen kann.“ Als der Krieger aber meinte, er könne nun nicht mehr wagen seine Dienste in Anspruch zu nehmen, antwortete jener: „Davon sei überzeugt, dass, wenn Du mich behalten wirst, weder Dir noch den Deinigen jemals etwas Uebles von mir geschehen soll.“ Der Krieger aber blieb dabei, er könne es nicht weiter mit ihm wagen, „aber“, sagte er, „was Du als Lohn fordern willst, und sei es die Hälfte meines Besitzes, gern will ich es Dir geben. Niemals hat ein Mann einem andern Manne so treu und nutzenbringend gedient wie Du. Durch Deine Fürsorge bin ich dem Tode an jenem Flusse entronnen, durch Dich hat mein Weib die Gesundheit wieder erlangt.“ Darauf antwortete der Geist: „Wenn ich denn nicht bei Dir bleiben soll, so will ich auch nichts für meine Dienste haben, als nur fünf Solidi.“ Und als er diese empfangen hatte, gab er sie dem Krieger zurück und sprach: „Ich bitte Dich, lasse von diesem Gelde eine Glocke giessen und über das Dach jener elenden und verfallenen Kirche hängen, damit die Glocke wenigstens die Gläubigen an den Tagen des Herrn zum Gottesdienst einlade.“ Mit diesen Worten entschwand der Geist den Augen des Kriegers.“

Wir vernehmen die Gralsglocken über der entseelten Kundry! Der Litteraturhistoriker sagt: „So leben die Züge deutschen Geisteswesens atavistisch in der Litteratur fort,“ nachdem „der Geschmack römischer Bildung der deutschen Dichtung den Fuss auf den Nacken gesetzt hatte.“

„Es war ein historisch bedeutsamer Zufall, dass seit jenem Weihnachtstage 800, an welchem der deutsche König sein Haupt mit der römischen Kaiserwürde krönte, jenes Zeitalter geistiger Renaissance begann, dessen Staatsform die Begriffe deutsch und römisch vereinigte. Einhard, dessen Leben Karl's des Grossen bis zu Luther's Zeiten den Werken der römischen Klassiker gleichgehalten wurde, der Verächter der „barbarischen alten Gesänge“, ist so recht der Typus dieser geistigen Renaissance.“

Und nach den romanisirenden Karolingern kamen die französisirenden fränkischen Kaiser:

„Dass die Königin Agnes, deren hilfloses Wittwenhum die Verwirrungen um die Erziehung des fünfjährigen Königs Heinrich IV. herbeiführte, eine Französin war, ist von grossem aber nicht heilsamem Einfluss auf die deutsche Litteratur gewesen.“

Ebenso begünstigte den Einfluss des Romanismus und Orientalismus „jener unselige Dualismus, welcher die hohenstaufischen Kaiser mehr in Italien als in Deutschland zu Hause sein liess“.

„Fand ursprünglich die deutsche Natur hohe Befriedigung im ritterlichen Waffenwerk und in der Uebung der Treue bis in den Tod, welche den Grundzug des Lebenswesens bildete, war das Bestreben, sich rittermässig zu erweisen, auch im germanischen Charakter tief begründet, so

kamen doch bald, nicht ohne Einfluss der Kreuzzüge, so viel romanische Elemente in die deutsche Edelmannssitte, dass von eigenartigem deutschen Wesen im Ritterthum wenig übrig blieb. — Es ist eigenthümlich, dass gerade die Treue, die den Grundzug des Lebenswesens und des Ritterthums bildet, durch die ritterliche Mode der Kreuzzüge bei den Frauen tief erschüttelt wurde.“ —

„Die wunderbare Märchenwelt des Orients, die ritterliche Abenteuerlust der Romanen liess die Phantasie auf Kosten der Gemüthstiefe üppig empornwachsen,“

wie in unserer Zeit den Witz über den Humor. Dazu kommt, dass das Ritterthum wie das Mönchthum kosmopolitisch und international war, — eine Gefahr, wenn die grossen, dem Volksgemüthe entsprossenen Ideen zu schwinden beginnen, welche das Nationale zum Uebernationalen zu erheben vermöchten. Diese Gefahr zeigte sich gleich darin, dass mit den fremden Stoffen auch eine Hochfluth von Fremdwörtern in die Dichtungen selbst der besten mittelalterlichen Meister eindrang. Da nun das Wort „deutsch“ gerade zur Zeit der ersten Hohenstaufen zur allgemein üblichen Bezeichnung unseres Volkes wurde, können wir uns dieses Wort schon bei seinem ersten Auftreten in der ernst mahnenden Frageform denken: *Was ist deutsch?*

Freilich gesteht H. auch andererseits zu, dass „wir von der Kultur des Mittelalters noch mehr zehren, als die Unwissenheit zugeben mag, die mit der Phrase vom „dunkeln Mittelalter“ ihre Unkenntniss von der reichen Macht- und Blüthezeit glorreichen Deutschthums bedeckt“. Die Darstellung Walthers von der Vogelweide und seines Meisters Reinmar, nach dem die Dichtung „ein schmerz-erlösender Heiland“ sein sollte, sowie Neidharts, dürfte zu dem Anziehendsten zu zählen sein, was über diese Meister geschrieben wurde. Gut ist der ausführliche Hinweis auf des Rudolf von Ems *Baaram und Josaphat* als „ein merkwürdiges Zeugniß für die Verarbeitung der buddhistischen Legende in der mittelalterlichen deutschen Litteratur“.

„Es wird von hohem Interesse für alle diejenigen sein, welche neuerdings Untersuchungen über den Zusammenhang des Christenthums mit dem Buddhismus angestellt haben, dass die scheinbar so harmlose Dichtung von Baaram und Josaphat nichts anderes als die Geschichte des indischen Königssohnes Siddharta ist, der unter dem Namen Buddah der Stifter einer der erhabensten Religionen geworden ist. Wie jener grossherzige Religionslehrer sich in die Einsamkeit zurückzieht, um über die Weltidee nachzudenken, so wird auch das Gemüth des Prinzen Josaphat durch die Lehren des Einsiedlers Baaram zu jener Höhe sittlicher Anschauung gehoben, welche dem Zimmermannssohne von Palästina ebenso (?) die Welt (?) erobert hat, wie dem indischen Königssohne.“*)

Das Gedicht zeigt andererseits auch grosse Aehnlichkeit mit Wolfram's *Parzival*, welcher etwa 2 Jahrzehnte früher gedichtet ist. Dass Buddha und Parzival geistesverwandt, lehrte uns der Meister, welcher seinen „Parsifal“ auch gerade 2 Jahrzehnte nach seinem „Buddha“ gedichtet hat.

Sehr dankenswerth ist die liebevolle Besprechung der deutschen Mystik, als einer Auflehnung des deutschen Gemüths gegen die Spitzfindigkeiten der Scholastik. Das Heldenthum der Gottesempfindung in der Mystik ist echt deutsch. Während das Christenthum von aussen her kam, musste sich die deutsche Religion für sich gebären, sowie die deutsche Prosa aus einer bewussten Opposition gegen

*) Vergleiche: R. Wagner, Religion und Kunst,

das Latein der Geistlichen aus den Predigten der Mitglieder der Bettelorden, der Franziskaner und Dominikaner erwuchs. Auch ist es nicht „das kleinste Verdienst in dem Kranze, den die Litteraturgeschichte der Mystik um das ernst sinnende Haupt legt“, im Gegensatz zu dem bestehenden lateinischen Kirchengesang das deutsche Kirchenlied gepflegt zu haben. Edel volksthümlich klingt z. B. in jenem herrlichen, dem Johannes Tauler zugeschriebenen Weihnachtsliede die uralte Helias-Lohengrin-Sage an:

*Uns komt ein schif gevaren
 ez bringt ein schönen last,*

*Ez ligt hie in der Wiegen
 das liebe Kindelin,
 sin geist lüht wie ein spiegel:
 gelobet muost du sin!*

Nach zwei Jahrhunderten traurigen Verfalles der deutschen Litteratur finden wir in der Heldengestalt M. Luther's wiederum das Bemühen um die deutsche Mystik, um deutsche Predigt und um das deutsche Kirchenlied.

„Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass Eckart, der Vater der deutschen Mystik und zugleich der Begründer der deutschen Prosa, nicht nur ein Landsmann des grossen Reformators war, der das bedeutsamste deutsche Prosawerk geschaffen, sondern dass er auch in einem Kloster der selben Stadt (Erfurt) seine inneren Wandlungen durchlebte, in welcher Luther's Seelenkraft heranreifte.“

Nicht jener oft erwähnte Blitzschlag hatte Luther'n veranlasst, Zuflucht im Kloster zu suchen, sondern

„die zu jener Zeit unzählige deutsche Herzen durchzitternde Sehnsucht, das durch Dogmatik und Scholastik, durch allerlei Wissenschaft oder Kunst nimmer völlig befriedigte Glaubensbedürfniss, dem Göttlichen sich zu nähern,“ — „der sehnende Ruf nach Erlösung durch den Glauben, welcher durch die Schule des Wissens gegangen.“

Daher ist auch

„Luther's That bedeutsamer als die Schöpfung des Protestantismus. Ihm dankt die Seele unseres Volkes, dass er sie den hohen Werth jener zwei köstlichen Dinge gelehrt hat, welche der Protestantismus unauflöslich verbunden hat: Wissen und Gewissen.“

Dieser Einklang von Geist und Gemüth, echt arisch, echt deutsch, ergiebt jene „wahre Sittlichkeit“, auf deren Boden, nach dem Worte des Meisters, allein die wahre Kunst gedeihen kann.

Luther's Bemühungen um deutsches Volksthum, insbesondere aber um die Pflege des Kirchenliedes und der deutschen Prosa hat H. vorzüglich gewürdigt. Hier ist ihm auch Luther der grosse deutsche Künstler. Bei der überaus anschaulichen Schilderung der Verdeutschung der Bibel belegt er durch treffende Beispiele, wie treu Luther die Sprache des Volkes zu treffen wusste, wie oft er infolgedessen die selben Sprachwurzeln gebrauchte wie Ulfilas, dessen Uebersetzung er nicht kannte (Schild des Glaubens = *skildus galaubeināis*, Wort Gottes = *vaurd guths*), wie er durch kühne und doch wieder volksthümliche Neubildungen seine Uebersetzung rein von Fremdwörtern hielt (*ἀργύριον* = Silberling, *ἡγεμών* = Landpfleger), wie oft er den volksthümlichen Stabreim gebraucht. (Ein glatter Weg, darauf ich gleite — Herr, Deine Wahrheit reicht, soweit die Wolken gehen — Herr, höre und sei mir gnädig, Herr, sei mein Helfer!).

Luther, Hutten, Fischart, Hans Sachs, das deutsche Volks- und Kirchenlied, die deutsche Malerei und Baukunst, das kräftige deutsche Bürgerthum — welch

hoffnungsvoller Aufschwung unseres Volkes zur Reformationszeit! „Hatten doch damals deutsche Kaufleute, die Welser, Besitz von Venezuela ergriffen, und „wenn sie diesen hätten behaupten und damit eine deutsche Kolonialpolitik hätten begründen können, so würde man vielleicht jetzt in Südamerika mehr deutsch als spanisch lesen.“ — An Stelle des „königlichen Kaufmanns“ von Augsburg baut nun dort drüben, in Paraguay, heute der einsame „Idealist“ von Bayreuth sein deutsches Feld und Haus! Welche Geschichte liegt dazwischen! Schon jener Aufschwung barg im Anfange mancherlei Gefahren in sich. Luther

„musste als Ersatz für alles das, was er in den Satzungen der alten Kirche negierte, etwas Positives bieten, und das konnte er nur dadurch, dass er die Bibel als göttlich Wort hinstellte.“

„Die Autorität des Papstes ist beseitigt, aber dafür eine andere menschliche Autorität als göttlich hingestellt, deren blinde Verehrung nicht viel weniger Schaden angerichtet hat, als das Papstthum.“

Nicht in der neu gestärkten Kraft des Glaubens, nicht in der Wiedereröffnung der Segnungen des Evangeliums sieht H. diesen „Schaden“; sondern ganz richtig darin, dass

„durch die Fülle der alttestamentlichen Bilder, die sich nun in die Phantasie des Volkes drängten, durch die gleichnisreiche Sprache dem Volke die Anschauungen der orientalischen Völker vermittelt und ihm dadurch Denkweisen und Vorstellungen vertraut wurden, welche mehr orientalischer als germanischer Natur waren.“

In religiöser Beziehung empörte sich wohl das deutsche Gemüth noch einmal. Wie einst gegen die Scholastik die Mystik, so trat jetzt gegen die Verknöcherung des lutherischen Orthodoxismus der Pietismus*) auf, und es ist bezeichnend, dass sein Gründer, Ph. Jakob Spener, das Hauptwerk des Johannes Tauler *die Nachfolge des armen Lebens Christi*, wieder herausgab. Der Pietismus übte durch „seine Erweckung des wahrhaften christlichen Empfindens auf die Verinnerlichung des nationalen Lebens einen tiefgreifenden Einfluss“ — aber nach dem 30jährigen Krieg war der „freie, kräftige Bürgerstand des späteren Mittelalters und der Reformationszeit, der ein so reges Geistesleben gepflegt hatte, dahin.“ „An das Eingreifen ausländischer Gewalten in die deutschen Geschicke gewöhnt, kommt unserem Volke völlig das Gefühl der Schmach abhanden, welche die Abhängigkeit vom Ausland hervorrufen sollte.“ — Wohl fühlten diese Schmach ein Logau, Moscherosch, Thomasius, wohl kämpften die Sprachgesellschaften für deutsches Wesen, aber es verhallten in der undeutschen Zeit sogar die Worte eines Leibnitz, der in seinen *Unvorgreiflichen Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache* vergeblich klagte:

„Anitzo scheint es, dass bey uns übel ärger worden, und hat der Mischmasch abscheulich überhand genommen, also dass der Prediger auf der Kanzel, der Sachverwalter auf der Canzley, der Bürgersmann im Schreiben und Reden, mit erbärmlichen Französischem sein Teutsches verderbet; mithin es fast das Ansehen gewinnen will, wenn man so fortfährt, und nichts dargegen thut, es werde Teutsch in Teutschland selbst nicht weniger verloren gehen, als das Engelsächsische in Engelland.“

*) Die gute Darstellung dieses Gegensatzes von *Pietismus* und *Orthodoxismus* ist um so dankenswerther, als er einem weiteren Leserkreise durchaus nicht geläufig ist. Spricht ja H. selbst einmal von „orthodoxem (!) Pietismus!“ Noch eigenthümlicher berührt bei einem Verfasser, der doch überall nachdrücklich als Christ zu reden pflegt, der mehrmalige Tadel der „süsslichen Gotteslämlein- und Blut- und Wundenpoesie“ (II, 392, 397, 552). Was sagt doch uns nach des Meisters Lehre das erhabene „O Haupt voll Blut und Wunden“?

Wie ernst es Leibnitz mit der deutschen Sprache nahm, zeigt auch sein Vorschlag, ein *deutsches Wörterbuch* zu verfassen, wie es anderthalb Jahrhunderte später die Gebrüder Grimm begannen:

„Der Grund und Boden einer Sprache, so zu reden, sind die Worte, darauf die Redensarten gleichsam als Früchte herfür wachsen. Woher dann folget, dass eine der Hauptarbeiten, deren die deutsche Hauptsprache bedarf, seyn würde eine Musterung und Untersuchung aller teutschen Worte, welche, dafern sie vollkommen, nicht nur auf diejenige gehen soll, so jedermann brauchet, sondern auch auf die, so gewissen Lebensarten und Künsten eigen, und nicht nur auf die, so man Hochdeutsch nennet, und die im Schreiben anitzo allein herrschen, sondern auch auf Plattdeutsch, Märkisch, Ober-Sächsisch, Fränkisch, Bayrisch, Oesterreichisch, Schwäbisch, oder was sonst hin und wieder bei denen Landmann mehr als in den Städten bräuchlich, auch nicht nur was in Teutschland in Uebung, sondern was von Teutscher Herkunft in Holl- und Engelländischen: wozu auch fürnehmlich die Worte der Nordteutschen, das ist der Dänen, Norwegen, Schweden und Isländer (bey welchen letzteren sonderlich viel von unser uralten Sprach geblieben) zu ziehen: und letzten nicht nur auf Das, so noch in der Welt geredet wird, sondern auch, was verlegen und abgangen, nemlichen das Altgotische, Alt-Sächsische und Alt-Fränkische, wie sichs in uralten Schriften und Reimen findet, daran der treffliche Opitz selbst zu arbeiten gut befunden. Denn anders zu den wahren Ursprüngen nicht zu gelangen, welche oft die gemeinen Leute mit ihrer Aussprache zeigen; und sagt man, es habe dem Kayser Maximilian dem I. einmahls sonderlich wohlgefallen, als er aus der Sprache der Schweitzer vernommen, dass Habsburg nichts anders als Habichtsburg sagen wolle.“

„Es wäre ewig schade und Schande, wenn unsere Haupt- und Heldensprache dergestalt durch unsre Fahrlässigkeit zu Grunde gehen sollte, so fast nichts gutes schwanen machen dürfte; weil die Annehmung einer fremden Sprache gemeinlich den Verlust der Freyheit und ein fremdes Joch mit sich führt.“

Wie undeutsch jene Zeit geworden war, zeigt ein Blick auf die Romanlitteratur des XVII. Jahrhunderts, bei deren Besprechung H. treffend an verwandte Erscheinungen unserer Tage erinnert, so bei Zesen's *Assenat* an die ägyptologischen Romane Ebers' bei Lohenstein's *Arminius* an den modernen römischen Roman, bei Grimmelshausen's *Der fliegende Wandersmann nach dem Monde* an die Jules Verne'schen Romane. Wie aber Grimmelshausen uns immer etwas mehr giebt, als seine Zeit verspricht, nämlich: Naturwahrheit, so auch in seinem Mond-Roman. H. erzählt:

„Die Mondmenschen, welche als Riesen geschildert werden, sind viel grösser als die Erdenmenschen; sie nähren sich von den Blättern einer eigenthümlichen Pflanze, aber (!) diese Vegetarier sind sehr wahrheitsliebend, und haben infolge ihrer einfachen Lebensweise eine Lebensdauer bis zu tausend Jahren. — Sehr schwer fällt es dem Helden, die Sprache der Mondmenschen zu erlernen, da jene ihre Worte nicht nur durch Laute, sondern durch musikalische Töne von sich geben. — Eigenthümlich ist die sittliche Reinheit der Mondmenschen, welche sich durch Mässigkeit und Keuschheit auszeichnen, und jedes ihrer Kinder, an dem sie einen Hang zu Schlechtigkeiten bemerken, sofort mit einem Erdenkinde

vertauschen. Natürlich existiren bei diesen Mustermenschen weder Polizei und Gesetz, noch Krankheiten und Aerzte.“

Offenbar hat der alte Novellist hier ernster gedacht, als sein moderner Kritiker, der übrigens jenen deutschesten Roman des XVII. Jahrhunderts, den Grimmelshausen'schen *Simplicissimus*, besonders liebevoll und eingehend bespricht. Es wird hervorgehoben, wie Simplicius in bauerischer Unwissenheit erzogen und von wilden Reitern durch Zufall zu einem Einsiedler geführt wird, der ihn lesen, schreiben und die Dogmen der christlichen Religion lehrt, wie er in das Kriegsgetümmel hinausgerissen wird, endlich den Hexensabbat auf dem Blocksberge wider Willen mitmacht, aber die Anrufung des Namens Jesu ihn aus dem unheimlichen Treiben errettet, — wie es ihn nun, nachdem er das Wesen der Welt erkannt hat, wieder zu dem Stillleben seiner Jugend zurückzieht, und wir ihn schliesslich als Pilger wiedersehen. Kurz:

„Es ist das Parcivalthema, das sich auch im *Simplicissimus* wiederfindet. Der „tumbe Thor“, der mit der kindlichen Einfalt der Weltfremdheit erzogen und in der Stille des Waldes von einem Einsiedler über Gott, Welt und Menschen aufgeklärt wird, er ist der selbe Dichtungscharakter, gleichviel ob Parcival bei Trevrizent oder ob *Simplicissimus* bei dem Einsiedler lernt. Beide jugendliche Helden versuchen ihre Kraft in Abenteuern verschiedenster Art, jeder in denjenigen Lebensformen, welche seiner Zeit geläufig sind. Parcival findet sie in jenem höfischen Leben, welches in minniglichen und ritterlichen Aventiuren gipfelt; *Simplicissimus* in dem wilden Kriegslärm, in dem cynischen Treiben des dreissigjährigen Krieges. — In ähnlichen, ihren Zweck entsprechenden Formen, wie der Parcival des Wolfram von Eschenbach und der *Simplicissimus* des Herrn von Grimmelshausen, ist der dritte grosse Abenteuerroman unsrer Litteratur gehalten. Im Grunde ist Goethe's *Wilhelm Meister* ein Parcival und *Simplicissimus*, aber im Gewand unsrer Zeit, in der Anschauung des beginnenden Zeitalters, welches die französische Revolution heraufführte, einer Zeit, deren litterarische Gesetzgebung auch für unser poetisches Schaffen noch in Kraft steht.“

„So behandelt auch der genialste Poet (unbewusst) aus der Urzeit ererbte Dichtungsstoffe.“ Daher hiessen auch die Deutschen der alten Zeit den Dichter *scopf*, das ist „Schaffender“, Schöpfer aus dem Born der Sage. Aber diese Volksdichtung in des Wortes höchster Bedeutung lag zu keiner Zeit so darnieder, wie zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts, und je mehr deutsche Art und Kunst verrohte, desto mehr wucherte „jene urtheilslose Verehrung ausländischer sogenannter Muster und das Hineinzwängen der Poesie in die unkünstlerischen Grundsätze einer gelehrten Aesthetik, welche von den unwandelbaren Gesetzen der Schönheit keine Ahnung hatte.“ —

Es ist ein trostloser Weg für den „gewissenhaften“ Litteratur-Historiker durch diese gelehrte Poesie von Opitz bis Gottsched, wenn ihn nach der lebendigen Poesie verlangt. Weiss er aber auch unter unscheinbarsten oder scheinbarsten Formen noch die Spuren des „Deutschen“ zu entdecken, so lässt sich eher ein Trost gewinnen. Auch diese schwerfällige Gelehrtheit erstickte das deutsche Wesen nicht. Klopstock tritt auf und verkündet als begeisterter Weckrufer das Morgenroth eines neuen Tages deutscher Dichtung. Mit der Begeisterung des Gemüthes wachsen ihr wieder die Flügel, und mit dem ersten kühnen Fluge gleich zu den Seraphischen Höhen der christlichen Glaubensvorstellungen aufstürmend, bezeugt sie dem deutschen Volksgeiste seine Unsterblichkeit! —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Wagnerianer vor vierzig Jahren.

„Das erste Konzert bot uns Weber's Jubel-Ouvertüre und die zum Rienzi von Wagner. Letztere befriedigte alle Theile unbedingt am meisten, und der Grund liegt nahe genug. Die Ausführung war recht wacker; nur ist zu bedauern, dass man das Feuer im Vortrag der letzteren nicht auch auf die Jubel-Ouvertüre übertrug. Dass Wagner nicht allein beim Publikum, sondern auch bei den Musikern den Sieg über Weber errang, ist *keine Empfehlung*, wohl aber ein Wegweiser für die Wagner'sche Musik, und ein Triumph der Wagnerianer, von denen wir hier mehrere Prachtexemplare zu besitzen das Glück haben.“ (Aus Chemnitz, Sign. f. Musik 1847, 19. Mai.)

Wagnerianer von 1847! — Erst zwei Jahre zuvor war der Tannhäuser zum ersten Mal vor das Dresdener Publikum getreten und, wie lebhaft er auch die sächsische Residenz erregte, doch noch keinen Schritt über ihr Weichbild hinausgelangt. Einzig in Leipzig war die Ouvertüre, unter dem Zeichen der musikalischen „Gebildetheit“ (s. Wagner-Lexikon S. 133 ff.) und unter dem Taktstock des Tonangebers und persönlichen Vertreters dieser Gebildetheit, den Ohren des Gewandhauspublikums vorgeführt worden, als „abschreckendes Beispiel“ und in einem dieser Eigenschaft entsprechenden Tempo; und das kritische Verdikt darüber hatte kurz und bündig gelautet: „Interessante Geigeneffekte entschädigen nicht für den Mangel an innerem Gehalt; wohl glaubt man zuweilen etwas hinter den Aeusserlichkeiten suchen zu müssen, aber man überzeugt sich bald, dass wenig oder gar nichts dahinter ist.“ Oder: „Effektsucht und schonungslose Verwendung der Orchesterkräfte verleiden einem den Genuss, wenn die Melodien ja noch dergleichen (?) übrig liessen, welche man indess nur mit Mühe zu entdecken vermag.“ „Wir haben noch nichts von dem Komponisten gesehen und gehört, d. h. von dessen Schöpfungen, jedoch *über* dieselben, zumal über den Tannhäuser, *gelesen* und finden (nach dieser Probe) die gegen letzteren gerichteten Berichte nicht gerade übertrieben.“ „Nur wenige Orchester werden wie das unsrige, das sich seit Berlioz kaum dergleichen erinnern dürfte, den Tannhäuseraufgaben gewachsen sein, und vermöchten wir, wenn in der Oper nur theilweise, wie in der Ouvertüre, fortmusiziert wird, dieselbe vor Befürchtung *gänzlicher Abstumpfung* nicht anzuhören.“

So im wohlherzogenen, hochgebildeten Leipziger Gewandhaus, dessen so sicher fundamentirte Bildung noch nach fünfzehn weiteren Jahren dem Vorspiel der „Meistersinger von Nürnberg“ gegenüber mit gleicher Unerschütterlichkeit Stand hielt, in dem Urtheil: „es sei reizlos, wüst und unüberschaulich; in dem ganzen Stücke nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könne.“

Dagegen nun in dem prosaischen Winkel des kleinen sächsischen „Manchester“ mit seinen Dampfmaschinenfabriken, Spinnereien und Strumpfwirkereien, unter dem seine Dächer überragenden Walde von hundert und tausend russgeschwärzten Schornsteinen — bereits im zweiten Jahre des Tannhäuser ein Häuflein „Wagnerianer“, die zum Rienzi und Tannhäuser nach Dresden wallfahrten und heimkehrend gar wunderbare Dinge von der „neuen Musik“ und vom „Kapellmeister Wagner“ berichten, die eine Aufführung der Rienzi-Ouvertüre in ihren Abonnementskonzerten durchzusetzen wissen, wobei dann auch die Musiker in ein sonst unbekanntes Feuer gerathen, — und nur im Winkel des Winkels, in der kritischen Dornenhecke, der „Recensent“ verdrossen und ungerührt der Meinung bleibt: ein solcher Sieg, nicht allein beim Publikum, sondern auch bei den Musikern erfochten,

sei — keine Empfehlung, wohl aber ein Wegweiser für die „Wagner'sche Musik“ und — ein Triumph für die „Wagnerianer“!

Die spöttische Schlusswendung des Chemnitzer Konzertberichts von 1847 nennt uns meines Wissens zum ersten Mal „Wagnerianer.“ Uns, als Dativ verstanden; da sich nun aber heute z. B. auch die Gemeinschaft der Leser dieser Blätter gern unter dem gleichen Namen zusammenfasst, hätte es auch als Accusativ einen Sinn, und es käme bloss darauf an, ob wir heutigen „Wagnerianer“ und Leser dieser Blätter uns mit jenen Rienzi-Freunden noch in rechter Solidarität und Kontinuität fühlten? Ich wüsste nun nicht, welches vorsichtige Bedenken dagegen sprechen sollte, wenn nicht etwa die allzu einseitige Verbindung jener *Wagnerianer* mit der *Wagner'schen Musik*, die uns, so benannt, ein wunderliches Gespenst zurückruft, ein Schreckgespenst für die „Gebildeten“ durch drei lange Jahrzehnte, aber auch für den Gegenstand unseres heutigen Wagnerianischen Glaubens eine zu eng erscheinende Bestimmung! Die „Wagner'sche Musik“ und der „Komponist“ (oder „Opernkomponist“) Wagner gehören unzertrennlich zusammen; als Drittes im Bunde die „Schwärmer“ für Beide: „altgewohntes Geräusch raunt meinem Ohr die Ferne.“ Nun soll uns aber doch jenes dreifache Gespenst nicht schrecken noch täuschen; gehört es doch nur dem übelgeschliffenen Spiegel unserer Kulturwelt an, dem es ein für allemal gut ist den Rücken zu kehren, wie wir es seit lange gewohnt sind. Von dem entstellten Spiegelbilde ab, der Wirklichkeit zugewendet, erkennen wir dann aber leicht: was uns an jener „Wagner'schen Musik“ und ihren Anhängern beirren konnte, sei nur jener kleine Zug gewesen, der da bekanntlich genügt, um das Schöne zum Hässlichen zu entstellen; gleichsam nur der fehlende i-Punkt, dessen Wegfall aus dem hehren Namen der wahrhaftigen, weltgestaltenden Musik Richard Wagner's oder der Wagnerischen Musik die so lange in den Köpfen unserer schönggeistigen Kunst- und Musikliebhaber spukende Ungestalt einer „Wagner'schen“ mit all ihrem Zubehör hervorgehen liess; gleichwie die gebildete Dirigirkunst unserer Gewandhaus-heroen durch ein wenig Schleppen oder Jagen Tannhäuser-Ouvertüre und Meistersinger-Vorspiel in *wüste* und *unüberschauliche* Tonstücke, Zerrbilder ihrer selbst, verwandelte!

Hatten wir sonst etwa vermeint, die Entstehung von „Wagnerianern“ datire erst aus der Zeit der Kunstschriften von 1849 und 50, von Liszt und Weimar, und erst die laute und offene Lossagung des Künstlers von unserer modernen, „gebildeten“ oder offenkundigst rohen, Luxuskunst und den Stätten ihrer Pflege habe um ihn jene geistige Gemeinde zu sammeln begonnen, zu deren Benennung jener Name erfunden ward, — so will es uns nun, aus dem Chemnitzer Dokument, vielmehr scheinen, als sei mindestens der Name älter als diese Gemeinde; vielleicht aber auch die Gemeinde selbst schon so alt, als die unvergleichliche Erscheinung des Meisters, um den sie sich scharte, und sein erstes kenntliches Auftreten mit „Rienzi“ und „Holländer“ in Dresden. Jene überlebensvolle, geist-sprühende Erscheinung, immer mittheilend, immer zur Begeisterung fortreissend, die Trägheit selbst zur Lebensäusserung, wenn auch nur des Widerspruchs, aufstachelnd, — musste sie nicht, was sich sympathisch ihr näherte, sogleich in den Bannkreis ihrer übermächtigen Individualität ziehen, aus ihm sogleich die ersten Bausteine für die Errichtung des Domes der Zukunft, der *neuen Welt* sich gewinnen, die sein Rienzi feurig liebevollen Gemüthes erstrebte, sein Holländer auf weiten öden Meeren suchte? Ja, was uns hier und da aus noch früheren Zeiten, z. B. des ersten Pariser Exils, von einzelnen Zügen des erregten Enthusiasmus, hingebender Treue, aus dem dortigen engsten Freundeskreise, wie er sich „des Abends, in trübselig traulicher Zurückgezogenheit“ um den jungen Meister zu-

sammenfand, überliefert worden ist, — es tritt uns, so betrachtet, in ein eigenartiges besonderes Licht: wir glauben schon da die ersten „Wagnerianer“ zu gewahren. Der die „neue Welt“ in sich trug, erweckte ihre Keime, entzündete ihre Flamme überall, wohin er trat, in schlagenden Menschenherzen durch das nie versagende, unwiderstehliche Mittel des persönlichen Eindruckes. Als das weitest reichende, fernhin wirkende, Raum und Zeit überbrückende Mittel zur Offenbarung und Uebertragung der innersten Seele seines Wesens diente ihm aber vor allem seine Musik. Aus ihr projizierten sich nicht allein die idealen Gestalten seiner Dramen in die Welt der künstlerischen Sichtbarkeit; sie konnte durch ihre einzige Macht in empfänglichen Geistern und Herzen der wahre Quell für jede innere Bewegung der *Revolution* oder der *Regeneration* werden. Sehen wir diese Wirkung noch verhältnissmässig wenig in äusserlich sichtbares Leben getreten, so darf uns dieser Anschein für die höchsten Hoffnungen doch nicht entmuthigen. Die Elemente, welche sich heute um das „Kunstwerk der Zukunft“ sammeln, sie sind sämmtlich noch nicht mit dem Kunstwerk und seiner Wirksamkeit vom Bayreuther Hügel aus aufgewachsen. Die wir uns heute von ihm durchglüht und erneut fühlen, sollten wir nicht zu dem lebendigsten Glauben berechtigt sein, dass es auf folgende Generationen noch weit reiner, innerlicher, tiefer, umfassender wirken werde? Wir haben noch zu warten, aber auch: wir dürfen etwas erwarten. Wahren wir uns nur das Bewusstsein: wir gehören nicht der Welt, in der wir leben und wirken; verlieren wir ihr gegenüber das kostbare Gut unserer Freiheit nicht; suchen wir, was schon jetzt vom „Bayreuther“ Geist und Sinn in uns lebt, nach unserem Vermögen auf Andere zu übertragen, im persönlichen Verkehr oder durch das geschriebene Wort: die Person verliert sich, Gedanke und Wort bleiben bestehen. Könnten wir aber hoffen ohne die Musik Wagner's?

Der Meister hat seine Künstler einmal seine wahren und einzigen *Patrone* genannt. Nehmen wir das Wort „Wagnerianer“ in einem hohen und höchsten Sinn, so dürfen wir sie für jetzt auch wohl als die wahren *Wagnerianer* betrachten, wenigstens so lange sie von jener geweihten Scene auf dem Bayreuther Hügel zu uns sprechen. Gedenken wir jener wundervollen Aeusserung in der Schrift über „Schauspieler und Sänger“: „Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, diess gelingt dem Tonsetzer mit grösster Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie diess höchstens von dem bildenden Künstler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in sein lebloses Material die Rede sein dürfte.“ (Ges. Schr. IX, 181). Hier handelt es sich also ausdrücklich um die Musik als die *Seele* des Kunstwerkes und des schaffenden Dichters, der (nach III, 185) „wahrhaft erst Mensch wird durch sein Uebergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers“. Ja, es ist der Meister selbst, der uns für diesen, immerhin vorübergehenden, wunderbaren Vorgang den Ausdruck einer Seelen-Wanderung oder Seelen-Uebertragung an die Hand giebt. Können wir nun aber allen sogenannten Wagnerianismus in seinem wahren und höchsten Wesen nur als eine gleiche, oder ähnliche, Uebertragung uns vorstellen, nicht einen Schritt zur Erreichung und Verwirklichung der neuen Welt, in Revolution oder Regeneration, aus irgend welcher doktrinären Schein-Erkenntniss, sondern einzig aus dem Geist und der Fülle der Musik Richard Wagner's hervorgehend uns denken, — nun, so haben

wir in den Künstlern von Bayreuth das einzige weithin sichtbare und fühlbare Vorbild für solche edelste Möglichkeit.

„Dass dieser Takt der richtige sein muss“, fügt der Meister an jener erst angeführten Stelle unmittelbar hinzu, „hierauf kommt es allerdings so überaus entscheidend an, weil ein unrichtiger Takt den ganzen Zauber sofort aufhebt“. Es kann deshalb allen Denen, welchen Wagner selbst und aller, von ihnen selbst so benannte „Wagnerianismus“, ein Greuel ist, gar nicht angelegentlich genug empfohlen sein, ihrerseits fortgesetzt Alles anzubieten, um durch andauernde Gleichgiltigkeit und Abwendung das Werk von Bayreuth auch fernerhin zu erschweren und, wenn irgend möglich, noch zu verhindern. Stellt sich uns nämlich das auf jenem Hügel *eingeschlossene Geheimniss* zu allernächst rein technisch als das Geheimniss des *richtigen Taktes* dar, so ist es doch fernerhin auch das Geheimniss des *deutschen Geistes*, mithin des ausgesprochenen Gegensatzes zu aller musikalischen oder sonstigen „Gebildetheit“: Kunstwerk und Leben der Zukunft, Regeneration und neue Welt, sind mit der Seele des Künstlers darin eingebegriffen und enthalten, leben und weben darin, sie alle brechen, dereinst auch noch daraus hervor, weltumfassend und welterneuend

Wir aber, denen diese innerste Macht aus den hehren und gewaltigen Werken von Bayreuth Geist und Herz erfüllt und durchdrungen hat, fühlen uns gern als einerlei Geister mit den „Wagnerianern vor vierzig Jahren“, denen die erste, noch unbewusste Ahnung fernster Möglichkeiten bereits aus der Musik des „Rienzi“ entgegengönte. — Was dürfen wir nun von „Wagnerianern nach vierzig Jahren“ erwarten? Gar vieles ist, zur Erfüllung solcher Erwartungen, in unsere Hand gegeben.

C. Fr. Glasenapp.

Geschäftlicher Theil.

(Vereinsnachrichten aus Berlin, Cassel, Dresden, Florenz, Graz, Kiel, London, München, Reichenberg i. B., Riga, Wien, Znaim. — Zum neuen Patronat.)

Vereinsnachrichten.

Berlin. Wagner-Verein. Am 3. Dezember v. J. fand im Saale der Philharmonie unter Direktion des Hrn. Prof. Karl Klindworth und Mitwirkung der Solistin Frau Müller-Ronneburger, Fräulein Marie Schneider aus Köln, Hrn. Kammersängers Dr. Gunz aus Hannover, Hrn. Kammersängers Karl Hill aus Schwerin, ferner des Klindworth'schen Chores und der verstärkten Philharmonischen Kapelle, eine Aufführung des *Missa solennis* von Beethoven (Orgel: Hr. Kawerau, Violinsolo: Hr. Konzertmeister Kruse) statt, welche durch das Parsifal-Vorspiel eingeleitet ward. — Der Berlin-Potsdamer Verein trat dem Patronate mit der Zeichnung von 1000 M. bei. —

Cassel. R. Wagner-Zweigverein. Am 11. Dez. v. J. hielt Hr. Professor Dr. Max Koch aus Marburg einen Vortrag über: „die Reformen R. Wagner's auf dem Gebiete der Oper.“

Dresden. Richard Wagner-Zweigverein. In der Hauptversammlung vom 10. November wurden nachverzeichnete Herren als Vorstandsmitglieder gewählt: Componist Reinh. Becker, Vorsitzender; Bildhauer Dr. Kietz, stellv. Vors.; Hofmusikalienhändler Plötner, Kassirer; Architekt Strunz, Schriftführer; Maler Schurig, stellv. Schriftführer.

Florenz. Hr. Prof. Dr. Wilhelm Langhans, unser werther Mitarbeiter an den B. Bl. und dem B. Taschenbuche, hat am 19. Dezember in der öffentlichen Sitzung der Akademie des Kgl. Musikinstituts dahier einen mit grossem Beifall aufgenommenen Vortrag in italienischer Sprache gehalten über „die Wirksamkeit R. Wagner's von ihrer pädagogischen Seite.“

Graz. Zweigverein des A. R. W.-V's. Am 30. November: Liszt-Feier. Vorlesung zusammenhangender Stellen aus „Eine Mittheilung an meine Freunde“, insbesondere jener auf das Verhältniss Wagner's zu Liszt bezüglichen, und Theile aus „Ueber L.'s symph. Dichtungen.“ „Les Préludes“ und „Tasso“ von Fr. Liszt, vorgetragen durch Hrn. Dr. Kienzl und Fr. Prelinger. Gesangsvorträge der Frau Dr. Kienzl: die „Begrüssung der Sängerkönigin“ aus „Tannhäuser“ und die zwei Liszt'schen Lieder „Lorelei“ und „Wo weilt er.“ — Eine Weberfeier fand am 17. Januar statt. Sie wurde eingeleitet durch eine Vorlesung aller Aussprüche des Meisters über Weber und sein Schaffen. Der musikalische Theil bestand in dem (vierhändigen) Vortrag der Vorspiele zu „Preziosa“ und „Silvana“ durch die Herren Dr. Kienzl und Prelinger, in dem Vortrag der Chöre aus „Preziosa“ durch den akademischen Gesang-Verein unter Mitwirkung von Damen des Singvereins, und schliesslich dem Vortrag von „Lützow's wilder Jagd“ und „Schwertlied“ durch die Mitglieder des akademischen Gesangsvereins. Die Anordnung und Ausführung des Ganzen leitete Hr. Prelinger. — Am 26. Januar fand ein ausserordentlicher Abend für die Mitglieder statt: Vorträge des Klavier-Virtuosen Hrn. Alfred Reisenauer (2 Phantasiestücke von F. Weingartner, 3 Stücke aus Ad. Jensen's Cyklus „Erotikon“, „Isolden's Liebestod“ in der Bearbeitung von Liszt, und die Liszt'schen Kompositionen: Sonett von Petrarca, *Harmonie religieuse*, *Valse*, 4. Rhapsodie); Lieder von Schubert, Beethoven, Liszt und Wagner, vorgetragen von Frau Dr. Kienzl.

Kiel. Der hiesige Zweigverein des A. R. W.-V's (Dr. C. Fr. Müller, I. Vorsitzender; A. Keller, II. Vorsitzender) veranstaltete am 25. Januar seinen ersten diessjährigen Vereinsabend, zu dem sich eine ungewöhnlich grosse Zahl von Gästen eingefunden hatte: ein erfreuliches Zeichen, dass die Theilnahme an seinen Bestrebungen in unserer Stadt mehr und mehr im Wachsen begriffen ist. — Die musikalischen Darbietungen waren diessmal dem „Fliegenden Holländer“ entnommen. Nach dem Vortrage der „Ouvertüre“ durch die Herren A. Keller und Musikd. C. Borchers folgte aus dem zweiten Akt das Vorspiel, der Spinnerchor und die Ballade Senta's, am Klavier begleitet und dirigirt von A. Keller, ausgeführt durch Fräulein A. Kroymann aus Flensburg (Senta) und Fräulein Brockenhaus aus Kiel (Mary). Zum Schluss wurde der Matrosenchor aus dem III. Akt durch Mitglieder der hiesigen Liedertafel vorgetragen. Auf diese Weise sollen an den Vereinsabenden die sämtlichen Werke, bruchstückweise, in chronologischer Reihenfolge vorgeführt werden. —

London. Mr. B. L. Mosely hat sein Amt als Vorstand des hiesigen Zweigvereins niedergelegt. An seine Stelle ward einstimmig Hr. Julius Cyriax gewählt. Mr. Edward Dannreuther ist dem Exekutiv-Comité beigetreten.

München. Zweigverein des Ak. R. Wagner-Vereins. — Musikalische Gedenkfeier für Franz Liszt am 17. Januar. — Auf würdigste Weise wirkten hier alle Theilnehmenden zur schönsten Verehrung des dahingeschiedenen Meisters in der edlen Wiedergabe seiner eigenen Kunst zusammen: an ihrer Spitze Hr. Hofmusikdirektor Heinrich Porges als Dirigent, und insbesondere als Begründer und Leiter des vorzüglichen Gesangschores (Kyrie aus der *Missa choralis*, Chor der Engel aus „Faust“), ferner Frau k. Kammersängerin

Therese Vogl „Es muss ein Wunderbares sein“, „Mignon“, Frau Emilie Schneider-Hennies (Prolog von Ad. Stern; Melodram: „der traurige Mönch“), Frä. Rosa Keyl („König in Thule“), Hr. Pianist Heinrich Schwartz (*H-moll* Sonate), Hr. Kammermusikus Skerle (Liebesträume“ für Harfe), Hr. Hofopernsänger A. Fuchs („Vätergruß“, „in Liebeslust“).

Reichenberg i. B. R. Wagner-Verein: 16. Musikabend am 16. Dezember. (Dirigent: Hr. Ferd. Gerhard.) Geistliche Gesänge von Praetorius und Durante u. A. (Vereinschor); — Weber: Arie aus „Euryanthe“ (Hr. Thiele-Warnsdorf), C-dur Sonate f. Klav. (Frä. A. Herzog), Klavierquartett 1. Satz (Hrn. Ginzl, Meissner, Walter, Reimer); — Lieder (Hr. Thiele-Warnsdorf, Frä. Helene Neunteufel); — Mozart, Streichquintett C-moll (Hrn. Meissner, Walter, J. u. A. Jantsch, Reimer).

Riga. Wagner-Verein. Am 7. November: Vortrag Westermann: „Ueber die Nothwendigkeit von Bayreuth. Ein Vortrag für Jedermann.“ Auch Nicht-Mitglieder hatten Zutritt. — Am 14. November: 2. Beethoven-Abend C. Pohligh's (für das „neue Patronat“): Sonate Op. 7, Es-dur. Op. 10, C-moll. Nr. 2, F-dur. Nr. 3, D-dur. — Am 26. November: 3. Beethoven-Abend C. Pohligh's: Sonate Op. 14, Nr. 1, E-dur und Nr. 2, G-dur; Sonate pathétique Op. 13, C-moll. Op. 22, B-dur. — Am 10. Dezember: Dritter Studienabend, erste Scene des zweiten Aktes „Parsifal“, mit vorausgehender thematischer Erläuterung. Klingsor — Hr. Albert Fischer, Kundry — Frau M. Lohse; Klavier: Kapellm. O. Lohse. — Am 17. Dezember: 4. Beethoven-Abend des Hrn. Pohligh: Sonate Op. 28, D-dur; Sonate Op. 26, As-dur; Sonate Op. 27, Nr. 2, Cis-moll; Nr. 1, Es-dur. —

Ein Vorbild für alle Vereine, welche fähig und gewillt sind, das neue Patronat zu unterstützen, wie es wohl Ehrensache jeder Vereinigung sein sollte, die des Meisters Namen trägt. — Dem Riga'er Verein ist es auf diese Weise bereits gelungen, ein Patronat in Bayreuth anzumelden, und er wird noch weiter in der selben Richtung wirken. Das Ehrenvollste dabei ist die edele Thätigkeit des Hrn. C. Pohligh, eines echten Künstlers, dessen Vorträge der Beethoven'schen Sonaten, im Geiste Liszt's und im Dienste Wagner's ausgeführt, allein jenes schöne Ergebniss für Bayreuth erzielt haben. In solchen Thaten bewundern wir wahre Liszt'sche Herzensschule! —

Wien. Akad. Wagner-Verein, Zweigverein des Allg. R. Wagner-Verein's. — IV. innerer Musikabend am 30. Dez. zur Feier des 100. Geburtstages Carl Maria von Weber's. I. Chor mit Soli aus der Jubel-Cantate (Frä. Helene Marschall, Hrn. Frz. Schaumann, Herm. Nigg, der Vereinschor); grosse Sonate C-dur für Klavier (Hr. Alfred Reisenauer); Lieder: die Zeit, Klage, Unbefangenheit (Frau Hofoperns. Rosa Papier-Paumgartner, Begl. Hr. H. Paumgartner). II. Scenen aus der Oper „Sylvana“, Kirchemess und Gebet 2. Akt (Vereinschor), Rezitativ und Arie 1. Akt (Hr. Hofoperns. Hermann Winkelmann), Finale 2. Akt (Frau R. Papier-Paumgartner, Frä. H. Marschall, Hrn. H. Winkelmann, H. Gassner, H. Nigg, Ludwig Koch und der Vereinschor.) —

Znaim. Der Ortsvertreter des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines Prof. Dr. Carl Pichler veranstaltete am 22. Mai v. J. unter gefälliger Mitwirkung des Fräuleins Emma Schetz und des Männerchores des Znaimer Musikvereines, geleitet von Herrn Musikdirektor Fiby, ein Konzert mit folgendem Programm: 1. *J. Seb. Bach*: Clavier-Concert in D-moll, bearbeitet für 2 Pianoforte. Fräulein Emma Schetz und Prof. Dr. C. Pichler. 2. *R.*

Wagner: Pilgerchor aus „Tannhäuser.“ Der Männerchor des Znaimer Musikvereines unter Leitung des Herrn Musikdirektors Fiby. 3. *R. Wagner*: Vorspiel zu dem Bühnenweihfestspiele „Parsifal“ für 2 Pianoforte übertragen von Humperdink. Fräulein Emma Schetz und Prof. Dr. C. Pichler. 4. *F. Liszt*: Soldatenlied. Der Männerchor des Musikvereines unter Leitung des Musikdirektors Fiby. 5. *F. Liszt*: Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe) I. Faust, II. Gretchen, III. Mephistopheles und Schlusschor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss“ für grosses Orchester und Männerchor. Arrangement für 2 Pianoforte vom Componisten. Fräulein Emma Schetz, Prof. Dr. C. Pichler, der Männerchor des Musikvereines, geleitet von Herrn Musikdirektor Fiby. — Das Rein-ertragniss des Konzertes war der Richard Wagner-Stipendienstiftung bestimmt.

Ausser diesem Konzerte fanden im Vorjahre 6 private Aufführungen für die Vereinsmitglieder in der Wohnung des Hrn. Vertreters statt, an welchen sich, ausser diesem selber, in hervorragender Weise die Pianistin Fräulein Emma Schetz beteiligte. Es gelangten unter anderen folgende Werke, zumeist in der Bearbeitung für 2 Klaviere, zur Aufführung:

Wagner: Tristan und Isolde, Schlusscene; Ritt der Walküren; Trauerklänge nach dem Tode Siegfried's; Kaisermarsch; Polonaise. *Liszt*: Concert pathétique; Symphonische Dichtungen: Nr. 3. Les Préludes, Nr. 8. Heroide funèbre, Nr. 9. Hungaria; Mephisto-Walzer. *Weber*: Jubel-Ouverture; Konzertstück op. 79; Polonaise brillante op. 72, bearb. v. F. Liszt. Von den beiden letzten Produktionen trug die eine den Charakter einer Trauerfeier zu Ehren Franz Liszt's, die andere galt dem Gedächtnisse Carl Maria v. Weber's. — Die Zahl der Mitglieder beträgt 61.

Zum neuen Patronat:

Die Centralleitung des A. R. Wagner-Vereins

hat es als den Vereinszwecken förderlich, ja durch diese geboten erachtet, dem neuen Patronate beizutreten; sie hat diesen Beitritt unterm 30. Dezember 1886 und zwar mit einem Jahresbeitrage von 1000 Mark erklärt.

Ueber das Patronat des Berliner u. Riga'er Vereines s. die obigen Vereinsnachrichten.

Anzeige.

Von der Redaktion der „Bayreuther Blätter“ (Bayreuth) resp. der Centralleitung des A. R. W.-V's. (München) können folgende

Schriften und Verlagswerke

bezogen werden:

Bayreuther Blätter, Jahrgang 1878 — 1886, alle neun zusammen		M	36,—
einzeln		M	5,—
einzelne Stücke		M	0,70
Doppelstücke		M	1,40
Richard Wagner, „Religion und Kunst“ und „Was nützt diese Erkenntniß?“ (Nur noch wenige Exemplare)		M	0,5
Bayreuther Taschenkalender für 1885 u. 1886 (direkt von der Centralleitung)		M	1,—
Bayreuther Taschenbuch für 1887 (wie oben)		M	1,50
Bayreuther Fest-Blätter in Wort und Bild, gesammelte Beiträge deutscher, fran- zösischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, englischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller und Künstler: 28 Aufsätze und Ge- dichte, 22 künstlerische Beiträge, 3 Facsimile R. Wagner's. 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 Berück- sichtigung von Paraguay. Zweite Auflage. (Wenige Exemplare.)		M	4,—
Otto Rabe, die hohe Kulturbedeutung der fleisch- und blutlosen Ernährung des Menschen. Ein Beitrag zur Lösung der sozialen Frage. 1 Bogen.		M	0,10
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. 9½ 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 Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

III.

Lasst fahren hin das Allzuflüchtige!

Ihr sucht bei ihm vergebens Rath;

in dem Vergang'nen lebt das Tüchtige,

verewigt sich in schöner That.

Und so gewinnt sich das Lebendige

durch Folg' aus Folge neue Kraft;

denn die Gesinnung, die beständige,

sie macht allein den Menschen dauerhaft.

(Goethe.)

Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau.

Betrachtungen nebst Mittheilungen aus nachgelassenen Papieren.

(Mit einer Planzeichnung.)

Von Hans von Wolzogen.

„Denkt man sich in die Räume des Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, dass in ihnen ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen steht.“

R. Wagner III. 180. Wagner-Lexikon 811.

„Die bildende, die schöne Kunst hat die Aufgabe, den Abdruck des Zustandes einer Seele, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen.“

Geschieht diess in Tönen, so können die Bewegungen, Leidenschaften, Beschwichtigungen, das ruhige Wohlbehagen, Beängstigungen, Erschütterungen des Gemüths in reiner Folge dieser Seelenzustände erscheinen, es ist dann Musik die Kunst im allgemeinsten Sinne, die Kunst, die in allen übrigen Kunstformen wieder enthalten, und ihren Hauptbestandtheil ausmachen muss.

Wird der Zustand der Seele dargestellt, wo diese nach Verstandes- und Vernunftzwecken Schönes ordnet, verbindet unter statischen und mechanischen Gesetzen, so ist die daraus hervorgehende Kunst Baukunst.

Aus dieser Definition geht hervor, dass diese Kunst auch in allen übrigen Künsten eintritt, dann jedoch mit Befreiung von den statisch-mechanischen Gesetzen.“

Diese Sätze lesen wir im dritten Bande des von meinem Vater herausgegebenen Werkes „Aus Schinkel's Nachlass“ (Berlin, K. Decker. 1863) als „Hauptgrundsatz“ unter der Rubrik „Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen“ (S. 345 ff). Mitgetheilt sind dort, aus einzelnen, mit Bleistift auf zusammengeklebte Blätter geschriebenen Aufzeichnungen, die aphoristisch und fragmentarisch hinterlassenen Vorarbeiten Schinkel's zu einem projektirten grossen „architektonischen Lehrbuche“. Der wirkende

Geist des edelen Meisters spricht sich in diesen noch unausgeführten Gedanken deutlich aus. In aller Kunst findet er Musik und Architektur. Dem Charakter des „Abdrucks“ und „Bildes“ des Seelischen, wie er den „schönen Künsten“ eignet, tritt damit ein Anderes — nicht entgegen, sondern hinzu: die innere Bewegung der Seele selber, und ihre eigene schöne That. Darin haben wir also Wesen und Wirken der Kunst im menschlichen Gemüthe, oder auch persönlicher gefasst: das Lebende und das Formende. Am Persönlichsten erscheint uns diese Doppelmacht der Kunst in dem Künstler Schinkel selber. Man hat sich ernstlich gestritten, ob er ein grösserer Architekt oder Maler gewesen sei. Das Malerthum eines Architekten machte dem ästhetischen Urtheile der Zeitbildung etwa solche Beschwerden, wie jetzt das Dichterthum eines Musikers. Aber der Maler Schinkel bedeutet selbst nur eine liebenswürdige künstlerische Mittelsperson zwischen dem Architekten und — dem Musiker. In der That lebten in der Seele des Berliner Meisters das Musikalische und das Architektonische innig beisammen. Es war ein nach anschaulicher Formung drängendes Element tiefkünstlerischen Seelenlebens, welches sich in dieser Doppelneigung zur Musik und zur Baukunst ausdrückte. Vielleicht begreift sich diess noch besser, wenn man eben seine malerischen Werke betrachtet. Zwar sagt Anton Springer in seiner „Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrh.“ (S. 39): „Schinkel's Landschaften tragen einen symbolisch-plastischen Charakter an sich. Wer durch den Anblick derselben in eine lyrische Stimmung versetzt zu werden hofft, wird sich arg täuschen.“ Als Kind, da jene Landschaften des Grossvaters meine Stubennachbarn waren, hatte ich gewiss nicht auf „lyrische Stimmungen“ gehofft; aber was ich damals schon instinktiv empfunden, das ward mir jüngst bei dem Wiedersehen der alten Wohlbekannten in der Jubiläums-Ausstellung von 1886 keineswegs „getäuscht“, sondern bewusst bestätigt. Zwischen Springer's Buch von 1858 und heute liegen fast drei Jahrzehnte, welche uns das „Musikalische“ anders als in lyrischen Stimmungen, nämlich gerade recht in lebendiger „symbolischer Plastik“ kennen gelehrt haben. In diesem Sinne scheint sich auch in Schinkels Landschaften überall „musikalische Stimmung“ aussprechen zu wollen, ja, bis zu einem hohen Grade mit den Mitteln der künstlerischen Romantik bereits auszusprechen. Dass es aber nicht nur Stimmungen waren, und dass es auch nicht bei den romantischen Mitteln blieb, das erhellt daraus, dass nun wiederum seine architektonischen Werke wie aus dem Rahmen eben dieser Bilder heraus getreten erscheinen, auch dann, wenn sie draussen in der freien Sonne des Tages die Romantik meist ganz abstreifen und äusserlich als „klassisch“, d. h. hellenisch, sich darstellen. Man lasse aber nur einmal einen solchen Bau wie das Museum oder das Schauspielhaus in Berlin mit ganzer idealer Macht auf sich wirken, so wird man den gewaltigen Unterschied empfinden zwischen den sonst wohl vom Zeitgeschmack beliebten kaltbaulichen Nachbildungen des Griechenthums

(etwa in München) und den lebens- und bedeutungsvollen Schöpfungen Schinkel's, die nicht nur fast immer noch etwas „Landschaftliches“ an sich tragen, sondern geradezu die sprichwörtlich bekannte „gefrorene Musik“ durch den Eindruck wirklich „form gewordener Musik“ überbieten.

Der Künstler, welcher Seele und Form der Kunst, ausserhalb seiner eigenen architektonischen Thätigkeit, zuhächst in der Musik Beethoven's und Gluck's wiedergefunden hatte und sein Leben lang in der innigen Liebe zu diesen Meistern sich selbst befruchtend lebendig erhielt und Anderen sympathisch zu erwecken wusste, er ward zum „Philhellenen“ nicht viel anders, als wie einst auf dem Wege zum höchsten Kunstwerke R. Wagner selbst, der Gluck's und Beethoven's Wirken im dramatisch-musikalischen Style monumental vereinigen und vollenden sollte. Aber für R. Wagner durfte das hellenische Ideal ein geistiges Vorbild bleiben, ohne ein künstlerisches Muster werden zu müssen. Der Musiker als Dichter in der deutschen Sprache ging über den Markt von Athen und baute sein eigenes Haus. Schinkel's innerer Musiker dagegen konnte seiner bildnerischen Anlage nach nicht zum lebendigen Worte kommen; deshalb war es ihm auch verwehrt, ganz deutsch zu reden. Das hellenische Ideal, als das einzig erst lebendig Gegebene in der Welt der Unkunst, prägte dem musikalischen Architekten seine eigenen Formen auf, um ihnen überhaupt nur künstlerischen Styl zu sichern. Das „Vorbild“ selbst musste ihm zur zweiten „Heimath“ werden, da durch die Kunst der Masse und der Massen allein eine neue Heimath nicht zu schaffen war. Aus der edelsten Tröstung der Vergangenheit konnte der dichterisch schaffende Musiker sich eine grosse Hoffnung gewinnen, deren Ausdruck das „Kunstwerk der Zukunft“ heisst. Der musikalisch empfindende Architekt verdankte dieser selben einzigen Tröstung den edelen Glauben an das Ideal, und seine Werke sind dieses Glaubens schöner und reiner Ausdruck, darin sein Künstlerthum nun architektonisch gebunden erscheint. Aber Beide so verschieden wirkende Meister verbindet Eines: das ist die Liebe, das ist das Musikalische. Wo immer ihre Gedanken oder ihre Gebilde zusammen treffen, beruht diess auf dem gemeinsamen Grunde der Musik, die — nach Schinkel's Worten — „in allen übrigen Kunstformen wieder enthalten ist, und ihren Hauptbestandtheil ausmachen muss.“

„Die Musik verklärte das Auge des italiänischen 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.“ (R. Wagner IX. 146. W. Lex. 798.)

„Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe. Nur wer das Bedürfniss der Liebe fühlt, erkennt das selbe Bedürfniss in Anderen: mein von der Musik erfülltes Empfängnisssvermögen gab mir die

Fähigkeit, dieses Bedürfniss auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch abstossende Berührung mit ihrem äusserlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesvermögen thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so ward ich nicht kritischer Litterat, sondern Künstler.“ (R. W. IV. 325, 326. W. Lex. 499.)

„Der Architekt ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren hätten, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter.“ (R. W. V. 21. W. Lex. 35.)

Gewiss aus jenem künstlerischen Liebesgeiste Wagner's heraus verband auch Schinkel der Architekt mit dichterischem Sinne so gerne der stummen Sprache seiner Steine die Zeichensprache des Skulptors und des Malers. Er selber malte seinem Museum den geistvollsten Freskenschmuck, den ihm nur erst der wirkliche „Maler“ in der Ausführung gräulich verdarb. Er selbst entwarf die plastischen Gebilde für sein Schauspielhaus, die zum Theile überhaupt unausgeführt und unfertig bleiben sollten. Diess aber geschah eben in Folge jenes „äusserlichen Formalismus“ allermateriellster Art, welcher alle Darstellung der in seinem Geiste sich bildenden „Formen“ bis an das Ende binden und schädigen musste. Dieser Formalismus hiess für ihn Preussischer Staatshaushalt, und sein hartes, stäts wiederholtes Zwangsgebot: Sparsamkeit! Sparsamkeit! Gar wohl ist das begreiflich, wenn man bedenkt, welche Opfer der Staat Preussen im ersten Sechstel des Jahrhunderts hatte bringen müssen, und mit welcher mühsamen Sorgfalt er seine Lebensbedingungen sich neu herstellen und erhalten musste: wenig konnte inmitten solcher Noth für eine freie Kunst übrig bleiben, die nun gerade in der selben Zeit in einem solchen einzelnen architektonischen Genie nach vollem Ausdrücke drängte, während doch Architektur gerade Ausdruck einer freudig und kräftig sich selbst bestätigenden Macht der Gesamtheit bedeuten soll. Allerdings mag Mancher sich schwer der Empfindung erwehren können, dass diese Sparsamkeit oft auch den Charakter der Engherzigkeit an sich trage, wie er etwa schliesslich doch auch an jenen Geschicken einigen Antheil gehabt, die den Staat durch „Harren und Krieg“, durch „Sturz und Sieg“ bis auf seinen damaligen Stand geführt hatten. Immerhin darf man kaum jener „Weitherzigkeit“ den Vorzug geben, welche um zwei Menschenalter später die glücklichen Folgen des zweiten Franzosenkrieges zur Befruchtung einer Luxuskunst gedeihen liess, welcher nun auch ein Schinkel gänzlich fehlte.

Die freiesten Werke, welche es diesem gelungen war in seine enge staatliche Lebenssphäre hinein zu schaffen, waren, neben der schon durch ihr heimisches Material so bedeutenden „Bauakademie“, eben jenes „Museum“ und „Schauspielhaus“. Das „Museum“ nannte mir R. Wagner einmal „einen grossen Gedanken“; und wahrlich tritt uns in ihm durchaus das Motiv als künstlerische Form entgegen. Am „Schauspielhause“ aber hört man

fast jeden Beschauer die „schöne Harmonie“ der Verhältnisse rühmen, ohne dass jedoch ein richtiges Bewusstsein dessen, was damit gesagt werde, sich mit solchem Lobesworte zu verbinden pflegt. Dieses Schauspielhaus hat in der That etwas vom „Geist der Musik“ an sich; es scheint „daraus geboren“, mehr gewiss, als die meiste Dramatik, deren Darstellungen es zu umschliessen haben sollte. „Schauspiel — Lustspiel und — Operette“ hiess die offizielle Losung; diesen Gattungen dramatischer Kunst hatten die Verhältnisse des Baues sich harmonisch zu fügen. Dass sie ausserdem sich an die Grundmauern eines stallähnlichen Schauergebäudes, des alten Berliner Nationaltheaters auf dem Gensdarmenmarkte, strengstens halten mussten, wozu nur mit einiger Mühe noch der Raum für die Freitreppe den Wochenmarkt-Ständen der Gemüse- und Fisch-Verkäuferinnen abzuräumen war, — das darf uns wiederum als die unerlässliche Zuthat jenes „äusserlichen Formalismus“ gelten, der hier nach Aussen hin so glänzend überwältigt ward! —

Jenes alte Haus, die nüchterne Heimstatt Ifflandischer Bürgertugend, war am 29. Juli 1817 abgebrannt. Der an Schinkel übertragene Neubau währte von 1818—1821. Am 4. August 1818 fand die Grundsteinlegung, am 26. Mai 1821 die Eröffnung statt. Das genannte Werk „Aus Schinkel's Nachlass“ bringt dazu drei Schreiben Schinkel's, an den General-Intendanten Grafen Brühl d. d. 15. Januar 1818, an den König d. d. Sommer 1818 mit dem Entwurf in 5 Blättern, an den Geh. Kabinetsrath Albrecht d. d. 1. November 1819. In dem ersten Schreiben heisst es u. A.: „Hierbei ist zu bemerken, dass die Schönheit eines Gebäudes nicht in dem vorgebrachten Schmuck zunächst besteht, sondern vorzüglich aus der Wahl der Verhältnisse erwächst, welche aber ihren ersten Grund in der Vertheilung und Anordnung des Planes haben, aus dem die Verhältnisse der Profile und Façaden erst bestimmt werden können. Der Plan muss daher schon ein regelmässiges, ästhetisch geordnetes Ganze sein; unerlässlich aber ist es auch, dass der Charakter des Gebäudes sich von aussen vollkommen ausspreche, und das Theater durchaus nur für ein Theater gehalten werden kann.“ In dem zweiten Schreiben erklärt der Künstler dem Monarchen seine „Aufmerksamkeit 1) auf die Zweckmässigkeit des Innern in Betreff des guten Hörens, Sehens, des „Theaterdienstes“ etc., 2) auf die Schönheit des Innern und Aeussern, 3) auf die Feuersicherheit, 4) auf möglichste Sparsamkeit bei diesen Anordnungen.“ In dem dritten Schreiben endlich handelt es sich um die, dem Architekten sehr am Herzen liegende harmonische, malerische und plastische Dekoration des Hauses, eine Sorge, welche er bekanntlich bis auf die Dekorationen der Bühne selbst ausdehnte, für deren künstlerische Bedeutung die Kunst des Maler's Schinkel eine neue Aera aufgehen liess. Auch das Schauspielhaus bedient sich heute noch Schinkel'scher Dekorationen zu einigen klassischen Stücken; nicht unwesentlich erscheint es aber, dass die charaktervollsten und idealsten Schöpfungen dieser

Gattung vielmehr für die musikalisch-dramatischen Werke Gluck's und Spontini's sowie für Mozart's „Zauberflöte“ geschaffen wurden, und in der That sich als die echtbürtigen Sprösslinge jener edelen Sphäre bekunden, welche gerade durch ihre bildnerische Mitwirkung dem Traumbilde eines noch unerstandenen „Gesamtkunstwerkes“ bedeutsam angenähert werden durfte. Auch hat es durchaus den Anschein, als hätten die beiden wirklich überragenden Künstlernaturen, welche an Bau und Weihe dieses Schauspiel-Hauses sich betheiligten, bei aller Rücksicht auf den gebotenen Charakter des rezitirten Drama's, sich der lebhaftesten Erinnerung an die Mitwirkung der Musik niemals ganz entschlagen können. Waren auch die Orchester-Verhältnisse im Schauspiel-Raume selber dem Architekten enge beschränkt, so flüchtete er gleichsam seine geliebte Tonkunst in den Armen seines reichsten bildnerischen Gesamtkunstvermögens unter das Dach eines „Konzertsaaes“, der durch die vereinten Kräfte der Architektur, Malerei und Plastik zu dem wahren Kleinod des ganzen Hauses ausgebildet worden war, — ahnungslos, dass er ansehen sein sollte, im Revolutionsjahre 1848 die „konstituierende Versammlung“ aufzunehmen und fernerhin mehr französischer Comödie und Zauberkünstlern zum Aufenthalt zu dienen, während die Berliner „klassische Musik“ sich zwischen den kühlen Wänden des Opernhaus-Saaes als „kgl. Symphonie-Konzerte“ würdiger untergebracht finden mochte! — Lesen wir dagegen Goethe's Prolog zur Einweihung des Berliner Schauspielhauses, welcher der festlichen Aufführung seiner „Iphigenia“ mit Schinkel'scher Dekoration am 26. Mai 1821 in lebhaft mimischer und rhetorischer Form vorausging, so sehen wir, wie dort die freudig erregte „Muse“ auf der Bühne selbst ihrer weihevollen Stimmung bei der Voraussicht aller erdenklichen edelen Berliner Kunstpflege in so würdigen Räumen gar nicht an den eigenen Worten genug thun kann, sondern mit einer reichen Pantomime unter bunten scenisch-dekorativen Wandelkünsteln den Geist der Musik sich geradesweges zur Hilfe beschwört.

„Verwandte Kunst, sie hat mich übertroffen!“ hatte sie am Beginne ihrer Rede dem bildnerischen Meister zur Ehre ausgerufen; aber nachdem sie alle Gattungen des Schauspieles „vom tragisch Reinen“ an, das „des düstern Willen's traurige Gefahr“ darstellt, bis zum „Possenhaften“, vor dem „der Gebildete zuletzt erschrickt, weil ihn Absurdes fesselt und entzückt“, vor ihrem geistigen Auge hat vorüberziehen lassen, „tritt sie begeistert zurück, als wenn sie etwas in den Lüften hörte“: „Was ruft! — Ein Dämon! — Helfet mir bedenken! Ich soll den Schritt nach andrer Seite lenken!“ —

Ja, was ich sagte, sagt' ich offenbar
dem Menschensinn gemäss, wahrhaft und klar;
nach Wunderbarem aber treibt mich's, will es fassen:
nun folgt mir gern — sonst müsst' ich euch verlassen! —

Und wie die Muse nun hinwegteilt, tritt schon die Musik aus unsichtbarem Orchester mit einem lebhaften Satz für Blas-Instrumente ein, während dessen sich sofort das Theater aus einem „antiken Palast“, der nur erst die „Aussicht auf das weite Meer“ eröffnet hatte, in die Natur selbst, in Wald und Fels verwandelt, wo die Muse in ganz veränderter Gestalt, mit dem Thyrsus, dem Pantherfell und Epheukränze der dionysischen Kunst, zurückgekehrt erscheint:

Tausend, abertausend Stimmen
hör' ich durch die Lüfte schwimmen.
Wie sie wogen, wie sie schwellen!
Mich umgeben ihre Wellen,
die sich sondern, die sich euen,
sie, die ewig schönen, reinen!
Wie sie mir in's Ohr gedrunge,
wie sie sich in's Herz geschlunge,
stürmen sie nach allen Seiten,
von der Nähe zu den Weiten,
berghin und thalhernieder,
und das Echo schickt sie wieder! —

„Wie anders wirkt diess Zeichen auf mich ein!“ Nicht ein technisch gezeichnetes mehr, sondern ein gar lebendig bezeichnendes, und ein Vorzeichen, scheint es, ganz seltsamer „Wunder“, dergleichen das „Schauspielhaus“ von 1821 sich kaum erwarten durfte! Eine revolutionäre Macht scheint beschworen, deren Truppen leicht den „Konzertsaal“ bis auf die Bühne schleppen, und derart den Ossa auf den Pelion thürmend, als neue Himmelstürmer sich erweisen könnten; denn:

— von den niedern zu den höchsten Stufen
sind Kräfte der Natur hervorgerufen.
Die Atmosphäre trübt sich, ist erregt,
der Donner rollt, ein Blitz, der prasselnd schlägt,
zersplittert Wald und Fels, die moosigen Alten,
die Rinde gar des Bodens wird gespalten.
(Ein rother Schein überzieht das Theater.)

— — — — —
und aus den Gräften hebt sich leis heran
das Gnomenvolk und wittert alles an,
und wittert alles aus, und spürt den Platz,
und forscht und gräbt, da glitzert mancher Schatz.
Das allverborgne Gold bringt keinem Heil,
der Finsterniss Genosse will sein Theil! — —

Doch so tief die Muse davor erschrickt, — es bleibt die Muse Goethe's, und — „das Theater verwandelt sich in einen hellen, erfreulichen Ziergarten“.

Kehrst du wieder Himmelshelle!
Iris mit gewohnter Schnelle
trennt die grausen Wolken schon,
Augenfunkelnd vor Entzücken

den Geliebten zu erblicken
 auf dem gold'nen Wagenthron.
 Und da unten Silberwellen,
 grünlich-purpurn, wogen, schwellen
 auch empor in Liebesgluth,
 schalkisch locken gleich Undinen,
 blauen Aug's, verschämter Mienen,
 sich den Himmel in die Fluth.
 Blüht's am Ufer, wogt's in Saaten,
 Alles ist dem Gott gerathen,
 Alles ist am Ende gut!

(Tanz von Sylphen und Undinen.)

Ja, was helfen uns die „Undinen“, diese holden Kosejüngferlein unseres greisen „olympischen“ Meisters, deren ernsterer Schwester einst E. T. A. Hoffmann der „Ante-Wagnerianer“ die Musik, und K. Fr. Schinkel der Gluckist die Dekorationen für das Berliner Opernhaus geschenkt hat!? Was helfen sie uns? Vor dem „hellen erfreulichen Ziergarten“ sind alle Tristan- und Nibelungen-Vorzeichen jäh verschwunden. — Und doch! Es lässt uns nicht los, das seltsam raunende Gefühl, als hätten wir in jenen Versen, in dem Wandel aus elementarer Schlacht und Nacht in einen seligen Liebesbund himmelan zum ewigen Lichte — als hätten wir da etwas Ahnungsvolles erlebt, wie es Goethe's klassische Muse zuvor schon mit den kühnen Worten angekündigt hatte: „Nach Jahren stürmt's auf wogem Wellenmeere!“ und: „Entsagung heiligt Kriegs- und Pilgerschritt: sie treibt's zu leiden, weil der Höchste litt.“

„Nach Jahren“ fand auf eben dieser Bühne des kgl. Schauspielhauses in Berlin die erste Aufführung des „Fliegenden Holländer“ statt!

Am 18. August 1843 war das alte Opernhaus abgebrannt, — und die „Undine“ mit ihm! — Am 7. Dezember 1844 ward es mit Schinkel's Hilfe einigermaassen restaurirt, wieder eröffnet, und zwar nicht mit einer der „Iphigenien“ unserer klassischen Tradition, sondern mit Meyerbeer's „Feldlager in Schlesien“, wo das „unsichtbare Orchester“ bekanntlich in einem König besteht, der hinter der Scene Flöte spielt; es ist aber nicht die „Zauberflöte“, und nicht, wie oben bei Donner und Blitz, „aus dem Holze der tausendjährigen Eiche“ geschnitten. Gleichviel! Zwischen jenem 18. August und diesen 7. Dezember liegt der 7. Januar 1844: auf der Bühne Schinkel's, welche Goethe eingeweiht, und die trotz den musikalischen Geistern, welche jene Meister hineingebaut und gebannt, nur für „Operetten“ hatte bestimmt sein sollen, erschien das „Geisterschiff“, erschien Senta vor dem „Bilde“, stiegen die Erlösten und die Erlöserin über glühende Wogen und „woge“ Wellen verklärt gen Himmel empor!*)

*) Der 7. Januar ist überhaupt merkwürdig: 1844 Fliegender Holländer zum I. Mal in Berlin, 1854 Lohengrin zum I. Mal in Leipzig, 1856 Tannhäuser zum I. Mal in Berlin, 1878 Walküre zum I. Mal in Schwerin, 1879 Rienzi zum I. Mal in London, und Götterdämmerung als Schluss des Gesamtzyklus zum I. Mal in Leipzig! —

Hier muss Euch wohl im Heiligthume sein!

Dafür hatten nun drei Meister gesorgt: Schinkel — Goethe — Wagner. Die „Muse“ mochte in ihrem idealen Seher-Aufblick hoffnungsvoll behaupten:

In der Himmelsluft der Musen
öffnet Busen sich dem Busen,
Freund begegnet neuem Freunde,
schliessend sich zur Allgemeinde,
dort versöhnt sich Feind dem Feinde!

Auch R. Wagner begegnete damals in dem ihm fremden Berlin „Freund dem neuen Freunde“; aber bis zur „Allgemeinde“ hatte es noch gute Zeit und mit der „Versöhnung“ liess es sich just von dann ab erst ziemlich übel an. Das Berliner Publikum zwar schien nicht ganz ungeneigt, im Jahre 1844 das Musenwort von 1821 einigermaassen wahr zu machen:

Empfangt das Schöne, fühlt zugleich das Gute,
eins mit dem andern wird euch einverleibt;
das Schöne flieht vielleicht, das Gute bleibt.
So nach und nach erblühet, leise, leise,
Gefühl und Urtheil wirkend wechselweise;
in eurem Innern schlichtet sich der Streit,
und der Geschmack erzeugt Gerechtigkeit.

Allein es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen, auch wenn es „windige Kiefern“ sind, die ein besonders stürmisches Wachsthum aus ihrem sandig-warmen Boden ziehen. Es giebt Vögelsorten, Spottvögel auch darunter, die setzen sich auf die Zweige der gesunden deutschen Nadelhölzer, und so leichtfertig sie aussehen, sie drücken sie so schwer, so schwer, bis durch Stamm und Wurzeln darnieder, dass sie Knieholz oder „Latschen“ bleiben müssen, — und wachsen doch nicht einmal auf den Bergen, wenn auch an tief-poetisch dunklen Havel-Seen, wo die Schwäne singen! — Der „fliegende Holländer“ — um nur bei der Sache zu bleiben — bis heute drang er noch nicht in's Herz der Berliner Dryaden, in's Kiefernmark des Reichshauptstadt-Publikums, geschweige denn der eingebürgerten „Cedern vom Libanon“, obwohl er längst nicht mehr im schlichten, schönen „Schauspielhause“, sondern im goldglänzenden, sternstrahlenden „Opernhause“ mit Franz Betz in der Titelrolle über die Scene geht! — Die Vögel auf den Zweigen haben den „Geschmack“ soviel in den Schnabel genommen, dass er unfähig werden musste, „Gerechtigkeit zu erzeugen.“

Schliesslich hat er dann auch das Schinkel'sche „Schauspielhaus“ mit seitwärts gewandtem Scheelblick betrachtet und gemeint, es sei doch nachgerade „zu einfach“ und „zu klein“ für eine Reichshaupt- und Millionenstadt. Man war so weitherzig geworden in den Jahren 1844—1884! Man hatte sogar „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ längst für klassisch erklärt, und den I. Akt der Walküre fand man jüngst noch sehr romantisch. Man konnte sich schon etwas erlauben; und man hatte sich auch schon etwas erlaubt. War es „Tradition“ geblieben, den äusseren Bau des Schinkel'

schen Hauses um seiner „schönen Harmonie“ willen zu bewundern, so war es doch „Styl“, darüber ganz zu vergessen, dass „Harmonie“ überhaupt das waltende Wesen dieses Künstlers war. Aus diesem seinen Wesen hatte er das Innere seines Theaters trotz der unsinnigen Aufgabe, dass der Theaterraum selber fast Nebensache bleibe, gleich harmonisch wie das Aeussere bilden müssen, hatte er es auch mit dem Aeusseren wie mit dem Innersten, mit dem Kunstgenusse selber durchaus harmonisch zu bilden gewusst. Die geringste Störung an diesem zart abgestimmten Gesamtverhältnisse musste eine Dissonanz ergeben, die selbst die dissonirendste Zeit-Seele nicht mehr überhören konnte. Man hatte verlernt, sich in einem schönen, würdigen Theaterraum, bei gesammelter Lust am Schauspiele der Bühne, als lauschendes und schauendes Volk behaglich zu fühlen. Man suchte nach mehr Plätzen und nach modernerem *Changement des decorations*: und so führte man allmählich diese und jene Aenderungen im inneren Raume ein, wodurch die edele Harmonie der Farben, Schinkel's künstlerische Herzensangelegenheit, grausam gestört und die von den älteren Theaterbesuchern noch lange nachgerühmte Bequemlichkeit des Sitzens und Sehens vielfach mit Geschick beseitigt ward. Diess machte es dann noch späteren Geschmacksrichtern leicht, über das Unbequeme und Hässliche des Schinkel'schen Theatersaales zu maulen und all diese unleugbaren Uebelstände schliesslich auf die „Beschränktheit“ des unmodernen Architektengeistes von 1821 zurückzuführen. Das Haus, welches sehr weise als ein freundlich-edeles Heim für den vertraulichen Genuss eines allverständlichen modernen rezitirten Schauspiels und kleiner Singspiele gedacht war, und das in diesem Bezuge auch wirklich das Ideal eines harmonisch passenden Theatersaales erreicht zeigt, das engte den so weit gewordenen Geist einer Zeit ein, welche von den Massen und Majoritäten besessen, es überall für wichtiger erachtet, dass viele Menschen ein Kunstwerk (oder was es sei!) mangelhaft geniessen können, als wie Wenigere vollkommen. Der selbe Geist übte dann auch symbolisch sein eigenstes Recht gegen den alten Schinkel'schen Vorhang aus, der zuerst ganz beseitigt und durch irgend ein moderneres Teppich-Muster ersetzt worden war, dann aber in einer Anwandlung historischen Sinnes wieder erneuert, jedoch nun auch dahin verbessert wurde, dass man jener schönen allegorischen Gruppe der zwei Greifen, welche die Lyra halten, der ein Schwan entsteigt, diesen „Schwan“ des Apollon kurzweg raubte und nur die Greife übrig, somit die Lyra der Kunst ganz in der kralligen Hut der Wächter jenes von Goethe so bedrohlich besungenen „Goldes“ liess. Dieser Kunst ist der „Idealismus“ abhanden gekommen; ihr „schwant“ nichts mehr, sondern in ihr soll Alles „begreiflich“ sein. Wozu es dann wiederum auf das Modernste passt, dass das Allbegreifliche aber eigentlich doch nicht weiter „allverständlich“ zu sein brauchte!

Dennoch behielt der Zeitgeist immer noch soviel Verstand, um zu begreifen, dass der Architekt von 1821, zwar altmodig-beschränkt in seiner

Auffassung innerer Theaterräume, doch was das Aeussere, Abstrakt-Architektonische betrifft, ein Meister „schöner Harmonie“ gewesen sei und in seinem „Schauspielhause“ — äusserlich — ein Kunstwerk geschaffen habe, welches selbst einer Reichshauptstadt von 1871 heute noch zur Zierde gereicht. Die lebendige dramatische Kunst, welche im Innern des Hauses unter Goethe's edeler Weihe hatte würdig fortgepflegt werden sollen, die mochte immerhin mehr und mehr der Harmonie mit Schinkel'scher Architektur vergessen, so dass das witzige Berliner Publikum sich bald den anregenden Ersatz bei Offenbach oder Wallner suchte, bis das „Deutsche Theater“, wieder in einem recht kleinen und behaglichen Innenraum (ohne jede äussere Schönheit), es fertig brachte, 50 Mal den „Don Carlos“ bei überfülltem Hause spielen zu lassen! Aber die unerschütterliche Erkenntniss, dass das königliche Schauspielhaus ein äusserliches Kunstwerk sei und bleibe, brachte doch neuerdings die gute That zu Wege, ihm, mit-samt der von ihm umschlossenen dramatischen Deroute, ein monumentales Gewand von Sandsteinplatten zur dauernden Erhaltung seiner schönen Formenharmonie umzulegen. Denn diese war es in der Zeit der grossen Sparsamkeit dem Meister nur erlaubt gewesen „formell“ durch verputzte Backsteine herzurichten. Das ist gewiss nun ein treffliches Ding: das Schauspielhaus als architektonische Aussenerscheinung ist wenigstens gerettet, und diess wird man unserer Zeit verdanken, die sowohl die Zeit des „Gesamtkunstwerkes“ wie die Zeit der dramatischen Deroute ist. Man sieht an jenem geretteten Werke, was die Architektur aus sich selbst leisten konnte, wenn man ihr auch sonst das Hinstreben zur harmonischen Vereinigung mit dem lebendigen Kunstwerke des Drama's verderben oder versagen mochte. Es ist abstrakte Architektur, und darin verwandt der absoluten Musik. Nun trug aber gerade Schinkel's Streben nach der „reinen Form“ den Charakter jenes Strebens nach „Gesamtkunst“, das überall in den edelsten Erscheinungen mehr oder weniger bemerklich durchschimmert, wenn man das Jahrhundert von 1750—1850 vom Standpunkte des heute erreichten Ideals aus betrachtet. So ist es denn gewiss recht bezeichnend, dass gerade unsere Zeit von dem architektonischen Werke endlich nur noch das Aeussere, die Form, zu würdigen wusste! Diess blieb dem Baukünstler als unverlierbares Eigenthum zurück, während Alles, was in seiner musikalischen Seele ahnungsvoll schon zu träumen und zu treiben begonnen hatte, alle nach der Gesamtkunst hin zielenden tieferen künstlerischen Kräfte der Zeit, eben nur in jenem musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerke selber ihre von jedem „äusserlichen Formalismus“ befreite, über alle zeitgeistigen Beschränkungen erhabene Erfüllung und Vollendung finden konnte. „Schinkel, wie alle Idealisten unseres Jahrhunderts, steht einsam da, ein würdiger Gegenstand der Bewunderung, aber der unmittelbaren Nachahmung durch seine Natur gänzlich entzogen“ sagt A. Springer. (A. a. O. S. 38.) Dem Einsamen musste der Einsame

folgen. Dem grossen Architekten blieb es einst verwehrt, von seiner bildnerischen Kunst aus dem neuen Theater mehr zu verschaffen, als ein ideal-schönes architektonisches Aeussere in Harmonie mit einem Innern von künstlerischer Noblesse, wo es einem Publikum, dem es „ernst im Heiligthum“ sein sollte, zum Mindesten behaglich-würdig im Genusse edeler Kunst zu Muth werden durfte. Das vollkommene Ideal-Theater, von Grund aus reformirt zum wirklichen Heiligthume freier Gesamtkunst, das vermochte sich erst mit dem sieghaften Durchbruche dieser Gesamtkunst selber zu bilden und in die Welt zu setzen: als das Bühnenfestspielhaus auf dem Hügel von Bayreuth. —

Nun habe ich aber den Beweis in Händen, dass auch Schinkel's eigenste Gedanken über die Reform des Theaters bereits viel weiter gingen, als wie es dem kgl. Baumeister des neuen Schauspielhauses thatsächlich auszuführen gestattet sein sollte. Als seinem Enkel sind mir hinterlassene Papiere Schinkel's überkommen, unter welchen sich Entwürfe zu einem Vorschlage gefunden haben, wie das „Berliner Nationaltheater“ in ein künstlerisch würdiges Gebäude für ideale Dramatik umgewandelt werden könnte. Die Abweichungen von den Vorschlägen und Plänen des Meisters zu dem wirklichen Bau des neuen Schauspielhauses von 1821 sind so bedeutend, dass man gar nicht annehmen kann, die obigen Skizzen seien etwa nur Vorarbeiten zu letzteren; sondern man muss sogleich erkennen: es handelt sich hier in der That noch um einen auf das alte sogenannte „Nationaltheater“ bezüglichen Plan. In den Skizzen wird ausdrücklich auf eine erläuternde Beilage von Zeichnungen hingewiesen, welche nicht mit in meinen Besitz gekommen ist. Dagegen im Katalog des Berliner Schinkel-Museums (ehemals in der Bau-Akademie, jetzt im Charlottenburger Polytechnikum), findet man auf S. 270 (IV. Band „Aus Schinkel's Nachlass“) angeführt: Mappe XXIII b. 12, „Entwurf zu Veränderungen im Innern des Theaters auf dem Gensdarmenmarkte mit vielen eigenhändigen Bemerkungen Schinkel's“, wozu gefügt ist: „(Wohl nie ausgeführt)“ und „Von 1817“. Hiernach durfte mit Recht als besondere Ueberschrift über diese Zeile des Katalogs gesetzt werden: „Das alte, am 29. Juli 1817 abgebrannte Schauspielhaus zu Berlin“. Dieser „Entwurf“ gehört zu den in meinem Besitz befindlichen Aufzeichnungen, und da er eine sehr wichtige Erläuterung zu diesen bildet, so hoffe ich es von der Güte der Museums-Verwaltung erlangen zu können, ihn hier gleichzeitig mit dem Abdruck der Skizzen mittheilen zu dürfen. Offenbar hat also Schinkel gerade im letzten Jahre des Bestehens jenes alten Hauses, des „Nationaltheaters“, seine sehr „revolutionären“ Gedanken über eine „Reform“ des innern Bühnenraums, mit der Absicht einer Ausführung und Verwerthung zu geeigneter Zeit, welche ihn schon länger beschäftigt zu haben scheinen, nur erst flüchtig zu Papier gebracht, und zwar in verschiedenen unfertigen

Versuchen, welche eben in den Blättern, die ich heute mittheile, noch einigermaassen entzifferbar vorliegen.

Es sind nämlich zwei verschiedene Entwürfe zur „Einleitung“ auf einzelnen Blätter vorhanden, welche ich als I und II bezeichnet und an einander gereiht habe, sodass sie allenfalls ein Ganzes bilden mögen; wobei man jedoch immer im Gedächtniss behalten muss, dass diese Fassung eine völlig der Styl-Correktur entbehrende, ganz provisorische gewesen war. An jede der beiden Einleitungen schliessen sich dann noch einzelne Ausführungen von „Vorthelen“, die mit der Durchführung der Reform verbunden sein würden, und zwar *ad* I mit 1.) *a. b. c. d.* bezeichnet, dagegen *ad* II nur mit arabischen Ziffern von 1—21. Diese Einzelheiten erscheinen theilweise als Wiederholungen in beiden Aufzeichnungen, grösstentheils aber ergänzen die *ad* II verzeichneten jene *ad* I. Ich habe daher zunächst in die letzteren die dazu passenden von II gleich eingeschaltet, aber besonders mit ihren ursprünglichen Ziffern, II. 17—18, bezeichnet, und dann die selbständigen, II. 13—15, 20, 21, als neue Absätze *e f g* angefügt, blosser Wiederholungen aber ganz fortgelassen. Ebenso habe ich fast alle Einzelheiten *ad* II von 1—10 fortgelassen, da diese sich, freilich bezeichnend genug!, lediglich auf die Vortheile der „Ersparniss“, bis in jedes kleinste Detail hinein, beziehen; nur die Absätze II 7, 11, 12 schaltete ich als bedeutsamere Muster hiervon zwischen die letzten Absätze (*f* und *g*) ein. Endlich fand sich zu II noch ein „Anhang“, den ich unter Weglassung einigen Details, das weniger zu unserem Thema der „Reform“ passte, hier gleichfalls den einzelnen „Vorthelen“ *ad* II habe nachfolgen lassen. Notizen und Zusätze an dem Rande der äusserst flüchtig beschriebenen Bogen habe ich, in Klammern [] eingeschlossen, dem Texte selber eingefügt. So wäre zum Mindesten der Schein einer zusammenhängenden Darstellung gewahrt; die wahre Einheitlichkeit aber liegt in dem herrschenden Gedanken, welcher auch diese Veröffentlichung rechtfertigen wird.

„Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung nothwendig ist.“ (R. Wagner III. 179. W. Lex. 49.)

Diese höchste Absicht des Architekten hat frühe schon den Geist des jugendlichen Preussischen Baukünstlers beschäftigt. Dachte er über den Theaterbau nach, so dachte er niemals nur an den Bau, sondern stets an das Theater, d. h. an das gesammte dramatische Kunstwerk, einschliesslich des empfangenden Publikums. Das Goethe'sche Motto vom „Ernst im Heiligthum“ war in ihm von je lebendig: er fasste die Kunst so ernst, dass er ihr nicht würdigere Formen als die des heitern Hellenismus zu geben wusste. Dieser ernste Sinn für das Ideale spricht auch aus den

eiligen Notizen unserer Mittheilung mit zwingender Bestimmtheit. „Wonnige Ruhe und edles Entzücken fasst uns beim heiteren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wieder erkennen.“ Was R. Wagner hier begeistert vom Ideale selber aussprach, klingt wie eine edele Wehmuth auch in den Worten des einsamen Architekten, der einst bekannte: religiösester Sinn sei Heiligung der Natur. „Bei den unzähligen Verirrungen unserer Tage liegt eine Erquickung in der Erinnerung an jene schöne und helle Zeit, und eine unwiderstehliche Neigung regt sich in den Besseren, den alten Faden wieder anzuknüpfen und zu schaffen, nach alter Kunst und Art, soweit die Kräfte reichen.“ Er wusste es wohl, dass er seine ideale Kunst in eine „Barbarei“ zu stellen habe, und er fasste den Begriff dieser Barbarei weit genug; denn wir lesen auf einem Blättchen, das sich unter Schinkel's Papieren gefunden hat: „In neuester Zeit hat der Begriff *Barbarei* einen ganz anderen Charakter angenommen; es ist nicht mehr vollkommene Roheit, Mangel an aller Sitte, Grausamkeit etc. darunter verstanden, sondern überfeine äussere Bildung, die keinen Grund und Boden hat, Geschmack nach der konventionellen Weise der Zeit ohne Spur von Genie, Entfernung jeder ursprünglich naiven Gesinnung, raffinirte Umgehung aller Gesetze der Gesellschaft zu egoistischen Zwecken.“ Erinnern wir uns dabei an Wagner's Worte: „Nur der unnatürlichsten Zivilisation ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produzieren“ (III. 151) und „kann man sich vorstellen, in welchem Zustande von Barbarei wir angekommen sein werden, wenn unser Weltverkehr noch etwa 600 Jahre in der Richtung des Unterganges des römischen Weltreiches sich bewegt haben wird?“ („Wollen wir hoffen?“ B. Bl. 1879, 129. W. Lex. 45.) Diese Worte zitirt das Wagner-Lexikon merkwürdigerweise gerade vor dem Artikel „Bankunst“. Im Untergange des römischen Weltreiches gab es keine hellenische Kunst mehr; auch R. Wagner konnte nicht im Hellenismus das Asyl seines Ideales finden, sondern diesem kategorischen Imperativ der Schönheit, an den sich der Architekt in der Barbarei der Zeit zu klammern getrieben fühlte, setzte er ein gewaltiges Müssen entgegen, das Müssen des deutschen Geistes: „Wir dagegen wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbarisch“ Schiller's mit Luther als „undentsch“ übersetzen; womit wir dann, dem Müssen des deutschen Geistes nachforschend, vielleicht selbst zum Gewahren eines Hoffnungs-dämmers angeleitet werden dürften“. Die Kunst dieses Müss ist Musik. Aber wir wissen, dass auch in der Seele des Architekten ein Klang aus diesem Reiche unertödtbar lebte. Mehr vielleicht als eine, wie er selbst sagt, „energische“ Anschauungskraft, gebildet etwa an märkischer Landschaft (der sein Malergenie die stille Poesie lange vor W. Alexis' Dichterblick abgewann), oder gar an akademischer Gyps-Antike im Akt-Saal „unter den Linden“, verlieh jener geheimnissvolle Klang seinem Geiste die be-

stimmte Richtung auf das Ideal, als „Zusammenwirkung aller Theile in Einem Geiste“, kurz: jene Richtung auf eine Gesamtkunst, wie sie auch in unseren heutigen Mittheilungen sich in der strengen Abweisung alles barbarischen Realismus von dem Heiligthum der vereinigten architektonisch-dramatischen Kunst bedeutend ausspricht.

Kein so grosses Wunder wäre es hiernach, wenn wir in den Reformgedanken Schinkel's bereits einige der wesentlichsten Neuerungen fänden, welche das Idealtheater Wagner's für sein vollendetes Gesamtkunstwerk wirklich ausgeführt zeigt. In der That hören wir Schinkel hier sowohl von der Wichtigkeit des breiten Prosceniums-Rahmens sprechen, der das Bild der Scene „wie ein herausgeworfener Focus“ als „der leuchtendste Punkt der ganzen Erscheinung“ hervortreten lässt, als auch von der Vertiefung des Orchesters, und sogar von einer Art dekorativer Scenerie, welche an die „Wandeldekorationen“ des Bayreuther Hauses erinnern darf. Bei seinen Bemerkungen gegen das Geschwätz und die Zugluft hinter der Scene glauben wir Schnorr's Klageruf zu vernehmen: „Trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, dass man das Theater gegen den fürchterlichen Luftzug abschliesse, welcher nun eiskalt über mich Regungslosen dahinzieht und zu todt erkaltet, während die Herren hinter den Coullissen den neuesten Stadtklatsch aushecken!“ (R. Wagner VIII, 239). Ja, noch über das bisher im Bayreuther Hause reformatorisch Erreichte geht er hinaus, wenn er ganz der Auffassung unseres spanischen Mitarbeiters R. de Egusquiza gemäss (Bayr. Bl. 1885 „Ueber die Beleuchtung der Bühne S. 183) eine Beleuchtung der Scene von Oben ernstlich in Vorschlag bringt, wie sie übrigens auch schon bei der Einrichtung der Bayreuther Scene in Betracht gezogen, vorläufig jedoch als undurchführbar erkannt worden war. Während aber Schinkel in Bezug auf das Licht mit so grosser Bestimmtheit sich zu äussern wagte, blieb er in Bezug auf den Schall noch in schwerer Sorge befangen und versuchte alle möglichen Hilfsmittel, um die reine Vernehmbarkeit des Kunstwerkes den widerstrebenden akustischen Gesetzen abzugewinnen. Die Schall-Noth führt ihn geradeswegs zur Logen-Noth; um nur die unseligen glatten Wände zu brechen, sieht er sich genöthigt, sogar noch einen vierten Rang statt der sonst üblich gewesenen drei in Vorschlag zu bringen, und immer wieder kommt er auf diesen Punkt der künstlichen Umgehung akustischer Bösartigkeiten zurück. Er hatte den grossen Schritt zum „Amphitheater“ auch in seinem kühnsten Reformgedanken noch nicht gewagt, und sah sich bei der wirklichen Uebernahme des Baues eines ganz neuen Hauses zum Aufgeben auch all' seiner andern Reformen gezwungen, welche dort auch heut noch nicht für durchführbar gehalten worden wären. Auf diesen Wandel vom Idealismus zur Realität fällt neues Licht aus einem im „Bär“ (Nr. 10 v. 1886) mitgetheilten Briefe des damaligen Intendanten Grafen Brühl vom Jahre 1815. Dieser schrieb über die Frage des neuen Theater-

baues: „Längst war es mein Wunsch, mich mit unserem vortrefflichen Schinkel in Unterhandlungen einzulassen, weil ich ihn ohne Uebertreibung für einen der genialsten und geistreichsten Baukünstler halte, die Deutschland besitzt. Anfänglich schien er nicht dazu gewilligt, und zwar aus dem selben Grunde, der alle Unterhandlungen mit den Architekten erschwerte; nämlich er hatte über Theater und Theaterwesen, über Schauspiel, Dichtung und Tanz so abweichende Gedanken von dem, was da war und bestand, dass ich nimmermehr hoffen konnte, mich mit ihm zu vereinigen. Mehre Monate vergingen, und er schien nicht zum Werke schreiten zu wollen, weil er sich gleichfalls vor allen Schwierigkeiten fürchtete, und nicht glaubte, durchdringen zu können. Vor ungefähr zwei Monaten erfüllte er jedoch meinen Wunsch und Bitte. Er entwarf einen Theaterplan, begründet auf Das, was ich ihm über die nothwendige Bequemlichkeit des Theaterdienstes schriftlich dargelegt, und auf Das, was die Gesetze der architektonischen Schönheit erheischen!“

Immerhin bleibt es zu bewundern, wie der geniale Architekt bei der schwierig zu erkämpfenden künstlerischen Ausführung gerade des jetzigen Innenraumes in seinem Theater es z. B. versucht hat, das Parquet durch Miteinschliessung eines grössern Parterre's und die Logen durch ihre gemeinsame Richtung nach der Bühne, wie durch ihre weit vorgebauten Balkone, dem amphitheatralischen Charakter möglichst anzunähern. So mochte er sich wenigstens vorstellen, dass die Möglichkeit gegeben sei, mehr ein Publikum nach antiker Art, als wie ein durch die Logenwände getrenntes modernes Gesellschafts-Publikum, in seinem künstlerisch reinen und edelen Raume vertraulich Platz nehmen zu lassen. Dagegen musste er freilich, schweren Herzens, die Unmöglichkeit einsehen, auf der Bühne selbst, dieser Centralstätte des „Königlichen Dienstes“, eine Reform nur anzubahnen, geschweige denn durchzuführen, welche für das rezitirte Drama in seiner Isolirung von höchster Bedeutung gewesen sein würde: die gänzliche Umwandlung des Dekorationswesens. —

Eine einfache malerische Symbolik, wie sie ursprünglich von Schinkel gedacht ward, würde auf das Beste in den Styl jenes „Schauspiels der Zukunft“ sich fügen, welchen wir an dieser Stelle, vom Standpunkte des Idealismus aus, dem Drama des poetischen Realismus auf dem Boden des Volksspiels zusprechen zu müssen glaubten. (Bayr. Bl. 1885. VI. 176.) Schinkel aber, obwohl nicht ohne Beeinflussung durch Tieck's bekannte Anregungen, kam doch auf den Vorschlag einer praktischen Vereinfachung der Scenerie offenbar noch von einem anderen Gesichtspunkte aus, nämlich von dem, welcher ihm einzig übrig blieb, nachdem er von vollständiger Durchführung des antiken „Amphitheater“, als idealer Form des Zuschauerraumes, abgesehen hatte, und doch irgendwie versuchen musste: „die Vermeidung des Auseinanderfallens der Sehpunkte“ zu ermöglichen. Das Amphitheater aber gewannen wir bekanntlich erst durch

die gebieterische Forderung der Musik wieder, welche in ihrer endlichen völligen Befreiung zur eigentlichen Baukünstlerin des ganzen Idealtheaters für das Gesamtkunstwerk die Vertiefung des Orchesters zum „mystischen Abgrund“ erweitern und von hier aus verlangen musste, jeden seitwärts und von Oben her in ihr Geheimniss frech hineinlugenden „Rang“ kurzweg zu beseitigen; gleichwie auch das nur aus der Musik in ihrer vollen Freiheit ermöglichte Idealdrama erst das Theater selber zum „Festspielhause“ erheben konnte, wo es auch im festlich versammelten „Publikum“ keine „Ränge“ mehr, sondern nur Ein künstlerisch empfangendes „Volk“ für Ein künstlerisch dargebotenes Gesamtkunstwerk gab. Diess Alles blieb dem Architekten von 1821 versagt, weil er mit der Musik in seiner Seele, die ihn das Idealtheater ahnen und anstreben liess, doch noch nicht die freie schöpferische Musik selber besass, die seine einzelnen Reformen in ihrer Vollendung, und in organischer Folge auseinander, in jenem neuen Amphion-Bau von Bayreuth zur Durchführung bringen sollte.

Wollen wir uns nun hier zum Schlusse dieser recht lang gewordenen Einleitung noch einmal die Darstellung R. Wagner's von dem Werden seines Theaters aus der Musik kurz vergegenwärtigen, um so desto wirksamer die Schinkel'schen Aufzeichnungen sich anschliessen lassen zu können: so mögen wir doch zuletzt auch dessen nicht vergessen, dass jener dort genannte „berühmte Architekt“, dessen „Genie“ den „mystischen Abgrund“ realisirte, jener Meister des ersten (Münchener) Bühnenfestspielhaus-Modells, dessen Abbildung zu allererst die „Bayreuther Festblätter“ gebracht haben, kein Anderer war als Karl Friedrich Schinkel's bedeutendster Schüler: Gottfried Semper. —

Und nun lassen wir erst den Meister von Bayreuth über den Theaterbau reden, und dann den Meister Semper's! —

„Aus der einen Nöthigung, den technischen Herd der Musik unsichtbar zu machen, ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauer-raumes unseres neu-europäischen Theaters hervor.“

„Es handelt sich bei einer dramatischen Darstellung darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung der dazwischen liegenden Realität geschehen kann“. „Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, dass der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte; hiermit war sofort entschieden, dass die Plätze der Zuschauer nur in einer gleichmässig aufsteigenden Reihe von Sitzen bestehen konnten, deren Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das scenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten musste. Das ganze System der Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer, sogleich an den

Seitenwänden beginnenden, Erhöhung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperren gewesen wäre.“

„Damit waren wir den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäss die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stäts aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mussten. Von dieser aus hatte nun das Proscenium alle weitere Anordnung zu bestimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde nothwendig zum maassgebenden Ausgangspunkte dieser Anordnung. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war, zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den „mystischen Abgrund“, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloss ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinter liegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu versprechen hatte, welche darin besteht, dass der Zuschauer den scenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt, woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, dass ihm die auf der Scene auftretenden Personen in vergrösserter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.“

„Zwischen dem Zuschauer und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittelung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mystischen Abgrunde“ geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem Urschoosse Gaia's entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.“

„Wer mich auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, dass selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem ich mein Kunstwerk, wie die Stätte seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und dass somit der Mythos des Städtebau's durch Amphion's Lyra einen noch nicht verlorenen Sinn habe. —“

(R. Wagner, IX. 399—402, 407. W.-Lex. 811, 812, 814.)

Aus K. Fr. Schinkel's nachgelassenen Papieren (1817).

I. 1) Zweck des beigefügten Entwurfs zur Veränderung der Scene im Königl. Nationaltheater zu Berlin.

Einleitung.

Der grosse Aufwand, welchen das Theater in einer Hauptstadt wie Berlin erfordert, [die Ausdehnung und die manigfaltige Zusammensetzung des ganzen Theaterwesens,] machen es nothwendig, dass alle mögliche Achtsamkeit darauf verwandt werde, wie man den weitläufigen Geschäftsgang eines so grossen Werkes auf alle Weise vereinfache, damit man nicht allein die leichtere Uebersicht erhält, wodurch eine zweckmässige Einleitung für die so oft dabei eintretenden neuen Einrichtungen möglich wird, damit man Kosten und Zeit gewinne und überhaupt mit den vorhandenen Mitteln das Grösstmögliche leiste, sondern vorzüglich auch durch eine solche Vereinfachung die untergeordneten Nebenzweige eines solchen Werks mit der Leichtigkeit behandeln sieht, dass die Aufmerksamkeit und das Streben für die höheren Bestimmungen des selben, durch ihre Last nicht störend gehindert werden. [Wie überall so auch in den schönen Künsten ist die möglichste Vereinfachung in der Behandlung vom höchsten Nutzen; es wird hierdurch die leichteste und zugleich sicherste Erreichung des Ideals allein möglich. Auf die grösste Ausgedehntheit des Theaterwesens muss dieser Satz eine vorzügliche Anwendung finden.]

Das Dekorationswesen, obwohl nur ein mitwirkender Nebentheil auf dem Theater, ist dennoch bei der Einrichtung der modernen Bühnen in ökonomischer Hinsicht ein so bedeutender Gegenstand geworden, dass schon in dieser einen Rücksicht bei grossen Theatern in der Hauptstadt eine besondere Achtsamkeit darauf verwandt werden muss. Wenn man aber durch die erlangte Erkenntniss zu der Ueberzeugung gekommen ist, dass mit weit weniger als der Hälfte der Mittel und des Aufwandes nicht nur die selbe Wirkung auf der Scene hervorgebracht werden kann, sondern sich ein dem wahren Geist des Theaters weit mehr angemessener Charakter der Scenenverzierung bildet, und eine überwiegende Menge anderer Vortheile nebenher entstehen, so wird es Pflicht, nach Kräften dahin mitzuwirken, besonders wenn es lebhaft gefühlt wird, dass bei einem grossen Kunstwerk die Vollendung aller Theile nöthig ist, und am wenigsten ein Nebentheil störend wirken müsse, der geeignet ist, in seiner Art eben so sehr den Genuss des Ganzen zu erhöhen, als auch in vieler Hinsicht selbst belehrend zu wirken.

Diese Betrachtungen und eine von Jugend auf gefühlte Neigung für die malerische Behandlung der Scene, welche mich auf manche Erkenntniss führte, haben die beiliegende Bearbeitung eines Entwurfs für die Veränderung der Scene des Berliner Nationaltheaters veranlasst.

II. Im griechischen Alterthum war das Theater als ein religiöser Gegenstand ein Ideal, welches unmöglich machte, dass es, wie bei uns in manchem Zweige, bis zum Aermlichen und Frivolen des gemeinen Lebens herabsinken konnte; selbst das Indecente war damals in der Wiedergeburt durch die Kunst zu einem höheren Leben geworden, welches die gemeine Lust von sich wies. Weit entfernt, die ganz gemeine und physische Täuschung zum Gipfel der Kunst zu erheben [welches nur der *Barbarei* angehört], ward alles Individuelle zur Gattung erhoben und erhielt dadurch den allgemeinen und höheren Charakter, mit welchem allein es in die schöne Kunst aufgenommen werden kann. [Hierdurch sicher gestellt vor allen kleinlichen Ausschweifungen, vor allen jenen unwesentlichen, unbehilflichen Bestrebungen, welche in der neuen Zeit in das Feld der Kunst vordrangen und dem Höheren den Platz entrissen, erhielt sich die hohe Einfalt, welche das Volk, von dessen ursprünglicher Bildung sie, geleitet durch einzelne Begeisterte, ausging, ebenso zu sich hinaufzog, wie in unseren Tagen das Volk die Kunst so oft herabzieht und sie nach seinem gemeinen Leben bestimmt.] Bei den unzähligen Verirrungen unserer Tage liegt eine Erquickung in der Erinnerung an jene schöne und helle Zeit, und eine unwiderstehliche Neigung regt sich in den Besseren, den alten Faden wieder anzuknüpfen und zu schaffen nach alter Kunst und Art, so weit die Kräfte reichen.

Bei dem Theater der Alten wirkten alle Theile in Einem Geiste zusammen, und so entstand die Vollendung. Die Scene selbst war damals nichts weiter als das Sammlungsglas, welches das Bild der Handlung auf einen Punkt zusammenzog und dadurch der physisch umgebenden Welt entrückte, damit der ungestörte, frei gewordene Geist in den reinen Aether der Kunst eintauchen und jeder höheren Freude theilhaftig werden konnte. Hieraus geht hervor, nicht allein, wie wenig darauf ankommen konnte, sondern, wie sogar absichtlich vermieden werden musste, eine gemeine physische Täuschung der Scene zu bewirken, auf die bei dem modernen Theater nicht allein so fälschlich hingearbeitet wird, sondern, wo die Aufgabe so schlecht als möglich gelöst wurde und aus guten Gründen nie gelöst werden wird. Eine symbolische Andeutung des Orts, in welchem die Handlung gedacht war, welche Andeutung beinah unbedeutend aus der mit einer immer stehenden, eigenthümlichen Architektur versehenen Scene hervorblickte, war vollkommen hinreichend, der produktiven Phantasie des Zuschauers, auf die bei jedem höheren Genusse gerechnet werden muss, da dieser nicht für Holz und Stein gereicht wird, eine Anregung zu geben, durch welche er im Stande war, bei der hinreissenden Kunst der Darstellung der Handlung ganz ideal den angedeuteten Ort um diese herum bei sich weiter auszubilden, und ihm dann die wahre und ideale Illusion erwuchs, die ihm ein ganzes modernes Theater mit allen Coulissen und

Soffiten nicht geben kann; denn wer nur daran, ewig ein Sklave, mit seiner Phantasie sich zu halten vermag, dem ist bei der höchsten malerischen Täuschung das Bild verloren, sobald er nur um das Geringste das Auge verwendet, und das Volk diesseits des Prosceniums erblickt, welches ihm sagt, dass er im Theater sei. [Ein Solcher ist eben nicht zu berücksichtigen; der muss sich besser gewöhnen, und wenn er diess nicht kann, den Genuss entbehren, um den er gewiss schon nicht das Theater besuchte, da ihm so manche anderen Zerstreuungen näher liegen, die er bei diesem Besuch zu finden glaubte.] Bei dem ängstlichen Suchen nach allerlei Natürlichkeiten in der Scenenverzierung, welche unsere neuen Theater so sehr charakterisirt, wird eine störende Wirkung hervorgebracht, indem man dem Volke bei einigermaassen geschickter Anordnung zumuthen darf, manches Accidenz leicht hinzu zu denken, welches, als Hauptsache behandelt, die Aufmerksamkeit fesselt und vom Wesentlichen der Handlung abzieht. Sehr häufig ist diess die Gelegenheit zu den vielen Zusammenstoppelungen und Flickereien, wodurch die Leinwand und das Holz durch darauf gelegte Farben den Charakter als solches nicht verlieren, kein Bild werden, und eine auf diese Weise ausgestaffirte Scene mehr einer Trödelbude als einem Raum für künstlerische Darstellung gleicht. Dass die Malerei dem Auge weit entrückt werde, ist aus perspektivischen und psychologischen Gründen ein wesentliches Erforderniss; aber schon der unangenehme Eindruck der ersten Coullisse ist von jedermann zu sehr empfunden, als dass es weiter nöthig wäre, Gründe anzuführen. Dass die Malerei in Rücksicht der auf der Scene zusammengebauten Theile so sehr als möglich vereinfacht werde, ist eben so nothwendig, wenn der lächerliche Eindruck jener widersinnigen, nie stimmenden Zusammensetzungen vermieden werden soll. Wenn wir daher unsere Scene in den meisten Fällen mit einer einzigen grossen Bildwand verzieren könnten, so gingen wir schon unendlich weiter als die Alten, indem auf einer solchen selbst die vollkommenste physische Täuschung einer Ortsversetzung technisch erzwungen werden kann, besser und leichter als auf einer Scene mit Coullissen und Soffiten, die überall auseinander fallen und bei der besten Anordnung nie aus einem einzigen Punkte einen Zusammenhang bilden können. Der grösste Vortheil, der daraus entsteht, würde aber der sein, dass das Bild der Scene in jeder Hinsicht künstlerischer behandelt werden könnte und dennoch der Handlung weniger Abbruch thäte, da es sich nicht prahlend vordrängt, sondern als symbolischer Hintergrund immer in der für die Phantasie wohlthätigen Ferne hält. Soll die Scene einen höheren Charakter gewinnen, so muss unser Proscenium mehr das Wesen der festen Scene der Alten erhalten, und ein kräftiger Abschluss-Rahmen sein für das Bild der ganzen Theater-Erscheinung, in welchem aus der Scene hervor die bewegliche Handlung tritt, wie ein herausgeworfener Fokus, und so den leuchtendsten Punkt der ganzen Erscheinung bildet.

[Nach diesen hier zuletzt angedeuteten Grundzügen ist die veränderte Einrichtung der Scene auf dem Berliner Nationaltheater entworfen, welche in den nöthigen Grundrissen, Profilen und Beschreibungen auf den zwei hier beigefügten Blättern vollständig entwickelt ist. Die Einrichtung ist von keinem grossen Umfange, da es nur auf die Vertiefung des Prosceniums, auf Wegschaffung sämtlicher Couliissen und Soffiten - Maschinerie, auf Einrichtung der neuen Beleuchtung und der Vorrichtung für die ausgedehnten Bilder durch kleinere Nebengardinen ankommt.]

I. 2) Einrichtung des Theaters selbst und Aufzählung der dadurch erhaltenen Vortheile.

Die Hauptverschiedenheit dieser Einrichtung von der bisherigen und von fast allen neuern Theatern ist die, dass weder Couliissen noch Soffiten angewendet werden. Die hierdurch entstehenden Vortheile sind folgende:

- a. Der Theatermaler erhält, bei einer grossen Erleichterung in der Arbeit, eine weit grössere Freiheit, da er grösstentheils nur mit einem Bilde zu thun hat; im äussersten Fall aber hat er einige Durchsichten zu behandeln, die immer als in sich zusammenhangende Bilder das Ganze leichter in Uebereinstimmung bringen als die Coulissee mit der Soffite.
 - b. Diese vereinfachte Scene, welche, wie jede perspektivische Darstellung, nur aus einem Punkte allein ganz richtig gesehen werden kann, fällt wenigstens nie ganz auseinander, wenn man diesen Punkt verlässt, wie diess der Fall ist mit der von Couliissen und Soffiten durchschnittenen Scene, die aus allen andern Punkten eine ganz unangenehme und zerstückelte Komposition zeigt, welche immer störender wirkt, je weiter die Zuschauer von diesem einen Standpunkt gestellt werden. Ausserdem aber wird die Scene bei weitem grösser und die Hauptvorstellung nicht durch eine Menge von Einbauten, Couliissen und Sitzstücken, verengt, welches bisher ein so sehr geübter Missbrauch war, durch den man meinte die Scene natürlicher zu machen, da doch dem Maler alle Mittel zur vollkommenen Erreichung dieses Zweckes in der Anordnung der Linien und Luftperspektiven auf einer Wand gegeben sind.
 - c. Für die Erleuchtung der Scene entstehen die grössten Vortheile, da durch den Gewinn an Raum und der Ruhe vor unnützen Bewegungen der Maschinen überall mit grösster Freiheit Beleuchtung angebracht werden kann, besonders aber von oben herab weit mehr zu wirken ist.
- II. 17. Das Licht, welches bis jetzt für die Beleuchtung der hintern Gardinen oder aus den Couliissen und von einer Lichtrampe am Boden bewirkt werden konnte, die überdiess gewöhnlich sehr unschicklich mit einem blossen Brett verdeckt ward, gab bei hell beleuchteter Scene eine solche Blendung auf die untern Regionen, dass die handelnden Personen wie dunkle Gestalten davor herum wandelten.

Durch die hier angegebene Beleuchtung von oben wird es möglich, die Scene im Ganzen sehr hell zu machen, ohne besonders der unteren Region, welche die Schauspieler betreten, zu viel Blendung zu geben. Ausserdem aber wird das von oben fallende Licht weit natürlicher wirken, als das von unten aufsteigende.

d. Das bei dieser Einrichtung nöthig werdende breitere Proscenium ist von wesentlichem Vortheil für den Eindruck der Scene überhaupt.

II. 18. Das tiefe, mit Säulen verzierte Proscenium wird nicht allein dem ganzen Innern des Theaters ein grosser Schmuck werden, sondern für die Wirkung des Schalls durch die flache, breite Decke und die Abgeschlossenheit an den Seiten von dem grössten Nutzen sein, da am mehrsten in der Region zwischen den Wänden des selben gesprochen wird.

e. II. 13—15. Gewinn eines sehr grossen Raumes auf der Scene und hinter der Scene für den ruhigen Aufenthalt der Schauspieler und der Arbeiter während der Handlung. — Gewinn eines ruhigen Raumes zu beiden Seiten dicht hinter der Handlung, welcher im Winter heizbar gemacht werden kann, um die Schauspieler gleich beim Abtreten aufzunehmen, und auch durch Oeffnungen auf den Fleck der Scene, wo die Handlung vorzüglich vorgeht, von beiden Seiten der Scene so viel warme Luft ausströmen zu lassen, dass selbst dieser Raum für das Spiel dadurch behaglicher werden kann; hierdurch wird zugleich der Zug sehr gemindert, der durch den kalten Raum auf der Scene jetzt so nachtheilig wirkt. — II. 19. Auch das unnütze Gaffen von vielen Personen, die nicht unmittelbar zur Handlung gehören, zwischen den Coulissen wird dadurch erschwert.

f. II. 20. Bei der Vereinfachung des Geschäfts kann im Ganzen eine bessere Uebersicht und Ordnung gewonnen werden, welches bei einer solchen Ausdehnung gewiss ein höchst erfreulicher Vortheil ist. — II. 11, 12. Ersparung des Maschinenwesens und der Aufsicht der Menschen bei diesen. Leichtigkeit der Aufführung und die Sicherheit, dass bei dem vereinfachten Geschäft weniger Fehler bei den Verwandlungen vorgehen werden. II. 7. Ersparung an Arbeit und Zeit überhaupt bei der Einrichtung der Theaterscene für eine bestimmte Zeit, indem das Theater zu einer grösseren Anzahl von Scenen zugleich aptirt werden kann als jetzt, wo des Umpackens und Veränderns kein Ende ist.

g. II. 21. Die Senkung des Orchesters um zwei Fuss tiefer ist für die Wirkung der Musik vom grössten Nutzen; die einzelnen Instrumente schmelzen durch den eingeschlossenen Raum, in dem sie sich zusammen finden, mehr zusammen, und kommen als eine vollständige Harmonie heraus, [wie die Erfahrung in den grossen Kirchen Italien's lehrt, in welchen bei Kirchenmusiken das Orchester fast in

ein Kastengerüst eingebaut ist, das nur von einer Seite Oeffnung hat, um die Stimmen der Instrumente concentrirt heraus zu lassen, die ohne diese Einrichtung sich in dem weiten Raum kraftlos und ohne Zusammenhang verlieren würden.] Vorzüglich wird der Gesang auf der Scene mehr dominiren, der jetzt sehr häufig durch das Ueber-tönen des näherliegenden Orchesters ganz verdeckt wird. Auch wirken die vor der Scene arbeitenden Musiker nicht so störend, sondern ein sehr vortheilhaft trennender Raum wird zwischen Publikum und Theater dadurch gebildet.

ad II. Anhang. Enthaltend einen Entwurf zu einer schicklichen Auszierung des Theaters (Raumes der Zuschauer) mit den nöthigen Einrichtungen, um das Echo und das Tönen zu vermeiden und überhaupt diesen Raum für den Schall vortheilhafter zu machen, zugleich auch zur Gewinnung von 260 Plätzen mehr, als jetzt da sind. Dieser Entwurf, der eine bedeutendere Ausgabe erfordern würde, steht ohne unmittelbaren Zusammenhang mit dem ersten, und kann nöthigenfalls auf eine gelegene Zeit verschoben werden.

- 1) Der Vorhang vor der Scene, welcher bei seinem Herunterhängen als ein Theil des Theaters und seiner Verzierung anzusehen ist, sei von purpurrothem Stoff (Bombassin), worauf etwa goldne Sterne, gleich den Gehängen in den Nischen zwischen den Säulen des Prosceniums und in der Kgl. Loge. Diese Einfachheit des Vorhanges und seine Uebereinstimmung mit der Verzierung des Theaters ist deshalb durchaus nöthig, damit die Idee einer Vorstellung vor der Vorstellung wegfalle.
- 2) Sämmtliche Logen seien nach beigefügtem Entwurf mit solchem Stoff an der Seitenwand verziert, wodurch nicht allein der Aufenthalt darin an Behaglichkeit sehr gewinnen wird, sondern das Ganze ein harmonisches und nobeles Ansehen gewinnt, vorzüglich aber gegen das unreine Schallen ein kräftiges Mittel vorhanden ist.
- 3) Alle Verzierungen des Theaters an den Säulen, Logenbrüstungen, Plafonds u. s. w. sind wirklich stark in hoherhabener Arbeit nach den Profilzeichnungen auszuführen und zu vergolden. Der Nutzen für den Schall, der nirgendwo eine glatt fortlaufende Fläche findet, welcher dadurch sich fortpflanzend an Stellen wirken könnte, wo er nicht soll, ist vorzüglich gross. Aber zugleich gewinnt das Ganze an nobelem Charakter und verliert durchaus das Ansehen einer flachen und pappernen Buchbinderarbeit, die es jetzt in so hohem Grade besitzt.
4. (II. 5.) Statt der drei Logenränge mit der Gallerie darüber würden in dem selben Raume 4 Logen-Ränge und die Gallerie eingerichtet werden. Ausser dem Vortheil für die Theaterkasse würde hierdurch

der fast noch grössere für das gute Hören entstehen, indem diess eigentlich das beste Mittel ist, die glatten Wände noch mehr zu brechen, und so alles Schallen zu verhindern; wovon die bei weitem grösseren Theater in Italien, und vorzüglich das grösste von S. Carlo zu Neapel einen sprechenden Beweis giebt: man hört in diesen Theatern trotz ihrer Grösse besser als in den unsrigen; aber die Logen sind so nahe übereinander, und durch Scheidewände durchschnitten, dass von gar keiner Fläche die Rede sein kann.

5. (II. 7.) Aus dem selben Grunde für den Vortheil des Schalls, und zugleich für die Schönheit der ganzen Form, ist auch die Einrichtung der ganz flachen Decke über dem Theater angeordnet; der zunächst an dem Proscenio übergespante, für den Schall sehr gefährliche und in jeder Hinsicht unnütze Bogen muss abgenommen, und dafür der zur Hälfte auf der Zeichnung angegebene gerade Plafond mit den Cassets und dem gemalten Thierkreis eingerichtet werden.

Nachtrag zur Zeichnung.

Die durch die Güte der Kgl. Verwaltung des Schinkel-Museums in Berlin-Charlottenburg erhaltenen Kopien der beiden umfangreichen und sorgsam in Farben ausgeführten Blätter Schinkel's lassen sich leider an dieser Stelle nicht völlig reproduziren, könnten aber auch nur durch einen Architekten von Beruf unseren Lesern in nutzbringender Weise erläutert werden. Nur eine kleine Andeutung der wichtigsten Punkte dieser Skizzen bleibt uns hier zu geben möglich.

Das erste Blatt enthält 1) den Querschnitt der Bühne und des Zuschauerraumes nach dem neuen Plane, 2) eine Ansicht der Decke, 3) des Prosceniums mit Dekoration, 4) der Kgl. Seitenloge. Durchweg ist dieses, wie auch das zweite Blatt, mit schriftlichen Bemerkungen Schinkel's bedeckt, welche sich zum Theil mit dem oben mitgetheilten Entwürfe berühren.

Das Proscenium erscheint auf diesem Blatte als ein breiter die ganze Vorderbühne und das Orchester einschliessender Rahmen aus vier nebeneinander stehenden (nicht gekuppelten) korinthischen Säulen, denen sich noch eine fünfte, etwas nach dem Zuschauerraum hin vorgerückte (wie ein Anfang der Bayreuther Säulenproscenien), zur Miteinschliessung der Kgl. Seitenloge anreihet. Ueberhaupt macht das ganze Bild den Eindruck einer Zusammenschiebung der Bayreuther Konstruktion, indem die dort durch das ganze Amphitheater vertheilten Säulen-Proscenien, von der selben korinthischen Ordnung, hier zu dem einzigen Proscenium um Vorderbühne, Orchester und Seitenloge verbunden sind. Schinkel bemerkt dazu: „Das Theater erhält ein breites Proscenium, welches um 20' weiter in die Scene hineinreicht“, und auf dem zweiten Blatte: „Statt des ganz unbedeutenden Prosceniums, welches seinen Zweck: der abschliessende Rahmen des Theaterbildes zu sein, ganz verfehlt, ist das tiefe Proscenium angelegt. Die hier darum angebrachten korinthischen Säulen tragen eine gerade Decke, mit vertieften Cassetten, wodurch der darunter befindliche Raum, in welchem bei der Handlung am Mehrsten gesprochen wird, für das gute Hören durch seine Umschlossenheit sehr gewinnt.“*)

*) Es ist bemerkenswerth, dass Schinkel, der im ausgeführten Schauspielhause das Proscenium wenigstens nach dem Zuschauerraum zu so breit als möglich ausgedehnt hat, bei der Einweihung dieses Hauses das geplante Bühnen-Proscenium in der That als dekorative Seitenwand für den Goethe'schen Prolog verwandte. Man sieht auf der

Hieraus geht schon das Bemerkenswerthe hervor, was besonders auf dem zweiten Blatte, dem eigentlichen Grundrisse von Bühne und Zuschauer-raum, ersichtlich wird, dass nämlich die Bühne selbst viel weiter als sonst vorspringt; und zwar geschieht dieses in der Form eines Halbkreises, auf welchem die Handlung (gesprochenes Schauspiel) meist stattfinden soll, sodass das diesen Halbkreis seitlings einschliessende breite Proscenium nicht die Zuschauer, sondern die Schauspieler in seinen Rahmen spannt. Ferner ergibt sich daraus die Erweiterung des Orchesters, das sich diesem Halbkreise anschliesst, und so die leeren Winkel an den beiden Seiten zwischen Bühne und Proscenium gewinnt. Endlich wird auch die Rampenbeleuchtung an diesem vorspringenden Halbkreise die darauf sich bewegenden Schauspieler fast rings beleuchten können. Darüber bemerkt Schinkel: „Der Raum des Orchesters wird nach der runden Linie (der Bühne) verändert, wodurch an Platz gewonnen wird; ausserdem wird dadurch das so unangenehm störende zu weite Vortreten der Schauspieler an den Seiten des Prosceniums verhindert; vorzüglich aber wird die Beleuchtung der Schauspieler durch die sie fast ganz umgebende kreisförmige Lampenlinie sehr gewinnen“, und ferner: „das Orchester wird um die ganze Linie ab (d. h. von der Bühne herab etwa 6 Fuss) vertieft, wodurch das bessere Ineinandergreifen der Instrumente bewirkt wird; auch fällt der Uebelstand weg, den die arbeitenden Musiker vor der Scene bereiten, und der Gesang wird mehr dominiren.“

Auf der Bühne selbst bemerkt man zu beiden Seiten, an Stelle der fortfallenden Coullissen und Soffiten, feststehende Wandgardinen, welche verhindern, dass die weit seitlings sitzenden Zuschauer hinter die Scene blicken können. Diese Wände erscheinen den Zuschauern nun als Fortsetzungen des Vorhangs. Zugleich dienen sie als Deckungen für die Seitenbeleuchtung der Scene, und tragen auch, nach der Angabe des Querdurchschnittes, auf der Höhe besondere Beleuchtungsapparate, welche, selbst verdeckt, von oben her die Scene erhellen können. Gerade diese wichtige Konstruktion ist aber nur von dem Auge eines Fachmannes klarer zu erkennen, zumal die hinweisenden Buchstabenzeichen auf dem Blatte theils unvollständig, theils schwer lesbar sind. Schinkel hat auf beiden Blättern dazu geschrieben: „Die in zweckmässigen Distancen vertheilten Wände (Wanddraperien), hinter welchen die Seitenbeleuchtungen angebracht werden, sind von der besten Wirkung für die Gardinen und gewähren in Rücksicht auf die Beleuchtung die grösste Freiheit.“ „Hinter den immer feststehenden Verdeckungen sind die hier angedeuteten vortheilhaften Beleuchtungen aus der Höhe anzubringen, sowie an den Seiten herunter in zweckmässigen Distancen auf der Scene breite Lichtmassen ruhig aufgestellt werden können.“

Indem nun die eingehende Betrachtung und Erläuterung der interessanten Blätter einem architektonisch gebildeten Mitarbeiter überlassen bleiben muss, mögen unsere Leser für jetzt den Versuch nicht scheuen, sich obige Bemerkungen mit Hilfe der beifolgenden kleinen Zeichnung verständlicher zu machen, welche eine Vereinfachung des grossen Grundrisses auf dem zweiten Blatte Schinkel's darstellt. Die Originalzeichnung fügt an die eine, rechte, Hälfte des Reformplanes die andere, linke, Hälfte des alten Planes an, um so eine bessere Vergleichung beider zu ermöglichen; daher wird auch hier nur die rechtsseitige Hälfte des Bühnen-Grundrisses unter Hinzufügung einiger wörtlicher Bezeichnungen mitgetheilt. —

H. v. W.

Zeichnung der Fest-Dekoration (Sammlung architektonischer Entwürfe, Blatt 14), wie auf der Bühne selbst eine künstliche Vorderbühne, nach Art des ursprünglichen Planes, zwischen den korinthischen Säulenreihen jenes dekorativen Prosceniums geschaffen ist, auf welchem Raume die Muse zu sprechen hatte, während man als malerisch schönes Schlussbild, zwischen diesen Säulenwänden hindurch, die Hauptdekoration in der Tiefe der Bühne, das Schauspielhaus selbst zwischen den beiden „Gensd'armen-Thürmen“, erblickte. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus einem alten, wenig gelesenen Buche: „Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik“ etc. Deutsch von Joh. Joach. Eschenburg, Leipzig 1769.

Man hat den „Bayreuther Blättern“ in jüngster Zeit den Vorwurf gemacht, dass sie weit mehr die aesthetische und ethische Erkenntniss Wagner's betonen, eine historische Forschung des Zusammenhanges seiner Theorien mit bereits früher vorgetragenen Kunstlehren aber vermissen lassen. Ein Blick auf die vergangenen Jahrgänge der „Blätter“, auf die „Stimmen der Vergangenheit“ und so manches andere, hätte die aufmerksame Kritik jedoch darüber belehren müssen, dass, wenn sie z. B. in Kögel's Jahrbuch-Artikel: „Aesthetische Hinweise auf das Musik-Drama“ die Aussprüche Lessing's, Herder's, Schiller's, und Goethe's vermisst, diese von dem Verfasser aller Wahrscheinlichkeit nach wohlweislich und mit Absicht weggelassen wurden, weil er wusste, dass sie bereits von den — „Bayreuther Blättern“ ziemlich vollständig gebracht worden waren. Ich möchte heute, aus einem weniggelesenen Buche, einfach referirend, eine Anzahl von beachtenswerthen Aussprüchen als eine „Stimme aus der Vergangenheit“ mittheilen, indem ich es dem Wagnerianer und fleissigen Leser der „Blätter“ anheingebe, sich den Kommentar dazu selbst zu bilden. Der Verfasser des oben genannten Buches bespricht zunächst die „Musik der Wilden“ (also eines von Zivilisation nicht berührten Volkes): Bei ihnen „findet man, dass die angenehmen Leidenschaften ebenso wie die entgegengesetzten Empfindungen, wenn sie sich des menschlichen Herzens mit voller Gewalt bemächtigen, sich auf eine dreifache Art an den Tag legen; nemlich durch Handlung, Stimme und artikulierte Töne“. (S. 4.) Später (S. 6) wird von den „drey verschwisterten Grazien, der Musik, Tanzkunst und Poesie“ gesprochen. Als eine der im „Vierten Abschnitt“ des Buches behandelten „Folgen einer angenommenen Verbesserung der Sitten unter diesen Völkern“ wird erwähnt sub 1): „Ihr Begriff von der Musik, in ihrem weitesten Verstande, würde die drei Stücke Melodie, Tanz und Gesang in sich schliessen. Denn da diese drei, wie wir gesehen haben, ihrer Natur nach mit einander verbunden sind, so würden sie nicht einzeln und getrennt die Aufmerksamkeit eines solchen Volkes bei seinen öffentlichen Festen auf sich ziehen können. Man würde also auf Instrumentalmusik ohne Gesang wenig achten, und sie gar nicht schätzen; denn sie würde aller der Reize entbehren, welche aus dem mit ihr verbundenen Tanze und Gesange entstehen müssten.“ Sub 12): „Die Musik im weitesten Verstande genommen, das heisst Melodie, Tanz und Gesang, würde ein wesentliches und vorzügliches Stück in der Erziehung ihrer Kinder ausmachen“. Sub 13): „Die Musik (in diesem weiten Verstande) müsste also eine grosse und allgemeine Gewalt über die Gemüther und Handlungen eines solchen Volkes erhalten Wenn alles, was angenehm, gross und wichtig ist, durch dieses Mittel, und durch dieses allein vorgetragen würde, so müssten von selbst in dem sich bildenden Gemüthe so starke Eindrücke entstehen, die demselben durch das ganze Leben einen hervorstechenden Anstrich geben müssten, welchen in der Folge keine Vorfälle so leicht zu schwächen oder auszulöschen vermögend wären“. Sub 30): „Wenn die Musik zu dieser verhältnissmässigen Vollkommenheit gelangt wäre, so würde man sie als eine nothwendige Eigenschaft und als ein Bedürfniss ansehen. Und wenn ein Mensch, oder eine Gesellschaft von Menschen mit der Ausübung und der Gewalt der Musik unbekannt wäre, so würde man ihre Unwissenheit in dieser Kunst als einen Hauptfehler betrachten; denn sie

würde ein Mangel in den drei wichtigen Stücken der Erziehung, Religion, Moral und Politik sein.“ S. 23 wird auch von einer „nothwendig gemachten Verbindung der Töne und Worte“, durch welche „der Eindruck der einfachen Melodie“ ebenso wie „durch die Gewalt einer beständigen Gewohnheit“ um ein Grosses vermehrt werden würde, sowie von dieser Melodie als „einer Art von natürlicher und ausdrückender Sprache der Leidenschaften“ gesprochen. Nun beachte man aber auch, dass der Verfasser sich hier überall bei dem Berichte einer „Musik der Wilden“ einen geträumten Idealzustand unserer europäischen Kultur ausmalt! — Vielleicht mag es manchen Leser befremdet haben, hier von der „Musik der Wilden“ reden zu hören und diese von mir zum „Gesamtkunstwerk“ in Beziehung gebracht zu sehen. Dieses Befremden dürfte sich indess sofort legen, und der Zusammenhang zwischen beiden sehr bald zu Tage treten, wenn wir hier den folgenden, auf S. 329 unseres Buches im XII. Abschnitt: „Musik und Poesie bei den gesitteten Europäern“ sich vorfindenden Satz anführen: „Wenn wir mit Dacier die Oper als eine neue Erfindung ansehen, so kann man freilich von dem Umstande, dass dabei eine beständige musikalische Begleitung ist, keinen vernünftigen Grund angeben; wenn wir sie aber als eine blosser Nachahmung oder Fortsetzung des alten römischen Trauerspiels betrachten, und dieses zu seiner wahren Quelle zurückleiten, zu dem griechischen Drama, und diesem wieder bis zu seinem Ursprunge, dem musikalischen Feste der Wilden nachgehen, so sehen wir bald, wie natürlich diese beiden äussersten Abweichungen zu vereinigen sind, und dass die rohe Melodie und der Gesang der ungebildeten Griechen nach und nach in die Verfeinerungen der neuen Oper übergegangen ist.“ Diess mag uns ohne Weiteres zu des Verfassers Auslassungen über die Oper seines Jahrhunderts und seiner Zeit führen. Auf Grund einer freilich wohl mehr philosophischen als streng historischen Einleitung über diese Kunstform kommt er zu dem bemerkenswerthen Schluss (S. 324): „dass die Oper nichts weiter ist, als eine Wiederherstellung des alten römischen (!) Trauerspiels, und nicht eine neuerfundene Gattung“. Würde uns diese Auffassung in der That das Wälsche, Fremde der alten Oper, als des Produktes einer lateinischen, romanischen Race, sehr wohl begreifen lassen, so sind auch die weiteren Erläuterungen, welche uns der Verfasser (S. 325) zu dieser seiner Ansicht gibt, dazu angethan, unser lebhaftes Interesse zu erwecken. Er schreibt: „Wir haben gesehen, auf welche Art die natürliche Verbindung der Poesie und Musik bei den Wilden entsteht, und wie diese Verbindung in dem natürlichen Laufe der Dinge die Tragödie hervorbringt. Hieraus haben die musikalischen Trauerspiele der alten Griechen hergeleitet; allein in Rom entstanden sie, wie wir gesehen haben; bloss aus Nachahmung. Es konnte auch nicht anders sein, indem es den Römern an dem ersten Grundstoffe fehlte, woraus die musikalischen Trauerspiele bei den Griechen entstanden. Eben diess gilt auch in Ansehung der neuen Oper. Sie entstand zu einer Zeit, als der allgemeine Zustand der Sitten in Europa sie natürlicher Weise nicht veranlassen konnte. Wäre sie die Frucht der Natur gewesen, so würde sie sich weiter ins Allgemeine verbreitet haben.“ (S. 326 f.) „Ist diess der Ursprung der neuen Oper, so ist es kein Wunder, dass sie die Unvollkommenheit ihrer Mutter an sich hat. . . . Da die römische Tragödie gleich bei ihrer ersten Aufnahme in Rom eine blosser Zeitverkürzung geworden war, und da wir gesehen haben, dass die Tragödie in ihrem Charakter immer tiefer sank, bis sie am Ende nichts mehr war, als eine Art von Unterlage und Anleitung, wornach die Schauspieler ihre Geschicklichkeit im Singen und in den Geberden zeigten; so war es ganz natürlich, dass sie wieder in eben der kraftlosen und weibischen Gestalt von Neuem entstand“ „Das Gedicht, die Musik und die Ausführung, wie sie jetzt

mit einander in Verbindung stehen, sind die offenbaren Wirkungen dieses unechten Ursprunges.“ Der Dichter wurde „anstatt der Vornehmste zu sein, dem Tonkünstler untergeordnet, und daraus entstand nun eine wundersame Art von Gedicht, die bloß dazu diente, die Kunst des Tonkünstlers zu zeigen, und nach und nach ein blosses Pasticcio wurde.“ (S. 328.) „Wie ferner die Trennung der Kunst des Dichters von der Kunst des Tonkünstlers eine uneigentliche Poesie hervorbrachte; so veranlasste die Trennung des Amtes eines Tonkünstlers von dem Amte des Dichters eine uneigentliche und gefühllose Musik. Denn da der Komponist bloß zu glänzen sucht, so trennt er gewöhnlich seine Musik von der Poesie auf eine unbedeutende Art und setzt entweder eine zierliche und feine, oder eine bloß populäre Musik, mit Hintansetzung des wahren musikalischen Ausdruckes. — Wir sehen drittens auf die Ausführung der Oper. Die theatralische Vorstellung ist von eben der Art, wie die Poesie und Musik. Denn da man sie von ihrem ersten Ursprunge an als ein Schauspiel angesehen hat, das mehr Erstaunen erregen, als rühren soll, so ist sie leichtsinnig, flüchtig und unnatürlich. Man sieht die Sänger, sowie den Dichter und Tonkünstler bloß als Gegenstände der Zeitverkürzung an; und es ist daher kein Wunder, wenn ihr Ehrgeiz selten weiter geht, als, bei der Ausführung viele Kunst zu zeigen. Diesen Grundsätzen zufolge gab man den Castraten alle Arten von Charakteren, der Natur und Wahrscheinlichkeit zum Trotze; und noch immer stellen sie Helden und Staatsmänner, Krieger und Weiber vor. — Der künstliche Schluss oder die Kadenz entstand natürlicher Weise auf eben die Art, aus einer gänzlichen Vernachlässigung des Inhaltes und Ausdruckes, und aus einer blossen Aufmerksamkeit auf die Ausführung. — Das häufige Encore, oder das Verlangen einige Arien noch einmal zu hören, wurde durch eben die Ursachen veranlasst. Die Zuhörer verlangen niemals die Wiederholung einer pathetischen Stelle im Trauerspiele, wenn sie auch noch so schön gesagt ist, weil sie ihre Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Stückes gerichtet haben. Wenn also die Zuhörer durch den Inhalt einer Oper in Leidenschaft gesetzt wären, und an der Handlung des Gedichtes Antheil nähmen, so würde das Encore, anstatt wünschenswerth zu sein, einem Jeden ekelhaft werden. Da man aber das Ganze bloß als eine musikalische Unterhaltung ansieht, und die tragische Aktion gewöhnlich dabei vergisst, so wurde die künstliche Ausführung einer Arie natürlicherweise ein Hauptgegenstand der Bewunderung, und die Wiederholung desselben ein Hauptgegenstand des Verlangens. — Auf diese Art scheint die ganze neuere Oper nach ihren wahren Grundsätzen, worauf sie beruht, erklärt zu sein. Und daher sind der Inhalt, die Musik, die Aktion, die Kleidung, die Vorstellung, Verzierungen und Maschinen ein so schimmerndes Ganze von nichts bedeutenden und unwahrscheinlichen Ungereimtheiten, dass der tragische Eindruck dadurch überladen und erstickt wird.“ (S. 329 ff.) Sieht Brown endlich sein Ideal einer Vereinigung der Poesie und Musik in der — „epischen Ode“, wie sie Pope, Dryden und Händel als Muster aufgestellt haben, so gelangt er dazu, weil er bei der Oper überall nur Schäden und Mängel erblickt, den Ausweg zum wahren Kunstwerk der Musik zu seiner Zeit aber noch nicht erkannt und gefunden hat. Dass er selbst das Richtige ahnt, das zeigt uns schon der Satz auf S. 363 seines Buches: „Bei der Musik sind die Ausdrücke allgemein und weniger bestimmt, die Poesie, auf welche sie gesetzt sind, gibt ihnen erst ihren besonderen und bestimmten Ausdruck.“

Also geschrieben zu England im Jahre 1763 und also mitgetheilt 124 Jahre später im Jahre 1887 von

Arthur Seidl.

Geschäftlicher Theil.

(Mittheilung der Centralleitung. — Vereinsnachrichten. — Statistik der Mitgliedschaft 1886.)

Mittheilung der Centralleitung an die verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Im nächsten Stücke der Bayreuther Blätter hoffen wir die definitive Statuten-genehmigung anzeigen zu können.

München, 28. Februar 1887.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Der I. Vorsitzende:

(gez.) Carl Wimmer,

Rechtsanwalt.

Der I. Schriftführer:

(gez.) Heinrich Porges,

kgl. Musikdirektor.

Vereinsnachrichten.

Raumangels wegen mussten leider sämtliche Vereinsnachrichten vom Januar/Februar für das Aprilstück zurückgelegt werden: Gedächtnissfeiern in Berlin, Buda-Pest, Cöslin, andere Veranstaltungen aus der gleichen Zeit in Fürth Quedlinburg, sonstige Nachrichten aus Burg, Moskau und Wien (Generalversammlung am 17. Februar).

Statistik

der Mitgliedschaft des Allgemeinen R. Wagner-Vereines 1886.

Nach der Mitgliederliste von 1886 beträgt die Zahl der Mitglieder des A. R. W.-V's: 6096.

Gegen die zuletzt angegebene Zahl 5156 (s. B. Bl. IX. 135, d. d. 7. April 1886) ist also eine Zunahme zu konstatiren um: 940 Mitglieder.

Die 6096 Mitglieder vertheilen sich auf 214 Vertretungen (worunter 32 Zweigvereine) an 202 verschiedenen Orten; dazu kommen noch 52 nicht vertretene Orte, aus welchen Mitglieder direkt bei der Centralleitung (38), der Redaktion der B. Bl. (5) und dem Bayreuther Zweigvereine (9) angemeldet wurden.

Deutschland ist vertreten durch 3340 Mitglieder, angemeldet aus 183 Orten.

Das Ausland ist vertreten durch 2756 Mitglieder, angemeldet aus 71 Orten.

Spezialstatistik des Auslandes.

Oesterreich:	2134	Mitglieder	aus	32	Orten,
England:	163	"	"	5	" "
Russland:	143	"	"	6	" "
Frankreich:	68	"	"	4	" "
Holland:	68	"	"	8	" "
Belgien:	56	"	"	2	" "
Italien:	42	"	"	5	" "
Latus: 2674 Mitglieder aus 62 Orten,					

Uebertrag:	2674	Mitglieder	aus	62	Orten,
Rumänien:	42	"	"	1	" "
Amerika:	16	"	"	3	" "
Schweiz:	15	"	"	3	" "
Norwegen:	8	"	"	1	" "
Türkei:	1	"	"	1	" "

2756 Mitglieder aus 71 Orten.

Spezialstatistik der Vertretungen.

(Die Zahlen vor den Namen bedenten die Anzahl mehrer Vertretungen, bezw. Z.-V. in einer Stadt; der gesperrte Druck bezeichnet die Zweigvereine.)

800—201.

2 Wien 764 5 Berlin 462 2 Bayreuth
(incl. 63 Auswärtige) 311 2 München
282 Graz 270.

200—101.

2 Hamburg 183 London 150 Olmütz 139
Mannheim 135 Nürnberg 120 (Central-
leitung 104 Auswärtige) Reichenberg
i. B. 103.

100—61.

Karlsruhe 97 Brunn 95 Karlsbad 90
Plauen 84 Warnsdorf 78 Dresden 67
Freiburg i. B. 66 Paris 62 Znaim 61.

60—41.

Moskau 59 Kassel 58 Riga 55 Wels 51
2 Marburg i. H. 50 Kiel 48 Leipzig 47
Bukarest 42 Brüssel 41 Stettin 41.

40—31.

Quedlinburg 39 2 Frankfurt a. M. 36 Son-
dershausen 35 Göttingen 35 Salzburg 35
Leipa 34 Strassburg i. E. 34 Han-
nover 33 Triest 33 Amsterdam 32
Troppau 32 Pössneck 31 Worms 31.

30—21.

Piacenza 29 Wiesbaden 29 Fürth 28
Linz 28 Breslau 26 Giessen 26 Ba-
den 25 Kandel 25 Grossenhain 24
Heidelberg 24 Viersen 24 Braunschweig 23
Königsberg 22 Würzburg 22 Asch 21
Coblenz 21 Helsingfors 21.

20—11.

Baden bei W. 20 Bautzen 20 Sonneberg 20
M. Gladbach 19 Halle 18 Straubing 18
Weimar 18 Rastatt 17 Coburg 16 Det-
mold 16 Antwerpen 15 Jena 15
Josefsthal-Maxdorf 15 Brieg 14 Kis-

singen 14 Meran 14 Darmstadt 13 Ingol-
stadt 13 Laibach 13 Offenbach 13 2 Tü-
bingen 13 Bremen 12 Cöln 12 Gotha 12
Rotterdam 12 Wiener Neustadt 12 Bonn 11
Zwettl 11.

10: Budapest, Budweis, Burg, Chemnitz,
Colmar, Düsseldorf, Frankenberg, Hagen,
Kitzingen, Ludwigsburg, Magdeburg, Prag,
Regensburg, Spandan, Stuttgart.

9: Cöslin, Duisburg, Elberfeld, Klagenfurt,
Venedig, Washington, Wernigerode.

8: Christiania, Colberg, Dordrecht, Görz,
Klingenthal, Marktsteft, Mühlhausen i. E.,
Oels, Speier, Zürich.

7: Aschaffenburg, Barmen, Bartenstein, Ba-
tavia-Buytenzorg, Brück, Fredeburg, Inow-
raclaw, Passau, Rostock, Zeitz.

6: Aachen, Baltimore, Eger, Kornenburg,
Schaffhausen, Schweinfurt, Utrecht, Vil-
lingen, Wehlau, Zabern, Zittau.

5: Bamberg, Bautsch, Erfurt, Heilbronn,
Hirschberg, Homburg, Iglau, Kirchheim-
bolanden, Münster, Oldenburg.

4: Augsburg, Celle, Gera, Goslar, Greifswald,
Krems, Osterwieck, Pressburg, Saarbrücken,
Simbach, Steyr, Trier, Weyarn.

3: Bidingen, Frankfurt a./O., Hechingen,
Kempten, Kreuznach, Löbau, Pforzheim,
Posen, Spremberg, Untermünsterthal, Weis-
senburg a. S.,

2: Annaberg, Dortmund, Fulda, Hainburg,
Iserlohn, Konstanz, Mergentheim, Neu-
Ruppin, Nördlingen, Rottweil, Solingen,
Stargard, Tirschenreuth, Tölz, Zirndorf.

1: Basel, Bromberg, Eisenach, Frankenhäusen,
Landau, Neustadt i. W.-Pr., Neuulm, Reut-
lingen, Röhrsdorf, Ruhrort, Schwarzenberg
i. S. Siegen.

Berichtigung zur Mitgliederliste: Cöslin. Benkholtz, Marie muss heissen: Rosochazka, Jenni.
Buchholtz, Luise " " Buchholz, Marie,
Pianistin.

Subskription

auf eine Lieferungs-Ausgabe der Wagnerischen Partituren im
Verlage von Schott Söhnen.

(Bei der Redaktion der „Bayreuther Blätter.“)

Der Firma Schott Söhne in Mainz, bei welcher die 6 Partituren des Nibelungen-Ringes, der Meistersinger und des Parsifal erschienen sind, ist aus Vereinskreisen der Gedanke nahe gelegt worden, die Erwerbung dieser Partituren den Anhängern unserer Kunst durch eine *Ausgabe in Lieferungen* wesentlich zu erleichtern. In dankenswerthester Weise hat die Firma sich bereit gezeigt, diese Anregung zur Ausführung zu bringen, wenn durch Zustimmung aus den betr. Kreisen (die in keiner Weise bindend sein sollte) eine solche Theilnahme sich zu erkennen gäbe, dass die Eröffnung der wirklichen Subskription stattfinden könne. Als geringste Anzahl von Subskribenten für je eine Partitur wären etwa 100 anzunehmen. Die sämtlichen Partituren sollten darnach gleichzeitig zur Ausgabe gelangen, so dass Jeder diejenige wählen könnte, die er zu besitzen wünscht. Für Subskription auf die 6 Partituren zusammen würde noch eine besondere Vergünstigung eintreten. —

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“ unterstützt dieses vortheilhafte Entgegenkommen der geschätzten Firma bei allen ihren werthen Lesern und Vereinsmitgliedern durch ihre ausdrückliche Empfehlung und erbittet sich zunächst die gef. Voranmeldungen, deren Zahl über die bestimmte Eröffnung der Subskription zu entscheiden haben soll. —

Bayreuth, im März 1887.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Druckfehler im März-Stück: S. 73 Zeile 2 von unten muss es heißen: „den Erlösten.“
S. 79 letzte Zeile: Graf Brühl's Brief datirt von 1819 (nicht 15!)

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

IV.

Theuer ist mir der Freund, doch auch den Feind kann ich nützen:
Zeigt mir der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll.
(Schiller.)

Das Gesetz des Nomadenthums.

Eine Besprechung von Carl Friedrich Glasenapp.

Will mich unter Hirten mischen,
an Oasen mich erfrischen,
wenn mit Karawanen wandle,
Shawl, Caffee und Moschus handle;
jeden Pfad will ich betreten
von der Wüste zu den Städten.

(Goethe, *Hegire des Westöstlichen Divan's.*)

Vor uns liegt das Buch Dr. Adolf Wärmund's: „das Gesetz des Nomadenthums und die heutige Juden Herrschaft.“ (Karlsruhe und Leipzig, H. Reuther's Verlag, 1887.) Der Name des gelehrten Verfassers, Professors an der k. k. orientalischen Akademie und Dozenten der Universität in Wien, ist den Lesern der Bayreuther Blätter nicht unbekannt. Er konnte ihnen bereits aus den wiederholten Anführungen seines vorzüglichen Buches „Babylonierthum, Judenthum und Christenthum“ in dem ethnologischen Mitteltheil der „Religion des Mitleidens“ einigermaassen vertraut sein (insofern sie es nicht vorgezogen hatten in Anlass jener wiederholten Hinweisungen das Werk selbst zur Hand zu nehmen und sich von der eigenartigen Behandlung der Probleme an der Quelle zu überzeugen), als er uns nicht lange darauf, gelegentlich einer Besprechung der Gellion-Danglar'schen Schrift „*Les Sémites et le Sémitisme*“, in diesen unseren Blättern selbst entgegentrat.

Lerneten wir in jenem den gewiegten sprachkundigen Ethnologen und scharfblickenden geschichtlichen Beobachter schätzen, so durften wir aus letzterer durchweg entnehmen, dass ihm auch die Erwägungen nicht fremd geblieben waren, die sich uns aus den entscheidenden Einblicken Gobineau's in das Wesen aller geschichtlichen Entwicklung, theils als bestimmende Voraussetzungen, theils als unvermeidliche Konsequenzen jeder racengeschichtlichen Forschung, aufgedrängt hatten. Je weniger die theoretische Erkenntniss sich diesen verschliesst, desto minder wird sie sich dann auch den, gleichsam komplementarisch dazu gehörigen, letzten Gedanken unseres Meisters entziehen können, wie sie, in „Heldenthum und Christenthum“, dem erschreckenden Bilde einer unausbleiblichen Depravation der edelsten Racen die einzige Möglichkeit einer Erneuerung der geschichtlichen Menschheit, im Sinne einer wahren göttlichen Heilsordnung, entgegenstellen. Hierzu gehört allerdings als erstes und mindestes Erforderniss die gewonnene Einsicht in den Charakter des Christenthums als einer wesentlich über-, ja unsemitischen Religion, durch welchen es sich eben über jede Racenreligion erhebt. Für Danglar, wie die gesammte Renan'sche Schule, bleibt es fortgesetzt eine der drei semitischen Religionen: Judenthum, Christenthum und Muhammedanismus. Die ausgezeichnete Kenntniss beider französischen Gelehrten, Renan's und Danglar's, von dem semitischen Stammescharakter in allen ihnen

gebührenden Ehren, werden wir sie jedoch auf solcher Grundlage ihrer Ansichten über Semitismus und Christenthum jederzeit lieber über die Art des ersteren, als über das Wesen des letzteren befragen. Die irrige Meinung Renan's über den angeblichen „monotheistischen Instinkt“ der semitischen Völkerstämme hat bereits durch Max Müller's Abhandlung über den semitischen Monotheismus (Essays I, 297 ff.) eine glänzende Widerlegung gefunden; den fundamentalen Irrthum des berühmten französischen Gelehrten in seiner Beurtheilung des Christenthums schlagend aufzudecken war aber selbst M. Müller noch nicht in der Lage, während diess H. von Stein in seiner Kritik des *Marc-Aurèle* (Bayr. Bl. 1882, S. 311) durch die einfache Heranziehung eines Meisterwortes nicht schwer fallen durfte. — Jenen Charakter der christlichen Religion als den eines „vollkommenen Bruches mit der semitischen Ausschliesslichkeit und der geraden Umkehrung dieses Prinzipes“ hörten wir alsdann, in der genannten Besprechung, den Verfasser im vollen Gegensatz zu Gellion-Danglar nachdrücklichst behaupten; und der Ort, an dem es geschah, mochte uns eine kräftige Bürgschaft darbieten, dass es sich dabei nicht lediglich um Ansicht gegen Ansicht, noch um einen jener Irrthümer handle, „wie sie etwa den Erforschern des täglichen Fortschrittes der Menschheit täglich unterlaufen.“

Es gereicht uns zur Genugthuung, in dem uns vorliegenden Buche eine neue Arbeit des kenntnisreichen und ernstgesinnten Forschers begrüßen zu können. Manches früher Angedeutete spricht sich darin noch prinzipieller und umfassender aus, ist zum leitenden Gesichtspunkt geworden, und kündigt sich als solcher bereits auf dem Titel des Werkes an, insofern dieser ausdrücklich den Begriff eines geschichtlichen Gesetzes einführt, da wir sonst nur von physikalischen oder chemischen, mathematischen oder logischen „Gesetzen“ sprechen hörten.

Eigenartig nannten wir den Geist der Wahnund'schen Forschungen; was ihnen diesen eigenartigen Werth verleiht und sie unserer Beachtung empfiehlt, liegt in seiner Auffassung ihrer Probleme begründet. Ethnographische Untersuchungen sind ihm mehr als der todte Gegenstand archäologischer Spekulation, sie ragen ihm aus entlegener Ferne der Zeiten beziehungsweise in die unmittelbare Lebenswirklichkeit. Die Unmöglichkeit eines vergleichenden Rücktritts in ein früheres Zeitalter ist bei dem unaufhaltsamen Lauf der Jahrhunderte wohl geeignet, das jeweilig lebende Geschlecht über den inneren Zusammenhang alles Menschlichen, ja seine, durch die Zeugung physiologisch bedingte, wesentliche Identität, durch ein verändertes äusseres Ansehen zu beirren. Das in schriftlicher wie bildlicher Ueberlieferung bewahrte Bild vergangener Zeiträume täuscht uns, durch den Anblick veränderter Sitten, Trachten, Gewohnheiten, Beziehungen, allzu leicht darüber, dass es, in wechselnden Kostümen, eben die selben Schauspieler, die selben Elemente und Gegensätze sind, die sich heute, wie im Beginne der von uns geschichtlich überblickten Jahrhunderte und Jahrtausende, auf der Bühne des Lebens bewegen. Die Erfahrung einer Degeneration dieser Elemente, so lebendig sie uns sich aufdränge, seit wir die Erscheinung des Menschlichen in der Geschichte mit den Augen des künstlerischen Weisen zu schauen gelernt haben, thut dieser Einsicht keinen Abbruch; und eine darauf begründete Geschichtsauffassung bedeutet demnach nicht mehr oder weniger als die Aneignung der bereits gemachten Erfahrungen früherer Epochen, die wir in ihrem Lichte nunmehr als unsere eigenen Erlebnisse und Erfahrungen, in früheren Geburten, erkennen. In dem Streben zu einer solchen Geschichtsauffassung treffen wir den Verfasser in der uns vorliegenden Schrift, mit besonderer Rücksicht auf die Beziehungen zwischen Nomaden und Festansässigen, Semiten und Ariern, begriffen. Es wird in ihr der Nachweis gewisser einfacher, gesetzmässiger Grundfiguren

des Geschehens zu liefern versucht, wie sie in jenen Beziehungen unter allen Umständen gleichmässig wiederkehrend obzuwalten scheinen. Grundfiguren des Geschehens, Werde- oder Wurd-Normen (mit sinnigem Anklang von der Norm an die Norn) nennt der Verfasser sie selbst, und bezeichnet damit das Ziel seiner Untersuchungen als die Ermittlung gewisser, gesetzlich giltiger, für uns so gut wie ewiger Bestimmungen. „Hierdurch wird zugleich ein tieferer Einblick in das Natürlich-Stätige, Konstante in den menschlichen Dingen, insbesondere den ethischen und politischen gewonnen, und damit auch festere Basis für jene politischen und sozialen Neugestaltungen, wie sie in Folge der ganz neuartigen Verkehrs- und Mittheilungsbehelfe, der neuen Mittel der Kraftäusserung, unter welchen die der Zerstörung eine so furchtbare Rolle spielen, und der Kraftübertragung“, (man denke nur an den *verhängnissvollen Ring des Nibelungen als Börsen-Portefeuille*) „die den Dingen auf der Erde eine ganz neue Gestalt geben, unerlässlich sind, wenn diese Umgestaltung nicht ein völliger Kultursturz werden soll.“

Der Schleier, den eine solche Geschichtsbetrachtung uns lüftet, ist nicht etwa der Schleier der Maja, durch dessen Falten sie uns einen Blick aus der Endlichkeit der Erscheinung in irgend welche metaphysische Wesens-Einheit verhiesse; wir verbleiben dabei durchaus, wenigstens so lange wir die natürlichen Abgränzungen der einzelnen Racen gegen einander nicht überschreiten, auf dem Boden und in dem Bereich des Physischen, konkret und empirisch Gegebenen. Nur erkennen wir es alsbald, unbeirrt durch die trennende Kluft der Zeiten, in dem inneren Zusammenhang seines Daseins und seiner Gegensätze. Eine Geschichtsbetrachtung dieser Art scheint dem Verfasser unseres Buches deshalb die unerlässliche *ideelle Grundlage* für alle und jede Neugestaltung der modernen Weltverhältnisse, insonderheit Mittel-Europa's; unerlässlich, um den vom Asiatismus und dem Nomadenthum für Europa und das gesammte christlich-abendländische Kulturwesen drohenden Gefahren mit einiger Sicherheit des Erfolges begegnen zu können.

Auf diese Gefahren hat bereits Gobineau in seinem letzten, für die Bayreuther Blätter bestimmten Aufsatz: *Ein Urtheil über die jetzige Weltlage, als ethnologisches Resumé*, zugleich einer Art von Vermächtniss des weitsichtigen, weltkundigen Staatsmannes und Denkers, hingewiesen. „Die Strasse, durch welche die Weltgeschichte hindurchging, eröffnet sich wieder; man sieht, dass sie von Seiten China's bereits neu erschlossen ist; ja dort giebt es Massen, welche sich schon jetzt bewegen, so gut sie können. Man darf zittern vor dem, was uns von dort her droht“ (Bayr. Bl. 1881, S. 139). Aber es gilt nicht erst eine Invasion chinesischer Arbeiter oder eine Ueberschwemmung durch mongolische Horden abzuwarten; Asiatismus und Nomadenthum bedrohen uns in grösserer Nähe. Verfällt auf der einen Seite — nach der Ansicht des Verfassers — das heutige russische Reich durch seine asiatischen Gebietserweiterungen mehr und mehr dem „Gesetz des Nomadenthums“ und dadurch in eine zunehmend feindliche Stellung gegen die abendländische Kultur, so arbeitet ihm von der anderen die gleiche Macht des Asiatismus aus der Mitte unserer europäischen Staatenkörper mit unfehlbarer Sicherheit in die Hände. Hier finden wir seine Vorposten seit Jahrhunderten in bedrohlichster Weise eingenistet, in den Juden, die „als Nomaden ein revolutionäres, den Errungenschaften der festansässigen Ackerbauer gegenüber ein auflösendes und zerstörendes, als Semiten ein dem Arierthum feindseliges, als Erben und Vertreter des Puniertums ein die freie Arbeit in Sklavendienst verwandelndes, und als ein vorchristlicher oder ethnischer (heidnischer) d. i. auf nationaler Ausschiesslichkeit fussender Religionsverband ein antichristliches Prinzip verkörpern.“ Diesen bedrohlichen, zum Theil furchtbaren Mächten gegenüber sei

vor Allem Klarheit nöthig über die unwandelbaren natürlichen Prinzipien des Geschehens, die in manigfach wechselnder Gestaltung und Verkleidung in den Beziehungen zwischen Semitentum und Arierthum mit gesetzmässiger Nothwendigkeit zum Ausdruck gelangen. Ihnen nachgespürt, und seine Ergebnisse in lichtvoll gruppirtem, belebtem Vortrag dargelegt zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst des Verfassers in seinem uns vorliegenden Buche.

Die einleitende Betrachtung beschäftigt sich mit den Vertretern des Nomadenthums, insofern es für die Geschichte der alten Welt im Grossen als gestaltende Macht in Betracht kommt, und konstatirt, dass diess ausschliesslich semitische und turanische Völker seien. „So weit wir in die erhellte Geschichte zurückblicken können, erscheint Arabien als die eigentliche Heimath des gesammten Semitismus in seiner besonderen Artung, die ihn von Ariern und Turaniern scharf unterscheidet, und von hier aus scheinen die übrigen semitischen Völker zu verschiedenen Zeiten ausgewandert zu sein“. Die Unterschiede zwischen den Lebenszuständen der Arier und Semiten gehen bis auf die geschichtlich nicht mehr zu erfassenden Anfänge menschlicher Dinge zurück; prägen sich aber auch für jene ältesten Zeiten ganz unverkennbar in der Sprache aus. Eingehenden Belegen dafür ist das Kapitel über das *Gesetz der Wüste* gewidmet. Es ist zu wichtig, als dass wir die dort gewonnenen Ergebnisse hier übergehen dürften. So bezeichnet der ackerbauende Arier den Zustand oder die Lage der Dinge mit der Wurzel des *Stehens*, der nomadisirende Semit mit der des *Wechsels*, der *Drehung*, der *Veränderung*. Das arabische Wort *wohnen* bedeutet eigentlich nur *ruhen*; das Wort für *Zelt* und weiterhin auch für *Haus* eigentlich nur ein *Nächtigen*, *Uebernachten*. Die Beweglichkeit des Wohnsitzes gehört so sehr zu den Voraussetzungen der Glückseligkeit des Arabers, dass die Begriffe *festwohnen* und *arm und elend sein* in der Wurzel für ihn zusammenfallen: mit der Benennung *miskin* für den Armen und Elenden ist ursprünglich nur dessen Unfähigkeit gemeint sich vom Flecke zu rühren. Die *Armuth* zwingt zum *Wohnenbleiben*; wer sich dazu entschliesst, *demüthigt* sich und ist *erniedrigt*. Der selbe Gegensatz zu unseren Anschauungen und Zuständen drückt sich in dem arabischen Wort für unsere Begriffe: *Staatsmacht*, *Staat*, *Regierungsgewalt* und *Dynastie* aus: sie alle werden, sammt den Begriffen der Macht, des Einflusses und des Reichthums, ja selbst des Glückes, als von jenen äusserlichen Dingen untrennbar durch das Wort *davlet*, d. i. *Drehung* bezeichnet; und zwar der Wirklichkeit ganz entsprechend, weil in semitischen und semitisirten Staaten nicht allein die Dynastien häufiger wechseln als in arischen, sondern auch der Wechsel der Dynastien und einzelnen Machthaber für Alle, die mit den Staatsgewalten in näherer Beziehung stehen, eine gründliche Umdrehung ihrer Verhältnisse und eine gänzliche Neuvertheilung von Reichthum und Einfluss bedeutet. Eine derartige Umwälzung heisst im Arabischen *Umkehrung der Dinge* oder *Schicksalswende*: das typische Vorbild dafür innerhalb der Wüstengebiete selbst ist im Nomadenleben der plötzliche Ueberfall eines lagernden Stammes durch den andern. Verlässt der Nomade seine eigentliche Heimath, die Wüste, streift oder durchzieht er die Gebiete festansässiger Ackerbauer, so kann er nicht anders auftreten denn als Räuber oder Verwüster. Das arabische Wort für solche Ueberfälle benachbarter und selbst weit abliegender Kulturgebiete — *Razzia* — ist in neuerer Zeit unter uns durch die Franzosen eingebürgert worden, die es mit der Sache selbst in Algier kennen lernten: Ueberfall, Zerstörung, Raub und Plünderung sind die wesentlichen Merkmale dieses Begriffs. Mit der Entstehung und Ausbildung der Religion des Propheten tritt der Araber in die Geschichte ein. Seine *Razzia's* in den jeweilig angrenzenden Besitzungen der Ungläubigen erhalten nunmehr das Merkmal eines religiösen Gegensatzes;

aber dieses Moment ist kein ursprüngliches, in der Sache selbst begründetes. Ihre Entstehung und Gewohnheit ist vielmehr auf das „Gesetz der Wüste“ zurückzuführen, das sich schon lange vor der Ausbildung religiöser Gegensätze als die lebengestaltende Macht des Nomadenthums erwies. In dem Maasse ist für den Nomaden die Razzia die einzige Thätigkeit, welche ihm neben seinen täglichen Verrichtungen als zweckmässig erscheint, dass ihr Name sich ihm sogar auf ideelle, rein geistige Beziehungen überträgt. Was dem Arier *Ziel*, *Zweck*, *Sinn einer Rede* (wir sagen wohl auch: *Idee*) ist, nennt der Araber *mägza*, welches wörtlich nur den zu raziirenden Ort, das Ziel der Razzia, das Objekt zum Ausrauben durch Razzia bedeutet. — Die Kapitel „der Nomade und die Gottheit“, „der heilige Krieg“, „das Nomadenthum und die Idealität“, „der Nomade und die Arbeit“, „das Nomadenthum und der Staat“ geben uns in diesem Sinn über den Grundcharakter des Nomadenthums die eindringendsten Belehrungen:

„Wie der arabische Nomade, so, und noch schlimmer, haust auch der turkmenische. Wo des Türken Ross seinen Huf hinsetzt, sagt selbst das orientalische Sprichwort, da wächst kein Gras mehr. Wo aber semitische Staatenbildungen durch längere Zeit den Schein blühender Kultur zeigten, da haben Nicht-Semiten die Kulturarbeit gethan, und dieser Schein verschwand wie die Fata Morgana der Wüste, sowie die Geduld der nichtsemitischen Arbeiter erschöpft, und die letzten Früchte ihres Fleisses von den semitischen Herren aufgezehrt waren, wodurch eben wieder zu Tage trat, dass die Herrschaft der Nomaden nur eine andauernde Razzia gewesen. Spanien, Nordafrika, Syrien, Kleinasien, — Länder, welche theils durch arische Eingeborne, theils durch die Herrschaft von Ariern zu höchster Kulturstufe gebracht waren, sind durch Nomadenherrschaft raziirt bis auf diesen Tag (Wahrmond, S. 113). Im Betreff der „semitischen Kulturperiode“ Spaniens sei hier noch einmal an den ungemein treffenden Satz des gelehrten und gründlichen Kenners Nord-Afrika's, Gerhard Rohlfs, erinnert, den der Verfasser bereits einmal in diesen Blättern, gelegentlich seiner früheren Besprechung des Gellion-Danglar'schen Werkes über Semiten und Semitismus, zitierte: „wenn die Araber wirklich das tüchtige Volk wären, wofür man sie zu halten geneigt ist, dann hätten sie doch in Marokko, Algerien und Tunis nach ihrer Vertreibung aus Spanien das Selbe geleistet, was sie angeblich in Spanien geleistet haben sollen. In Spanien fanden die Eroberer ein günstiges Feld. Schwarze Sklaven zur Bebauung des Bodens besaßen sie schon, viele Christen zur Beackerung geistiger Gebiete erhielten sie noch dazu. Selbst arbeiten? Die Araber arbeiteten nie und nirgends, sie liessen für sich arbeiten; Erfindungen machten sie nicht, sie liessen erfinden“ (Bayr. Bl. 1883, S. 80). „Es macht aber“, fährt Wahrmond fort, „geradezu den Eindruck des Wunderbaren, im Einzelnen zu verfolgen, wie Alles, was der Semite, gleichviel ob Araber oder Jude, den materiellen und ideellen Arbeitsleistungen der Arier und ihren Kulturschöpfungen gegenüber that, immer wieder das Bild einer verheerenden Razzia ergibt. Ueberall tritt uns, wie Goethe sagen würde, das gleiche „Urphänomen“ entgegen, als wechselnde Verkleidung eines Gesetzes, welches lautet: *der Nomade ist der Arbeit des Festansässigen, der Semite der Arbeit des Ariers gegenüber Razziant.*“

Der Verfasser weist auf Grund ausgebreiteten Wissens nach, wie dem Nomaden durch alle Zeiten fort das angeborene ursprüngliche Wesen anhaften bleibt, und begründet darauf die Eigenthümlichkeit der unter uns lebenden Juden. Es sind Urunterschiede der Lebensanlage, die fast über die Race hinausreichen, insoweit die den Semiten naheverwandten Chamiten keine Nomaden waren und das Reich der Stabilität, Aegypten, gründeten, oder die turanischen Chinesen und Japaner sich als Ackerbauer seit Urzeiten von den nomadisirenden Mongolen-Turkmenen

unterscheiden. Auch meinte Renan noch in seinem grossen Werk „Vergleichende Geschichte der semitischen Sprachen“ zwei grosse Hauptzweige der semitischen Familie annehmen zu müssen, von denen nur der eine offenkundig nomadischen Charakter an sich trage: 1) den Nomadenzweig, der aus den Arabern, Juden und den Stämmen besteht, die Palästina bewohnten und gewöhnlich die Nachkommen Thara's genannt werden; 2) den politischen Zweig, der die Nationen umfasst, die Phönicien, Syrien, Mesopotamien und Yemen bewohnten. Haben auch die Juden vorübergehend einen politischen Staat unter Richtern und Königen begründet, immer wieder fielen sie in die angestammte nomadische Neigung zurück, und haben die ihr entsprechenden Eigenheiten, laut Nachweis des Verfassers, bis auf heute kenntlich behauptet. Widerlegt wird dadurch schlagend, dass die unter uns lebenden Israeliten erst durch christliche Unterdrückung das geworden seien, was sie sind; und ferner auch die Beschränkung der Judenfrage auf das Religiöse; denn ihre Religion ist nur Ausfluss ihres Nomadensinnes. Und hier treffen wir zunächst auf die Frage jenes angeblichen „Monotheismus“ der Juden, zu deren vollwichtiger Erwägung wir den lebendigen Ausführungen des Verfassers noch einmal die Ergebnisse Max Müllers in seiner so gründlichen Abhandlung im ersten Bande der Essays gleichsam repetitionsweise in gedrängtester Fassung vorausgehen lassen möchten.

Da diese letztere formell gegen Renan gerichtet ist, werden wir von der Grundansicht des französischen Forschers über die semitischen Religionen auszugehen haben. Renan hatte einen „monotheistischen Hang“ nicht allein der Juden, sondern überhaupt der ganzen semitischen Race behauptet, allerdings nicht als das Resultat eines höheren, sondern eines niedrigeren Grades geistiger Bildung. Als ein äusserstes Minimum des religiösen Bedürfnisses, sowohl hinsichtlich der dogmatischen Vorstellungen als der gottesdienstlichen Ceremonieen, sei der Monotheismus naturgemäss den Bedürfnissen einer nomadischen Bevölkerung angemessen, der Hang dazu bei ihnen instinktmässig, ja von der ganzen Menschheit nur die semitische Race mit diesem Instinkt begabt gewesen: ohne sie wäre die Menschheit überhaupt nicht zu der Erkenntniss eines Gottes gelangt. „Kann man nun“, fragte M. Müller, „von diesen Nationen, zu denen Anbeter des Elohim, Jehovah, Sabaoth, Moloch, Nisroch, Rimmon, Nebo, Dagon, Astaroth, Baal oder Bel, Baal-peor, Baal-zebub, Chamosch, Milcom, Adrammelech, Annamelech, Nibhaz und Tartak, Aschima, Nergal, Succoth-Benothe, der Sonne, des Mondes, der Planeten und der Gestirne gehörten, behaupten, dass ihnen ein monotheistischer Instinkt innewohne?“ (S. 300.) „Hätte Herr Renan mit gleichem Eifer die Spuren des Polytheismus wie des Monotheismus aufgesucht, so hätte er von den Semiten vielleicht ein weniger in die Augen fallendes, unserer Ansicht nach aber wahrheitsgetreueres Bild entworfen“ (303). „Wäre den semitischen Nationen wirklich ein monotheistischer Instinkt eigen gewesen, so würde die Geschichte dieser Völker für uns unverständlich sein. Nichts ist schwerer zu besiegen als ein Instinkt, aber selbst die Juden verfielen, wie wir aus ihrer Geschichte ersehen, wieder und immer wieder in den Polytheismus“ (316). „Wir verstehen nicht, was Herr Renan damit meint, wenn er sagt, dass bei den Juden Jehovah *n'est pas le plus grand entre plusieurs Dieux, c'est le Dieu unique* . . . Was aber bedeutet das erste Gebot: du sollst keine anderen Götter haben neben mir? Konnte dieses Gebot einer Nation gegeben werden, für die der Plural von Gott keine Bedeutung hatte? Niemand, der sich der Einheit Gottes klar bewusst ist, konnte wie der Psalmist sagen: Herr (Adonai), es ist dir keiner gleich unter den Göttern, und der thun kann wie du, noch hätte der selbe Dichter Gott als den grossen König über alle Götter preisen können“ (320). „Als Jethro, der Priester in Midian und

Schwäger Moses', Alles gehört, was Gott an Moses gethan, bekannte er, dass Gott (Jehovah) grösser sei als alle Götter. Diess ist noch immer kein Glaube an einen Gott" (319). „Die Juden verehrten einen einzigen Gott, und so oft sie in Götterdienst verfielen, hatten sie stets das Bewusstsein des Abfalls von ihm. Aber bei welchem Namen sie ihn auch anriefen, immer blieb er doch nur ihr Gott, und seine Existenz schloss die Existenz anderer Götter und Dämonen nicht aus. Was aber weit bezeichnender ist, als alle (thatsächlichen) Spuren von Polytheismus, ist die unbestimmte Art und Weise, in der einige der ältesten Patriarchen von Gott sprechen. Als der vor Esau fliehende Jakob von seiner Vision zu Bethel erwachte, bekannte er nicht seinen Glauben an einen Gott, sondern er unterhandelt und spricht: „So Gott wird mit mir sein und mich behüten auf dem Wege, den ich reise, und Brot zu essen und Kleider anzuziehen, so soll der Herr mein Gott sein.“ Eine derartige Sprache beweist nicht allein einen augenblicklichen Mangel an Vertrauen in Gott, sondern zeigt, dass der Begriff Gott noch nicht jene allgemeine Ausdehnung erlangt hatte, die allein Monotheismus genannt werden darf" (318). „Wir spielen zuerst mit den Wörtern, dann treiben die Wörter ihr Spiel mit uns“, in diesen Satz fasst Müller sein Endurtheil über die Behauptung eines monotheistischen Instinkts der semitischen Völker zusammen, und bringt für die israelitisch-nomadische Gottesvorstellung zum ersten Male eine entsprechende, von der Erkenntnistiefe einer monotheistischen Vorstellung charakteristisch abweichende Bezeichnung in Vorschlag, den Namen des Henotheismus.

In seinen Götter malt sich der Mensch, so auch der Nomade in seinem, ihm eigenthümlichen Gotte. Das Kapitel „der Nomade und die Gottheit“ lenkt deshalb vorzüglich unsere Aufmerksamkeit auf sich. „Ein natürliches Vorbild der plötzlichen Schicksalswenden des Nomadenlebens ist jener gewaltige Zerstörer, der Alles vernichtende Wüstensturm, der die wüste Leere und das öde Nichts hinter sich lässt. Er ist personifizirt im Typhon oder Seth der Aegypter, dem Schaddai, d. i. dem Gewaltigen und Furchtbaren, Abraham's und Bileam's. Er fährt daher auf den Fittigen des Windes und steigt herab in Donner und Blitz; der Sturmwind ist sein Hauch, Dampf strömt aus seinen Nüstern, und Feuer frisst aus seinem Munde. Die Nomaden der Wüste sind seine echten Söhne, und darum können auch sie, wie ihr Gott, nur zerstören.“ Auch in seiner späteren Umbildung als Jahve trägt er noch die kenntlichen Attribute des Feuer- und Wüstengottes. (Der Verfasser bemerkt dazu: „*Jahve* oder *Jahveh* ist die richtige, von allen Gelehrten als solche anerkannte und selbst schon von den Juden gebrachte Aussprache des Namens, welcher früher *Jehova* ausgesprochen wurde.“) „Sein Anblick ist wie ein verzehrendes Feuer“ (2. Mos. 24, 17); beim Opfer Abrahams fährt er zwischen den Opferstücken durch, „wie ein rauchender Gluthofen und wie Feuerbrände“; im brennenden Busch wird er dem Moses sichtbar; verzehrendes Feuer schlägt dem entgegen, der sein Allerheiligstes betritt, und bis tief in die Königszeit hinein werden ihm, wie dem Moloch, Kinderopfer gebracht. Dass der durch das spätere Königthum in einen politischen Bundesgott umgewandelte Wüsten- und Feuergott vor allem Kriegsgott war und sein musste, liegt auf der Hand und ist auch deutlich genug ausgesprochen. „Jahve, ein Held des Krieges“ (Jes. 13, 4); „Jahve ist vor dir ausgezogen, zu erschlagen das Heer der Philister“ (Ps. 24, 8) u. s. w. So heisst es aber auch schon bei Moses in den Verheissungen Jahve's an sein Volk: „Ihr sollt eure Feinde jagen, eurer fünf sollen hundert jagen, und eurer hundert sollen zehn tausend jagen, denn sie sollen vor euch her in das Schwert fallen“ (3. Mos. 26, 8); „ich will meine Pfeile mit Blut trunken machen, und mein Schwert soll Fleisch fressen über dem Blut der Er-

schlagenen“ (5. Mos. 32, 42). Ein ganzes Kapitel des Deuteronomiums enthält ausschliesslich *Kriegsregeln*, von jener nomadischen Art: „wenn dir Jahve Elohim eine Stadt in die Hand giebt, so sollst du Alles was männlich darinnen ist mit des Schwertes Schärfe schlagen; Weiber aber, Kinder und Vieh, und allen Raub sollst du unter dir austheilen, und sollst essen von der Ausbeute deiner Feinde“ (5. Mos. 20, 13. 14). So bedroht denn auch David den Goliath mit der Ankündigung: „Ich komme zu dir im Namen *Jahve's der Heerschaaren* (Zebaoth), des Gottes der Schlachtreihen Israels“ (1. Sam. 17, 45). Dass der Name Sabaoth, Zebaoth (Mehrzahl von *zabá*, Heer) ursprünglich einen ganz eigenen Kriegs- und Schlachtengott bezeichnet habe, war bereits älteren protestantischen Theologen nicht entgangen; so finde ich in Gesenius' Handwörterbuch der hebr. und chald. Sprache s. v. nach de Wette angeführt, dass dieser Gott der Heerschaaren erst später zu einem Gott der Himmelsmächte umgedeutet worden sei. Wie aber das Judenchristenthum in der Folge den alten Judengott an die Stelle des Gottes der „frohen Botschaft“ zu setzen bemüht war, so ist es diess noch heut zu Tage, ja mit noch erhöhter Leidenschaftlichkeit. Die Folgen davon sind uns in „Religion und Kunst“ klar vor Augen gestellt und die daraus für den wahren christlichen Geist entstandene Verderbniss genau bezeichnet. „Wir müssen es erleben“, schrieb der Meister bereits vor neun Jahren, „dass der Christengott in leere Kirchen verwiesen wird, während dem Jehovah immer stolzere Tempel unter uns errichtet werden. Und fast scheint es seine Richtigkeit damit zu haben, dass der Jehovah den so ungeheuer missverständlich aus ihm hergeleiteten Gott des Erlösers schliesslich ganz verdrängen könnte. Wird Jesus für des Jehovah Sohn ausgegeben, so kann jeder jüdische Rabbiner alle christliche Theologie zu jeder Zeit siegreich widerlegen. In welcher trübseligen, ja ganz unwürdigen Lage aber wird nun unsere gesammte christliche Theologie erhalten, da sie unseren Kirchenlehrern und Volkspredigern fast nichts anderes beizubringen hat, als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung des wahren Inhaltes unserer so über Alles theueren Evangelien!“

Um so verdienstlicher sind die bestimmten Nachweisungen Wahrmund's über das wahre Wesen des Gottes der Bundeslade, als eines Nomaden- und Wüstengottes; vor allem aber seine Zurückweisung des ungerechtfertigten Anspruches des Jahve-Kultus auf die philosophische Tiefe einer monotheistischen Religion. Den exklusiven Henotheismus der Juden mit dem Anschein eines umfassenden Monotheismus zu umkleiden, hätte nur dann einen Sinn, wenn sich das auserwählte Volk dieses Gottes je zugleich auch als allumfassend menschliche Gemeinschaft gefühlt hätte; so aber ist es eine täuschende Usurpation; es wird dabei verschwiegen, dass dieser jüdische Stammgott den Juden alle anderen Völker in die Sklaverei liefern soll, wie es das Gesetz der Wüste erheischt. Dass Jahve der einzige Gott für alle Völker sei, zu dieser Anschauung ist es nach Wahrmund, wie nach M. Müller, noch nicht einmal bei den älteren Propheten gekommen. Mit dem Monotheismus hat jene niedrigere Vorstellung des Göttlichen nur die Form, das *Eins* gemein; seinem Inhalt nach ist es ihm aber geradewegs entgegengesetzt. Bezeichnend hierfür, dass im Pentateuch, wie auch sonst, Jahve stäts mit seinem Eigennamen redend und handelnd eingeführt wird, während es doch daneben im Original dieser Schriften den allgemeingiltigen Gattungsnamen „El“ giebt, der denn auch sowohl von Jahve als von den Göttern anderer Völker gebraucht wird. Deutschen Lesern der Schriften des A. T., die es nur aus der Uebertragung Luther's kennen, muss diess nothwendig entgehen, wenn es z. B. statt „Jahve sprach zu Mose“ in deutscher Version lautet: „und Gott sprach zu Mose“ u. s. w. Liegt es uns dabei fern, Luthern einer eigentlich falschen,

resp. fälschenden Uebersetzung zu zeihen, so steht doch die Thatsache fest, dass diese Schriften durch die blosse jedesmalige Hineinsetzung jenes Eigennamens ein sehr verändertes Aussehen gewinnen würden; dass mit der Hingabe des deutschen Wortes „Gott“ an diese Uebertragung eine Art von künstlicher Assimilation vollzogen, ein Stück germanischen Geistes in den Wortlaut jener Urkunden gelegt ist, der, ihrem eigentlichen Wesen fremd, sie uns nun um so viel heimischer und vertrauter anschauen lässt. Ueber den Namen *El* bemerkt M. Müller: „Im Sanskrit bedeutete Brahman ursprünglich das selbe wie El, nämlich Kraft, und widerstand lange jeder mythologischen Einwirkung, konnte sich aber endlich, wie jeder andere Name Gottes, der selben nicht länger entziehen, und wurde zu dem Namen eines (besonderen) Gottes. Brahman war, wie El und jeder andere Name Gottes, für den, der ihn erfand, nur die beste Bezeichnung, um den Eindruck wiederzugeben, den das Bild des Schöpfers auf den Geist des Geschöpfes machte. Aber kein einziger dieser Namen trägt den Beweis in sich, dass derjenige, der ihn gebildet, einen klaren Begriff von der Einheit Gottes hatte: wie Dyaus, Indra und Brahman, waren Baal, El und Moloch wohl Namen Gottes, aber noch nicht Namen eines Gottes“ (Müller, Essays, I, 315). Erst die künstliche Geistesschulung der Juden durch den babylonisch gebildeten Esra (ca. 450) hat für die Juden den alten Wüsten- und späteren politischen Gott Jahve an die Stelle des monotheistischen Gottes anderer Kulturvölker gesetzt, ohne die Eigenschaften Jahve's und sein besonderes Bundesverhältniss zu dem auserwählten Volke zu verändern. Vielmehr hat diese Schulung den Bund zwischen Jahve und Israel fortschreitend enger und ausschliesslicher gemacht, und so folgte denn weiterhin die Fortbildung des jüdischen Gottesbegriffs durch den Pharisäismus bis in die Extreme talmudischen und rabbinischen Aberwitzes, sowie die „Aneignung oder besser nomadische *Abweidung* Aristotelischer Lehren durch den zweiten Moses — Maimonides — und seines Gleichen“.

Der Verfasser unterlässt es nicht an dieser Stelle die fernere Perspektive des semitischen Philosophirens zu eröffnen: die Aneignung des Cartesius durch den Monisten Spinoza, und die Wolf's, Nikolai's und anderer Aufklärer des 18. Jahrhunderts durch den „dritten Moses“ — Mendelssohn; sowie die Aussicht auf die baldige Verwirklichung des Entschlusses der *Alliance israélite*, eine neue „Ethik des Judenthums“ verfassen zu lassen, die in ihrer Ausführung wieder zeigen dürfte, wie eine eklektische Zusammenstellung aus nichtjüdischen Philosophen von Aristoteles bis auf Hegel, mit Bibel- und Talmudsprüchen durchsetzt, für „jüdische Ethik“ ausgegeben wird. Wir aber sollten es uns an dieser Stelle nicht unvergegenwärtigt lassen, welche Bewandniss es in der That, dem semitischen „Monojahvismus“ gegenüber, mit dem sog. Polytheismus der arischen Völker habe. Die Forschungen eines Jakob Grimm auf dem heimischen Boden germanischer Götterlehre stimmen mit den umfassenden Bemühungen eines M. Müller auf dem Gebiete der vergleichenden Religionswissenschaft in dem Ergebniss überein, dass eben bei den arischen Völkern thatsächlich die monotheistische Auffassung des Göttlichen durchweg die ideell ursprüngliche sei, aus welcher polytheistische Trilogieen, hernach Dodekalogieen erst später sich abzweigten, als die erhabensten Eigenschaften der Hauptgottheit mit der Zeit zu selbständigen Gestalten verkörpert wurden. „Vielgötterei ist, bedünkt mich, fast überall in bewusster Unschuld entsprungen; sie hat etwas weiches, dem Gemüth zusagendes; sie wird aber, wo der Geist sich sammelt, zum Monotheismus, von welchem sie ausging, zurückkehren.“ (Jakob Grimm, Vorrede zur Deutschen Mythologie, S. XLIV—XLV). Nicht minder macht M. Müller darauf aufmerksam, dass in den uralten indischen Götterhymnen jeder Gott zu der Zeit, wo er von den vedischen Dichtern gepriesen

oder anrufen wird, als ein Höchster oder wenigstens als ein keinem andern Untergeordneter aufgefasst wird; und das Gefühl, dass die manigfachen Gottheiten nur verschiedene Namen, verschiedene Auffassungen jenes unbegreiflichen einen Wesens seien, das kein Gedanke erreichen, keine Sprache ausdrücken kann, ist nach ihm in dem Gemüthe der tief sinnigen Rischî's nicht erloschen (Vorlesungen über die Sprachwissenschaft, II, 385). Und das Endergebniss seiner Untersuchung über den semitischen Mono- oder Henotheismus lautet ebenfalls: „Wir können nichts entdecken, das uns berechtigte anzunehmen, dass die semitische Race mit einem monotheistischen Instinkt begabt sei, welcher der arischen Race abginge. Beiden ist das primitive Schauen Gottes gemein, beide sind bei der Bildung von Namen für die Gottheit grossen Gefahren ausgesetzt gewesen, und beide verfielen in Polytheismus. Der arischen Race ist die mythologische Phraseologie eigenthümlich, die sie mit ihrem Polytheismus verbindet, der semitischen der Glaube an einen Nationalgott. Ein Gott, den sein Volk ebenso gut (unter anderen Göttern) erwählt hat, wie er sein Volk (unter anderen Völkern).“ — Und ferner: der wesentliche Unterschied zwischen christlicher und heidnischer Gotteserkenntniss liegt an und für sich keineswegs in der monotheistischen oder polytheistischen Auffassung des Göttlichen. Ein polytheistisches Christenthum gehört nicht nur zu dem Denkbaren, sondern zu den thatsächlichen geschichtlichen Realitäten: die den Evangelien fremde Trinitätslehre, die göttliche Verehrung der heil. Jungfrau, die ganze überwuchernde Welt der Engel und Dämonen des christlichen Mittelalters, mit ihren irdischen Abbildern in wunderthätigen, göttlich verehrten Heiligen auf der einen, Hexen und Zauberern auf der anderen Seite; alles Das sind polytheistische Regungen mitten im Schoosse des kirchlich entwickelten Christenthums. Nicht in der polytheistischen oder monotheistischen Gottesauffassung liegt demnach der Gegensatz zwischen christlicher und heidnischer Religion; sondern darin, ob das Göttliche, als Ursach oder „Schöpfer“ der Welt, ihr immanent, in ihr sich offenbart, oder gerade, im vollen Widerspruch zu ihr, durch Seine Offenbarung ihre leidenvolle Realität in einer höheren Realität verneint und aufhebt. Der Welterschöpfer, der, mit seinem Werke zufrieden, alles sehr gut findet, was er geschaffen, wiewohl der Keim des Bösen mit darin enthalten ist, — und der Welterlöser, — das sind die allendlich einander entgegengesetzten Pole des Gottesbewusstseins. Der Gott der Welt- und Willensbejahung, und der Gott der Weltverneinung; der Gott der Macht und Gewalt, des Kampfes und Krieges, der Gott der Sieger und der Herrscher, — und der Gott der Sanftmuth und des freiwilligen Leidens, der Duldung und des Friedens, der Gott der Armen und Unterdrückten; die höchste Potenz des weltbesiegenden Helden und des weltüberwindenden Heiligen. Der Jahve des Psalmisten, dessen Kriegswagen im Rollen der Donner einherbraust, ist als Naturgott für uns nicht minder ein heidnischer Gott, als der germanische Wotan oder Donar; beide in ihrem ganzen Wesen dem Gotte der „frohen Botschaft“ entgegengesetzt. Nur dass sich ausserdem das jüdische Volk in seiner Nomadenart als den berufenen und berechtigten Feind aller anderen Völker betrachtete: das malt sich auch in dem besonderen Bilde seines Gottes. Man muss sich über diesen Gott nicht täuschen, indem man ihn sich in dem Lichte und mit den Eigenschaften vorstellt, die ihm erst arisch-germanische Frömmigkeit, deutsche deutende Geistesarbeit in Sprache und Kunst verliehen, — man denke allein an die Summe von geistiger Kraft, welche Luther in seiner „Bibel“ an die Verdeutschung dieses Gottes gewendet hat — sondern ihn da aufsuchen, wo er zu Hause ist. Wie bereits die Schriften des sog. alten Testaments uns kein einheitliches, sondern ein wechselndes, mit den Geschicken seines Volkes neu sich umgestaltendes Bild des uralten Nomadengottes gewähren,

so ist die fernere Ausgestaltung dieses Bildes nicht in den dogmatischen Schriften deutscher Theologen, sondern in den eigenen heiligen Schriften der Juden, vor Allem im Talmud zu suchen. Arischer Geist hat unter verhängnissvollen geschichtlichen Einwirkungen, zum Zwecke eines augenfälligen Nachweises der Kontinuität des Heilsgedankens, die jüdische Geschichtsauffassung des alten Testaments in dem uns heute geläufigen Sinn umgedichtet. Diese arische Umdichtung musste dem Juden bis auf heute ganz und gar unverständlich bleiben; er musste sie als eine Entstellung und Entartung betrachten, weil er den wahren Sinn jener Vorgänge und Prophetieen ganz anders und besser kennt. Wie ihm hierin ein Recht eingeräumt werden muss, so auch in dem Festhalten an seinem uralten Stammgott, der ihm, als der lebendige Ausdruck der unverwüthlichen Racenzähigkeit des semitischen Nomadenthums, seine Verheissungen bis jetzt so wohl gehalten hat. Demnach aber auch das Recht zu freier fernerer Ausgestaltung seines Gottesbildes gemäss dem Charakter der Race, wie sie sich denn auch im Talmud auf das Ausgesprochenste, und ganz im Sinne des Wüstengottes von Sinai vollzogen findet. Dort ist die leidenschaftliche Feindseligkeit des auserwählten Stammes gegen alle Nichtjuden (Gojim, Akum etc.) darauf begründet, dass Jahve das Besitzthum der Ungläubigen für *herrenlos* erklärt und dem ersten jüdischen Besitzergreifer das Recht darauf ertheilt hat; wie er es bereits gegen die sieben Völker der Amoriter, Methiter, Pheresiter u. s. w. gethan, die vor Israel das Land der Verheissung bewohnten: „Ich will mein Schrecken vor dir hersenden, und alles Volk verzagt machen, dahin du kommst; ich will Hornisse vor dir hersenden, die vor dir ausjagen das Volk der Kanaaniter und Methiter; einzeln nacheinander will ich sie vor dir her austossen, bis dass du wachsest und das Land besitzest“ (2. Mos. 23, 27). So soll es auch fernerhin gelten, und es wird mit ausdrücklichen Worten gesagt: der Besitz der Gojim solle angesehen werden *wie eine Wüste* oder wie der Sand am Meer; der erste Besitzergreifer solle der Eigenthümer sein. — Und so ist denn auch in gleicher Weise der muslimische *Allah*, als echter Razzianten-Gott, gleich dem typhonischen Wüstensturm, verheerend und vernichtend über einen grossen Theil der Erde gezogen, und hat, wo die Lehre Christi: „Friede den Menschen auf Erden“ verkündet, ebenso wie Jahve, den Krieg gepredigt, d. i. den semitischen Raubkrieg, bis an der Welt Ende.

Und hier bei dem Worte „Raubkrieg“ halten wir einen Augenblick an, um dem durch die angeführten Verheissungsworte bereits genügend motivirten Ausdruck doch noch durch die schlicht überzeugende, haarscharfe Auseinandersetzung des Verfassers jeden etwaigen Anklang des Schmähenden zu nehmen, der sich für unsere Vorstellungen mit dieser Bezeichnung verbindet. Räuberthum und Nomadenthum sind von einander unzertrennlich. „Jede politische und zugleich nicht sesshafte Gesellschaft muss eine Raubgesellschaft sein, da sie in der Bewegung die Lebensbedürfnisse nicht allein erzeugen kann; und andererseits muss jede Raubgesellschaft beweglich sein, weil jeder begrenzte Bezirk bald ausgeraubt ist. Die Wüste und das Meer zwingen aber zur Bewegung, und beide, so gut wie unbegrenzt, sind deshalb die eigentlichsten Stätten und Schauplätze des Räuber- und Nomadenthums. Dem Meer und der Wüste gegenüber steht das fruchtbare Erdreich, auf welchem die höheren Formen der menschlichen Gesellschaft erwachsen. Der Ackerboden allein erlaubt und erzwingt zugleich sesshaftes Leben, aus welchem auch die Gewerke in ihrer Trennung hervorgehen. Ackerbau und Gewerke schliessen das Räuberthum aus, welches hinfert geächtet ist, während es den Stolz des Nomadenthums ausmacht“. Bereits ward denn auch bemerkt, dass der seit dem Eintritt der Nomadenvölker in die Geschichte hervortretende religiöse Gegensatz, der ihre Raubüberfälle auf die den Wüstenrand umwohnenden an-

sässigen Völker zum heiligen Krieg, zum religiösen Vernichtungskrieg gegen Andersgläubige umgestaltet, erst ein später hinzugetretenes äusseres Merkmal ihrer Razzien ist; mit anderen Worten: ihre Religion und Gottesverehrung selbst ist der unmittelbare Ausfluss ihres Nomadensinnes.

Wie der Islam im Entstehen seine Gläubigen nur als Kämpfer und Soldaten betrachtete und sie in grosse Heerlager vereinigte, so betrachtet auch das Judenthum seine Hauptstellungen unter uns bis auf heute als solche Heerlager, von denen aus es seinen *heiligen Krieg* führt. „Paris, Wien, Berlin, Frankfurt a. M., Hamburg, Breslau, Pest sind heute solche Heerlager und Hochburgen des Judenthums in Mitteleuropa.“ Daher die rabbinische Unterschriftenformel: „Ich, der Rabbi N. N., der ich *kampire* zu Hamburg“ u. s. w. Der Tempel Jahve's ist zerstört, und sein Volk hat sich über die Erde zerstreut; aber es *kampirt* heute noch, im heiligen Krieg gegen alle Welt begriffen, rings um die Bundeslade, welche die Gegenwart des Nomadengottes versinnlicht; und wir werden durch diese Erscheinung an die merkwürdige Verkündung gemahnt, mit welcher Jahve selbst durch den Mund des greisen Propheten Nathan gegen den salomonischen Tempelbau protestirt: „ich habe in keinem Hause gewohnt, seit ich die Kinder Israel aus Aegypten geführt habe; in Zelt und Obdach bin ich herumgewandert.“ Der alte Wüstengott vom Sinai protestirt gegen die Festigung seines Wohnsitzes, d. h. gegen seine Umwandlung in einen festansässigen Gott oder in den Gott eines festansässigen ackerbauenden Volkes. Ueber die wenigen Jahrhunderte seiner politischen Konsolidirung in dem provisorischen „Lande der Verheissung“ hinweg, ist das Judenthum mit der Zerstörung des Tempels und seiner Zertreuung in seine wahre Natur und Bestimmung zurückgetreten. Sein „Land der Verheissung“ ist nunmehr die Welt, und der Tempel wieder in die bewegliche Lade des Bundes gewandelt. Die von Crémieux begründete Alliance israélite universelle, mit ihrem Generalstab und ihrer weitausgebreiteten Organisation, ist, nach den Worten Lagarde's, nichts anderes als die grosse internationale Verschwörung zum Besten der jüdischen Weltherrschaft *). Der selbe Crémieux, berichtet der Verfasser, hatte sich i. J. 1848 zu Louis Philippe gedrängt und ihm zur Abdankung und zur Flucht gerathen. Als dieser, gegen den Rath des Soldaten Bugeaud dem Judenrathe folgend, den Reisewagen bestieg, soll er dem Einsteigenden, in Parodirung der Worte, die der Beichtvater Ludwig's XVI. diesem auf das Schaffot zurief: *fils de Saint Louis, montez au Saint Louis*, montez au ciel! nachgerufen haben: *fils de Saint Louis, montez au fiacre!* „Offenbar“, fügt Wurmund hinzu, „die richtige Begleitung aus Judenmund zum Sturze des fränkischen Königthums, dessen letzter Vertreter sich an die Börse verirrt hatte, und dessen eigentliche Generale, wie man damals sagte, die Banquiers waren. Wirklicher König war damals schon Rothschild, was auch ganz natürlich ist, wenn der nominelle König unter die Banquiers geht; denn Rothschild ist jedenfalls der grössere Banquier. — Die grosse fränkisch-germanische Schöpfung auf keltischem Boden aber, die ihre Hauptprobe einst darin bestanden hatte, dass sie die bis über die Pyrenäen vorgedrungenen Reiterheere des Islam an der Loire niederwarf, ist um

*) In dem Aufruf zur Begründung der „Alliance Israélite“ heisst es u. A. wörtlich: „Die erhabenen Prophezeiungen unserer heiligen Bücher werden in Erfüllung gehen. Der Tag kommt, da Jerusalem das Haus des Gebetes für die [unter Israels Herrschaft vereinten] Völker sein wird, da die Fahne des jüdischen Monotheismus auf den entferntesten Küsten weht. — Benutzen wir die Umstände! Unsere Macht ist gross, — lernen wir sie gebrauchen! Was haben wir zu fürchten? Der Tag ist nicht fern, wo die Reichtümer der Erde ausschliesslich den Juden gehören werden (*les richesses de la terre appartiendront exclusivement aux Juifs*).“

ein Jahrtausend später durch das punisch-jüdische Geschick in Geldsachen aufgelöst worden“. Und wenn nun das heutige Frankreich, in Vervollständigung der Rache des Semitentums durch die Juden Crémieux und Gambetta, als wirkliche „Juden-Republik“ betrachtet werden darf (der Verfasser verweist dafür auf das bekannte Buch Drumont's, als welches auch den Halbblinden überzeugen könne): welche Genugthuung für den Juden, der seiner Natur nach Nichts tiefer hasse und hassen könne, als das germanische Königthum, den stärksten Pfeiler aller Thätigkeit in politischen Dingen!*)

Die kaltblütige Ausnutzung eines jeden Umsturzes aber, auf politischem oder sozialem Gebiete, ja die Befriedigung, mit welcher die unter uns wohnenden Semiten die Revolution *in abstracto* als den „Stern Juda's“ preisen, wie sie denn auch, als moderne „Schicksalswende“, den „Krach“, oder an der Börse das plötzliche Abschlagen des Gegners am Liquidationstage u. dgl. in unsere wirthschaftlichen Verhältnisse eingeführt haben, — alle diese Züge sehen sich mit einem Male anders an, und werden in ihrem tieferen racenpsychologischen Grunde erst verständlich, wenn wir sie mit ihrem vorbildlichen Typus zusammenhalten: jenen plötzlichen Ueberfällen durch fliegende Reiterschaaren, die, durch nichts angekündigt, wie der Wüstensturm, auf ihren Steppenrossen einherbrausen. Niedermetzlung der Männer, Wegführung der Weiber und Kinder in die Sklaverei, Verwüstung und Plünderung, Erbeutung von Vieh und Geräth beschliessen eine solche beduinische Razzia; — Krach und Güterschlachtung, Ausbeutung der Arbeit des ansässigen Eingebornen, Mobilisirung des Besitzes sind die Mittel und Merkmale der Razzien des modern europäischen Nomadenthums. „Unsere Ackerbaustaaten beruhen ursprünglich auf der reinen Naturalwirthschaft; der Jude geht darauf aus, auch den Grundbesitz wie jeden anderen zu mobilisiren, auf dass er ihn mit sich tragen könne, wie der Beduine seine Kochkessel und Kleidertruhen oder die Beute seiner Razzien auf dem Kameele mit sich führt“. Die ersten Spuren davon finden sich nicht erst in unserer neueren Hypothekengesetzgebung, sie kündigen sich schon vor mehr als drei Jahrhunderten an. Der Reformator der Kirche hat uns das „alte Testament“ noch stehen gelassen, ja es durch seine Uebertragung noch besonders befestigt und sanktionirt; der „grosse Deutsche“ Luther aber, der für die gesammten Lebensverhältnisse seines Volkes in allen ihren Aeusserungen ein offenes Auge und ein warmes Herz besass, — über die trennende Schranke dreier Jahrhunderte voll religiöser, politischer und sozialer Erschütterungen hinweg — die verhängnissvollsten Gebrechen im Voraus gerichtet, an denen eben heute das deutsche Wesen krankt. Da muss uns wohl sein heiliger Eifer gegen die Vorboten der Nomadenherrschaft und Bahnbrecher des modernen Kapitalismus, Zinskauf und Geldhandel, die Abwehr des jüdischen Wucher- und Schachergeistes, in seinem zwiefachen (grossen und kleinen) Sermon gegen den Wucher, eben heute als besonders ehrwürdig und beachtenswerth gelten. Gerade wie seine warme Befürwortung des Ackerbaues und der realen Produktion aus den natürlich gegebenen Erzeugnissen des heimischen Bodens; entgegen der, mit dem schon damals um sich greifenden Handel verbundenen, nomadisch-lukrativen

*) Im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ lässt Goethe schon 1773 seinen „Haman“ sagen:

„Es ist ein jeglicher in deinem ganzen Land
auf ein' und andre Art mit Israel verwandt,
und dieses schlaue Volk sieht einen Weg nur offen:
so lang die Ordnung steht, so lang hat's nichts zu hoffen;
es nährt drum insgeheim den fast getuschten Brand,
und eh wir's uns verseh'n, so flammt das ganze Land.“

Tendenz. Wie weit sind wir aber in dieser Hinsicht erst heute gekommen, wo das liberal-ökonomische System selbst im Bereiche der Bodenkultur offenkundig den Erwerb, und die Rentabilität des Betriebes, an die Stelle der Gütererzeugung und der Erhaltung der Gesellschaft gesetzt hat!

Einen tief begründeten Charakterzug der nomadischen Völker führt der Verfasser in dem Kapitel über „das Nomadenthum und die Idealität“ des Näheren aus. Wie ihre Sprache nur ein Präsens und ein Perfekt kennt, so lebt der Nomade thatsächlich nur in der Gegenwart und in der Vergangenheit; er kümmert sich nicht um die Schicksalslose des kommenden Tages. „Er muss die Gräber der Seinigen hinter sich lassen, und bald hat sie der Wüstensand überweht und unauffindbar gemacht; die Zukunft seiner Kinder kann nur der seinigen gleichen, und für seine Phantasie giebt es in ihr nichts zu thun: es gibt für ihn kein Ideal, kein Künftiges und kein Jenseits. Dafür lebt er voll und ganz in der Gegenwart; sein Denken, Dichten und Handeln fällt mit ihr zusammen.“ In diesem Sinne zitiert der Verfasser die psychologisch feine Bemerkung Goethe's, jeder Jude habe ein augenblickliches Interesse, „unmittelbare Zwecke“ seien dem „jüdischen Wesen“ eigen: „Keiner, auch nur der kleinste geringste Jude, der nicht entschiedenes Bestreben verriethe, und zwar ein irdisches, zeitliches, *augenblickliches*.“ — Sein Zukunftsbild setzt er sich aus der Summe solcher Augenblicksinteressen zusammen. Fern liegt ihm der Trieb, aus den Elementen der Vergangenheit und Gegenwart sich das Bild einer idealen Zukunft zu erbauen, deren Vorausschauen den edelsten arisch-germanischen Geistern so innig zu eigen und mit all ihrem Wirken und Thun so unzertrennlich verknüpft ist. Im sicheren Besitz der Verheissungen seines Gottes, hat ihn auch ein tausendjähriger Aufenthalt unter Festansässigen nicht gelehrt, sich ein anderes Bild von der entfernteren Zukunft zu machen, als etwa jenes der unbeschränktesten Herrschaft über andere Völker, allendlich herbeigeführt durch die letzte blutige „Schicksalswende“, die von dem Propheten Joel geweisste Entscheidungsschlacht, an welche das Programm der Alliance Israélite ihre ausschweifenden Hoffnungen knüpft, einstweilen vorbereitet durch ein rücksichtsloses Geltendmachen seiner Stammesinteressen auf jedem, materiellen oder geistigen Gebiete. Bemerkenswerthe Belehrungen über das Letztere giebt uns an einigen schlagenden Beispielen der Abschnitt des Wahrund'schen Buches: „der Jude als Razziant an arischem Geistesgut“, das uns zunächst durch den interessanten Unterbau der in ihm vortragenen Gedanken fesselt. „Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität nimmt die Wissenschaft auf“, diesen Satz Richard Wagner's aus dem „Kunstwerk der Zukunft“, scheint der Eingang des bezeichneten Kapitels in geistvoller Weise erläutern zu wollen. „Neben ihr folgt das Leben in seiner Totalität einer unwillkürlichen nothwendigen Entwicklung“, frei und herrlich stellt sich dieser zweite Satz neben jenen ersten; und in bedeutsamer Weise tritt eben auch in der Wahrund'schen Darlegung auf ihrem Höhepunkt der Begriff des Lebens als solcher hervor.

Das Wissen, lehrt der Verfasser, besteht in dem Gewussten. Das Gewusste sind Vorstellungen des Wissenden. Nun können sich diese Vorstellungen theils auf bloss formale Verhältnisse beziehen, theils auf Vorgänge in der Natur, theils auf die seelischen oder geistigen Vorgänge im Menschen. Setzen wir nun auch voraus, fährt er fort, dass die lediglich formalen Verhältnisse von allen Menschen in ganz gleicher Weise aufgefasst werden können, so ist es doch im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass die Vorstellungen von den physikalischen, chemischen und physiologischen Vorgängen jemals in allen Wissenden ein und die selben sein könnten. Dem widerspreche die Geschichte dieser Vorstellungen durchaus, indem

sie ausser einem beständigen Wechsel der Systeme selbst in der lediglich sinnfälligen Beschreibung der einzelnen Vorgänge eine bleibende Ungleichheit aufweise; bis jetzt habe noch jeder Tag die Vorstellungen der gestrigen verändert, umgestossen, modifizirt, korrigirt. Vollends sei es doch ganz sicher, dass die Vorstellungen von den ethischen und geschichtlichen Vorgängen im einzelnen Menschen und in menschlichen Gemeinwesen nie und nimmer in allen Wissenden die selben sein können. „Hier sind wir dem unerforschlichen Leben selbst, welches sich in stätigen Oscillationen gegebener natürlicher Elemente abspielt oder darlebt, so nahe, und die Vorstellung ist von der natürlichen Beschaffenheit des einzelnen Vorstellenden so untrennbar, dass man erst die gegebenen natürlichen Verschiedenheiten in den Erkennenden oder Vorstellenden, d. h. die Persönlichkeiten selbst, aufheben müsste, um eine Gleichheit der Vorstellungen zu erlangen, was ein Unding ist.“ Es ist nicht unsere Absicht, über diese einleitenden Fixationen hinaus den ferneren Darlegungen und geschichtlichen Feststellungen des Verfassers in diesem lehrreichen Kapitel zu folgen. Genug, dass auch für die strengste wissenschaftliche Erkenntnis der Dinge die volle Wichtigkeit des erkennenden Subjekts als Persönlichkeit von dem Verfasser aufs Neue betont und hervorgehoben ist; auf sie begründen sich seine ferneren Ausführungen. Wie gern wird ihm die Richtigkeit seiner Beweisführung gerade von uns, auf dem Boden gemeinsam gewonnenen Bayreuthischen Bewusstseins, zugegeben! „Abstraktes Erkennen: zuvor intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament.“ So hat es uns der Meister gelehrt. Mag akademische Kathederweisheit die „Objektivität“ ihres Erkennens und die „Exaktheit“ ihrer Erkenntnisse noch so wissensstolz zum Dogma erheben; alles wahrhaft Belehrende und Wissenswerthe ist uns doch bis jetzt nur aus dem tiefen Grunde des Menschlichen, der grossen und wahrhaftigen Individualität zugekommen. Was sagt uns solchem Gewinn gegenüber alle fortschrittliche „Wissenschaft“, sobald sie sich, von jener ihrer Lebenswurzel losgetrennt und zur *Methode* verflüchtigt und „mobilisirt“, als bequemes Werkzeug willig von jeder beliebigen Hand regieren und lenken lässt, ohne Frage, ob auch ein Kopf und ein Herz dazu gehöre? Nun aber vergegenwärtige man sich eben hieraus die Gefahr, die bei der unbestreitbaren Wichtigkeit des erkennenden Subjekts für die Art und Beschaffenheit des Erkannten beispielsweise nur von den zahlreichen öffentlichen Lehrern jüdischer Abkunft auf die von ihnen unterwiesenen Nicht-Juden ausgehen muss. Und wie weit erstreckt sich dieses Verhältniss, sobald wir unter diesem Gesichtspunkt, ausser unseren akademischen Lehrstühlen, auch noch die in weiteste Oeffentlichkeit wirkende Presse und Litteratur mit in Betracht ziehen! Es ist Lagarde, der in seinen „Deutschen Schriften“ die Betheiligung unserer Juden an der sog. schönen Litteratur in Romanen und Schauspielen kurz und treffend mit dem Worte „Ischariatismus“ gekennzeichnet hat, indem sie, eine Gemüthstheilnahme mit den christlichen Lesern erheuchelnd, deren Interessen in der That an das jüdische Hohepriesterthum, d. h. an die Judenherrschaft verrathe. „Eine Nation“, fügt Wurm hinzu, „die ihrem besonderen Wesen nach auf Knechtung und Vernichtung aller andern Nationen ausgehen muss, macht diesen Nationen nicht nur ihre Börsen, Aktiengesellschaften, Reichsbanken u. s. w., sondern nebenbei auch noch ihre Litteratur!“

In der That ist sich das modern-europäische Nomadenthum der weitestgehenden Möglichkeiten voll bewusst, die sich ihm auf diesem Felde darbieten. Eine „neue Kultur und Wissenschaft“ zu begründen, hält es sich in seiner geschlossenen Gesamtheit nicht ungern für berufen, um so mehr als es die Zweckmässigkeit der etwa noch vorhandenen, noch so mancherlei störrische unassimilirte

Elemente in sich enthaltenden, einzusehen nicht im Stande ist. Auf ihren Trümmern eine neue „humane“ Bildung herzurichten, aus der jene irrationalen, unassimilirbaren Elemente gänzlich ausgeschieden wären, dazu fühlt es in sich mit dem Vermögen auch den Beruf, mit dem Beruf das Vermögen! Aeusserungen wie die, welche dem Meister in diesen Blättern zu seinem Artikel „Modern“ Veranlassung gab (Bayr. Bl. 1878, S. 59), begegnen freilich nicht täglich mit gleicher rückhaltloser Offenheit, und finden sich vorherrschend in Organen für spezifisch jüdische Leser. Einige kostbare Proben davon theilt uns gleichwohl der Verfasser mit, in seinem letztem Kapitel „die neue Kultur“. So heisst es z. B. in der Zeitschrift „die Neuzeit“ vom 15. September 1883:

„Wir Bekenner des Judenthums, die wir durch Lehren und Geschichte, durch Leiden und Prüfungen in ethischer Beziehung den Völkern (Gojim) vorausgeeilt sind, müssen sie erziehen, damit die Barbareien, deren Zeuge die letzten Jahre waren, allmählich schwinden und (wenigstens) ein Theil der christlichen Völker auf jene sittliche Stufe gelange, auf welcher die Juden schon längst sich befinden.“

In dem selben Blatte war am 15. August 1884 zu lesen:

„Es ist Aufgabe der Juden, an der Erziehung der in ethischer Beziehung zurückgebliebenen und verwahrlosten Elemente der christlichen Nationen mitzuarbeiten, um sie zu läutern und sie zu vermenschlichen, damit sie allmählich zu jenem sittlichen Standpunkte sich emporarbeiten, den die Juden durchschnittlich längst einnehmen.“

Das sicherste Mittel zur Gewinnung des Bodens für jene neue Kultur der „Humanität“ ist ohne Zweifel der Ruin der bestehenden durch Hineindrängung in ihre Lebensadern und Verfälschung ihres Lebensblutes. Der Verfasser gedenkt hier nicht allein der Presse, der Litteratur, der politischen Parteien, er nennt auch die Vereine, und unter diesen neben den Studentenvereinen, Turn- und Schulvereinen auch die Wagner-Vereine. Es bleibt ungewiss, ob ihm für die letzteren ein bestimmtes Beispiel vorschwebt, oder seine Warnung ganz allgemein zu verstehen sei. Auch hier erweise sich der Jude überall als verwüstender Razziant, indem er durch seine Betheiligung den Ideen, welchen jene Vereine dienen sollen, das Leben abgräbt. „Aber auch die höchsten Leistungen der Persönlichkeit selber und der Ruhm, der sie lohnt, fallen unter uns der jüdischen Razziirung anheim. Das geschäftsmässige Abweiden der Berühmtheiten oder Celebritäten ist ja ein Haupterwerbszweig unserer semitischen Litteratur und Journalisten. Nachdem die betreffende Celebrität ein paar Wochen lang durch jüdische Federn abgefeimt und abgeschäumt worden, mag kein Mensch mehr etwas von ihr hören; sie ist razziiert.“

Unter solchen Umständen und bei solchem Ausblick auf das Bild eines wüsten Chaos nach gelungener Razzia kann es uns am Ende doch nur einen Trost gewähren, dass nichts zerstört werden kann, als was zerstörbar ist. Dagegen zitiert das Vorwort des Wahrmond'schen Buches einen kraftvollen Satz Lagarde's, wonach die blosse Möglichkeit des Vorhandenseins jenes trüglichen Humanitätsbegriffes unsere Schuld sei: „die (falsche) Humanität sei unsere Schule, die Individualität unsere Aufgabe. Lediglich durch Individualität werden wir uns auch der Juden erwehren.“ Was hier unter Individualität gemeint ist, ist das Selbe, was unser Meister als das „innere Müssen“ bezeichnete. „Was sein muss, wird sich zeigen, wenn eben Alles einmal müssen wird; freilich wird es dann als ein äusserlich auferlegtes Müssen erscheinen; wogegen das innere Müssen schon jetzt nur einem sehr grossen Geiste und sympathetisch produktiven Herzen aufgehen könnte.“ Es handelt sich in Allem um die Frage: fühlt ihr euch noch als Deutsche? Soll wirklich die Auflösung in jene gepriesene allgemeine Humanität des Judenthums das Heilmittel von allen modernen Kulturschäden sein? Was ist diese Humanität und was hat sie uns gebracht? Hatten wir der jüdischen Hilfe nöthig? Waren

nicht bei uns selbst aus eigenstem deutschen Geiste weit edlere „Kulturkämpfer“ in unseren grossen Weisen und Künstlern erstanden? Soll eine Nationalität sich selbst aufgeben, die noch die grosse Aufgabe nicht gelöst hat: sich nach dem Geiste ihrer Meister zu eigener edelmenschlicher Kultur auszubilden? Hätte sie das gethan, so gäbe es keine Judenfrage, und wir wären vor fremden „Erziehern“ geborgen. Der Verfasser beruft sich auf das Beispiel unseres Meisters; dieses Beispiel zeige auch fernerhin, in welcher Richtung der ideelle Kampf gegen das Nomadenthum zu führen sei: „nämlich durch ein Zurückgreifen auf die nationalen und die christlichen Ideen und deren Vertiefung, was Beides Wagner ja unternommen hat.“ Es musste schon der künstlerische Weise sein, dessen schauender Blick die moderne Lebenswirklichkeit in ihren Tiefen durchmaass, eben weil es der Blick einer solchen vollen arisch-germanischen Individualität war. Es liegt in der Natur dieser arisch-germanischen Individualität, dass sie die ihr besonders befohlene Aufgabe nicht für sich allein, sondern in ihrem universalen Zusammenhang mit den Lebensäusserungen der gesammten sie umgebenden Kultur zu erfassen innerlichst gedrängt ist. Liegt hierin das wahrhaft Schöpferische ihrer Natur begründet, so bestätigt es sich unserer Erfahrung, dass sich das Herrlichste des deutschen Geistes immer wieder in seinen grossen Individuen manifestirte, so dass es fast den Anschein hat, als sei es immer ein und der selbe „grosse Deutsche“, der in wechselnden Wiedergeburten als kraftvoller Reformator, als dichterischer und künstlerischer Weiser uns entgegentritt. Nur will uns hier die Hoffnung auf ein „geschichtliches Gesetz“ verlassen, das uns seiner Wiederkehr zur rechten Zeit versichern könnte: wie einzig wichtig desshalb, dass sein befruchtender Keim bei Zeiten Wurzel schlage! Für eine solche durch den Glauben an die Bedeutung ihres Thuns ermuthigte Gemeinschaft führt der Meister das Beispiel der unbesiegligen Schwadronen Cromwell's an, mit denen England's Geschichte von Neuem begann. Er fügte das kraftvolle Wort hinzu, mit dem wir heute schliessen wollen: „Glücklicher Weise haben wir mit der Anführung dieses Beispiels nicht auch den Geist anzurufen, dem das Haupt eines Königs zum Opfer fallen musste: weder Gideon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen, wenn wir den deutschen Geist in unseren Seelen wachrufen und sein Werk zu fördern uns tüchtig machen wollen.“

C. Fr. Glasenapp.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Schiller - Goethe über Nomadenthum und semitischen Monotheismus.

Dass der Mensch ins Unvermeidliche sich füge, darauf dringen alle Religionen, die christliche hilft durch Glaube, Liebe, Hoffnung gar anmuthig nach. An dieser Religion halten wir fest, aber auf eine eigene Weise. Wir unterrichten unsre Kinder von Jugend auf von den grossen Vortheilen, die sie uns gebracht hat; dagegen von ihrem Ursprung, von ihrem Verlauf geben wir zuletzt Kenntniss. Alsdann wird uns der Urheber erst lieb und werth, und alle Nachricht, die sich auf ihn bezieht, wird heilig. In diesem Sinne dulden wir keinen Juden unter uns; denn wie sollten wir ihm den Antheil an der höchsten Kultur vergönnen, deren Ursprung und Herkommen er verleugnet!

(Goethe, *Wanderjahre II*, 117—18.)

Zu den universell-historischen Vorlesungen Schiller's an der Universität Jena gehört die Abhandlung über „die Sendung Mosis“, zuerst gedruckt 1790 im 10. Hefte der „Thalia“. Als lebendigen Ausdruck der Anschauung Schiller's über die im Vorstehenden erörterten geschichtlichen Erscheinungen lassen wir sie hier auszugsweise folgen.

Es wird darin zunächst die zäh bewahrte nomadische Natur geschildert, welche das israelitische Volk auch während seines dreihundertjährigen Aufenthaltes in Aegypten von den sesshaften Landesbewohnern unterschied und eine Vermischung mit ihnen unmöglich machte, sodann die aus diesem Verhältniss zunächst für die Eingebornen, wie schliesslich auch für Israel selbst entspringenden nachtheiligen Folgen.

„Die Hebräer kamen, wie bekannt, als eine einzige Nomadenfamilie nach Aegypten, und wurden erst in Aegypten zum Volke. Während ihres langen Aufenthaltes daselbst lebten sie abgesondert von den Aegyptern, sowohl durch den eigenen Wohnplatz, als auch durch ihren nomadischen Stand, der sie allen Eingebornen des Landes zum Abscheu machte und von allen bürgerlichen Rechten der Aegypter ausschloss. Sie regierten sich nach nomadischer Art, der Hausvater die Familie, der Stammfürst die Stämme, und machten auf diese Art einen Staat im Staate aus, der endlich durch seine ungeheure Vermehrung die Besorgniss der Könige erweckte.

„Eine solche abgesonderte Menschenmasse im Herzen des Reichs, durch ihre nomadische Lebensart müssig, die unter sich genau zusammenhielt, mit dem Staat aber gar kein Interesse gemein hatte, konnte bei einem feindlichen Einfall gefährlich werden, und leicht in Versuchung gerathen, die Schwäche des Staats, deren müssige Zuschauerin sie war, zu benutzen. Die Staatsklugheit rieth also sie scharf zu bewachen, zu beschäftigen und auf Verminderung ihrer Anzahl zu denken. Man drückte sie also mit schwerer Arbeit, zwang sie zu öffentlichem Frohndienst, und stellte besondere Vögte an, sie anzutreiben und zu misshandeln; diese barbarische Behandlung hinderte aber nicht, dass sie sich immer stärker ausbreiteten. Da sich nun ihr Wohnsitz, die ihnen grossmüthig geschenkte Provinz Gosen, nicht in gleichem Verhältniss erweiterte, stellten sich die unausbleiblichen Folgen eines solchen Falles ein: höchste Unreinlichkeit und ansteckende Seuchen.

„Hier also wurde schon der erste Grund zu dem Uebel gelegt, welches dieser Nation bis auf die heutigen Zeiten eigen geblieben ist: die schrecklichste Plage des Himmelsstrichs, der Aussatz, riss unter ihnen ein und erbte sich durch viele Generationen hinunter. Die Quellen des Lebens und der Zeugung wurden durch ihn vergiftet, und aus einem zufälligen Uebel entstand eine erbliche Stammeskonstitution. Wie allgemein dieses Uebel gewesen,

erhellte schon aus der Menge von Vorkehrungen, die der Gesetzgeber dagegen gemacht hat; und das einstimmige Zeugniß des Manetho, des Diodor von Sicilien, des Tacitus, des Lysimachus, Strabo und vieler Anderen, welche von der jüdischen Nation fast gar nichts als diese Volkskrankheit des Aussatzes kennen, beweist, wie allgemein und wie tief davon der Eindruck bei den Aegyptern war. Die man anfangs als Hirten (Nomaden) verachtete, wurden jetzt als Verpestete geflohen und verabscheut. Kein Wunder, dass die Barbarei gegen sie in dem Grade stieg, als ihre Folgen sichtbar wurden.

„Woher sollte nun den Hebräern der Retter kommen? Schwerlich aus der Mitte der Aegypter, denn wie sollte sich einer von diesen für eine Nation verwenden, deren Sprache er nicht einmal verstand, die ihn eines besseren Schicksales ebenso unfähig als unwürdig dünken musste. Aus ihrer eigenen Mitte aber noch viel weniger; das roheste, das böseartigste, das verworfenste Volk der Erde, wozu es die Unmenschlichkeit der Aegypter endlich gemacht, durch eine dreihundertjährige Vernachlässigung verwildert, durch einen so langen knechtlichen Druck verzagt und erbittert, durch eine erblich auf ihm haftende Infamie vor sich selbst erniedrigt, entnervt und gelähmt zu allen heroischen Entschlüssen, durch eine lang anhaltende Dummheit bis fast zum Thier herunter gestossen: wie sollte aus einer so verwahrlosten Menschenrace ein freier Mann, ein erleuchteter Kopf, ein Held oder Staatsmann hervorgehen?

„Was für einen Ausweg erwählte also das Schicksal? Es nahm einen Hebräer, entriss ihn aber frühzeitig seinem rohen Volk, und verschaffte ihm den Genuss ägyptischer Weisheit; und so wurde ein Hebräer, ägyptisch erzogen, das Werkzeug, wodurch diese Nation aus der Knechtschaft Aegyptens entkam.“

Und nun verbreitet sich Schiller in einer ausführlichen längeren Episode eingehend über das Wesen der ägyptischen Mysterien, die von den Priester-Philosophen von Memphis und Heliopolis in hoher Reinheit bereits ausgebildete monotheistische Anschauung und die Ursachen ihrer Geheimhaltung. Ohne vorher die althergebrachten Götter des Staates zu stürzen und sie in ihrer Blöße zu zeigen, habe man der monotheistischen Erkenntniß einen Eingang nicht versprechen können. Misslang der Versuch, so hatte man den blindwüthenden Fanatismus der Menge gegen sich bewaffnet. Man fand also für besser, die neue gefährliche Wahrheit zum ausschließlichen Eigenthum einer geschlossenen Gesellschaft zu machen. „Die Eopten der ältesten Mysterien in Heliopolis und Memphis erkannten als die einzige höchste Ursache aller Dinge eine Urkraft der Natur, das Wesen aller Wesen, welches einerlei war mit dem Demiurgos der griechischen Weisen. Nichts ist erhabener als die einfache Grösse, mit der sie von dem Welterschöpfer sprachen. Unter einer alten Bildsäule der Isis las man die Worte: *Ich bin was da ist*, und auf einer Pyramide zu Sais fand man die uralte merkwürdige Inschrift: *Ich bin Alles was ist, was war und was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben*. Keiner durfte den Tempel des Serapis betreten, der nicht den Namen Jao oder J-ha-ho (ein Name, der mit dem hebräischen Jehova gleichlautend ist) an der Brust oder Stirn trug; und kein Name wurde in Aegypten mit mehr Ehrfurcht ausgesprochen, als der Name Jao.“ Dieser Gott war nun zwar, als Wesen aller Wesen, als zeugende Urkraft und letzte Ursache der Erscheinungswelt (*causa sui*) um nichts minder als eben diese ganze leidenvolle Welt, von dem christlichen Gotte, als dem Erlöser von ihrem Drucke, entfernt und verschieden; aber es war auch nicht der nomadische Feuer- und Wüstengott, der den Israeliten als wandernde Rauchsäule voranzog; erst ein ägyptisch gebildeter Jude sollte ihn, trotz seiner Mysterienbildung, dazu machen. Wie diess zugeht, wird uns im Folgenden berichtet.

„Es ist unbekannt, wie lange Moses in der Schule der ägyptischen Priester verweilte, aber sein späterer politischer Auftritt, der erst gegen sein achtzigstes Jahr erfolgte, macht es wahrscheinlich, dass er vielleicht zwanzig und mehr Jahre dem Studium der Mysterien und des Staates gewidmet habe. Die ägyptische Erziehung hatte sein Nationalgefühl nicht verdrängt: einst sah er einen Hebräer unter den Streichen eines ägyptischen Frohnvogts misshandelt; dieser Anblick überwältigte ihn, er ermordete den Aegypter. Bald wird die That rüchbar, sein Leben ist in Gefahr, er muss Aegypten meiden und flieht nach der arabischen Wüste. Mit diesem Exil beginnt eine neue Epoche seines Lebens. Einen blutigen

Hass gegen die Unterdrücker seiner Nation, und alle in den Mysterien geschöpften Kenntnisse trug er mit sich; sein Geist war voll von Ideen und Entwürfen, sein Herz voll Erbitterung, und nichts zerstreute ihn in der menschenleeren Wüste. Die Urkunde lässt ihn die Schafe eines arabischen Beduinen Jethro hüten. In dem Kleid eines Hirten trägt er einen feurigen Regentengeist, einen rastlosen Ehrgeiz mit sich herum. Alles was er in langen Jahren gesammelt, Alles was er Grosses gedacht und entworfen, soll in dieser Wüste mit ihm sterben? Zu etwas Grossem hat ihn das hohe Wesen bestimmt, das er in den Mysterien kennen lernte; er will sein Volk von der Knechtschaft erlösen.

„Aber welche Möglichkeit, diesen Entwurf auszuführen? Das Volk, an dessen Spitze er treten soll, ist seines kühnen Wagstückes ebenso wenig fähig als würdig. Ehe er die Befreiung des selben unternimmt, muss er damit anfangen es dieser Wohlthat fähig zu machen. Hier kommt der ägyptische Priester und Staatskundige dem Hebräer zu Hilfe. Aus seinen Mysterien zu Heliopolis erinnert er sich jetzt des wirksamen Instrumentes, wodurch ein kleiner Priesterorden Millionen roher Menschen nach seinem Gefallen lenkt: es ist kein anderes als das Vertrauen auf einen überirdischen Schutz, der Glaube an übernatürliche Kräfte. Kann er sich seinen Mitbrüdern als den Gesandten Gottes legitimiren, so sind sie wie ein Ball in seinen Händen; er kann sie leiten wie er will. Aber nun fragt sich's: welchen Gott soll er ihnen verkündigen, den wahren Gott, den Demiurgos oder Jao, den er in den Mysterien kennen gelernt hat? Wie könnte er einem unwissenden Sklavenpöbel auch nur von ferne Sinn für eine Wahrheit zutrauen, die schon einen hohen Grad von Erleuchtung voraussetzt, um begriffen zu werden? Wie könnte er sich mit der Hoffnung schmeicheln, der Auswurf von Aegypten werde etwas verstehen, was von den Besten des Landes nur Wenige fassten?

„Aber gesetzt, es gelänge ihm auch, ihnen die Kenntniss des wahren Gottes zu verschaffen, so würde die Erkenntniss des selben seinen Entwurf viel mehr untergraben als befördern. Der wahre Gott bekümmerte sich um die Hebräer ja nicht mehr, als um irgend ein anderes Volk; er konnte nicht für sie kämpfen, ihnen zu Gefallen die Gesetze der Natur nicht verkürzen. Er liess sie ihre Sache mit den Aegyptern ausfechten, und menigte sich durch kein Wunder in ihren Streit. Was soll ihnen also dieser? Es bleibt ihm also nichts übrig, als ihnen seinen wahren Gott auf eine fabelhafte Art zu verkündigen. Er passt seinen Jao dem Volke an, dem er ihn verkündigen will; er passt ihn den Umständen an, unter welchen er ihn verkündigt, und so entsteht sein Jehova.“

Zu solcher Anpassung bietet dem jüdischen Religionsstifter die den semitischen Völkern geläufige Vorstellung einer besonderen Stammes- oder Nationalgottheit die Hand. Es schmeichelte der Eigenliebe mächtiger oder durch Unterdrückung Anderer emporstrebender Stämme, ihren Gott über die Götter aller anderen Völker zu setzen. „Diesen letzteren wurde darum keineswegs die Gottheit abgesprochen; sie wurden gleichfalls anerkannt, nur über den Nationalgott durften sie sich nicht erheben. An diesen Irrthum knüpfte Moses seine Wahrheit an. Er machte den Demiurgos der Mysterien zum Nationalgott der Hebräer.“ Nun ging zwar Moses, nach Schiller's Darlegung, noch um einen Schritt weiter: er begnügte sich nicht bloss, diesen Nationalgott zum mächtigsten aller Götter zu machen, sondern er machte ihn zum Einzigen, und stürzte alle Götter um ihn her in ihr Nichts zurück; doch aber nur, um diesen so hoch erhobenen Gott, dem er alle Kräfte der Natur und alle andern Völker unterwarf, seinem Stamme als ausschliessliches Eigenthum zum Geschenk zu machen. So entsteht diese widerspruchsvollste und anmaassendste aller Lehren, die Lehre von einem einzigen Gotte, der doch zugleich nur der Gott eines einzelnen besonderen Volkes sein soll.

„Der eitle kindische Stolz, die Gottheit ausschliessend besitzen zu wollen, musste seiner Lehre vom einzigen Gott Eingang verschaffen. Was hätten seine Hebräer mit einem philosophischen Gott machen können? Mit diesem Nationalgott hingegen muss er Wunderdinge bei ihnen ausrichten. Er macht seinen Jao zum Gott ihrer Väter, er knüpft ihn an ihre alten Volkssagen an, und verwandelt ihn dadurch in einen einheimischen, in einen alten und wohlbekannten Gott.

„Diese Verkündigung Gottes ist nunmehr dem Ruf eines Feldherrn gleich, sich unter seine siegreiche Fahne zu begeben.“

„Das Gesuch des Moses und Aaron um freien Abzug wird abgewiesen; aber das nunmehr aufgeregte hebräische Volk, in Aussicht auf ein verheissenes Erbland, in Hoffnung auf Un-

abhängigkeit und Selbstbeherrschung, erkennt keine weiteren Pflichten. „Unter dem Schein eines allgemeinen Festes lockt man Gold und Silbergeschirre den Nachbarn ab, und in dem Augenblicke, da der Aegypter den Israeliten mit harmlosen Gastmahlen beschäftigt glaubt, wird eine umgekehrte sicilianische Vesper unternommen. Der Fremde ermordet den Einheimischen, der Gast den Wirth; und, geleitet durch eine grausame Politik, erschlägt man nur den Erstgeborenen, um, in einem Lande, wo die Erstgeburt so viele Rechte genießt, den Eigennutz der Nachgeborenen zu beschäftigen, und der augenblicklichen Rache durch eine eilige Flucht entgegen zu können. Der Kunstgriff gelingt, man stösst die Mörder aus, anstatt sie zu bestrafen. Nur spät versammelt der König sein Heer; aber die den Fussvölkern sonst so fürchterlichen Reiter und Sichelwagen streiten auf einem sumpfigen Boden einen ungleichen Kampf mit dem leichten und leichtbewaffneten Nachtrab (Untergang im rothen Meer), wahrscheinlich mit dem selben entschlossenen, verwegenen Haufen, der sich bei dem Wagestück des allgemeinen Mordens schon vorgeübt, und den wir in der Folge an seinen grausamen Thaten wiederzuerkennen nicht verfehlen dürfen.“

Der ganze, die Berufung Mosis schildernde Abschnitt von Schiller's Abhandlung ist nicht ohne poetischen Schwung geschrieben. Die Gestalt des israelitischen Volksführers und Propheten, die Michel Angelo zu einem Bildwerk begeisterte, in dessen strenger Majestät wir fast den verkörperten Gott des Sinai selbst zu gewahren glauben, hatte ja den Dichter bekanntlich in frühester Jugend nicht ohne Eindruck gelassen. Er wollte ihn damals zum Helden einer epischen Dichtung machen; Anklänge an jene jugendliche Auffassung hallen noch in der späteren geschichtlichen Abhandlung nach. Den Hintergrund bildet die erhabene Einöde der arabischen Wüste, inmitten der einsam sinnende und ringende Mann mit seiner ägyptischen Weisheit, seiner feurigen Phantasie, seinen heftigen Trieben; diesem Vorläufer Muhammed's, welchem dereinst in den selben Felseneinöden Arabiens, die jetzt den flüchtigen Hebräer umgaben, das Bild seines Allah in der Seele reifte, ist Schiller in seiner Darstellung geneigt, selbst Helden- und Feldherrntugenden, mindestens einen „Regentengeist“, zuzusprechen. — Auch Goethe war in seiner Knabenzeit ein alttestamentarischer Stoff, die Geschichte Joseph's und seiner Brüder, zu gleicher Absicht eines epischen Gedichts, aus seinen Studien des A. T. in der Ursprache vorübergehend entgegengetreten. Sein späterer Aufsatz „Israel in der Wüste“ schliesst sich dem Gegenstande nach so unmittelbar an die Ausführungen Schiller's, dass wir es uns (wie dem Leser nicht entgangen sein wird) oben erlauben konnten, ihren letzten Abschnitt mit den Worten Goethe's zu ergänzen. Die Goethe'sche Abhandlung ist im Anhang zum westöstlichen Divan (1815) zuerst gedruckt; geschrieben ist sie fünf und zwanzig Jahre früher, also merkwürdiger Weise fast gleichzeitig mit der Schiller'schen über die Sendung Mosis, nämlich 1790. Ihr Gegenstand ist die sorgsame kritische Untersuchung der letzten vier Bücher des mosaischen Pentateuch's:

„Wenn uns das Ungemüthliche ihres Inhalts, der, wenigstens für den ersten Anblick, verworrene durch das Ganze laufende Grundfaden unlustig und verdrüsslich macht, so werden diese Bücher durch eine höchst traurige, unbegreifliche Redaktion vollends ungeniessbar. Den Gang der Geschichte sehen wir überall gehemmt durch zahllose eingeschaltete Gesetze, von deren grösstem Theil man die eigentliche Ursache und Absicht nicht einsehen kann, wenigstens nicht, warum sie in dem Augenblick gegeben worden, oder, wenn sie spätern Ursprungs sind, warum sie hier angeführt und eingeschaltet werden. Um mich in diesem Labyrinth zu finden, gab ich mir die Mühe sorgfältig zu sondern, was eigentliche *Erzählung* ist, es mochte nun für Historie, für Fabel, oder für beides zusammen, für Poesie gelten.“

Damit ist der Inhalt und Gegenstand dieser Abhandlung in Kürze bezeichnet; ihr Verdienst besteht in der Ausscheidung des didaktischen Stoffes und in der lichtvollen Entwicklung des rein Thatsächlichen der ganzen Begebenheit dieses trostlos wunderlichen Zuges aus dem Charakter des Feldherrn; sowie in der genauen Berechnung der Zeit dieser Wüstenwanderung und ihrer Stationen, mit dem Endergebniss, dass diese Wanderung keine vierzig, sondern höchstens zwei

Jahre gedauert habe; wodurch zugleich auch „die Ehre des Nationalgottes gegen den Unglumpf einer Härte gerettet wird, die noch unerfreulicher ist, als die Halsstarrigkeit des Volkes.“ Peinlich berührt wird Goethe dabei durch das Fehlen aller heiteren Phänomene; wogegen das elementar Gewaltsame des Wüstengottes, seine überall bedrohende und verzehrende Natur überall hervortretend sichtbar wird:

„Nur Feuerflammen erscheinen an allen Ecken und Enden. Der Herr, der aus dem brennenden Busche Mosen berufen hatte, zieht nun vor der Masse her, in einem trüben Gluthqualm, den man Tags für eine Wolkensäule, Nachts als ein Feuermeteor ansprechen kann. Aus dem umwölkten Gipfel Sinai's schrecken Blitz und Donner, und bei gering scheinenden Vergehen brechen Flammen aus dem Boden und verzehren die Enden des Lagers. Speise und Trank ermangeln immer aufs Neue, und der unmuthige Volkwunsch nach Rückkehr wird nur immer bänglicher, je weniger ihr Führer sich gründlich zu helfen weiss.“

Die Zahl von vierzig Jahren wird für eine symbolische erklärt und auch in der sonstigen alttestamentlichen Chronologie eine wiederkehrende gleiche Symbolik nachgewiesen. Die Zahl Sieben scheine dem Schaffen, Wirken und Thun, die Zahl Vierzig hingegen dem Beschauen, Erwarten, vorzüglich aber der Absonderung gewidmet zu sein. Die Sündfluth, welche Noah und die Seinen von aller übrigen Welt abtrennen soll, nimmt vierzig Tage zu; nachdem die Gewässer genugsam gestanden, verlaufen sie während vierzig Tagen, und vierzig Tage noch hält Noah den Schalter der Arche verschlossen. Vierzig Tage verweilt Moses zweimal auf dem Sinai, abgesondert vom Volke; vierzig Tage bleiben die Kundschafter in Kanaan, und so soll denn auch das ganze Volk durch eben so viel mühselige Jahre, abgesondert von allen Völkern, den gleichen Zeitraum bestätigt und geheiligt haben. „Ja ins neue Testament geht die Bedeutung dieser Zahl in ihrem vollen Werth hinüber; Christus bleibt vierzig Tage in der Wüste, um den Versucher abzuwarten.“

Für so „pünktliche Bemühungen“, wie sie Goethe selbst in der Einleitung zu seiner Arbeit nennt, hat denn auch später die theologische Fakultät den Dichter, zur 50jährigen Wiederkehr seines Einzugs in Weimar (1825), im Verein mit den übrigen Fakultäten, die ihm ebenfalls dazu ihr Doktordiplom überreichten, huldigend zum *Doktor der Theologie* ernannt; in Anerkennung der „sinreichen und tiefen Würdigung der Grundlagen der theologischen Wissenschaft“, deren sich diese durch so eindringende Forschungen von seiner Seite zu erfreuen gehabt hatte. Im Betreff der von Goethe vorgeschlagenen Anwendung einer, an sich ungemein einleuchtenden und ansprechenden, Zahlensymbolik auf die unverkennbare Aporie, in der sich der Erläuterer gegenüber so vielen fruchtlosen Jahren, so vielen zwecklos unfruchtbaren Stationen der Wanderung gegenüber befindet (um so mehr als die künstlichsten Zickzacks auf der Karte ihre völlige Unmöglichkeit nur noch anschaulicher machen), dürfte nur das Eine noch zu berücksichtigen sein, ob die auswandernden Israeliten eine direkte Zurücklegung der Wegesstrecke in das Land der Verheissung überhaupt beabsichtigt haben, oder nicht vielmehr der eingeborne Nomadentrieb, selbst unter stätiger Sehnsucht nach den verlassenen „Fleischtopfen“ Aegyptens, ein jahrzehntelanges zielloses Umhertreiben im begrenzten Raum von einer Oase zur andern dennoch zu erklären vermöchte.

Am bestimmtesten auseinander gehen die Ansichten des Verfassers der „Sendung Mosis“ und von „Israel in Aegypten“ hinsichtlich der Befähigung des israelitischen Religionsstifters als Heerführer. Schiller, der das jüdische Volk durchweg mit entschiedener Abneigung als das „unreine und gemeine Gefäß für einen kostbaren Inhalt“ betrachtet, aber durch alle „Unwürdigkeit und Verworfenheit der Nation“ das „erhabene Verdienst ihres Gesetzgebers“ nicht getrübt findet, möchte ihm, wie bereits erwähnt, selbst Helden- und Feldherrntugenden beimessen;

Goethe spricht ihm beide durch seine ganze Abhandlung mit Bestimmtheit ab. „Unglücklicher Weise“, sagt er, „hatte Moses noch weniger Feldherrn- als Regententalente“. Er zeigt, wie erst sein Bruder Aaron, dann sein beduinischer Schwiegervater Jethro, endlich Josua mit Rath und That vor den Riss treten müssen: so biegt er sich während des Streites mit den Amalektern auf den Berg, um zu beten, während Josua an der Spitze des Heeres den lange hin- und herschwankenden Sieg endlich dem Feinde abgewinnt. Trotzdem reizte ihn in der, von Eckermann so treulich überlieferten, überaus reichen, anmuthigen und bedeutenden Tischunterhaltung vom 7. Oktober 1828 die vollendete Absurdität und Seichtigkeit von Rossini's „Moses“ nach Sijet und Musik zu der geistvollen Improvisation einer Oper „Moses“. „Ich begreife euch nicht, ihr guten Kinder“, sagte er, „wie ihr Sijet und Musik trennen und jedes für sich geniessen könnt. Ihr sagt, das Sijet taue nicht, aber ihr hättet es ignorirt und euch an der Musik erfreut. Ich bewundere wirklich die Einrichtung eurer Natur, und wie euer Ohren im Stande sind, anmuthigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird. Ich hätte euch einen ganz anderen *Moses* machen wollen!“ Und nun begann er mit grosser Heiterkeit die ganze Oper Schritt vor Schritt durch alle Scenen und Akte aufzubauen, immer geistreich und voller Leben, im historischen Sinne des Sijets und zum freudigen Erstaunen der ganzen Gesellschaft, die den unaufhaltsamen Fluss seiner Gedanken und den heitern Reichtum seiner Erfindungen zu bewundern hatte. Das Gespräch lenkte sich von Moses auf die Sündfluth und die verschiedenen Menschenrassen, wie sie als Schwarze, Braune, Gelbe und Weisse die Länder der Erde bewohnen; so dass man mit der Frage schloss, ob denn wirklich anzunehmen, dass alle Menschen von dem einzigen Paare Adam und Eva abstammen. Mit Goethe's Ansicht, es sei weit mehr im Sinne der Natur, sie habe, statt eines einzigen armseligen Paares, die Menschen gleich, überall wo der Boden es zu liess, zu Dutzenden, ja zu Hunderten hervorgehen lassen, — will sich ein anwesender Münchener Naturforscher gern übereinstimmend erklären, wenn er sich nicht, wie er mit einiger Schalkheit hinzufügt, als „guter Christ“ in einiger Verlegenheit befände, zu einer Meinung überzutreten, die mit den Aussagen der Bibel nicht wohl zu vereinigen sein möchte. Hierauf erwidert Goethe:

„Die heilige Schrift redet allerdings nur von Einem Menschenpaare, das Gott am sechsten Tage geschaffen. Allein die begabten Männer, welche sie aufzeichneten, hatten es zunächst mit ihrem auserwählten Volke zu thun, und so wollen wir auch diesem die Ehre seiner Abstammung von Adam keineswegs streitig machen. Wir andere aber, sowie auch die Neger und Lappländer, und schlanke Menschen, die schöner sind als wir alle, hatten gewiss auch andere Urväter; wie denn die werthe Gesellschaft gewiss zugeben wird, dass wir uns von den echten Abkömmlingen Adam's auf eine gar manigfaltige Weise unterscheiden, und dass sie, besonders was das Geld betrifft, es uns allen zuvorthun.“

„Wir lachten. Das Gespräch mischte sich allgemein; Goethe, durch Herrn v. Martius (den Münchener Naturforscher) zu Widersprüchen angeregt, sagte noch manches bedeutende Wort, das, den Schein des Scherzes tragend, dennoch aus dem Grunde eines tieferen Hinterhaltes hervorging.“

C. Fr. G.

Schulmeisterlein Maria Wuz redivivus

an

den deutschen Poeten „Jean Paul“.

Er hat einstmalen mein Leben so ergetzlich beschrieben, dass es unvergänglich geworden und in einem deutschen Winkel, — wenn auch nicht in Auenthal — als Schulmeisterlein wieder zum Vorschein gekommen ist. Ist Er nunmehr lange bei den Ueberirdischen, wo man allimmerdar aus vollen Krügen trinket (wie Er zwar auch schon auf der Rollwenzlei nicht ohne sonderliches Behagen gethan); so kann ich doch nicht unterlassen, etliche Zeilen an Ihn zu schreiben, obwohl ein Verkehr zwischen hier und Walhall dormalen noch nicht hat eingerichtet werden können, ohnerachtet unserer so gar weit fortgeschrittenen „modernen Naturwissenschaft“. Sintemal jedoch die neueste Philosophie der Mystik es nicht für unmöglich hält, das bei fernerm Gedeihen des Fortschritts und der Vertiefung, sei es nun irdischer- oder himmlischerseits, sich noch dereinstmals ein geistiger Verkehr zwischen Uns und den Ueberirdischen herausbilden werde; so lege ich diesen Brief in den Akten einer Kunstgemeinde nieder, welche für ihre Bestrebungen sich ein Haus gebaut hat in einem Städtchen, das Er sehr gut kennt, und wo man Ihn aus Dankbarkeit für die von Ihm herausgegebene Beschreibung meiner schulmeisterlichen Bescheidenheit und für andere Schriften und Allotria in Erz aufgestellt hat. Denn daselbst dürfte sich noch am ehesten so viel Pietät gegen Ihn erhalten, dass mein Brief bestellt würde, wenn einmal eine Post zwischen Walhall und anhier eingerichtet werden sollte, welche jedoch besser sein müsste als Seine „Hundspost“.

Er wird nun wohl neugierig sein zu erfahren, was Sein Schulmeisterlein bewegen könne, einen Brief an Ihn zu schreiben — denn von Seiner irdischen Neubegierde, die meine und meiner Justel Herzensgeheimnisse mit beispielloser Schalkheit uns ausgehorcht hat, wird Ihm wohl immer noch was wenig anhaften — und Er wird wohl nach Seiner Brille greifen, die „unleserlichen“ Wuzischen Hexameter zu entziffern. Aber nein! Wir jetzigen Schulmeister von Auenthal und Thalaue leisten nur sehr wenig noch in Hexametern. Für uns ist die Zeit einer neuen Schule angebrochen, der Schule der aus der Musik geborenen Tragödie, für welche eben das oberwähnte Haus Seines lieben Städtchens gebaut ist. Und Schreibekiele ziehen wir auch nicht mehr aus des Vaters Flederwisch — wir schreiben überhaupt nicht mehr mit Gänsekielen — und somit kann auch nicht mehr vom falschen Schneiden der epischen Federn („ohne Spalt, oder mit einem zweiten Extraspalt zum Nebenhinausniesen“) die Rede sein: wir schreiben mit stählernen Federn, und die Wagenräder macht man dafür heutzutage aus Papier; die Kiele aber zieht man aus den Schwingen der hochfliegenden Geister, aus Dummheit oder Bosheit. Aber weder zu den hochfliegenden, noch zu den dummen und boshaften Geistern gehört Sein Schulmeisterlein. Das kennt Er ja am besten. Das verlässt sich, wie einstmalen in Auenthal, heute in Thalaue noch auf sein Gemüth. Und wenn das in Harnisch fährt, so schlägt Sein alter Wuz auch einmal derb und deutsch unter die Dummen und Boshaften, wenn's auch keine Schulbuben mehr sind, dieweilen er besorgt, sie möchten aus der lieben Gotteswelt gar endlich eine Bubenschule machen! Dagegen verstehe ich es heute noch, mir mein Leben mit Freude zu würzen, um welche Kunst Er mich hier unter dem Mond beneidet hat. Die grössten Freuden blühen mir aber in der Gemeinde, die sich nach Seinem Städtchen nennt; denn ich zähle mich auch zu dieser Gemeinde. Zu derselbigen rechnen wir auch gar Manchen, der nicht im Kanon steht.

Es sind dieses nämlich alle biederer Deutschen von gesundem Herzen und frischem Sinn. In diesem Schlag Menschen ruht für mich die reichste Freudenquelle. Und solch eine Freude ist es, die mich gegenwärtig also bewoget, dass ich Ihn davon erzählen muss — warum nicht dem Hinz oder dem Kunz, sondern gerade Ihn: das wird sich bald zeigen.

Es hat mir nämlich ein Oberster aus unserer Gemeinde, der uns allen, und insbesondere Seinem Schulmeisterlein, schon gar manche edle Freude bereitet, zwei Schriftchen zugeschickt, zur Erquickung in meinen Nachtstunden, wenn „meine äussere und meine innere Welt sich wie zwei Muscheln an einander löthen und mich als ihr Schalthier einfassen“ — wie Er selbst gesagt hat. Meine Nachtstunden, noch unangefressen vom Schulmeisterieren, sind eigentlich die heilige Seite meines Wuz-Lebens. Da sitze ich abgesondert von der gemeinen, nichtswürdigen Welt, und vor meinen Fenstern erglänzen von meinem Lampenlicht die belaubten Baumzweige meines Gärtleins und flimmern Smaragdlicht als ein ausbrechendes Erdgeheimniss, — oder der Wintersturm schüttelt die Aeste, wo es doch nichts mehr herunterzuholen giebt —, und in meinem stillen Stübchen vernehme ich dann Stimmen aus jenen fernen, blauen Regionen, die von lieben Leuten Seinesgleichen bevölkert sind. — Von einem Solchen sind auch besagte beide Schriften abgefasst: nämlich von Heinrich Steinhausen, einem lebendigen und wahrhaftigen Land- und Sandpfarrer in der Mark Brandenburg.

Hier unter dem Mond mag Er sich übrigens mit den Dorfpfarrern nicht schlecht gestanden sein, wenigstens scheint Ihn das Dorfpfarrerleben nicht übel behagt zu haben; denn als unsere Gemeinde 1876 ihr grosses Kunsthaus mit einem grossen und herrlichen Festspiel eröffnete, war ich auch zugegen, und da sagte mir meine Wirthin, dass ihre Mutter, eine Pfarrtochter, oft erzählt habe: „Jean Paul — wir nannten ihn nur Richter — hat uns als Student öfter am Sonntag besucht. Und wenn wir ihn in seinen Kanonenstiefeln ankommen sahen, dann hiess es: der Richter kommt; nun macht nur flug's ein halbes Dutzend Klösse mehr!“ — Meine also, Er mag im Klösse-Essen bei Dorfpfarrern wohl seinen Mann gestellt haben und wird es mir nicht krumm nehmen, dass ich Ihn mit solch schwerfälligen, irdischen Dingen belästige; glaube auch, dass ein wenig Erdenjugend-Erinnerung noch denen in Walhall nimmer schlecht bekommen wird.

Also mein Dorfpfarrer in der Mark schreibt vor Jahren und Tagen zwei herzige Schriftlein, betitelt: „Zufällige Herzenserleichterungen eines einsamen Kunst- und Litteraturfreundes“. — I. „Memphis in Leipzig, oder G. Ebers und seine „Schwestern“. — II. „Graupeliana. — Ueber Poesie in Zeitschriften. — In der Kunstaussstellung. — Ueber öffentliche Kunstpflege.“ — I verlegt Mahlau & Waldschmidt in Frankfurt a. M., II Georg Böhme in Leipzig. Davon will ich Ihn heute erzählen.

Zum Ersten. Mit diesem G. Ebers, von dem man in Walhall nichts weiss, hat's solche Bewandniss. Er hat Forschungen in Aegypten gemacht an den Pyramiden, Gräbern, verflorenen Städten, Nilwundern und dergleichen mehr, und soll die alten Papyrusrollen schlichtweg lesen wie die Augsburger Allgemaine, oder die Kölnische, also dass er sie später manches Mal untereinander verwechselt! Nun hat sich bei uns allgemach eine Art „Verbildung“ herausgebildet, deren Brutstätten namentlich für das weibliche Geschlecht in höheren Töchter Schulen und in sogenannten Pensionaten zu finden sind, — eine Verbildung, die gar frech nicht nur ins Kraut schiesst, wo es flugs wieder verblühen möchte, sondern in unser Fleisch und Blut übergeht, dass man daran siech und elend werden könnte bis zum Tod und Verderben! — Ein krankhaftes Schmachten nach dem Bizarren, das man „reizend“ zu nennen sich nicht entblödet, — ein seichtes Prahlen mit

Nathanischer Weisheit, — ein blutloses Schwärmen in nebeliger Universalhistorie, das sich deutsche Litteratur nennt: Er sollte so etwas einmal sehen und hören und zum Schrecken Aller mit Seinem Griffel zeichnen! — Wer nun als Schriftsteller oder Künstler sich in den Dienst dieser Verbildung stellt, der wird auf den Schild erhoben; und der Aegyptier, von dem ich Ihm heute erzählen will, ist einer von diesen Gefeierten. Er hat die Resultate seiner pyramidalen Forschungen und mancherlei Unerforschtes dazu, wie weiland Herr von Lohenstein und von Ziegler, aber mit milderer Phantasie, in „Romane“ zusammengeschüttet, und die „Schwester“ sind einer davon. — Wenn ich aber vorhin wünschte, dass Er unsere Verbildung einmal zeichne und die der Verbildung Vorschub leistenden Litteraten einmal geissele; so ist dieser Wunsch zum Theil schon erfüllt in den „zufälligen Herzenserleichterungen“ des Heinrich Steinhausen. Denn als ich dieselbigen las, war es mir, als läse das Schulmeisterlein Wuz redivivus den Jean Paul redivivus. Und das ist eigentlich der Grund, weshalb ich diese Zeilen nicht an Hinz oder Kunz richte, sondern an Ihn.

Die „zufälligen Herzenserleichterungen“ des „Einsamen“ haben Briefform. Des „Einsamen“ Freund Peter macht den Vermittler an den Herausgeber. Schon der, die Vorrede vertretende Brief an den Herausgeber verräth uns, dass Heinrich Steinhausen Ihm verwandt ist und von Ihm vielleicht gar metaphysisch — Er lächelt wohl dazu, dass wir Irdischen darüber noch unklar und ungewiss sind? — inspirirt wird. Ich will Ihm mittheilen aus dem Vorredebrief, wie Steinhausen über die Anziehungskraft der Seelen denkt.

„Denn in der Anziehungskraft der Seelen waltet ja das umgekehrte Kepler'sche Gesetz: sie nimmt mit den Quadraten der Entfernung nicht ab, sondern zu, und wie uns die Astronomen glaubhaft versichern, dass z. B. der Jupiter nichts anderes als ein trüber, nebliger Dunstberg sei, den wir doch Dank seiner weiten Entfernung hellglänzenden Angesichts uns anstrahlen sehen, also brauchen auch Menschen, wenn sie sich für uns vorthellhaft ausnehmen sollen, durch Raum und Zeit nur ein gut Stück von uns hinweggerückt zu werden: sogleich verschwinden die Flecken und wir haben eitel Freude an ihnen; wie auch hinwiederum, wenn uns an Solchen, mit denen wir nahe umgehen, Manches ärgert, uns ein entgegengesetzter, naturwissenschaftlicher Trost bleibt, nämlich der, dass unterm Mikroskop auch die hässlichsten Dinge in den zierlichsten Gestalten erscheinen und in den lieblichsten Farben spielen; wodurch wir dann zu der Hoffnung ermuntert werden, die allernächste Nähe und das allerschärfste Auge (die Liebe muss es bewaffnen) würde am Ende unser Missvergüthen an unsern Brüdern in Wohlgefallen auflösen.“

Da Er durch Raum und Zeit so ein gut Stück von uns hinweggerückt ist, werden Ihm wohl auch die Flecken der Erde und ihrer Menschen und auch Seines ergebensten Wuz verschwunden sein, und ich schöpfe aus diesem Umstand die tröstliche Hoffnung, dass Er meinem Brief die nöthige Nachsicht entgegen bringt. Die meines Dorfpfarrers bedürfen deren wohl minder, obwohl derselbige in seiner Ferne Ihm so gar nahe steht, dass er fürchten könnte, die eigenen Flecken an ihm wieder finden zu müssen. Aber es hat doch auch wieder seine ganz besondere Bewandniss mit dieser Verwandtschaft! Die nämlich, dass meines Landpfarrers humoristische Sprünge lange nicht so gewagt und halsbrecherisch erscheinen als die Seinigen, alldieweil in der Mark Brandenburg der Boden ebener sein mag als wie im Fichtelgebirge, — und dass bei ihm Schatten und Licht sich nicht so grell von einander abheben als bei Ihm. Diese Offenheit wird Ihn ja wohl in seiner Seligkeit nicht stören. Unser Steinhausen verfährt auch nicht so gar despektirlich mit seinem Leser, wie Er es zum öfteren gethan hat, indem Er ihn aus der lieblichsten Idylle zwischen Veilchen, Maiglöckchen und Nachtigallengesang herausreisst und emporschleudert und auf einem Gletscher erbarmungslos vergisst, — oder umgekehrt aus einem Götterspiel auf den Alpen

im Traum hinunterrutschen und an einem offenen Grab erwachen lässt. Das Alles mag Ihn ja genial erscheinen lassen; aber die epische Ruhe unseres Steinhausen, in welcher er Hohes und Höchstes abhandelt, erscheint mir wahrhaft ehrwürdig und — wenn ich mich so ausdrücken darf — von einer gewissen seel-sorgerischen Wärme durchweht. —

In den drei Briefen an seinen lieben Peter behandelt mein Pfarrer: „Unsere Kunstblüthe; die Zierde unserer Litteratur; geschichtsphilosophische Meisterdichtung; ägyptisches Wunderwerk; Gelehrten-Respekt. — Poesie und Historie; Lösung des Problems; Aegypter im Frack; ägyptischer Schwulst; ägyptische Conversation; ägyptische Bildung; Homer und Offenbach; — Für junge Mädchen; im Namen der Religion; ägyptische Aufklärung; gelungene Satire; Merkwürdigkeiten; ägyptisches Deutsch; Musik der Sprache; Sprach-Muster.“

Ein Poet, wie Er, sieht schon aus diesem Inhaltsregister, mit Wem man's da zu thun hat. — H. Steinhausen, der einsame Pfarrer, hat den Muth gehabt, mit der Zuchtruthe in den modernen Salon zu treten und Gericht zu halten, — in den Salon, wo man das Bild des gülden Ebers als Götzen umtanzt hat, wie das Volk Israel einst in der Wüste ein gülden Kalb. Das war ägyptisch und jenes auch. Es ist mir zuwider, Ihm den ägyptischen Rausch ausführlich zu schildern. Die Liebhabereien werden ansteckend und ekelerregend, sobald sie das Stadium der Leidenschaft erreicht haben. Wenn sich Hunnen- und Zigeunervolk in gegohrener Eselsmilch berauscht, hält sich der gute Deutsche am Liebsten fern vom Gelage; das haben unsere „gebildeten“ Deutschen aber nicht gethan, als ein Professor in Leipzig den seichten memphitischen Trank ihnen kredenzte. Nur wer die Folgen mitanschauen musste, wird die volle Bedeutung der betreffenden Steinhausen'schen Schrift ermessen; dem wird die That des Landpfarrers im Lichte ritterlicher Kühnheit erscheinen, — der wird seinen reinen Sinn und Geschmack, seine tiefgehende Anschauung und sein biederer deutsches Wesen hochschätzen und rühmen. Dass sie, anscheinend, nicht viel geholfen, das ist ein ander Ding und ändert an Ruhm und Hochschätzung nichts! Es wird immer neue güldene Eber und Kälber geben in der Wüste, das ist Eines. Hoffentlich aber auch immer neue Pfarrer, Lehrer und Weise in Land und Sand, das ist das Andere. —

Zum Andern nun! In der „Neuen Folge der Herzenserleichterungen“ ist „Graupeliana“ eine mit Humor und Satire gewürzte treffliche Zeichnung des kleinstädtischen und Land-Lebens nach seinen politischen und Verkehrs-Beziehungen. — Unter dem harmlosen Titel „Ueber Poesie in Zeitschriften“ wird der jetzige „Blüthenstand der Litteratur“, „der schöngeistige Lesestoff“, das Ruhmthum der Gartenlaube, „Journalfülle“, die Charakterlosigkeit der heutigen Kritik, die Zeitungs-Novellenfluth und „Massenlektüre“ mit klassischer Ruhe unter die Geissel genommen, so dass am Ende die originelle Idee eines „Universal-Romans“ zum Durchbruch gelangt und aus einer Aetzlauge des Spottes „Autorenglück“ und „Autorenerziehung“ emportaucht.

Es ist unglaublich für einen seit sechzig Jahren der Erde Entrückten, was jüngst auf unserem Planeten in der „Ausstellung“ geleistet wird. Und auch darüber hat unser Pfarrer neuerdings ein kräftig Wörtlein geredet, das ihm von den begeisterten Zeusopferern am Pergamenischen „Satanstuhl“ des Apostels unter'm Berliner Stadtbahnviadukt übel verdacht worden ist. Das Ausstellungs-fieber wüthet nach allen Dimensionen, deren wir jetzt viere haben. Dabei spielt die Kunst-Ausstellung eine hervorragende Rolle. Aber eben diese Kunst-Ausstellung — wodurch eine Kunst einem Volke unter die Nase gerieben wird, welches mit ihr nichts zu schaffen hat — enthüllt uns der einsame Kunst-Freund als ein Nest von Widersprüchen, bei dessen Besichtigung das Publikum das aus Zeit-

schriften gesogene Kunstverständniß — mit Verlaub -- von sich giebt, wie die Blattläuse ihren aufgesogenen Saft, wenn sie von den Ameisen gemolken werden. Ueber den Selbstbetrug, welcher in dieser unserer modernen Kunstpflege geübt wird, lasse ich den „einsamen Kunst- und Litteraturfreund“ selber sprechen:

„Mit Genugthuung weist man auf die sich stets mehrenden Veranstaltungen, welche im Dienste der Kunst und damit zur Hebung des geistigen nationalen Lebens ins Dasein gerufen worden sind, auf alle die Museen, Galerien, Akademien, Kunstschulen etc. etc. und darf mit Recht fragen, ob jemals das Verständniß der Regierenden im Lande von der Himmelsmacht der Kunst so gross gewesen und so regsam bethätigt worden ist.

Wenn man nun aber zusieht, welche Bestätigung diese hohen Aussagen und Erwartungen bis jetzt in der Wirklichkeit erfahren haben, so könnte nur, wer absichtlich getäuscht sein will, sich verbergen, dass davon herzlich wenig zu spüren ist. Ja, zwischen den Ansprüchen, die man gern im Namen der Kunst erhebt, und ihrem wirklichen aufs Leben geübten Einfluss besteht unleugbar ein klaffender Widerspruch. Oder bemerkt man etwa einen veredelnden, befreienden Hauch, der von unsrer Kunst über unser Volk als Ganzes, als Nation hinweht? Gewinnen unter ihrem Einfluss die Gedrückten einen Antheil an der Daseinsfreude, dass sie zufriedener des Lebens Lasten tragen, werden die in den Trug der Lüste versenkten Seelen durch sie gestärkt zur Erhebung über die Wildheit und Maasslosigkeit der Begierde? Vielmehr üben Selbstsucht und Eigennutz, Seichtigkeit der Lebensauffassung und Gedankenlosigkeit die alte Macht aus, und die hohe Ausbildung und sorglichste Pflege der Künste schwebt über diesen Tiefen, wie über Wasser ausgegossenes Oel, unverbunden, ohne doch die schäumenden Wogen zu bändigen, wie dieses.“

„Sie (die Kunst) ist der Ertrag, die vollkommenste Erscheinung des ganzen Lebens; sie ist eine Bestimmtheit des menschlichen Lebens selbst und eine Aeusserung unserer geistig-sinnlichen Natur, die, wenn die rechte Zeit gekommen ist, mit innerer Nothwendigkeit erfolgt.“ — Es wäre darum nothwendig, dafür zu sorgen, „dass auf dem Acker des Herzens die Drachensaat ungebändigter Lüste weniger in Samen schießt, und statt dessen das reinigende, leuchtende und wärmende Feuer edler Begeisterung auf den leider so vielfach umgestürzten Altären in den Gemüthern wieder anzublasen! Ist nur erst das Leben da für die Kunst, dann wird's auch an der Kunst fürs Leben nicht fehlen.“ —

Und nun vernehme Er nur noch ein Wörtlein des verehrten „Einsamen“, weil es mir die Brücke werden soll zu noch einer kleinen Eröffnung über unsere obenwähnte Gemeinde. Das Wörtlein lautet: „Wie alle Künste nur in lebendigem Zusammenwirken gedeihen, so lehrt Erfahrung und Geschichte, dass besonders die bildenden entarten, wenn sie vereinzelt etwas bedeuten wollen. Leere Virtuosität, Lärmen um nichts, Hinausgerathen über die Grenze ihres eigentlichen Gebietes sind ihr Schicksal, Verfall ihr Ende.“

Ueber „das lebendige Zusammenwirken aller Künste“ schrieb Einer, den Er vor 70 Jahren in Bayreuth schon erwartete, und nun in Walhall unter den Helden begrüsst hat! — Ja, dieser Eine hat unbeschreiblich grosse Kunstwerke geschaffen, in denen „das lebendige Zusammenwirken aller Künste“ zur That geworden ist und zu einer Kulturmacht ohnegleichen werden wird. Und in den Dienst und unter den Einfluss dieser Kulturmacht haben wir uns als Gemeinde zusammengestellt.

Das war's, was ich Ihm noch sagen wollte.

Und wenn es soweit kommt, dass dieser Brief einmal an Ihn gelangt (vielleicht durch eine Aetherpost der Zukunft); so wird Er sein Schulmeisterlein, für dessen Unsterblichkeit Er so schön gesorgt hat, schon auch noch irgendwo ausfindig machen und ihm auch einmal was erzählen aus Seinem Walhall-Leben, das wohl noch viel merkwürdiger sein mag als das Seines ewig dankbaren

Maria Wuz

(zur Zeit genannt: J. H. Löffler).

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Die Eröffnung des Richard Wagner-Museum's in Wien.

Unsere Zeit ist ganz darauf gerichtet, aus vereinzelter grossen und lebensvollen Ereignissen spekulativ-ornamentale Sehenswürdigkeiten zu „machen.“ Wie nahe lag die Gefahr, dass auch unsere Kunst derart von geschickten Machern fruktifizirt würde, und wir das Lebendige irgendwie als Ausstellung, Museum, Panorama oder Panoptikum unter den Tagesvergönungen einer Grossstadt in eine geschmückte Leiche verwandelt sehen mussten! Es ist unter die bedeutsamen Glücksfälle für unsere Sache zu rechnen, dass ihr nun das erste *Museum* so rein und wahrhaftig aus dem selbst lebendigen Grunde persönlicher Treue geschaffen worden ist. So ward es der stille, würdige Ausdruck einer vollkommenen Hingebung an das Grosse, ohne jede nach Aussen gewandte Präension und ohne den geringsten Zusammenhang mit den Moden der umgebenden Zivilisation, deren Bürger alles Mögliche zu „sammeln“ liebt, um nur nicht sich selber sammeln zu müssen. Der Begriff des Museums erscheint auf seinen edlen Ursprung zurückgeführt: die Museen als die begeisternden Kräfte des Idealen haben auch an dieser kleinen „Hütte“ mitgebaut, welche sich an unsern Kunst-Tempel anlehnt und durch ihren Inhalt dem theilnehmend darin Verweilenden zum „Königssaal“ sich erweitert. Aber auch wer das grosse königliche Wirken des Einzigen, dem dieser Raum geweiht, noch nicht aus dem Miterleben seiner Kunst als ein Ganzes erkennen lernte, der empfängt hier wenigstens die Anregung einer Ahnung, dass ein mächtiger Wellenschlag durch die Welt gegangen, und ohne dass mancher Einzelne es bemerkt, doch bis zu dessen eigem Lebenskreise hinein gewirkt und Wirkungen ermöglicht habe. Was ihm nur erst in zersplitterten Entstellungen einmal unklar bekannt geworden, das erkennt der Aufmerksame hier als einheitliche Erscheinung einer nicht mehr zu beseitigenden lebendigen Thatsache. Das Lebensbild des Meisters und seiner Kunst entrollt sich vor dem Besucher dieser zwei, an sich so bescheidenen Museums-Räume, gleichsam der Privatwohnung der Pietät, in einer völlig überraschenden Fülle künstlerisch übersichtlich geordneter Bilder, Briefe, Musikalien, Bücher, Zeitungsblätter, Dokumente aller Art, von den ersten Erscheinungen litterarischer Nothversuche aus Paris bis zu den letzten Aufrufen der nationalen Theilnahme an dem grossen Werke zu Bayreuth. Wir verfolgen den Gang dieses Lebens von dem Geburtshause an durch alle Stätten seiner Wirksamkeit, welche uns im Bilde vor Augen gestellt sind, und finden zugleich in Allem, in der auffälligen Verschiedenheit der Wirkungen und Betheteiligungen, die Fingerzeige auf den Kampf und auf das Ziel. Da ist ein grosses, unablässiges Ringen um das Ideal, und ob auch alle Welt daran einen gewissen Antheil nimmt, ob von den Meistern bildender Kunst bis herab zum Kleingewerbe alles wie bezaubert scheint von der einen überragenden Erscheinung, und jeder auf seine, oft wunderliche, Weise daraus Nutzen zu ziehen, Stoff für eigene Thätigkeit zu gewinnen sucht — Wagner-Galerien — Wagner-Litteratur — Wagner-Repertoire — Wagner-Industrie! — so bleibt doch immer wieder diese allgemeine Theilnahme unendlich weit zurück hinter den grossen Schritten des Genius zum Ideal und lässt ihn dort allein, wo es gegolten hätte, durch gemeinsame Anstrengung des nationalen Enthusiasmus sein Werk zu fördern und zu sichern. Ein Blick auf das, was Bayreuth erreicht und — noch nicht erreicht hat: und die ganze Fülle dieses Museums sagt deutlich, dass der mächtige Wellenschlag wohl tausend Schalthiere und Schwämme an's Land geworfen, aber die Armada des menschlichen Fortschritts nur wieder an einen neuen starren Felsen des Ungenügens geworfen hat. Einzeln ragen aus diesem stürmischen Seebilde die Inseln, welche die Namen „Liszt“ und „Ludwig II.“ bezeichnen: tief rührende Erscheinungen des Idealismus auf den Höhen des Daseins! Man betrachte dagegen die glänzenden Costumportraits der vorzüglichsten Wagnersänger, wie sie aus allen Zeiten her uns von einer äusseren Verwirklichung der Werke am Operntheater erzählen, die alledem widerspricht, was Bayreuth bisher als Beispiel aufgestellt, und — wie man nun aus der Vergleichung mit den Bayreuther Bildern ahnend schliesst: noch aufzustellen haben wird! Man blicke in die verschlossenen, dem „Studium“ aber sich öffnenden Verliesse der gesammten „Journal-Litteratur“ seit 50 Jahren und sehe zu, was die Welt auf die Thaten des Künstlers von je geantwortet: dann wird man hier in der „Sammlung“ einen strengen, das Gewissen ergreifenden Eindruck empfangen, wie er leider im Fluge der Tage draussen den Allermeisten nicht zum Bewusstsein kommen konnte, auch wenn sie all jene Antworten im Einzelnen bei der Morgen- oder Nachmittags-Lektüre einmal miterlebt haben mögen! — So ist diess Museum nicht nur ein anschaulich verkörpertes Lebensbild des Genius, sondern noch mehr ein Kulturbild der Welt, in welcher Jener leben und wirken

musste. Es ist eine eng zusammengedrängte, ungemein reichhaltige Darstellung der „Geschichte“ und regt als solche zu ernstem Nachdenken, hoffentlich aber auch zu guten Thaten an. Wie diess Alles der Ausdruck einer guten That und aus der Erkenntniss des Werthes unseres Kunstwerkes für das Kulturleben hervorgegangen ist: so weist es auch den Nachdenkenden auf das Kunstwerk als die einzig lebendige Blüthe aus dem unendlichen Kampfe zwischen Genius und Welt und ruft uns aus seinem schweigenden Frieden zu: „Das ist gewesen; nun erfasset darin das Ewige und sorget, dass auch werde, was sein soll!“ Der Wellenschlag, der als „Geschichte“ durch die Welt gebräust, führt uns über die Museums-schranken im Geiste weit hinaus. Er lehrt uns mit elementarer Gewalt, dass hier das Leben sich nicht in's „Museum“ bannen und damit etwa historisch abschliessen liess, sondern, dass das Museum selbst ein einzelnes Lebenszeichen, der ehrliche Ausdruck eines tief-wurzelnden Seelentriebes sei, hinzielend auf die Erfüllung der grossen befreienden Idee, welche einmal zu der hier von hingebungsvoller Begeisterung gefeierten Persönlichkeit geworden war.

Die rastlose Arbeit von neun Jahren hat nun eine würdige Fassung gefunden: der bescheidene treue Wagnerianer Nikolaus Oesterlein, so ganz anders als alle eifrigen Fruktfizirer des Meisterdaseins, nicht an die Welt denkend, sondern nur an die Feier des Geliebtesten, Verehrten: er durfte mit inniger Rührung erleben, wie man ihn versteht und seine eigenartige Thätigkeit achtet. Diess ward ihm bei der Eröffnung seines Museums deutlich gezeigt. Am Vorabend, dem 2. April, hielt Hans von Wolzogen auf Einladung des Wiener akademischen Wagner-Vereines vor einem äusserst zahlreichen Publikum einen vorbereitenden Vortrag: „R. Wagner's Hinterlassenschaft, Erinnerungen an Altes und Neues“, worin die oben angedeuteten Gedanken weiter ausgeführt, insbesondere die Antwort der schreibseligen Welt auf des Künstler's Thaten mit vielen wirkungsvollen Beispielen aus der Journal-Sammlung wieder in's Gedächtniss gerufen, und endlich auf das Werk in Bayreuth mit dringender Ermahnung an unsere nächsten Pflichten hinübergeleitet ward. Die Eröffnung des Museums selbst erfolgte am Palmsonntag um 1/2 10 Uhr Vormittags und zwar durch eine kurze Doppel-Ansprache des Begründers und des Vereinsvorstandes an die geladenen Gäste, worunter auch die Abgesandten des grossen Grazer Vereins, die Herrn Dr. v. Hausegger und Architekt Hofmann, sich befanden. Danach sang unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Hans Richter ein zu diesem Zwecke dankenswerth vereiniger Chor aus Mitgliedern des Wagnervereins- und Singvereins-Chores das „Wach auf!“ mit dem Schlussgesange: „Ehrt eure deutschen Meister“ aus den „Meistersingern“. Diess war ein ergreifender Augenblick: man empfand in solcher intimen Feier die reine Weihe des Ideales, das seine segnenden Strahlen auch in den bescheidensten Winkel sendet, wo nur immer, von seinem Dasein zehrend, ein wahrhaft Echtes, Gutes, Treues lebt und wirkt. Und nun that sich dieser Bayreuther „Winkel“ in der Wiener Alléegasse den Gästen zum ersten Male auf und zeigte ihnen, was künstlerisch wohlberathene Pietät schon heute inmitten der modernen Welt als ein kleines, würdiges und werthvolles Heimthum deutschen Wesens schaffen konnte. Eine einzig „Wagnerianische“ Schöpfung — und selbst der Spott der Gegner schien verstummt! Sollten sie nicht ahnen, was aus solchen schlichten Anfängen erwachsen kann, und welch ein Geist schon in diesen Anfängen lebt? Dass ihre ganze alte Schande hier un-vergessen beisammen ist und dem verhassten Grossen für alle Zeit zu Füssen liegt? Dass auch vieles so gern Erstickte und Verleugnete hier fortlebt und sich ausbreiten will zum Bilde einer langsam anwachsenden neuen Kultur — sollten sie davon so gar nichts merken? — Genug: wir blieben unter uns und mögen noch lange derart „unter uns“ bleiben, dass immer mehr von draussen wirklich „zu uns“ kommen! Wir verlieren uns nicht dahinaus: wir haben um uns her ein „Museum“ gebaut, wo wir der eignen „Sammlung“ leben und in die Höhen schauen dürfen, die das Ideal tragen. Ein Symbol dessen ist hier in Wien Oesterlein's schönes Werk. Sei ihm dafür herzlicher Dank aller echten Bayreuther! Neben ihm werde aber auch seinem artistischen Helfer, Herrn Architekten Nedelkovits, die verdiente Anerkennung für die geschmackvolle Einrichtung des Museums, die übersichtliche Ordnung der fast kaum zu überwältigenden Fülle des Materials. Möge das Museum einen Mäcen finden, der ihm einst die gesicherte Existenz verschaffe, in welcher es sich zu Dem auswachsen könne, wozu es in seiner Anlage berufen erscheint! Möge es aber, solange es noch als das verkörperte Opfer eines Einzelnen, ganz aus persönlichen Mitteln ermöglicht, von dem geringen Eintrittsgelde der Besucher weiter unterhalten werden muss, zum Mindesten durch alle Mitglieder des grossen Wiener Vereins und alle nach Wien kommenden Gesinnungsgenossen nicht nur einmal, sondern oftmals besucht, und mehr und mehr als ein Werk erkannt werden, das nicht nur gegenwärtig überrascht und erfreut, sondern auch in seiner Weise ein Werk der Zukunft bedeutet. —

H. v. W.

Amsterdam. Wagner-Vereeniging. Tweede Serie, tweede Concert, 4. Maart. Gluck: Ouverture voor „Iphigenia in Aulis“ met slot van R. W., Fragmenten uit „Orpheus“. Mozart: Concert voor Viool; Recitativ en aria, Ouverture „Don Juan.“ Weber: Ouverture voor „Freischütz“ ect.

Berlin. An hiesiger Universität ist am 13. Februar ein Akademischer Richard Wagner-Verein begründet worden. Der Vorstand besteht aus den Hrn. stud. phil. Hugo Dinger, stud. jur. Max v. Joeden, stud. med. Rud. Götze.

Buda-Pest. (Vertreter des A. R. W.-V.'s Carl Gianicelli): am 13. Februar: Matinée mit folgendem Programm: Franz Liszt: „Angelus“ („Prière aux anges gardiens“) für Streichinstrumente, L. van Beethoven: Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, op. 11. (B-dur.) a) Allegro con brio; b) Adagio; c) Tema con variazioni, Peter Cornelius: Canonisches Terzett für zwei Soprane und Tenor aus der Oper „Der Barbier von Bagdad“ (mit Orchester), Richard Wagner: Gesänge für eine Frauenstimme. a) „Träume“ (Studie zu „Tristan und Isolde“); b) „Schmerzen“; c) „Der Engel“, „Albumbblatt“, für Violine bearbeitet von August Wilhelmj, Gesang der drei Rheintöchter aus der „Götterdämmerung“.

Burg bei Magdeburg. Am 14. Januar fand hier ein „Wagnerconcert“ statt, unter der Leitung des Vertreters des Allg. R. W.-V.'s, Hrn. H. Düsckhe, und unter Mitwirkung des hiesigen Chorgesangvereins und der Stadtkapelle des Hrn. A. Lorenz, gegeben von Fr. Leontine v. Dötscher (Sopran), grossh. Mecklenb. Kammersängerin, Fr. Otilie Nagel (Klavier) aus Prag, Hrn. Emil Tiferro (Tenor) vom Hoftheater in Petersburg und Hrn. Heinrich Bartezy (Bass) aus Königsberg. Das Programm enthielt: 1) Brautchor aus „Lohengrin“, 2) a. Recitativ und Romanze an den Abendstern aus „Tannhäuser“ und b. Tanz der Lehrhüben aus den „Meistersingern“, 3) Ansprache des Landgrafen aus „Tannhäuser“, 4) Elsa's Traum aus „Lohengrin“, 5) den ersten Akt der „Walküre“. (Klavierbegleitung: Fr. O. Nagel.) Das Reinerträgniss dieses Konzertes ward an die Kasse des Allg. R. Wagnervereins abgesandt.

Cöslin. 13. Februar: erster mus. Abend des seit März 1886 bestehenden R. Wagner-Vereins unter Mitwirkung der Fr. J. Roschazka, von Gleisenberg. Gesang, Fr. Buchholz, Klavier, Hrn. Konzertmeisters Marx, Violine: Tannhäuser-Ouvertüre 8 hdg., Vortrag „über W. und s. kulturhistor. Bedeutung“, vom Vereinsvorstand, vorgelesen durch Frhrn. v. Michael, Beethoven's Creutzersonate (Viol. u. Kl.), Elsa's Traum, Spinnlied (2 hdg.), „Dich theure Halle“, Walther's Preislied (Viol. u. Kl.), „Der Engel“, „Es gibt ein Glück, das ohne Reu“, Chor der Friedensboten aus „Rienzi“.

Fürth. Der hiesige Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins veranstaltete am 17. Februar seinen Mitgliedern eine musikalische Abendunterhaltung. Das Programm brachte drei Ensemblesätze: 1) Andante und Allegro aus einem Streichquintett in E von Mozart; 2) Klavier-Konzert Nr. 3 in C-moll, 1. Satz (Cadenz comp. von F. Liszt) mit Quintettbegleitung von Beethoven; 3) Ouvertüre aus Rienzi für Klavier, vierhändig, Violine, Viola und Cello (Herr Lehrer Löhr, Violine, Herr Lehrer Krapf, Viola, Herr Reallehrer Roth, Cello, Kaufmann A. Kuchler, Klavier und Herr Sontag, Contrabass) ferner Solovorträge des Herrn Lehrer Hell: a) Erster Gesang Wolfram's „Blick ich umher“ aus Tannhäuser; b) Fantasie Wolfram's und c) Arie des Holländers, 1. Akt; sowie des Herrn Ludwig Winkler: das Gebet aus Rienzi, Herrn Felix Fischer's Violin-Soli: 1) Walters Preislied aus „Die Meistersinger“ für Violine mit Klavierbegleitung von Wagner-Wilhelmj; 2) Balletfantasie von Beriot, und Herrn Lehrer Weidner's Solovorträge auf dem Piano: Spinnlied aus „Der fliegende Holländer“ für Klavier von Wagner-Liszt und das Vorspiel zu Parsifal.

Graz. Wagner-Verein. Am 26. Febr. Aufführung unter Leitung des Hrn. Dr. Potpeschnigg: Vorspiel zum III. Aufzuge der „Meistersinger“, Beethoven op. 18, Siegfried-Idyll, alle Stücke für Streichquartett mit Klavierbegleitung. Ausführende: Hrn. Prof. Streintz, Torgler, Gauby, Schuch und Dr. Potpeschnigg. Die Pausen wurden durch Gesangsvorträge der Frau v. Schick ausgefüllt. Der Verein hat neuerdings an Mitgliederzahl gewonnen.

London. United R. Wagner Society. London Branch. Das Programm für die bevorstehende „Season“ zeigt an: eine „Conversazion“ im Juni, wobei Hr. Hans Richter das „Siegfried-Idyll“ dirigiren wird; 4 gesellige Zusammenkünfte der Mitglieder, wobei Vorträge gehalten werden sollen von Hrn. Ferd. Praeger, W. Ashton Ellis, E. F. Jacques, Charles Dowdeswell. Das Erscheinen einer besonderen, englischen Vierteljahrsschrift ist in Aussicht genommen, welche Uebersetzungen aus R. Wagner's Schriften, Original-Artikel, Correspondenzen, Nachrichten und Mittheilungen aus dem Vereinsleben enthalten soll. Präsident des Vereins ist the Right Hon. the Earl of Dysart; Schriftführer: Mr. Julius Cyriax und Mr. Ch. Dowdeswell. Unter den Comité-Mitgliedern findet man: Mme. Albani, Mr. Walther Bache, Mr. Edward Dannreuther, Mr. Alfred Forman, Mr. A. C. Mackenzie, Mr. August Manns, Mr. Ferd. Praeger, Mr. Carl Rosa; unter den Mitgliedern des Vereins: Mr. George Henschel, Mr. H. Herkomer, Mr. Francis Hueffer (Ehren-Mitglied).

München. Der Orden vom Gral veranstaltete am 13. Februar Vormittags eine Feier des Tages in Form einer „Gedächtnisrede mit Beziehung auf die Aufführung von *Tristan und Isolde*“, gehalten von Hrn. Dr. Wolfgang Golther, Vorstand des Ordens.

Münster i. W. Der Gesangverein des Hrn. L. Roothaan, Vertreters des Allg. R. Wagner-Vereines, veranstaltete am 4. März ein Fest-Konzert aus Veranlassung der bevorstehenden Feier des 90. Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers. Unter Mitwirkung der kgl. sächsischen Kammersängerin Frä. Therese Malten aus Dresden und des kgl. Kammermusiklers Hrn. Harfenisten Wilhelm Posche aus Berlin kamen zur Ausführung: Kaisermarsch für grosses Orchester und Chor, Elisabeth's Begrüssung der Sängerhalle, Ouverture und Einzug der Gäste auf Wartburg aus „Tannhäuser“, Einleitung zum dritten Aufzug und Brautchor aus „Lohengrin“ u. A. Das Orchester ward gebildet von der Capelle des 2. westf. Inf.-Reg. Nr. 65 aus Minden, der Kapelle M. Fr. Giesenkirchen aus Dortmund, und Mitgliedern der Kapelle des Westf. Kürassier-Reg. Nr. 4, unter Direktion des Hrn. Louis Roothaan.

Quedlinburg. Am 17. Februar veranstaltete der hiesige Zweigverein des Allg. R. Wagner-Vereines ein Konzert mit folgendem Programm: 1) Siegfried-Idyll für Orchester, 2) Schmerzen, Lied für Sopran (Frä. A. Virgin), 3) Albumblatt, für Violoncello und Klavier (Hrn. Konzertmeister Herlitz und Dr. Kohl), 4) Walthers Preislied a. d. „Meistersinger“, für Tenor (Hr. F. Wackermann), 5) Siegmunds Lenzeslied a. d. „Walküre“ für Violoncello und Klavier (Hrn. Herlitz und Kohl), 6) Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ für Orchester, 7) Kavatine für Tenor (Erik) a. d. „Fliegenden Holländer“ (Hr. Wackermann), 8) Spinnlied und Ballade für Frauenchor und Soli a. d. „Fliegenden Holländer“ (Soli: Frä. H. Bendler und A. Virgin, Hr. Wackermann).

Regensburg. Am 14. März ist hier ein R. Wagner-Zweigverein begründet worden. Eine Anzahl Musikfreunde hatte sich versammelt, um dem Vortrage des Herrn Dr. phil. Wolfgang Golther aus München „über Richard Wagner's Frauengestalten“ beizuwohnen. Nach dem Vortrage äusserte sich Dr. Golther über die Zwecke des allgemeinen Richard Wagner-Vereines. Nachdem sich der grösste Theil der Anwesenden zum Beitritte in den Verein bereit erklärt hatte, wurde Herr Seiling, Musikalienhändler, einstimmig zum Vorstande gewählt. Danach wurden die Aufnahmebedingungen festgesetzt, und zwar: ein jährlicher Beitrag von vier Mark für die ordentlichen d. i. selbständigen Mitglieder und von zwei Mark für deren Angehörige als ausserordentliche Mitglieder. Die folgende musikalische Aufführung brachte das „Vorspiel zu Parsifal“, von Frä. Lilly Scherzer vorgetragen, das Gebet der Elisabeth, dann die Lieder „Träume“ und „die Rose“, von Frau Seiling gesungen, die „Begrüssung der Sänger“ aus Tannhäuser, ferner ein Largo von Nardini, eine Gavotte von Leclair für Cello, „Schön Hedwig“, Deklamation von Schumann, den ersten Satz von Beethoven's VII. Trio und ein Minnelied aus dem vierzehnten Jahrhundert von Graf Wolkenstein. — Die nächste Aeusserung dieses Vereines war, dass er den sechzigsten Todestag Ludwig van Beethovens (26. März) mit einer Gedächtnissfeier beging. Herr Emil Renner führte uns zunächst Beethovens Leben und Wirken vor. Dem beifällig aufgenommenen Vortrage reichten sich musikalische Aufführungen an: die Trauerklänge aus der „Götterdämmerung“ und von Beethovens Werken der erste Satz aus der Sonate in D-moll op. 5 für Cello und Klavier, die schottischen Lieder und der erste Satz aus dem Klavier-Quartett Nr. 7 in Es-dur. Auch hörten wir hierbei zum Erstenmale: „Wotans Abschied von Brünnhilde“ und den Feuerzauber aus der „Walküre“ (von Hrn. A. Hautmann).

Reichenberg i. B. R. Wagner-Verein. 17. Musikabend am 10. März: im ersten Theile Bach's Präludium und Fuge A-moll und das Parsifal-Vorspiel für Violine, Cello, Klavier und Harmonium. Mitwirkende: Frä. A. Christ, A. Herzog, E. Keck, H. Neunteufel, Hrn. Fr. Bartosch, Gerhardt, Meissner, Müller, Proksch, Reimer, Schütz. Dirigent: Herr Ferd. Gerhardt. Das Konzert ward am 16. zu Gunsten des Kinder-Asyl's des Vincenz-Vereines wiederholt.

Riga. Wagner-Verein. Vierter Studienabend am 8. Februar: Tristan Akt II, Sc. 1, mit vorausgehender thematischer Erläuterung (Isolde — Frä. Gabriele Lichtenegg, Brangäne — Frau M. Lohse; Klavier: Kapellm. O. Lohse). Dann: Vorspiel und Isolde's Liebestod, arr. für Streichorchester, Harmonium und Klavier und dirigirt v. Kapellm. Lohse (Isolde — Frä. Lichtenegg; Harmonium, Hr. Berndt; Klavier, Hr. Cesek, verstärktes Streichquartett des Theaterorchesters). — Gewerbe-Verein. 16. Februar: Vortrag Westermann über „Wagnerianer u. Bayreuth.“ — Pohlig's Beethoven-Abende (für das „neue Patronat“): 5. Abend am 14. Januar (Sonate Op. 31, Nr. 1. 2. 3. G-dur, D-moll u. Es dur; Op. 53 C-dur); 6. Abend am 9. Februar (Sonate Op. 54 F-dur, Op. 57 F-moll, Op. 78 Fis-dur, Op. 81a, E-sdur); 7. Abend am 27. Februar (Sonate Op. 90 E-moll, Op. 101 A-dur, Op. 106 B-dur); 8. Abend am 18. März (eigentlich angesetzt für den 14., Beethoven's Todestag) (Sonate Op. 109 E-dur, Op. 110 As-dur, Op. 111 C-moll).

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

V/VI.

Das Herz des Genies, welchem alle andere Glanz- und Hülf-Kräfte nur dienen, hat und gibt Ein echtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- oder Lebens-Anschauung.

Jean Paul.

Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden grössten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, dass zum ersten Male ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen.

R. Wagner.

Die Aesthetik der deutschen Klassiker.

Nach seinen an der Universität Berlin gehaltenen Vorträgen aufgezeichnet
von Heinrich von Stein.

Inhalt.

Die Begegnung. — Goethe's Naturwissenschaft. — Was ist Styl? — Schiller's Lehre vom Schönen. — Die Briefe über ästhetische Erziehung als Programm des gemeinsamen Wirkens. — „Sie haben mich wieder zum Dichter gemacht“. (Goethe an Schiller.) — Aesthetik der Dichtkunst. — Kunst-Theorie. — Die Arbeit am Wallenstein als Versuch, den höheren Kunst-Begriff zu verwirklichen. — „Jedes der Schiller'schen Dramen vom Wallenstein bis zum Tell bezeichnet eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales.“ (Wagner.) — Goethe nach Schiller's Tode. — „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit.“

1.

Die Begegnung.

Goethe und Schiller sahen sich zum ersten Male in Rudolstadt, am 7. September 1788. Die Zusammenkunft fand in der Familie von Beulwitz statt. Goethe war vor Kurzem aus Italien zurückgekehrt; Schiller, schon seit mehr als einem Jahre in Weimar sich aufhaltend, genoss einen ihm wohlthätigen Landaufenthalt bei Rudolstadt, im Verkehr mit Lengefelds. Goethe war an dem Abend, von welchem wir reden, wie es schien, in bester Stimmung, gesprächig, und es hörte sich ihm gut zu. Er erzählte von Italien; nicht allein von geistiger Ansprache, die er gefunden, sondern mehr noch von der Lebensweise, von dem Materiellen des Aufenthalts. Man lebe nicht theuer in Rom; die Neapolitaner seien nicht, wofür man sie ausbeute, träge und arbeitsscheu, sie arbeiteten nur weniger, als der nordische Arbeiter, weil für sie das Nothwendige schneller zu verdienen sei; hierauf freuen sie sich den Rest des Tages am Athemholen und am

Sonnenschein, was wiederum uns Nordländern nicht in gleicher Weise möglich ist. Die Konversation blieb allgemein, mit Schiller im Besonderen wechselte Goethe nur wenige Worte, in welchen nichts von Bedeutung zur Verhandlung kam. — Ueber diesen Verlauf der Zusammenkunft waren die Freunde Beider schmerzlich enttäuscht. Ganz Anderes hatten sie sich von ihr versprochen; sie hatten sich auch wohl bemüht, die Beiden auf wichtiger scheinende, künstlerische Themata zu bringen. So hatte Lotte Lengefeld sich am Tage zuvor ein Exemplar der Götter Griechenlands von Schiller ausgeben, und hatte das betreffende Blatt des Wieland'schen Merkur im Salon ihrer Schwester ausgelegt, so dass es Goethe sehen musste. Goethe warf einen tiefbesonnenen Blick auf die ersten Verse des Gedichts; dann bat er es mitnehmen zu dürfen; über seinen Eindruck von dem Werke äusserte er nichts.

Der Eindruck, welchen Schiller von Goethe empfangen hatte, war, wie er sich hierüber an Körner äussert, nicht eben ungünstig gewesen. Anfangs hatte ihn die äussere Erscheinung gestört; er hatte sich ihn stattlicher, zugleich in Haltung und Gebärden belebter und freier gedacht. Dann aber hatte seine Art zu erzählen Schillern sehr wohl gefallen. Meine in der That hohe Idee von ihm ist nicht vermindert worden, so schreibt er. Aber wir werden uns immer fern bleiben.

Sein Begriff von Goethe ist nicht vermindert worden. Aber seine im tiefsten Herzen von einer solchen Begegnung gehegte Erwartung ist ebenfalls herb enttäuscht. — Als Schiller aus dem Bann der Karlsschule zur Freiheit durch künstlerische Thätigkeit emporstrebte, da waren bereits Goethe's Schriften leuchtende und leitende Sterne seines Horizonts. Es ist bekannt, wie er sodann sein Leben durchaus als Schriftsteller sich zu gestalten beschliesst, mit welcher Kühnheit er auf diesem Wege vorschreitet; Bauerbach, Mannheim, Dresden sind die Merkzeichen dieser selbständig betretenen Laufbahn. Sein künstlerisches Thun hat sich gesteigert und geläutert. In Dresden vollendete Schiller den Don Carlos. Von hier aus durfte er bereits auf seine so schnell berühmt gewordenen Erstlingswerke als auf eine Vergangenheit zurückblicken. Er durfte sich, ohne sich zu vermessen, neben die Gereiften, Besten stellen. So fasst er den Plan, die Grossen von Weimar kennen zu lernen.

Weimar sieht er zunächst ohne Goethe. Wieland nimmt ihn begeistert, Herder wohlwollend auf. Neben diesen findet er vor, was der Briefwechsel mit Körner die Goethe'sche Sekte nennt. Diese beurtheilt er streng. Ein Geist der Kleinlichkeit scheint diese Leute zu beherrschen; in einem Mineral, in einem Grashalm finden sie die Welt; so glauben sie, nach Goethe, die Natur sehen zu müssen. Ihre Begriffe von Kunst gehen auf idyllisches Behagen, auf ein Schäferthum an der Ilm hinaus. — 1787 feiert Schiller mit Knebel und Anderen im Garten Goethe's den Geburtstag des Abwesenden; er selbst bringt den Trinkspruch auf den Gefeierten aus. Mit

seinem Herzen ist er jedoch nicht in dem Kreis der Schmausenden. Grösse, Hervorragung im Geistigen, wie er in den selben Tagen an Körner schrieb, ist es, woran er mit besonnenstem Bewusstsein sein Leben setzen will. Nur Einen giebt es, den er sich überlegen weiss: Goethe. Aber auch diesem Einen wird er zu geben haben. Der grosse Wundermann, das Genie par excellence, hat in Weimar nicht die seiner würdigen Aufgaben gefunden. Höhere Tendenzen diesem Einzigem nahe zu bringen, wo möglich mitzutheilen: es wird nicht ausgesprochen, dass diess Schiller's Absicht war; dazu ist der Gedanke zu zart, unberührbar geheim; aber dergleichen hegte er in sich — bis er Goethe sah. Dann hatte er es mit Einem Schlage aufgegeben, ohne sich nun ferner weder die Erwartung noch die Enttäuschung ausdrücklich einzugestehen.

Andererseits war nun die Zurückhaltung Goethe's gegen Schiller weit entschiedener und bewusster, als Dieser und die Freunde ahnten. Für Goethe war es schon sehr viel, dass er sich diesen Abend in gesprächiger Laune zu erhalten vermochte. Im tiefsten Innern hegte er wirklichen Groll gegen den Mann, der ihm hier mit so hohen Ansprüchen und Erwartungen entgegentrat.

Herzens-Sehnsucht, die endlich zur Unwiderstehlichkeit anwuchs, hatte Goethen nach Italien getrieben. Dort war ihm Erfüllung zu Theil geworden; mit vollen Zügen sog Goethe hier die Lebensluft eines höheren Daseins ein. Die Kunstdenkmale des Alterthums und der Renaissance, welche er nun erblickt, geben ihm eigentlich zum ersten Mal, statt der bisher gehegten Begriffe, eine volle Anschauung von der Kunst. Goethe träumte einmal in Rom, er sitze allein in einem Kahne, in den von unsichtbarer Hand die prächtigsten Fasanen eingeladen werden; sie häufen sich und füllen das kleine Schiff; ihr farbenschimmerndes Gefieder hängt in die vom Sonnenschein glitzenden Wellen herab. Sogleich beim Aufwachen deutete er sich den Traum: Das sind die Eindrücke, die ich hier empfangen, und diesen meinen Fasanenkahn werde ich bei euch, meinen Freunden in Weimar, auszuladen haben. — Italien, Spanien, Holland haben ihre Kunstblüthe erlebt, Deutschland hat ihnen noch nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen: Goethe hegt bei seiner Rückkehr aus Italien den Gedanken, zu einer Anregung deutscher Kunst — hierunter fast ausschliesslich die bildende Kunst verstanden — behutsam und besonnen vorzudringen. Er sah Weimar wieder am Abend des achtzehnten Juni 1788, bei aufgehendem Vollmonde. Stille, hohe Ideale hegt er in der Seele. Nicht die helle Freude des Südens, aber eine würdige Milderung alles Daseins glaubt er als die Grundstimmung der aufgenommenen Kunsterfahrungen der Heimath und den Freunden mittheilen zu können. — In tiefster Seele aber erschrak er, als er eben jetzt völlig entgegengesetzte Dinge bei seinen Freunden in Geltung fand. Heinse's Ardinghello und Schiller's Räuber — so sagt er später in einer Zusammenstellung, der man noch etwas von dem damaligen

Ingrimm anmerkt — wurden nicht nur von ganz Deutschland bewundert, sondern auch von meinen nächsten Freunden, deren Sinnesart ich mir verwandt geglaubt hatte, als das eigentlich Beachtenswerthe angepriesen. Wovon ich mich glücklich befreit hatte, das sollte ich nun mit ihnen wiederum ernst nehmen und anstaunen. Goethe fühlte, dass er unter diesen Umständen mit Dem, was er jetzt zu sagen hatte, von seinen Freunden nicht verstanden werden würde. Demnach musste es ihm als ein Verhängniss erscheinen, dass er bei seiner Rückkehr in die Heimath, Schillern an seinem Herde fand.

Der Fasanenkahn blieb unausgeladen; Goethe verschloss sich völlig in sich selbst. Diess ist ein Zug, der in Goethe's Leben immer wieder kehrt, dieses für weniger scharfsichtige Freunde unmerkliche Zurücktreten in sich. Er geht aus einer Grundeigenthümlichkeit seines Empfindens hervor. Es ist so bezeichnend für Goethe, wie jenes Wort von der Grösse, Hervorragung für Schiller ist, wenn er sich, nach durchlebter Werther-Zeit, über das geistig Wünschenswerthe zusammenfasst: „unter allen Besitzungen auf Erden ist ein eigen Herz die kostbarste, und unter Tausenden haben sie kaum zwei.“ Dann einige Jahre später in Weimar heisst es: „die Seele ist wie eine Stadt, die hinter sich ein Schloss auf dem Berge hat. Das Schloss bewachte ich und die Stadt liess ich in Frieden und Kriege wehrlos; nun fang ich an auch die zu befestigen.“ Niemals aber hatte er Besseres darbieten wollen, und nie fand er sich entschiedener unverstanden als jetzt bei der Rückkehr aus Italien.

Dem persönlichen Eindruck Schiller's entnahm Goethe, dass man es hier mit einer brauchbaren geistigen Kraft zu thun habe. Er glaubte mehr Welt und vor allem mehr positives Wissen bei ihm anzutreffen, als bei dem Verfasser der Räuber voraussetzen gewesen war. Schiller hatte gerade die Geschichte des Abfalls der Niederlande, so weit sie uns vorliegt, abgeschlossen. Jetzt erledigte sich die Professur der Geschichte in Jena; Goethe und der Geheime Rath Voigt verschafften Schillern eine Berufung zu dieser Stelle; Schiller nahm an, im ersten Augenblick durch den immerhin ehrenvollen Ruf erfreut, und weil er sich gerade damals nach etwas Festem im Leben sehnlichst umsah.

Nach wenigen Wochen klagt er an Körner: man hat mich übertölpelt. Meine Professur mag der Teufel holen. Sie brachte ihm zunächst keine Einnahme, kein festes Gehalt, dagegen mancherlei Kosten, und machte schleunige Vorbereitung zu den Vorlesungen durch übereilte Arbeit nothwendig. Schiller hatte eben dieser ihm nothwendigen Vorbereitungen wegen sich das Amt im stillen für einen etwas späteren Termin gewünscht. Schmerzlich empfand er den Verlust seiner Unabhängigkeit, schmerzlich das Unmöglichwerden jeder poetischen Thätigkeit. Um sich nur mit Kunst beschäftigen zu können, wandte er sich dann in seinen akademischen Arbeiten der Aesthetik zu. „Ich muss ganz Künstler sein können“, heisst

es in seinen Briefen aus dieser Zeit. Er empfand, dass ihm Goethe mit der verschafften Gunst doch eigentlich bei Seite gewiesen habe. „Ich empfinde ihm gegenüber wie Brutus gegen Cäsar empfunden haben mag. Goethe ist mir verhasst.“

Goethe hat später eingestanden, dass er seinerseits in diesen Jahren Schillern absichtlich mied. An Gelegenheit sich zu sehen fehlte es nicht, auch nicht an dem Zuspruch wohlwollender Freunde, aber die Annäherung blieb unmöglich; in den nahe benachbarten kleinen Orten leben die Beiden neben einander fort, der Eine, nothgedrungen, als Historiker, der Andere als Naturforscher und Beamter.

Man möchte sagen, dass das Schicksal in den nächsten Jahren die beiden Männer in seine ernste Schule genommen habe. Die ersten neunziger Jahre bringen Katastrophen in Beider Leben, welche zu tiefster Besinnung nöthigten.

Ein Jahr nach jener ersten Begegnung in Rudolstadt bricht die grosse Revolution aus. Sie fesselt nicht nur das allgemeine Interesse gerade auch der Deutschen, wenigstens der Denkenden unter ihnen; sondern sie zieht auch Goethen unmittelbar in ihre Kreise. Die deutschen Fürsten glauben, im Jahre 1792, dem Unfug ein Ende machen zu sollen; der Krieg wird mit den höchsten Ansprüchen, als eine Art von Kreuzzug für Recht und Kultur unternommen. Nicht nur der Befehl seines Fürsten, sondern, wie es scheint, auch der eigene Wunsch liess Goethe an diesem Feldzuge Theil nehmen: er wollte eine Erfahrung dieser Art gemacht, Welt und Menschen auch von dieser Seite kennen gelernt haben. Das Unternehmen verlief wie bekannt äusserst unglücklich. Nach den Tagen von Valmy verscholl das Heer der Verbündeten für die in der Heimath ängstlich Harrenden fast vollständig für vier Wochen: endlich erschien es, zerrüttet durch einen fluchtartigen Rückzug, an der deutschen Gränze. Mitten in dem Jammer und Elend dieses Rückzugs erblicken wir Goethe. Die Umgebung des Herzogs pflegte von ihm zu rühmen, dass bei argen Unbilden und Entbehrungen er sich doch einige Ueberlegenheit der Stimmung und Heiterkeit bewahrt habe. Jetzt aber erstarrte ihm Blick und Herz. Zu dem Anblick des Elends gesellte sich die Enttäuschung, da Goethe gewiss zu Denen gehörte, die den Sieg der Verbündeten für sittlich nothwendig gehalten hatten. — „In Rom erfuhr ich, was es heisse, ein Mensch zu sein“, sagt er einmal. Auch hier erfuhr er es, in einem furchtbar veränderten Sinn. Aus Rom hatte er, als das Palladium jenes besseren Menschenthums, die Kunst seinen Deutschen zubringen wollen. Jetzt erst verzagte er, überwältigt von dem Weltgeschick, völlig an der Mittheilung seiner Kunstgesinnungen. Die Kluft zwischen dem wirklichen Leben, wie er es nun erkannte, und jenen stillen Idealen schien unüberbrückbar. — Um sich von dem erlebten

Unheil einigermaassen wiederherzustellen, suchte Goethe alte Freunde auf, Jakobi und seinen Kreis, die Umgebung der Fürstin Gallitzin. Die Freunde wollten den Dichter in ihm wiederfinden und, wenn nöthig, wiedererwecken. Sie geben ihm Iphigenien zur abendlichen Vorlesung in die Hand. Aber Goethe „fühlt sich dem zarten Sinne entfremdet; auch von andern vorgetragen, war mir ein solcher Anklang lästig. Indem aber das Stück gar bald zurückgelegt ward, schien es, als wenn man mich durch einen höhern Grad von Folter zu prüfen gedenke. Man brachte Oedipus auf Kolonos, dessen erhabene Heiligkeit meinem gegen Kunst, Natur und Welt gewendeten, durch eine schreckliche Campagne verhärteten Sinn ganz unerträglich schien; nicht hundert Zeilen hielt ich aus.“ Zu unsagbarem Ernst waren seine rein menschlichen inneren Erfahrungen angewachsen; auf's bestimmteste fühlte er, dass es sich in dieser Welt „etwa bloss so mit der Leyer in der Hand“ nicht leben lasse; Goethe war kein Dichter mehr.

Schillern hatte inzwischen, nachdem er soeben das Glück in seiner häuslichen Niederlassung zu finden schien, die Krankheit erfasst, von welcher er eigentlich nicht wieder genesen ist. Im Januar 91, 92, dann wieder im Frühjahr 93 hatte sie in immer wiederholten Anfällen ihn niedergeworfen, und sein Leben auf's ernsteste gefährdet. Schiller hatte dem Tode in's Auge gesehen, und wusste von da an, dass er nur noch eine gemessene Zahl von Jahren zu leben habe. In seiner grossartigen Weise spricht er es etwas später aus: es handle sich für ihn darum, das Erhaltungswerthe aus dem Brande zu flüchten. — Auch er suchte, um sich herzustellen und zu erholen, alte Freunde auf, und kehrte auf fast ein Jahr in die schwäbische Heimath zurück. Geistig erfrischt, hochgefasst wendet er sich einem neuen Leben zu. Es gilt für ihn nicht mehr zu zögern, sondern zu edelm entscheidenden Thun vorzuschreiten. So entsteht der Gedanke der Horen: die besten Schriftsteller Deutschlands sollen sich vereinigen, ein Ausserordentliches soll geleistet werden.

Bei diesem Unternehmen durfte Goethe nicht fehlen. Schiller wandte sich an ihn mit einer würdig und ernst vorgetragenen Bitte um Betheiligung. Er erhielt eine freundlich zusagende Antwort.

Das war im Juni 1794. Wenige Monate später erscheinen die Beiden vereinigt. Schiller zieht in seinem grossen Briefe vom August „die Summe von Goethe's Existenz“; Goethe erkennt, dass er noch nie so verstanden worden sei. Schiller besucht Goethen in Weimar und wird in Dessen Hause mit ehrfurchtsvoller Herzlichkeit aufgenommen, in seinen durch seine Kränklichkeit ihm aufgedrungenen Lebensgewohnheiten zum Gegenstand rührender Sorgfalt gemacht; die Zimmer, wo er gewohnt, heissen im Goethe'schen Hause seitdem die Schillerzimmer. Bald erscheinen Beide sogar in ihren dichterischen Produkten in dem Maasse vereinigt, dass die nächsten Freunde die Autoren in ihren Gedichten nicht mehr zu unterscheiden wissen. Wo ist der grosse Gegensatz zwischen dem Dichter der

Iphigenie und dem Verfasser der Räuber, wo sind der „alte Groll“ und die Brutus-Stimmung geblieben? Was ist inzwischen vorgefallen?

Die entscheidende Begegnung hat, soviel wir zu sehen vermögen, im Monat Juli in Jena stattgefunden. Goethe erzählt: „Das alle meine Wünsche und Hoffnungen übertreffende, auf einmal sich entwickelnde Verhältniss zu Schiller hatte ich meinen Bemühungen um die Metamorphose der Pflanzen zu verdanken, wodurch ein Umstand herbeigeführt wurde, der die Missverhältnisse beseitigte, die mich lange Zeit von ihm entfernt hielten.“ Beide waren in einer der periodischen Sitzungen der naturforschenden Gesellschaft anwesend; ein Gespräch knüpfte sich an, als sie zufällig zugleich den Heimweg antraten. Schiller hatte an dem Vorgetragenen Theil genommen, bemerkte aber, wie eine so zerstückelte Art, die Natur zu behandeln, den Laien, der sich gern darauf einliesse, keineswegs anmuthen könne. — Damit hatte er einen Lieblingsgedanken Goethe's ausgesprochen; den Eingeweihten selbst bleibe diese Betrachtungsart vielleicht unheimlich, erwiderte Dieser. „Es könne doch wohl noch eine andere Weise geben, die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Theile strebend, darzustellen.“ Goethe trug hierauf lebhaft seinen Gedanken der Metamorphose der Pflanzen vor, und liess, was er eine symbolische Pflanze nennt, vor Schiller's Augen entstehen. Schiller hörte vortrefflich zu; Wilhelm von Humboldt erzählt uns, dass er durch die Art und Weise wie er ein Gespräch zu führen verstand, die Gedanken förmlich aus dem Anderen herauslockte. „Er vernahm und schaute das Alles mit grosser Theilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“ Goethe ist durch diese Erwiderung fast verstimmt; er nimmt sich aber zusammen und sagt: Das kann mir sehr lieb sein, dass ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe. Schiller erwidert gewandt und versöhnend; das Gespräch setzt sich fort, es dehnt sich auf fernere Gegenstände aus, es will nicht enden.

Einer eigentlichen Befreundung bedurfte es zwischen uns nicht, sagte Goethe später zu Eckermann; wir fanden, dass unsere Richtungen auf Eins gingen, und gehörten fernerhin zusammen. Es war eine plötzliche Einsicht, eine Entdeckung gleicher Tendenzen. Ich glaube, diese plötzliche Erleuchtung ging für Goethe hauptsächlich von dem Eindruck aus, den die Art und Weise, wie Schiller hörte und sprach, auf ihn hervorbrachte. Er deutet hierauf mit den schlichten Worten hin: „Schiller's Anziehungskraft war gross, er hielt Alle fest, die sich ihm näherten.“ Das war vor sechs Jahren nicht so gewesen. Schiller hatte sich seitdem beispiellos entwickelt; der leidenschaftlich Strebende hatte, durch die Umstände — deren nicht unwichtigster Bestandtheil den Namen Goethe trug — vom lärmenden Erfolge weg- und auf sich selbst zurückgewiesen, in sich selbst

das Unaussprechliche gefunden. Von da an vermochte er mit Milde nach Aussen zu blicken, nicht mehr begehrend, sondern des edelsten Besitzes gewiss. Ein innerlich bewahrtes, höheres Menschenthum war aber Goethe's eigentliches Lebensgeheimniss. Hier nun fand er sich von einem solchen höheren Menschenthume ebenfalls angesprochen, bei völliger sonstiger Verschiedenheit der natürlichen Anlage und persönlichen Eigenart. So wie es hier zu ihm sprach, ist es ihm nur dieses eine Mal begegnet. Diese höchste Gemeinsamkeit aber war mit Worten durchaus nicht auch nur anzudeuten; desshalb kein allmähliches Sich kennen lernen, keine eigentliche Freundschaft. „Es scheint als wenn wir, nach einem so unvermutheten Begegnen, mit einander fortwandern müssten“, schrieb Goethe im August; und hierbei verblieb es fernerhin.

2.

Goethe's Naturwissenschaft.

„Wir fanden, dass unsere Richtungen auf Eins gingen“: so Goethe. „Zwischen unseren Ideen über Kunst und Kunsttheorie fand sich eine unerwartete Uebereinstimmung“, schreibt Schiller. — Wenn zwei Männer wie Diese eine lange gehegte und völlig bewusste Abneigung aufgeben, so muss Das, worüber sie diesen Gegensatz vergessen, ein Mittelpunkt ihres Lebens sein. Nun ist aber das von ihnen ausdrücklich als gemeinsam Erkannte, nach Schiller's Worten, ihre Ansicht von der Kunst. Demnach ist diesen Männern hier die Kunst nicht Unterhaltung und Zerstreuung, nicht Ueberlieferung und Mode, sondern höchster Lebensernst. Das ist es auch, was Goethe Schillern vor allem zu sagen hatte: „Ich habe den redlichen und so seltenen Ernst, der in allem erscheint, was Sie geschrieben und gethan haben, immer zu schätzen gewusst.“

Ist einem Menschen die Kunst, praktisch genommen, höchster Lebens-Ernst, so wird er sie nun ferner, theoretisch gesprochen, in keiner Weise als eine blossе technische Virtuosität ansehen. Eine solche wird immer von anderen, bestimmten Absichten, in Dienst genommen. Das aber soll die Kunst, über welche Goethe und Schiller sich verständigen, eben nicht. — Als Klopstock mit seinem Messias auftrat, forderten die deutschen Aesthetiker bereits seit einer Generation ein grosses episches Gedicht. Die kritische Welt bewunderte Homer; soll eine Litteratur aufblühen, so muss sie ein Epos haben, so hiess es; Klopstock theilte diese Ueberzeugung und fasste ausdrücklich ihr gemäss wie bekannt schon als Primaner den Gedanken seines Gedichts. Wieland's erstes Werk ist ein Lehrgedicht über die Natur der Dinge. In diesem Gedichte sollte, nach der ausdrücklichen Versicherung des Verfassers, bewiesen werden, dass die bestehende Welt die beste unter allen möglichen Welten sei. Hier also ist es ein Satz eines ganz bestimmten spekulativen Systems, des Leibnitzischen; dort ist es ein ästhetisch-kritisches Mode-Theorem, welches die Fähigkeiten des jungen Dichters in seine Dienste nimmt. Vom Werther und von den Räubern würde man nichts Aehnliches

sagen können. Diese Werke brechen aus gewaltigen seelischen Nöthigungen hervor. Ihre Verfasser sind ursprüngliche, unendliche Naturen. Sie erschliessen Tiefen, in welche Andere noch nicht geblickt. Die Kunst ist ihnen der Ausdruck für Etwas, was durchaus nur auf diese Weise zu sagen war, für eine durchaus eigene Weise, das Leben und die Dinge anzusehen, für ein individuelles Weltbild, eine Weltanschauung.

„Die Kunst beruht auf dem Wesen der Dinge.“ (Goethe.) Diess drückt die Goethe und Schiller gemeinsame Tendenz in der Kunst aus, wie sie ihnen von Anfang an eigen gewesen war, sich immer entschiedener gestaltet hatte, und erst jetzt als gemeinsam ihnen zum Bewusstsein kam. Diesen Satz bezeichnen wir als den Mittelpunkt für die nun folgenden Auseinandersetzungen über die beiderseitigen Grundanschauungen unserer Klassiker.

Das entscheidende sie zusammenführende Gespräch handelte, soweit Goethe darüber berichtet, über Anschauungen der Natur. Mag es weiterhin auf Kunstansichten übergegangen sein, so ergibt sich doch schon hieraus, dass es räthlich sei, wenigstens was Goethe anbetrifft, von Fragen der Naturbetrachtung auszugehen, um zu erfahren, was unter dem Wesen der Dinge und demnach unter dem Wesen der Kunst verstanden werden solle. Geradezu zwingend aber führt hierauf der grosse Brief Schiller's zu Goethe's Geburtstage 1794. Hier will sich Schiller über das Innerste und Eigenste des Goethe'schen Geistes und seiner ganzen ideellen Lebensrichtung zusammenfassen. Was wird der Mann, der ihn am besten verstand, dem Dichter des Tasso und der Iphigenie zu sagen haben? Nichts von seiner Art zu dichten, nichts von seinen Charakteren und Versen. „Sie suchen das Nothwendige der Natur“, so lautet Schiller's Wort. Wohl Jeder hat, als er dieses zum ersten Male las, eine gewisse Ueberraschung zu überwinden gehabt. Man hatte denn doch für den Dichterfürsten Goethe etwas Anderes für näherliegend gehalten. Goethe selbst aber war durchaus einverstanden. Die Ueberraschung muss also überwunden, und die Charakteristik, wie sie Schiller giebt, als authentisch angenommen werden. „Sie suchen das Nothwendige der Natur. Sie suchen es auf dem schwersten Wege; Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen.“ Und ferner: „Sie steigen von der einfachen Organisation, Schritt vor Schritt, zum Menschen auf, und suchen dadurch in seine verborgene Technik einzudringen. Hätte von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt worden. So aber musste Ihr bildender Geist das bessere Muster erschaffen.“ Was Goethe künstlerisch leistete, wird hiermit als ein Bestandtheil, wenn auch als der entscheidende und hauptsächliche Bestandtheil, seines gesammten geistigen Unternehmens, dieses Unternehmen selbst aber als der grosse Zusammenhang der naturwissenschaftlichen mit den dichterischen Arbeiten Goethe's beurtheilt. — Diese Sätze müssen, wie gesagt, Den befremden, der sich gewöhnt hat, Goethe ausschliesslich als Dichter anzusehen. Ich will im Folgenden ver-

suchen, durch Zusammenstellung der in Goethe's eigenen Aussprüchen enthaltenen Belege sie uns verständlich und geläufig zu machen.

Wenn wir ein solches Wort wie Natur aussprechen, haben wir dabei zugleich, meist ohne darauf zu achten, ein Bild geistig vor uns, welches der Träger des Begriffes und des Wortes ist. Es ist nun bezeichnend für den Einzelnen wie für die Denk- und Empfindungsweise einer ganzen Zeit, was man gerade bei diesem merkwürdigen Worte halbbewusst, anschaulich vor sich sieht. Wir Modernen haben wohl vorzugsweise einen landschaftlichen Komplex im Sinne, wenn wir Natur sagen, eine Weite und Tiefe, in welcher die Spuren menschlicher Thätigkeit nicht eben hervortreten, also etwa Wiese und Wald. Andere Zeiten sahen, unwillkürlich und zunächst, bei dem gleichen Anlasse Anderes. Der Mensch des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar der denkende, hochgebildete Mensch dieser Zeit sieht die Sternwelten vor sich, wenn er von der Natur spricht. Als die Ansicht des Kopernikus, sehr allmählich, Geltung gewann, musste die durch diese Ansicht besonders hervorgehobene Erdenatur der anderen Sterne, der Ausblick in eine Uermesslichkeit der himmlischen Welt, welcher sich ergab, wenn man den von uns als Sonne und Sterne gesehenen Himmelskörpern eine zum Theil viel grössere Bedeutung im kosmischen Zusammenhange zuschrieb, als die Erde besitzt: diess musste, einmal erkannt, den menschlichen Geist vor allen anderen Erkenntnissen beschäftigen und einnehmen. Man denke, um sich diese Anschauungsweise in Beispielen gegenwärtig zu halten, an Bruno, an Kepler. — Fernerhin wird dann versucht, diesen grossen kosmischen Zusammenhang auf das möglichst einfach zu denkende Wirken weniger mechanischer Kräfte zurückzuführen. Die cartesianischen Wirbel, die Gravitation Newton's, werden zu einem grossen Theile auch die Einbildungskraft der unmittelbar folgenden Generationen bestimmt haben. Inzwischen vermehrten Teleskop und Mikroskop die Anschauungen der Vielgestaltigkeit der Natur. Diese Anschauung paart sich jedoch in dieser Periode mit einem gewissen abstrakten Sinn. So sieht denn der Mensch des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts bei dem Worte Natur ein Gewirr und Gewimmel, ein Unzähliges vor sich, gleichviel von was, von Sternen, wenn es sich um's Grosse, von Infusorien, wenn es sich um den Wassertropfen handelt, von Atomen, Massentheilchen.

Hier hat nun am Ende dieses achtzehnten Jahrhunderts ein hochbegabter Geist der Betrachtung der Natur sich zugewandt. Seine persönlichen Fähigkeiten, wie die Erkenntnismittel seiner Periode hat er mit Bevorzugung in den Dienst dieser Erkenntniss-Absicht gestellt. So hat er eine sehr bestimmte Anschauung von „Natur“ gewonnen. Goethe denkt bei dem Worte Natur hauptsächlich an zwei konkrete Erscheinungen, von welchen er sich dieses Wort, so zu sagen, zugerufen fühlt. Diese Erschei-

nungen sind die Farbe, und die organische Gestalt. Seine Arbeiten zur Naturwissenschaft betreffen hauptsächlich Farbenlehre und Morphologie.

Wir gehen jetzt auf einige Einzelheiten der naturwissenschaftlichen Arbeiten Goethe's ein, sind aber gerade hiermit darauf gerichtet einzusehen, warum Goethe mit jenen merkwürdigen Sätzen Schillers als in einem richtigen Ausdruck „die Summe seiner Existenz gezogen“ fand.

Die Erscheinung der Farbe erklärt sich aus drei Bestandtheilen: aus der Beschaffenheit des Auges, welches die Farbe sieht; aus der Beschaffenheit der Oberfläche des Körpers, welcher farbig erscheint; aus dem Lichte, welches die Farbe hervorruft. Die Physiker zur Zeit Goethe's trugen als Farbenlehre fast ausschliesslich eine Theorie dieses letzten dritten Bestandtheils vor. Sie lehrten die verschiedene Brechbarkeit des Sonnenlichtes in der seitdem aufgegebenen Fassung, dass das Sonnenlicht aus sieben farbigen Lichtern zusammengesetzt sei. Diese verschiedenfarbigen Lichter erscheinen nebeneinander, wenn man einen Sonnenstrahl durch ein Prisma gehen lässt, und das Ergebniss der im Prisma sich vollziehenden Brechung, das Spektrum, auf einer in richtiger Entfernung aufgestellten Tafel aufhängt. Goethe verwahrte sich nun vor allem dagegen, dass dieses Eine, eng umschriebene Experiment den ganzen reichen Kosmos der Farbenerscheinungen erkläre. Er ging in der Polemik gegen diesen Kunstgriff des physikalischen Handwerks so weit, dass er die verschiedene Brechbarkeit des Sonnenlichtes leugnete. Schon Schopenhauer, einer der wenigen Schüler Goethe's in der Farbenlehre, erkannte, dass der Meister in diesem Punkte geirrt habe. Goethe wurde also seinerseits dem dritten nothwendigen Bestandtheil jeder vollständigen Erklärung der Farben nicht gerecht. Dafür aber entdeckte er, was den an erster Stelle aufgeführten Bestandtheil einer solchen Erklärung betrifft, die rein subjektiven Farbenerscheinungen. Das geschlossene Auge sieht unter gewissen Umständen, wechselnde Farben. Diess zeigt eine innere Thätigkeit des Auges, welche Farben hervorzu- bringen vermag. Diese Thätigkeit wird auch beim Wahrnehmen der draussen erscheinenden Farben in Berechnung zu ziehen sein. Goethe dachte sich ferner, in Betreff des zweiten Punktes, die objektiv erscheinende Farbe als eine Art von chemischer, konstitutiver Eigenschaft der Körper. Nehmen wir immerhin das weisse Licht als brechbar in eine Skala unzähliger, kontinuierlich ineinander übergehender Farben an; damit ein Körper eine dieser Farben an sich trage, muss er die Strahlen von der bestimmten, dieser Farbe entsprechenden Brechbarkeit zurückwerfen und alle anderen Strahlen absorbiren; diess setzt eine bestimmte sehr komplizierte Beschaffenheit seiner molekularen Zusammensetzung voraus. Hier liegen auch der heutigen physikalisch-chemischen Forschung noch grosse ungelöste Aufgaben vor.

Was Goethe's Betrachtungsweise, allgemein es auszusprechen, auszeichnet, ist wohl diess: dass er auf die Vielheit der Bedingungen hinweist, aus welchen ein solches Phänomen hervorgeht. Ihm zu folgen, verhält es sich mit jedem Naturwerk wie mit einem Webermeisterstück, „wo ein Tritt tausend Fäden regt.“ Das Experiment ist ihm verdächtig, weil es diese Vielheit der Bedingungen einschränkt, und den natürlichen Vorgang aus einigen bestimmten, im Gedanken festgehaltenen Ursachen künstlich herzustellen versucht. Im Experiment, sagt er, determinire die Idee die Natur. Sie determinire auch den Menschen. Dieser sei selbst der beste Beobachtungsapparat und thue daher besser, seine wahrnehmenden Organe auszubilden, als sich künstlicher Instrumente zu bedienen. Flicht nicht in die dunkle Kammer des physikalischen Laboratoriums, sondern blickt zum hellen Tageshimmel auf, wenn ihr die Farbe verstehen wollt. Die Farbe des Himmelsäthers, und die Farbe der Sonne: diese beiden Farben zeigen in ihrer gegensätzlichen Zusammenstellung die Natur der Farbe: ein solcher Anblick ist das Urphänomen der Farbenlehre.

Goethe nannte die experimentirende und rechnende Betrachtungsweise der Physiker analytisch, seine eigene dagegen synthetisch. Er war der Ansicht, dass ein Gegensatz zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen bestehe, und dass dieser Gegensatz für den reinmenschlichen Werth der Naturwissenschaften wichtig sei. — Es war im Jahre 1830; die Nachrichten von der begonnenen Julirevolution setzten in Weimar alles in Aufregung; Eckermann eilt zu Goethe. „Nun“, ruft Dieser ihm entgegen, „was denken Sie von dieser grossen Begebenheit? Der Vulkan ist zum Ausbruch gekommen; alles steht in Flammen, und es ist nicht ferner eine Verhandlung bei geschlossenen Thüren!“ „Eine furchtbare Geschichte!“ erwiderte Eckermann. „Aber was liess sich bei einem solchen Ministerium anderes erwarten.“ „Wir scheinen uns nicht zu verstehen, mein Allerbesten,“ erwiderte Goethe. „Ich rede gar nicht von jenen Leuten; es handelt sich bei mir um ganz andere Dinge. Ich rede von dem in der Akademie zum öffentlichen Ausbruch gekommenen, für die Wissenschaft so höchst bedeutenden Streit zwischen Cuvier und Geoffroy de St.-Hilaire! Sie können sich keinen Begriff machen, was ich bei der Nachricht von der Sitzung des 19. Juli empfinde. Die von Geoffroy in Frankreich eingeführte synthetische Behandlungsweise der Natur ist jetzt nicht mehr rückgängig zu machen. Von nun an wird auch in Frankreich bei der Naturforschung der Geist herrschen und über die Materie Herr sein.“

In dieser Sitzung handelte es sich um vergleichende Anatomie. Goethe's Anschauungen sind hier, in der Morphologie, zu grösserer Anerkennung gekommen, als in der Farbenlehre. Wer der Beobachtung vor dem Experiment den Vorzug giebt, dem wird überzeugender, als die Erklärung eines Vorganges, wie es denn doch die Farbenerscheinung ist, vielmehr die Deutung ruhender Gestalten gelingen.

Wir unterscheiden einen Birnbaum von einem Apfelbaum aus einer Ferne, die Blüten, Blätter oder Früchte nicht erkennen lässt, nach der Form. Der Birnbaum ist im Allgemeinen länglicher, der Apfelbaum rundlicher; die Form des ersteren erinnert an die Form der Birne, die Form des letzteren an die des Apfels. Im Allgemeinen sind auch die Blätter des Birnbaumes länglicher, als die breit herzförmigen Blätter des Apfelbaums. So scheint sich, trotz grosser Umgestaltung, doch dieselbe Tendenz der Form durch alle Theile des Baumes hindurch zu erhalten; von der Wurzel bis zu der Stelle, wo die Zweige ansetzen — dann wiederum, wo die Blätter sich bilden — endlich wirkt sie auch in dem Umlauf der Säfte, durch welche die reifende Frucht sich formt.

In Goethe's Gedanken von der Metamorphose der Pflanze handelt es sich um diese, hier aus einer recht zufälligen Anschauung oberflächlich ersene, Einheit der bildenden Kraft. Um verschiedenen Bedingungen des Lebens zu entsprechen, bestimmt sich, nach Goethe, die selbe Kraft, gestaltend, umgestaltend, zur Bildung der Wurzel und des Schaftes, zur Bildung der Blätter, zur Bildung des Blütenkelches, der Blütenblätter, der Staubfäden und der Frucht. Im Keime der Pflanze liegen noch kaum unterschieden, alle diese Theile des vollständigen Gebildes nebeneinander. Er wäre in Goethe'scher Sprechweise als Urphänomen der Pflanzenwelt zu benennen. — Das sogenannte natürliche System der neueren Botanik theilt die Pflanzen nach der Verschiedenheit der Keime ein; es zählt nicht mehr, mit Linné, Staubfäden. Diese Neuerung ist in Goethe's Sinne; denn dieser Eintheilungsgrund ist dann berechtigt und wirklich natürlich, wenn man den Keim als die ursprüngliche Einheit des ganzen pflanzlichen Gebildes auffasst, wonach die entscheidenden Differenzirungen der Pflanzenarten eben an ihm, dem Keime, studirt werden müssen.

Goethe ist es nun ferner, der die für die neuere Anatomie entscheidend wichtige Entdeckung machte, dass die Schädelknochen umgestaltete Wirbel sind. Er sah zuerst die Aehnlichkeit der Bildung, an dem zufällig ihm vor Augen liegenden Schädel eines Thieres. Von der Wirbelsäule führe demnach, so schloss er, zur Schädelbildung ein in ähnlicher Weise einheitlich gestaltender Trieb, als vom Schaft einer Pflanze zur Blätterkrone. Hier schloss sich aber sogleich eine vielumfassende Folgerung an. Kein Lebendiges ist ein Eins, sagt Goethe, Immer ist's ein Vieles. Denn ein Wesen lebt, insofern es Nahrung aufnimmt; sein Körper gehört mit dem Stoffe seiner Nahrung zusammen. Diese Beiden nun, das Thier und die Lebensbedingungen dieses Thieres als eine Einheit betrachtet: so ist die bildende Kraft in dieser Summe von Gegebenheiten gemeinsam gegenwärtig, und bildet die Gestalt des Thieres im Einzelnen nach den Erfordernissen der ihm erreichbaren Nahrung aus. Ein kleiner Vogel mit langem Schnabel muss ursprünglich seine Nahrung aus tiefen Blumenkelchen oder dergleichen

herauszuholen gehabt haben. — Hiermit war von Goethe auf die Lamarck-Darwin'sche Betrachtungsweise hingeleitet.

Dieser eine Blick auf Schädel und Wirbel, dieses ausserordentliche Urphänomen, erzählte demnach dem Betrachter die Geschichte nicht nur des vorliegenden Thierkörpers, sondern in weiterem Zusammenhange (der freilich noch der Bekräftigung durch viele Anschauungen bedurfte und diese Bekräftigung auch bereits bei Goethe durch fernere Entdeckungen erhielt) auch die Entstehungsgeschichte der Arten. Da begreift man, warum Goethe in den Sprüchen in Prosa sagt, der einzelne Fall sei das Allgemeine. „Müset im Naturbetrachten Immer eins wie alles achten“, heisst es in den Versen unter der Ueberschrift „Gott und Welt.“ Und Schiller sagt mit Beziehung auf solche Gedanken und Entdeckungen: „Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen.“

Gross aber ist die Bedeutung für Herz und Geist, die Goethe diesen Phänomenen abgewinnt. In dem Gespräche über jene Sitzung sagte Goethe: jetzt wird man Blicke in grosse Schöpfungsmaximen thun, in die geheimnissvolle Werkstatt Gottes. Hinter den Urphänomenen glaube man unmittelbar die Gottheit zu gewahren. Die Natur, in ihrem wahren Wesen erfasst, ist nicht ein Wirrsal mechanischer Kräfte, sondern sie ist wesentlich Spezifikation, sie ist wesentlich Gestaltung. Was das Verhältniss der Natur zum Menschen angeht, so folgt hieraus, dass der Mensch mit dem Besten, was er ist und besitzt, in der Natur wurzelt, in ihr zu Hause ist. Zwar stellt sich in ihm ein Höchstes dar, „das sonst Undarstellbare.“ (G. an Zelter 1808.) Aber diess Höchste wird doch aus den inneren Kräften der Natur in, so zu sagen, gerader Richtung hervorgebracht. Ist bereits in den elementaren Erscheinungen als ihr Wesen die bildende Kraft erkannt; so findet man hiermit die Elemente dem Menschen zugewandt und den Menschen den Elementen befreundet. — Am Schlusse der Helena will der Chor seiner Königin nicht in den Hades folgen, sondern die Jungfrauen wollen, unpersönlich, in Bäumen, Bächen und Seen weiterleben. „Auf den Gedanken, dass der Chor nicht wieder in die Unterwelt hinab will, sondern auf der heitern Oberfläche der Erde sich den Elementen zuwirft, thue ich mir wirklich etwas zugute“; so versicherte lächelnd der beinahe Achtzigjährige.

Goethe hatte selbst in der Natur eine Zuflucht und Heimath gefunden, als er aus dem Kunstelement Italiens verwiesen, in der deutschen Heimath sich unverstanden sah. Er wollte an der Betrachtung der Natur sich aufbauen. Dieser grosse Sinn, mit welchem er sich an die Natur wandte, liess ihn auf Züge in ihr achten, welche von den berufsmässig die Naturwissenschaft Betreibenden nicht hinlänglich beachtet worden waren, und erklärt demnach seine Ansichten und Entdeckungen.

Verehrung der Natur und Hingabe an das Naturelement: das sind Gedanken, ja Prinzipien, welche Goethe's Naturanschauung durchziehen

und bestimmen. Diese Gedanken sind als Prinzipien einer Welt- und Lebensanschauung genommen, unvollständig und nicht unbedenklich. Denn das Schaffende im menschlichen Geiste wird nicht zu den höchsten Zielen aufstreben, wenn es sich von einem Elemente der Natur geleitet glaubt. Zwar dass es sich im Zusammenhange mit den Kräften aller Dinge fühlt, hierdurch kann geistiges Thun auf's Ernsteste belebt und gesteigert werden. Aber Hingabe an die Natur wäre hierfür nicht mehr das rechte Wort. — Wenn Goethe, in der künstlerischen Arbeit an einem Epos über die Jagd begriffen, an Schiller schreibt: „wir wollen abwarten, an welches Ufer der Genius das Schiffelein treibt“ (326), hat Dieser gewiss den Kopf geschüttelt. In seinen späteren Jahren würde Goethe selbst dem zu Grunde liegenden Gedanken diese Fassung nicht mehr gegeben haben. Sondern da heisst es: Der Mensch müsse sich zuweilen wieder in das Unbewusste flüchten: denn darin lebe seine Wurzel.

3.

Was ist Styl?

Aus dem Zusammenhange seiner Naturanschauung ergibt sich für Goethe sein Begriff vom Styl in der Kunst. „Ich glaubte“, sagt er, „der Natur abgemerkt zu haben: wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild als Muster alles künstlichen hervorzubringen.“ Ist ein Kunstwerk, was es sein kann und soll, so müsse es sich neben das Naturwerk stellen. Wir haben nun gesehen, was Goethe als Naturwerk vor allem beachtete: Erscheinungen, wie Aetherblau und Sonnengelb, wie Schädelhülle und Wirbelsäule, Erscheinungen, welche uns eine grosse Geschichte, in einem Anblick befasst, zu erzählen haben. Das Kunstwerk sei vielsagend an Gehalt, wie solche Erscheinungen der Natur, so heisst es nun, dann ist es vortrefflich, dann besitzt es Styl. „Der Styl in der Kunst“, lautet der schon vorhin angedeutete Satz in seiner genaueren Ausführung, „ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniss, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Das Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen, sind die Urphänomene. Das Kunstwerk soll den Urphänomenen gleichen; das ist, kurz gesagt, Goethe's Lehre vom Styl.

Man spricht von Goethe's Objektivität. Man rühmt diese als eine Eigenschaft seiner Kunstweise. Hier fänden wir etwas Derartiges in seinen Kunstbegriffen ausgesprochen und gefordert. Es hat jedoch mit dieser scheinbar sehr einfachen Forderung, wie wir sehen, bei Goethe eine gedankentiefe Bewandniss. Das Kunstwerk soll nicht die Objektivität etwa des Flugsands und wuchernden Unkrauts besitzen, sondern die Objektivität des Himmelsdomes. — Es liegt in Goethe's Denkart und Ausdrucksweise begründet, dass er sehr eigenartige, vielumfassende An-

sichten oder Empfindungen unter einem leicht ansprechenden, unaufdringlichen Wort beinahe versteckt. Diess hängt damit zusammen, was er im Leben sein Inkognito, seinen realistischen Tic zu nennen pflegte. Wir wollen uns angelegen sein lassen, überall in der Auffassung der Persönlichkeit und der Lehren Goethe's zu solchen an der Oberfläche erscheinenden Merkzeichen die zu ihnen gehörige Tiefe hinzuzusehen. — Die von Goethe geforderte Natur-Aehnlichkeit ist also etwas völlig Anderes, als die blosser Forderung der Natürlichkeit, einer gewissen gegenständlichen Richtigkeit. Goethe entwickelt die hier berichteten Gedanken in einem kleinen Aufsatz (1788), welchen er „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl“ überschreibt. Nachahmung der Natur und Styl verhalten sich zueinander, wie Anfang und Ende eines Weges. In der Mitte zwischen beiden liegt die Manier, diess Wort „in einem hohen und respektablen Sinne genommen“. Hat nämlich ein Künstler in langer, ehrsiger Arbeit mit treuem Sinne sich an die Natur gehalten, so wird er dazu gelangen, mit den so erlernten Formen wie mit einem Eigenthum, mit einiger Freiheit zu schalten. Er wird sich aus diesen der Natur abgelernten Formen eine Sprache bilden und sie zum Ausdruck seiner innerlich gehegten Eigenart verwenden. Er wird, je nachdem diese Eigenart beschaffen ist, möglicherweise etwas sehr Bedeutendes in einer solchen Sprache vorzubringen haben. Dennoch aber giebt es nach Goethe noch ein Drittes, Höheres in der Kunst, eben den Styl; er entsteht durch Einblick in die Eigenschaften der Gegenstände, durch Ueberblick über die Erscheinungen; hier verliert sich der Künstlergeist in das Objekt, um diesem dadurch eine Fülle des Sinnes und Gehaltes und eine sonst nie gehörte Sprache zu verleihen.

Bei der erwähnten, kurzen Ausführung dieses seines grossen Gedankens hat Goethe fast nur die bildende Kunst im Sinne. Auch die Beispiele, welche ihn als Erläuterung jener drei Kunstweisen um die selbe Zeit beschäftigten, sind sehr einfache Erscheinungen aus dem Bereiche der Architektur und Malerei. — Die Aegypter haben uns einige grosse typische Grundformen für öffentliche Baudenkmale hinterlassen, darunter den Obelisk. Goethe bemerkt nun, dass die Form des Obelisk im Granit vorgebildet sei. Die Parallelpipeden, in welchen man diess Gestein antrifft, seien öfters wieder diagonal getheilt, wodurch sogleich zwei rohe Obelisk entstehen. Wahrscheinlich komme diese Naturerscheinung im oberägyptischen Gebirge kolossalisch vor; dort hatte man vielleicht zuerst solche grosse Granitkeile zu öffentlichen Monumenten ausgesucht und hervorgezogen. Diess war nun etwas weit Anderes, als wenn man etwa in öffentlichen Monumenten die Form einiger gerade in Alexandria ausgeladener Marmorplatten nachgeahmt hätte. Sondern man hatte sich hiermit einer Grundform des Bodens bemächtigt, auf welchem man lebte und stand. Der Mensch wächst aus dem Boden seiner Heimath hervor; die Tragfähigkeit, ob die geologische Struktur dem Verkehr hinderlich oder förderlich sei,

ja die Art des Staubes, der vom Boden sich hebend die Luft durchsetzt, bestimmen zu einem wichtigen Theile die Natur des Menschen. Goethe verfolgte auf seinen Reisen gerne diesen Zusammenhang der Menschenart mit dem Grundgerüste ihres Daseins. Diese Gedanken im Sinne, würde der Obelisk eine stylvoll erfundene Kunstform heissen dürfen. Die Kunst steckt in der Natur; wer sie herausholt, der hat sie, sagt einmal unser grosser Albrecht Dürer: diess Wort deutet auf ein dem Goethe'schen ähnliches Stylprinzip, und ist besonders auf dieses Beispiel vom Obelisk anwendbar. — Tischbein, wie viele Freunde Goethe's über dessen Beschäftigung mit Botanik erstaunt, glaubte, es werde damit auf möglichst sinnreiche Erfindung von Ornamenten und Arabesken hinauskommen. Während Goethe sonst sehr ärgerlich wurde, wenn man seine naturwissenschaftlichen Arbeiten als eine Velleität bei Seite schob — das hiess auch: nach einer Idee, und zwar nach einer sehr falschen Idee, den Menschen determiniren — so mag er wohl über diesen Einfall Tischbein's freundlich gelächelt haben. Vielleicht haben sich an ihn Gespräche angeknüpft, denen wir dann die unter dem Titel „von Arabesken“ niedergeschriebenen Sätze verdanken würden. Sehr wohl lässt sich auch der Styl einer Dekoration nach dem Begriffe Goethe's beurtheilen. Denn auch hier will das Wesen einer Sache zum Ausdruck kommen. Nur ist der Gegenstand, der im Ornament eine künstlerische Sprache erhalten soll, nicht etwa die Blumenranke, das einzelne Motiv der Arabeske, sondern die Fläche, welche dekorirt wird. Die Wand, das Gewölbe, an welchen man Arabesken anbringt, soll durch sie gleichsam organisirt und belebt werden. Goethe findet, dass in Pompeji und in den Titus-Thermen eben hierin der Styl der Dekoration bestehe, während selbst Raphael in den Loggien mehr die verschwenderische Fülle der Erfindung als solche zeigen zu wollen scheint, als dass er den Raum zum Gegenstande und Inhalte der Dekoration machte. — In jenem kleinen Aufsätze über den Styl selbst ist das einzige durchgeführte Beispiel Goethe's das Stillleben, die Darstellung von Blumen und Früchten. Wer die ruhige Gegenwart dieser Gegenstände mit treuem Sinne wiedergiebt, wird bereits ein schätzbarer Künstler sein. Wie viel mehr gewinnt man in einem solchen Bemühen dem Augenblick und den Dingen ab, als wenn man nur so über die Dinge hinrastet, im immer eilfertigen Frohdienst der Willenssucht. Auch in diesem Kunstbereiche nun vermögen wir die Weise einzelner bedeutender Künstler von einander zu unterscheiden, womit sich zeigt, dass auch hier Manier in dem oben bezeichneten Sinne statthabe. Das Höchste aber wird nach Goethe erreicht, wenn der Künstler mit der genauen Kenntniss der Organisation und Eigenschaften seiner Gegenstände sich durchdringt; der Künstler wird um so grösser und entschiedener werden, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist. — Ob der ausübende Künstler diess dem theoretisirenden Meister zugeben wird?

Goethe sendet, Briefwechsel 6, eben diesen Aufsatz an Schiller mit den Worten: „Beiliegende Blätter darf ich nur einem Freunde schicken, von dem ich hoffen kann, dass er mir entgegen kommt. Indem ich sie wieder durchlese, erschein ich mir wie jener Knabe, der den Ocean in das Grübchen zu schöpfen unternahm.“ Schiller antwortet (Briefwechsel 7) durch Uebersendung eines Manuskripts, von dem wir noch zu reden haben werden, und eines Aufsatzes vom Erhabenen. Die in diesem letzteren und einigen unmittelbar zu ihm gehörigen Arbeiten ausgesprochenen Gedanken liefern nun wirklich die Ergänzung der Goethe'schen Gedanken über den Styl, nach welcher Dieser selbst, zu Folge der eben angeführten Worte, sich umsah.

Schiller hatte Goethe's geistiges Unternehmen mit dem Worte charakterisirt: Sie suchen das Nothwendige der Natur. Er war wohl auf dieses Wort verfallen, weil er sich seine eigenen Bestrebungen in Beziehung auf einen andern Gegenstand ähnlich zum Bewusstsein brachte. Schiller suchte in Lehre und Leben das Nothwendige im inneren Menschen.

In seinen Betrachtungen über das Erhabene ist deutlich bezeichnet, worin er es fand. Sieht sich der Mensch als natürliches Wesen bedroht, in seinen Wirkungen gehindert, ja vernichtet, so zeigt sich dann in ihm noch immer eine Sympathie mit jener Uebermacht, welcher er persönlich unterliegt. Ein Gefühl rein geistiger Ueberlegenheit tritt hervor. Die Unermesslichkeiten der Natur spotten des zählenden und rechnenden Verstandes: ein tiefer Sinn in uns aber versteht das Unermessliche. Die Ueberkräfte der Natur spielen mit dem Menschenkörper, dem Staub-Geborenen: wir aber jubeln hoch auf bei ihrem Spiel und erkennen unser höheres Sein in ihnen wieder. Der Ozean in Ruhe ist ein Beispiel für die erstere Art des Erhabenen, der sturmbewegte Ozean ein Beispiel für die letztere. — Hier ist nun ein spezifisch-Menschliches gefunden, weil hier ein rein Inneres über äussere Naturbedingungen triumphirt. Das Geistige im Menschen kündigt sich hier als eine eigene, höhere Ordnung der Dinge an. Es ist das einzig wirklich Feste und Beharrliche in aller Buntheit der Erscheinungswelt. — Man darf nach Schiller diese hier bezeichnete ideelle Ueberlegenheit nicht mit dem Widerstand gegen Bedrohungen und Hindernisse verwechseln. „Wer das Furchtbare überwindet ist gross; erhaben ist, wer es, auch selbst unterliegend, nicht fürchtet. Gross war Herkules, da er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte. Erhaben war Prometheus, da er, am Kaukasus angeschmiedet, seine That nicht bereute und sein Unrecht nicht eingestand.“ Dass demnach das Erhabene hervorgebracht wird, und nun unverbrüchlich dasteht, als das einzige Beharrliche in der ganzen Welt, ist eine rein geistige That. „Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Aussenwerke ersteigt, auf die der Mensch seine Sicherheit gründete, und

ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten — wo es kein andres Mittel giebt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen — und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse, ehe noch eine physische Macht es thut, sich moralisch zu entleiben.“ — Schiller erzählt, was er erlebt hat. In den ersten neunziger Jahren war für ihn ein solcher Fall eingetreten, wo das Schicksal alle Mauern erstieg. Sein junges Familienglück lehrte ihn das Leben lieben, und liess ihn ein sehr ruhiges Weiterwirken in seinem geistigen Berufe hoffen; da bedroht das Schicksal Glück und Ruhe durch seine Erkrankung; er aber fasst den Entschluss, nun um so schleuniger das Erhaltungswerthe aus dem Brande zu retten, und geistig Mustergiltiges zu hinterlassen. Das Ideale war für ihn ein Erlebniss, war der Sieg in einem grossen inneren Kampfe gewesen.

Versucht man, Goethe's Begriff vom Styl auf den würdigsten Gegenstand der Kunst, auf den Menschen anzuwenden, so muss man fragen: was ist das Urphänomen des Menschlichen; denn Urphänomene sollten ja in stylvollen Kunstwerken nachgebildet werden. Diess ist nun aber nach Schiller: rein ideelle Ueberlegenheit und Grösse, der Zustand des Prometheus. Eine Darstellung der übersinnlichen Kraft der Erhebung im Menschen nennt er edel. Gebt uns das Edle, ruft er den Dichtern zu. Seid nicht rührend, sondern pathetisch. Das Leiden mische sich in eure Darstellungen, wie es sich in das Leben tief eingreifend drängt: aber vor allem zeigt uns das Andere, was im Menschen über allem Leiden thront.

Schiller's Anschauung vom Idealen ist demnach eine Ergänzung der Goethe'schen Erörterungen über den Styl, zunächst was die höheren Gegenstände der Kunst betrifft: da Goethe selbst seinen Begriff einstweilen nur auf niedere Gegenstände angewandt hatte. Dieser höhere Gegenstand ist der Mensch: hiermit aber sind wir nicht allein zu einem Gegenstande, sondern zugleich zu dem Schöpfer der Kunst gelangt. Schiller wird nicht allein lehren: stellt das Edle, Ideale dar, als Gegenstand eurer Dichtung; sondern auch: bringt als Dichter ein in euch errungenes Ideal zum Ausdruck.

Diesen Gedanken finden wir mit Entschiedenheit in der Rezension über Bürger ausgesprochen. Schiller selbst meinte später, er habe in diesem Falle das Ideal vielleicht zu unmittelbar auf das Individuum angewandt. Die Rezension kränkte Bürger auf's tiefste; sie erregte vielen Streit und Unwillen. Wir empfinden es heute als ein Glück für das deutliche Hervortreten der Gedanken Schiller's, dass er es wagte, ihre Folgerungen in Anwendung auf einen der berühmtesten und auch uns noch wohlbekannten Dichter zu ziehen. Es war nichts Geringes, was Schiller wollte. Es handelt sich hier nicht um das flüchtige Wohlgefallen an einigen gelungenen Gedichten, wie wir es etwa im Betreff Bürger's empfinden. Sondern es steht in Frage, ob wir die Tendenz eines grossen geistigen Unternehmens

nachzufühlen und in uns zu beleben vermögen. — Schiller hatte anfänglich ein ganz besonders grosses Gefallen an Bürger's Gedichten gefunden; er hatte einige von ihnen nachgeahmt. Als er sie nun jetzt bei Gelegenheit einer neuen Gesammtausgabe, welche Bürger im Bewusstsein seiner Popularität recht anspruchsvoll einführte, wiederum durchsah und überblickte, fand er, dass beinahe keines ihm einen durchaus reinen, durch gar kein Missfallen erkaufte Genuss gewähre. „War es entweder die vermisste Uebereinstimmung des Bildes mit dem Gedanken, oder die beleidigte Würde des Inhalts, oder eine zu geistlose Einkleidung, war es auch nur ein unedles, die Schönheit der Gedanken entstellendes Bild, ein ins Platte fallender Ausdruck, ein unnützer Wörterprunk, ein (was doch am Seltensten ihm begegnet) unechter Reim oder harter Vers, was die harmonische Wirkung des Ganzen störte“ Es dürfte schwer erscheinen, die Gründe so manigfacher Mängel mit wenigen Worten anzugeben; wir werden ausser auf die künstlerische Behandlungsweise, auf den Gebrauch von Metaphern, auf Prosodie und Reimlehre eingehen müssen. Nichts von dem Allen bei Schiller; er giebt den Grund aller jener Mängel mit Einem Worte an: Bürger's Produkten fehle nur deswegen die letzte Hand, weil sie — ihm selbst fehlte. — Ein kühnes Wort. Schiller meint: Wenn ein innerlich vollendeter Geist sich entschliesst, uns Anderen etwas von Dem mitzutheilen, was er weiss und sieht — wenn er sich einmal hierzu entschliesst, wird ihm so ernstlich und unaufhörlich daran gelegen sein, verstanden zu werden, auch im Kleinen, Einzelnen; denn was er zu sagen hat, ist neu, also schwer; es ist ein Ausgebildetes, Umfassendes, muss also vollständig verstanden werden, oder es bleibt unverstanden — die Mittheilung eines solchen gereiften, vollendeten Geistes wird aus innerer, seelischer Nothwendigkeit auch in der Form vollendet sein. Bürger erzählt uns Empfindungen seines Lebens — Schiller spricht von den im engeren Sinne lyrischen Gedichten Bürger's und nimmt die Balladen im Ganzen von seinem ungünstigen Urtheile aus — er erzählt sie lebhaft, bewegend; aber er hat uns nichts zu dauernder innerer Aneignung zu sagen. Soll ein Kunstwerk, das uns etwas sagt, aus Schilderung von Gefühlen werden: so muss der Künstler selbst in Etwas über allen diesen Gefühlen stehen. „Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfliessen“. Was demnach zum Dichter macht, ist nicht formale Gewandtheit, auch nicht die von Bürger für sich in Anspruch genommene Volksthümlichkeit des Tones, sondern eine innere, geistige That. „Des Dichters erstes und wichtigstes Geschäft ist, seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern.“

Wir sehen: Schiller's Lehre betrifft das innere Prinzip des Styles. Goethe ging vom Gegenstande aus. Der Styl in der Kunst sei erreicht, wenn der Gegenstand, vielsagend und bedeutsam, zu vollendetem Ausdruck kommt. Fragen wir, welche Darstellung ihren Gegenstand vollendet zum

Ausdruck bringe, so kamen hierfür, wenn z. B. der Gegenstand in Blumen und Früchten bestand, die Regeln der Botanik in Betracht. Hier wurden wir zweifelhaft, wenigstens darüber, ob diese Instanz die endgiltige, ob diese Prinzipien des Styles vollständig und entscheidend seien. Jetzt aber werden wir, durch Schiller, darauf hingewiesen, dass es allerdings einen letzten sicheren Maassstab aller Vollendung der Formen giebt: nämlich innere Vollendung des betrachtenden und schaffenden Geistes. Auch Goethe gebrauchte diesen Maassstab überall; er war ihm aber nicht als solcher zum Bewusstsein gekommen. Goethe's Ansicht vom Style, begründet durch die Schiller'sche Bestimmung des Idealen: hier ist, der Sache und dem Geiste nach, der Punkt der Begegnung der beiden künstlerischen Denker. —

Der Unterschied zwischen ihren Ansichten war darum nicht aufgegeben. Goethe nannte sein Talent eine Naturkraft, die, wie sie sich selbst bilden muss, auch aus sich selbst und auf ihre eigene Weise wirkt. (An Schiller 262.) Das Künstlerische wird nach Analogie der Pflanzensäfte gedacht, die von der Wurzel aufsteigend zur Bildung der Blätter und Blüthen gelangen. Sah man in sich einem solchen Wirken und Bilden zu, so musste sich wohl hie und da jenes Zaudern einstellen, über welches Goethe Schiller'n (Briefwechsel 5) klagt. Aber Goethe konnte doch diese Befangenheit dadurch los werden, dass er sich auf Das besann, was vollauf in ihm lag. Insofern ist eine Einseitigkeit, welche Schillern um diese Zeit noch anhaftet, beträchtlicher. Er schränkt in der Besprechung über Matthison die Kunst auf den Menschen als auf ihren einzigen Gegenstand ein. Er haftet so zu sagen an der idealen Kontur der Dinge, er verliert sich nicht in ihr reiches, volles, warmes Element. Einen der wichtigsten Züge des künstlerischen Empfindens, die Betheiligung des Uebermenschlich-Natürlichen an den Gestalten und Ereignissen des Kunstwerkes, scheint er hier von sich abweisen zu wollen. Fernerhin werden uns Beispiele zeigen, wie gerade in dieser Beziehung Goethe in Schiller etwas erweckte und anregte, was freilich dem Keime nach ebenfalls immer in ihm gelegen hatte, wovon er aber früher nicht nur nichts wusste, sondern nichts hatte wissen wollen. — Das Gemeinsame in den Kunstansichten ist, dass sie sich dem bloss Natürlichen in der Kunst, entgegensetzen. Denn diese höhere Tendenz schien uns auch in Goethe's Ansicht vom Styl vor allem hervorzutreten. Alle Welt wollte damals das Natürliche, in Bildung und Erziehung, in der Dichtung, auf der Bühne, wie im Leben. Goethe und Schiller wollten mehr, und eben auf dieses Mehr begründet sich ihr Anspruch auf Klassizität. Sie wollten aber deshalb in der Kunst mehr als das von ihren Zeitgenossen so genannte Natürliche, weil ein grösserer gedanklicher Zusammenhang sich in ihren künstlerischen Prinzipien verdichtete.

4.

Schiller's Lehre vom Schönen.

Der grössere gedankliche Zusammenhang bringt bei Goethe und Schiller die höheren Forderungen im Betreff der Kunst hervor. Dementsprechend wurzelt die Art und Weise, wie Goethe's Stylprinzip und Schiller's Idealbegriff sich ergänzen, in der Art und Weise wie ihre Welt- und Lebensanschauung sich ergänzt. Diesen weiteren Zusammenhang haben wir nun für Schiller noch darzustellen, womit dann unser Bericht über die beiderseitigen Grundanschauungen abschliesst.

Ich finde, dass ein solcher grosser Zusammenhang sehr deutlich in jenem Entwurf einer vollständigen Aesthetik hervortritt, der zuerst in dem Briefwechsel an Körner gedruckt worden ist. Schiller hatte ihn bei Gelegenheit der in Jena zu haltenden Vorlesungen niedergeschrieben; es sollte ein Buch, Kallias genannt, aus ihm entstehen. Eben diess ist auch das Manuskript, welches er mit der Schrift über das Erhabene zugleich an Goethe sandte.

Schön ist für Schiller nach den Ausführungen dieser Schrift z. B. eine Vase im Unterschied vom rohen Trinkkrug, dieser mit breiter Grundfläche auf dem Boden lastend, jene durch den Schwung ihrer Rundung sich vom Boden hebend. Ein Lastpferd kann uns durch seinen kräftigen Bau gefallen; schön aber, unsere Anschauung fesselnd ist ein junges Pferd auf der Weide, wenn nichts in seinem Bau an eine mechanisch dienstbare Bestimmung erinnert. Schön ist vor allem ein Vogel in ruhigem, ungehemmtem Flug. — Im übertragenen Sinne schön kann folgende menschliche Handlung genannt werden: wir versetzen uns in die Geschichte des barmherzigen Samariters, betrachten aber einmal nur solche Leute, welche dem Verwundeten helfen wollen. Da sei zuerst ein gebrechlicher alter Mann zu Pferde. Er hat herzliches Mitleid, will dem Elenden Pferd und Mantel lassen, aber giebt zu bedenken, ob er nicht dann selbst umkommen müsse. Ferner kommt des Weges der erbitterte Feind des Hilfsbedürftigen. Ich verzeihe dir nicht, sagt er, ich hasse dich mehr als je, aber so wie du jetzt vor mir liegst, will ich dir helfen: entrüstet wird seine Hilfe abgewiesen. Dann kommt ein Landmann einher, der ohne ein Wort zu sagen, beim ersten Anblick des Unglücklichen seinen Bündel zur Seite wirft, ihn auf seine starken Arme nimmt, und hurtigen Schrittes freudig ihn zur nächsten Herberge trägt.

Das Gemeinsame dieser Beispiele ist nach Schiller: Freiheit in der Erscheinung. Die Form der Vase ist leicht und frei: sie drückt Ueberwindung der Schwere aus. Das junge Pferd scheint über die Wiese zu fliegen — und der Flug ist, wie wir soeben erfahren, sprichwörtlich für alles Freie. Die Hilfe jenes Landmanns unterscheidet sich von der Hilfsbereitschaft der beiden Anderen dadurch, dass sie ohne Besinnen, mit innerer Nothwendigkeit, aus freier Neigung sich vollzieht. Im Hinblick

auf solche Handlungen ergab sich Schillern ein schöner Gebrauch des Wortes ästhetisch. Aesthetisch heisst: was auf Empfindungen sich bezieht. Schiller nennt im Menschlichen ästhetisch, was aus Empfindung, aus Neigung gethan wird. So entstand jenes wundervolle Wort, das Christenthum sei die einzige ästhetische Religion, weil sein eigentlicher Charakterzug im Unterschiede von allen monotheistischen Religionen in der Aufhebung des Gesetzes liege (An Goethe 87). — Schiller findet ein allgemeines Beispiel des menschlich Schönen in dem, was man guten Ton nennt. Das erste Gesetz des guten Tones sei: Schöne fremde Freiheit! das zweite: Zeige selbst Freiheit. Schiller kannte keinen anderen Verkehr, als den durch diese Worte bezeichneten. Caroline von Wolzogen erzählt, dass ein Umgang, in welchem er sich Zwang anthun musste, von ihm unfehlbar, wenn auch nicht plötzlich und verletzend, so doch allmählich aufgegeben wurde.

Unser Klassiker fühlt sich der Vollständigkeit seiner Erklärung versichert, weil es ihm gelingt, sie in das kantische System einzufügen. Dieser kennt eine theoretische und eine praktische Vernunft. Der Satz, zu welchem Kant in der theoretischen Philosophie gelangt, ist: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Im Gebiete der praktischen Vernunft lehrt er: Bestimme Dich aus Dir selbst. Wie nun die Gesetzmässigkeit der Natur zu unserem theoretischen geistigen Vermögen sich verhält, so verhält sich nach Schiller die Schönheit zur praktischen Vernunft. Deren allgemeine Form nämlich ist Selbstbestimmung; eine Erscheinung aber wird dadurch schön, dass sie Selbstbestimmung in ihr anzunehmen uns veranlasst.

Hier ergiebt sich nun ein zweiter Ausdruck für jenen Grundsatz. Das Schöne ist Existenz aus blosser Form. Eine Erscheinung, welche wir schön nennen, spricht für sich, sie nöthigt uns nicht, an äussere sie bedingende Kräfte und Umstände zu denken, sie erklärt sich, wie Schiller sagt, ohne Begriff. Die Amphora „existirt aus blosser Form“; der plumpe Trinkkrug existirt offenkundig nach Gesetzen der Schwere, und seine Anschauung giebt uns den Begriff der Last. Ein Gespräch jener Menschen, deren Verkehr Freiheit zeigt, wird durch die Form der Behandlungsweise der Gegenstände sich auszeichnen und das stoffliche Interesse am Gegenstande eliminiren. Goethe, Schiller, Körner, Humboldt werden über die alltäglichen Ereignisse so gesprochen haben, dass das Alltägliche sich durch ihre Auffassungsart verklärte, und es, durch diese Form und Art ihres Lebens, eine Lust zu leben war. —

Der dritte Ausdruck für Schiller's ästhetisches Prinzip ist: Natur in der Kunstmässigkeit. Kunstmässigkeit soll hier nur das deutsche Wort für Technik sein; es muss ein Gewebe, ein Gebilde da ein, damit sich Schönheit zeige; der Flug einer Kugel ist auch frei, aber nicht schön, denn er kommt als mathematische Linie zur Anschauung, während im Flug des Vogels die Freiheit eines organischen Gebildes den Eindruck hervorbringt. Mit diesem dritten Ausdruck versuchte sich Schiller wohl mit Bewusstsein

den Goethe'schen Ansichten zu nähern, wie sie ihm damals besonders durch Körner als gut und richtig an's Herz gelegt wurden. Denn hier heisst es nun: jede organische Form ist schön, wenn sie deutlich das Prinzip ihrer Bildung zeigt. Die knorrige Eiche ist schön, und die schlanke Tanne, weil die verschiedenen Formen hier mit gleicher Bestimmtheit die Eigenart der beiden Bäume bezeichnen. In dem Gewebe aller Theile muss gleichsam Persönlichkeit, die Person des Dinges erscheinen. — Fragt man aber, warum der Flug des Adlers schöner sei, als die knorrige Eiche, deren Knorren doch auch spezifische Natur in der äusseren Erscheinung zum Ausdruck bringen, so werden wir auf den ersten und ursprünglichen Ausdruck des Schiller'schen Gedankens zurückgewiesen. Freiheit in der Erscheinung nämlich giebt als Grund des Gefühles schön, den Wiederhall oder Abglanz einer inneren Erfahrung, nämlich der Erfahrung geistiger Freiheit an. —

Die Natur ist, nach Goethe, Gestaltung, Spezifikation. Sehen wir ihre bildenden Kräfte am Werke, so fühlen wir uns von etwas Verwandtem angesprochen. Denn auf dem Wege dieser Bildungen steigt die Natur zu ihrem höchsten Gebilde, dem Menschen auf. Wir fänden also ein Naturgebilde schön, weil es uns die Fasern zeigt, mit welchen unser eigenes Dasein im Grunde der Dinge wurzelt. — Hiergegen wäre einzuwenden, dass unser Dasein sich sehr oft so gestaltet, dass wir die Wurzeln dieses Gebildes wie Ketten und Fesseln verwünschen, und erschrecken, wenn wir in den Gestalten der Thier- und Pflanzenwelt die Aehnlichkeit mit dem Natürlichen im Menschen erblicken. Schiller lehrt, dass nicht die Anschauung einer Wurzel unseres Daseins schlechthin, sondern die Anschauung eines natürlichen Abbilds des Edlen in unserem Dasein schön sei. Wenn die Form den Stoff beherrscht und Freiheit in die Erscheinung tritt, erblicken wir einen Sieg. Es ist der selbe Sieg, den wir in uns ersehnen und zu erringen suchen. In der schönen Erscheinung athmet in vollen Zügen, was auch in uns als Athem und Ahnung unserer Seele lebt. „Die schöne Sinnenwelt ist ein glückliches Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen ausser mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: sei frei wie ich!“

Schiller arbeitete, vor der Begegnung mit Goethe, einen Theil seines grossen ästhetischen Entwurfes unter dem Titel: Ueber Anmuth und Würde aus. Er scheint hier vor allem bestrebt, seine Ansichten in streng philosophischer, begrifflich beweisbarer Form auszusprechen. Zu diesem Zwecke schränkt er die Anwendung seines Prinzips auf einen engeren Bereich ein. Er verzichtet einstweilen darauf, von einer Erklärung des Schönen überhaupt zu sprechen. Im eigentlichen Sinne, so überlegt er, lässt der Begriff der Freiheit sich doch nur auf eine Erscheinung anwenden, an der irgendwie geistige Kräfte geformt und gebildet haben. Deshalb spricht die Ab-

handlung über Anmuth und Würde nur von menschlicher Schönheit, und auch im Bereiche des Menschlichen nicht von der Schönheit des Baus, sondern nur von der Schönheit der Bewegungen, weil nur in diesen ein Geistiges sich ausdrücken könne. — Um als schön gesehen zu werden, muss sich das geistige Motiv in eine Körperbewegung einhüllen; wenn es als solches, das heisst, als bestimmte Absicht, zur Erscheinung kommt, so ist es wiederum nicht eigentlich schön. Anmuth kann nur im Unwillkürlichen sich zeigen; nicht zwar im willenslosen Bau des Körpers; aber in den sympathetisch unbewusst unsere Empfindungen begleitenden Bewegungen. Gänzlich willenslose Bewegungen kennen wir ebenfalls; es sind die Zuckungen des Schmerzes, das Konvulsivische; auch an ihnen kann geistige Freiheit zur Erscheinung kommen, nämlich dadurch, dass sie bezwungen werden. Freiheit der sympathetischen Bewegungen ist Anmuth, Unterdrückung der konvulsivischen Bewegungen Würde. Neben diesen Phänomenen menschlicher Schönheit wird die architektonische Schönheit des Körpers von Schiller in jener Abhandlung fast geringschätzig behandelt. Im Geistigen wird ihr das sogenannte Genie verglichen, mit welchem es oft nicht besser gehe, als mit der schnell verblühenden Jugendschönheit. Beide, das Genie und die Schönheit des Baus, seien doch eben nur Werke der *Natur*, und nicht Schöpfungen des Geistes. — Goethe hatte sich durch diese Stellen verletzt gefühlt; er glaubte die Anmerkung über das Genie auf sich beziehen zu müssen.

Kehren wir zu jenem ursprünglichen umfassenden Entwurf zurück. In ihm drückt sich ein Zug von Schiller's persönlichem Wesen aus. Er drückt sich aus, wenn wir auf das Ganze jenes Entwurfes blicken, als eine charakteristische Anschauung der Dinge überhaupt.

„Durch Schiller's alle Werke geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, sowie Schiller in seiner Kultur weiter ging und selbst ein anderer wurde.“ (Goethe zu Eckermann.) Schiller, der im Leben sich soviel zu sorgen hatte, um die Beschaffung des Nothwendigsten, kannte doch eigentlich die Sorge nicht. Des Gemüths-Zustandes der Sorge war er unfähig; er nannte sich selbst im Scherze den leichtsinnigsten Menschen; der innere ideelle Besitz eines unermesslichen Gutes bestimmte sein Bewusstsein auch im Andringen äusserer Noth. Einmal sagt er: „Wir könnten den Menschen zum halben Gott bilden, wenn man ihm durch Erziehung alle Furcht zu benehmen suchte. Nichts in der Welt kann den Menschen sonst unglücklich machen, als bloss und allein die Furcht.“ — Als junger Mensch konnte Schiller derb ausgelassen sein. Später war sein Lebens-Element lautere, untrübbare Heiterkeit. Heinrich Voss hat in seinen treusinnigen Briefen sehr schön hierauf hingewiesen. Schiller selbst hat uns das Wort dafür gegeben, und wir hören es mit den

Tönen Beethoven's: Freude! — Freude! — — Als ein Gegenbild aber dieses schrankenlosen Gefühls liebte Schiller das Unendliche der Natur.

Eine Denkweise ist auf ihren letzten Grund zurückgeführt, wenn wir sehen, wie der betreffende Denker die allgemeine Beschaffenheit der Dinge, Natur genannt, sich gedeutet und geistig angeeignet hat. Die Natur erscheint hier, allgemein gesprochen, als das dem Menschen überall gegenwärtige Elementare seines und aller Wesen; demnach als ein allverbreiteter Stoff, aus welchem die Geister, je nach ihrer Eigenart, ihr Dasein sich aufbauen. — Goethe sieht in der Natur ein Element der Erhaltung, Schiller ein Element der Erhebung. Goethe erhält sich daran, dass das ungeheuerste Menschen- und Völkerschicksal den Zyklus des Wachsens und Reifens bescheidenster Erdfrüchte nicht zu stören vermöge. Schiller ruft dem Menschen zu:

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen. —

Beide, als unendliche, ursprüngliche Naturen, knüpfen das Gewebe ihrer Gedanken an die Allbeschaffenheit der Dinge an; ihre Ansichten über das Schöne und die Kunst wurzeln in einer lebensvoll aus dem Gefühle sich bestimmenden, persönlichen Weltanschauung.

Die Briefe über ästhetische Erziehung als Programm des gemeinsamen Wirkens.

Die gemeinsame Tendenz der beiden Klassiker war in den Satz zusammenzufassen: die Kunst beruht auf dem Wesen der Dinge; Schiller insbesondere lehrt: die Kunst beruht auf dem Wesen des Menschen. Er ist unermüdlich darin, diesen Satz als streng sachliche, beweisbare Wahrheit auszuführen. Ein System des Schönen nennt er, in der Arbeit an ihnen begriffen, die Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen. Wir wollen uns hier bemühen, durch Einfachheit der Beispiele die schlichten, entschiedenen Grundgedanken dieser ausführlichsten ästhetischen Schrift des grossen Dichters hervortreten zu lassen.

Die These lautet: Das Künstlerische ist das Reinmenschliche. Das Schöne ist, recht verstanden, gar nichts anderes als ein stäts bereiter Schatz und beweglicher Reichthum wahrer und wirklicher Menschheit: wesshalb der Mensch als solcher, im Unterschiede vom blosen Arbeiter, Berufsmann oder Politiker sich durch Berührung mit dem Schönen bildet.

Der Beweis der These kann von zwei Seiten her in Angriff genommen werden. Einmal analysirt man das Menschliche, zweitens das Schöne; dann ergiebt sich, worin beide Erscheinungen zusammentreffen.

Für den Begriff des Menschlichen giebt Schiller zwei hauptsächliche Bestandtheile an. Erstens die Forderung der Totalität. — Menschen verkehren miteinander als Kollegen, Kameraden, Genossen des selben Interesses oder Berufes. In einem Kreise, welcher nicht aus Berufsgenossen besteht, wird in der Regel die Politik als gemeinsames Interesse sich einstellen. Dieses Interesse umfasst zwar eine grosse Gemeinschaft, berührt aber nicht die Sphäre der Menschheit, da Politik im gewöhnlichen Sinne auf der Trennung der Menschheit in Völker und Staaten beruht. Ein Verkehr nun, welcher auch von diesem Interesse absähe, wäre erst ein reinmenschlicher Verkehr zu nennen; er wäre nur denkbar, wenn nach Abzug aller gesonderten Berufs- und Volksinteressen in jedem Theilnehmer noch ein ausgedehnter geistiger Bereich übrig bliebe, in welchem er nun mit jedem anderen Theilnehmer des betreffenden Verkehrskreises sich ohne Unterschied des besonderen Berufes begegnen würde. Wer in dieser Weise mit seinen geistigen Interessen von Sonderinteressen unabhängig ist, besässe nach Schiller menschliche Ganzheit. Der Athener besass sie, weil er die technischen Spezial-Arbeiten dem Sklaven überliess, so dass im Verkehre der Agora nicht leicht ein Thema angeschlagen werden konnte, an welchem nicht alle Anwesenden ein ungefähr gleiches Interesse gehabt hätten. Schiller stellt mit diesem Begriffe demnach die Forderung reinmenschlicher Bildung auf. — In dem Gespräch eines in solchem Sinne gebildeten Kreises werden wir kein plumpes Ja und grobes Nein vernehmen. Sondern wenn

der Eine etwas gesagt hat, wird der Andere vor allem sich damit beschäftigen, es zu verstehen und es hiermit zunächst in einem gewissen Maasse zugeben. Hierauf aber wird der fremde Gedanke, den er zu voller Wirkung hat kommen lassen, eigene Einfälle auslösen, und nun wird der Aufnehmende seinerseits etwas zu sagen haben. Ein Wechselspiel des Gebens und Nehmens wird den Inhalt des Verkehres ausmachen, und die als Ganzheit der Bildung ausgesprochene Forderung in jedem Augenblicke verwirklichen. „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“: der Begriff des Spieles ergiebt sich als Hauptzug der Bezeichnung des Reimenschlichen. Das „Spiel“ besteht in unserem Falle in der Wechselwirkung zwischen Verständniss und Mittheilung, zwischen rezeptiver und spontaner geistiger Thätigkeit. Schiller geht sehr weit in dem abstrakten Ausdruck der allgemeinen Bedeutung dieses Begriffes. Das höchste Prinzip der Beharrung sei die Person, das höchste Prinzip des Wechsels die Zeit; das Menschliche stellt sich als ein Spiel dieser beiden bestimmenden Mächte dar. Das Prinzip der Person ergiebt im Menschen den Formtrieb, das Prinzip der wechselnden Zeit den Stofftrieb: im Spieltrieb zeigt sich eine diese beiden Triebe mit einander ausgleichende Thätigkeit. Um das Wort wie Schiller zu verstehen, denkt man bei Spiel zunächst am besten an die Zunge einer Wage, welche bei gleich schwer belasteten Wagschaalen in gleichmässigen Schwingungen hin- und hergeht. —

Suchen wir nun auch das Schöne, um seinen Begriff verständlich zu analysiren, in der uns nahe umgebenden Wirklichkeit auf. — Ich erwarte in einem Zimmer seinen für den Augenblick abwesenden Besitzer. Unwillkürlich haftet der Blick an der Einrichtung und Ausschmückung des Raumes. Zunächst fallen mir die Bilder auf. Sie hängen nicht in starr symmetrischen Gruppen, sondern so verschiedenartig vertheilt, dass ihre Anordnung auf einen Betrachter weist, der sinnvoll sich an ihnen erfreuend jedes von ihnen an einer bestimmt ausgezeichneten Stelle zu sehen und wiederzufinden wünscht. Gleicherweise zeigt verschiedene, charakteristische Rahmung die besondere Theilnahme an jedem einzelnen Blatt. Die Bilder selbst mögen sich so darstellen, dass sie auch bei flüchtigem Ueberblick den Gedanken an die Persönlichkeit aufdrängen, welche gerade diese Bilder zum Zimmerschmuck sich wählte. Des Weiteren bemerke ich die Stellung des Arbeitstisches, der Repositorien, und finde, dass sie auf zweckmässige Benutzung des Lichtes und der Luft, auf regelmässige emsige Arbeit weisen. Ein Ruheplatz deutet Stunden des Sinnens, des eigenen, bücherlosen Nachdenkens an. Andere Sitze aber scheinen den fremden Besucher zu behaglichem Gespräche einzuladen. Dieses alles in einer einzigen Anschauung vereinigt, fühle ich mich deutlich und wohlthuend, durch die Vermittelung aller dieser Gegenstände, von einer menschlichen Seele angesprochen, und in der Erinnerung an ein solches Zimmer ist mir nicht anders zu Muthe, als hätte ich ein freundliches, warmempfundenes Wort vernommen. Einen

solchen Eindruck nenne ich schön. Dabei nehmen wir an, dass alle einzelnen Gegenstände, welche die Einrichtung des Zimmers ausmachen, an sich selbst den Blick nicht eben gefesselt haben würden, dass keine eigentlichen Kunstwerke darunter gewesen seien. Das Schöne soll hier einzig in dem Ganzen des Eindrucks bestanden haben. Hingegen mögen in der Zimmereinrichtung eines Reichen alle einzelnen Möbel und Stoffe von ausgesuchter Kostbarkeit und Pracht befunden werden; so ist es mir doch nach einem solchen Anblicke zu Muthe, als habe ich mich an etwas gestossen; so eckig, kalt und nüchtern war das Ganze ihrer Zusammenstellung. Es muss demnach, damit ein Ganzes schön erscheine, eine gewisse Wechselwirkung darin zur Anschauung kommen, welche von den verschiedenen betrachteten Gegenständen zu einem sie bestimmenden und gleichsam durchdringenden geistigen Prinzip hinleitet. Eine Wechselwirkung: denn die anschaulichen Gegenstände selbst müssen, ohne den Blick bei dem Einzelnen ausschliesslich festzuhalten, doch aber sammt und sonders zu einem gewissen Rechte vor der Anschauung kommen. Die Zelle der heiligen Katharina in Siena ist zwar sehr ergreifend, weil sie durch die Enge und Herbheit der Einrichtung auf die Persönlichkeit der Bewohnerin zurückweist, aber sie ist nicht schön, denn es steht fast nichts darin, es sind keine Gegenstände der Anschauung da. — Für diese Wechselwirkung im schönen Eindruck hat Schiller das Wort: lebende Gestalt. Leben deutet auf die verschiedenen zur Anschauung kommenden Gegenstände, Gestalt auf das Waltende darin.

Halten wir hier einen Augenblick inne. Diese Bestimmung des Schönen ist in der Geschichte der Aesthetik von Wichtigkeit. Das Schöne ist kein formaler Kanon, etwa ein Geheimniss der Linienführung in der Malerei, oder in den Erscheinungen der Natur eine plötzlich auftauchende bestimmte Proportionalität. Sondern Schönheit ist Seele. Diess ist der Sinn und das Ergebniss der Schiller'schen Auseinandersetzung. — Im Menschlichen und im Schönen ist durch die vorgenommene Analyse eine gewisse Gleichheit nachgewiesen worden. Dort Wechselspiel, hier Wechselwirkung. Diese Gleichheit bezieht sich auf keinen Nebenzug, sondern macht in beiden Fällen die Hauptsache aus. Denn das Menschliche sollte als solches — etwa in dem angenommenen Gespräch — in dem freien Spiel von Rede und Gegenrede, von Rezeptivität und Spontaneität bestehen; und der Eindruck des Schönen kommt dadurch zu Stande, dass ein geistvoller Bewohner den Gegenständen seiner Zimmer-Einrichtung eine bestimmte Gestalt und Ordnung giebt. Es handelt sich also im Menschlichen und im Schönen um die selbe Art der Wirkung, oder anders gesagt: das Schöne ist das anschaulich gewordene Prinzip des wahrhaft und eigentlich Menschlichen.

Schiller beschreibt nun ferner den, wie wir jetzt sagen können, ästhetischen oder menschlichen Zustand als bestimmte Bestimmbarkeit. Der Jäger, der Besitzer, und der Holzhändler sind im Anblicke eines Waldes alle in verschiedener Weise bestimmt; der eine sieht in ihm die Gelegenheit zur

Jagd, der andere das Wachsthum der verschiedenen Baumarten, der dritte das schlagbare Holz. Der Wald sagt aber nur Dem etwas, der nicht in dieser Weise bestimmt, sondern bestimmbar ist; Bestimmbarkeit, Empfänglichkeit ist demnach das erste Merkmal des Aesthetischen. Aber bestimmte, aktive Bestimmbarkeit! Der Anblick des Waldes weckt etwas in dem betrachtenden Menschen auf; sinnend lässt Dieser den Blick zu den fernen Bergen hinüberschweifen, und auch sie sprechen zu ihm: ein Zeichen, dass in der Thätigkeit seines Inneren ein bestimmendes Moment der Eindrücke liegt, und das Aesthetische als Empfänglichkeit aus eigenem geistigen Vermögen zu definiren ist.

Diess wären denn die Hauptbegriffe des Systemes des Schönen, zu welchem Schiller nach einer Aeußerung des Briefwechsels mit Goethe das Vertrauen hatte, dass es in seinen Grundlagen nicht zu erschüttern sein werde. Sie stellen sich als eine Ausführung des Prinzips: Freiheit in der Erscheinung dar, weil schon durch dieses Prinzip das Schöne als Symbol eines innermenschlichen Phänomens verstanden war. Nun sahen wir schon einmal Schiller einen Versuch zur möglichst strengen und bestimmten Ausführung und Anwendung dieses Prinzips machen: in der Schrift über Anmuth und Würde. Aber dort glaubte er zur strengen Bestimmtheit seines Gedankens nur dadurch gelangen zu können, dass er ihn einschränkte, und nur von einer Gruppe schöner Erscheinungen im Menschlichen selbst sprach. Hier dagegen ist der Gedanke einer Anwendung auf das Schöne überhaupt wieder aufgenommen; die Ausführung des Prinzips durch die ästhetischen Briefe zeigt Breite und Fülle, Erfahrungsreichthum und Anschaulichkeit. Dort, in Anmuth und Würde, hatte Schiller eine Verwahrung gegen Goethe aussprechen zu müssen geglaubt; hier vielmehr sein ganzes Wesen in sich aufgenommen. „Ich habe in diesen Briefen Ihr Porträt gezeichnet“, schreibt er. Goethe schreibt nach Lesung eines ersten Theiles der Briefe: „Wie uns ein köstlicher, unsrer Natur analoger Trank willig hinunter schleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe angenehm und wohlthätig.“ Er kommt (Briefwechsel 22) nochmals auf seinen Eindruck zurück und sagt: „Hatte ich das erstemal die Briefe bloss als betrachtender Mensch gelesen und dabei viel, ich darf fast sagen völlige Uebereinstimmung mit meiner Denkweise gefunden, so las ich sie das zweitemal im praktischen Sinne, und beobachtete genau: ob ich etwas fände das mich als handelnden Menschen von seinem Wege ableiten könnte; aber auch da fand ich mich nur gestärkt und gefördert, und wir wollen uns also mit freiem Zutrauen dieser Harmonie erfreuen.“

Wir gehen jetzt dieser Hinweisung Goethe's auf den praktischen Inhalt der Schrift nach. Schiller überschrieb sie: über ästhetische Erziehung,

ist also der Ansicht, dass durch das Schöne praktisch etwas geleistet und vollbracht werde. — Im Schönen ist das Seelenvolle der Menschheit ausgedrückt, demnach wird das Kunstwerk die Seele der Menschheit erziehen. Ein Nichts im drangvollen Wirbel der Tages-Ereignisse, scheint es der mit Krieg, Handel und Industrie überviel beschäftigten Menschheit spurlos unbeachtet vorüberzuwandeln; wie ein Schatten in der Abenddämmerung, den in einer laut sprechenden Gesellschaft vielleicht nur ein Einziger zu wortlos tiefstem Erstaunen bemerkte. „Die Wunder unserer Zeit produziren sich auf einem anderen Gebiete, als auf dem der Kunst“, so heisst es denn mit Recht und Fug. Geduld ist Noth, unendliche Geduld, und nicht die stumme Geduld der Resignation, sondern ein Vermögen besseren Wollens und machtvolleren Könnens: schöpferische Geduld. Nur eine grosse Seele wird jener Menschheit erziehenden Wirkung fähig sein. Ihre Weite, ihre Tiefe ist es, welche aus dem Kunstwerk zu uns spricht. Sie aber konnte wiederum nur im Kunstwerke in ihrem eigentlichen Wesen sich mittheilen, während in einzelnen, auf eine bestimmte sofortige Wirkung hin ausgesprochenen Gedanken doch immer bloss ein Theil ihres Wesens zum Ausdruck kam. — Unser Meister wies einmal im Gespräche von allen diesen einzelnen, weltbeglückenden und weltverbessernden Gedanken hinweg auf das Eine, womit in der That zu wirken und woran alles Ernstes zu schaffen sei. Nachdem er mit tief wohlwollender Beachtung von allen jenen Bestrebungen gesprochen hatte, sagte er mit jenem fast lautlosen Stimmtone, welchem er einen so ergreifenden Nachdruck zu geben vermochte: unsere Sache ist es — wie soll ich doch sagen — für die ethische Seele der Zukunft zu sorgen. —

Wie aber kann diess geschehen? Nicht durch sofortige, praktische Aenderungen der Tages-Wirklichkeit. Sondern die Stimmung, aus welcher dann von selbst die zukünftigen Wirklichkeiten sich bestimmen, wird so zu sagen, in einer Welt für sich zu schaffen und auszubilden sein. Daraus ergibt sich die Nothwendigkeit, dass ein Unwirkliches den Geisteskräften zu frei spielender Beschäftigung geboten werde; nach Schiller's Worten: eine Welt des Scheins. — Mit Recht erstaunte wohl Mancher, wenn er von ernster Theilnahme für die höchst realen Leiden der gegenwärtigen Menschheit eingenommen, vernahm, dass hochsinnige Idealisten sich von der Scheinwelt der Kunst wiederum etwas versprächen, und mit diesem Spiele Ernst zu machen sich anschickten. Schiller nun ist der Ansicht, dass es um die Sache seelischer Bildung genau in dem Maasse wohlbestellt sei, als aufrichtiger und selbständiger Schein besteht. Haben wir eingesehen, dass auch jene höchst realen Leiden durch eine Umwandlung von Innen her wirklich aufgehoben werden würden; wenden wir sodann dieser inneren Umwandlung uns mit ganzer Seele zu; so werden wir es bald begreiflich und nothwendig finden, dass dieser geistige Vorgang sich einen eigenen Bereich vorbehält, und diesen von der übrigen Welt als ein Heiligthum des schönen Wahnes sondert.

Im Zusammenhange hiermit äussert sich Schiller in den ersten Briefen über den politischen Jammer, wie er es nennt. Auch in der Ankündigung der Horen hatte er betont, dass man hier der Politik mit Bewusstsein sich abkehre. Die Politik fasst sich für den Augenblick, von welchem wir reden, in ein grosses Ereigniss zusammen: die französische Revolution. Seit man in jener grossen, denkwürdigen Nacht, die Menschenrechte proklamirte, glaubten Alle, die auf den Namen Mensch mit Bewusstsein Anspruch erhoben, dass nunmehr ihre gemeinsame Sache in Paris geführt werde und dort zum Austrag komme. Kant zum Beispiel folgte den Ereignissen der Revolution mit derartiger Aufmerksamkeit, dass er Vorkommnisse vorauszusagen pflegte, nach seiner genauesten Kenntniss der Partei-Verhältnisse; stimmte Jemand mit seiner Ansicht über die Bedeutung der Revolution nicht überein, so brach der sonst so überaus höfliche Mann das Gespräch ab. Diess Beispiel bezeichne die Stimmung der Gebildeten Deutschlands im Hinblick auf Paris. Jetzt erklärt Schiller: kein Wort mehr von diesen Dingen. Wir sind enttäuscht: nicht der Mensch, viel eher Tiger und Hyäne sind es, die ihre Sache in Paris zum Austrag bringen. Wir wollen daran arbeiten, dass ein ähnlicher Augenblick in künftigen Jahrhunderten ein würdigeres Geschlecht finde. Mit besonderer Beziehung auf Goethe lehren die ästhetischen Briefe: nur der Dichter ist der wahre und eigentliche Mensch, nur von ihm ist für die Sache der Menschheit Ernsthaftes und Heilsames zu erwarten.

Hier wird also ein Programm aufgestellt. Dieses konnte nicht kühner gefasst werden. Was in Paris misslungen ist, denken wir deutschen Schriftsteller in Weimar und Jena auf eine andere und bessere Weise in Angriff zu nehmen. Während dort nur Zerstörung eingetreten ist, denken wir vielmehr Grundsteine eines dauernden Gebäudes ineinanderzufügen. — Weimar und Paris! — Wenn wir heute durch die Strassen und nächsten Umgebungen Weimars wandeln, bewegt uns zu tiefster Rührung die fast unglaubliche Kleinheit der Verhältnisse, in welcher wir die Erinnerungen an unsere Klassiker antreffen. Wollen wir von hier aus zur Anschauung jenes Weimars gelangen, in welchem Goethe und Schiller selbst lebten, so müssen wir noch einige Schritte zurückthun, also z. B. die Stadt uns grossen Theiles mit Stroh und Schindeln gedeckt denken, worauf Goethe in der Italienischen Reise einmal Bezug nimmt. All diess stimmt zu grosser Bescheidenheit, besonders auch im nationalen Sinne. Kommt uns nun aber der Gedanke, was von Goethe und Schiller geistig dieser armen Erdscholle abgewonnen worden ist, so dürfte wohl unsere Rührung in eine wahrhaft erhabene Stimmung übergehen. Diese würden wir nun festzuhalten haben, um das beinahe paradox kühne Programm der ästhetischen Briefe in seiner stillen und sicheren Grösse bewundernd zu verstehen. Wenn wir nur mit einiger Besonnenheit uns von dem Aeusseren hinweg und auf das Innere richten, wie deutlich wird es uns dann, dass die Gänge an Saale

und Ilm, auf welchen wir etwa unseren beiden grossen Männern in Gedanken nachfolgen, ach um eine Welt weit wichtiger waren, als alle Schlachten Napoleon's. Wenn wir versuchen den Worten zu lauschen, welche dort gesprochen worden sind, und sie dann mit den grauenvollen Lauten vergleichen, welche hier von den Feldern des Ruhmes her zu vernehmen sind, wie gerne möchten wir dann auch auf diese gegensätzlichen Erscheinungen die Worte Wagner's anwenden: jene entstammen dem Wesen, diese dem Schein der Dinge. Will uns denn aber doch all das Irrsal, worin das reale Menschen- und Völkergeschick auch heute noch besteht, als gar zu wesenhaft erscheinen: so werden uns doch die mit vollstem Bewusstsein hochgefassten Ansprüche Schiller's, seine Tendenz einer Menschheit erschaffenden künstlerischen Thuns, die Wucht und Gewalt rein geistiger Unternehmungen als ein zum mindesten ebenfalls Wesenhaftes kenntlich machen.

6.

„Sie haben mich wieder zum Dichter gemacht.“ (Goethe an Schiller.)

In Deutschland wurde zu der Zeit, als Goethe und Schiller sich über diese hohen Dinge verständigten, sehr viel gedichtet, sehr viel Theater gespielt, und viel auch über Dichtkunst und Geschmack theoretisch gesprochen. Hieraus erklärt sich, dass unsere Klassiker sich sehr ungerne nur so eben als Dichter schlechthin bezeichnen liessen. Was mussten sie dulden, wenn man sie gar als Geschmacks-Autoritäten in Anspruch nahm. Kollege Woltmann von der Universität Jena war ein trefflicher Gelehrter, hatte leider aber auch zwei Theaterstücke geschrieben, die er aufgeführt wünschte. Er kommt zu Schiller, mit der entschiedenen Absicht, heute nun es durchzusetzen; Schiller aber ist gerade bei gutem Humor, unterhält sich zwei Stunden lang vortrefflich mit ihm über Weltgeschichte und andere Dinge, und lässt es nicht dazu kommen, dass ein Wort über die Stücke gesprochen wird. Wenn sich nun Goethe und Schiller etwa über solche unzuträglichen Besuche unterhielten, ersannen sie wohl gemeinsam einen Vers zum heiteren Gastgeschenke, ein Xenion. Da war Reichardt, Litterat und Musiker in Giebichenstein bei Halle. Er hielt den Klassikern gegenüber ein eigenthümliches, verletzendes Verfahren fest. Er gab sich für ihren, besonders für Goethe's Freund, tadelte sie auch nicht in seinem Journal, nahm aber niemals von einem Gedanken, den sie aussprachen, ernsthafte Notiz; suchte sie also, unter dem Scheine des Wohlwollens, bei Seite zu schieben. Schiller ist hierüber völlig entrüstet. Und nun will eines Abends Reichardt sich bei ihm selber durch den gemeinsamen Bekannten Voss einführen lassen! Wie soll ich ihm begegnen? schreibt Schiller an Goethe; diessmal werde ich wirklich ohne etwas derbe Grobheit nicht auskommen können. Goethe schickt einstweilen das Xenion:

Komm nur von Giebichenstein, von Malepartus! Du bist doch

Reinecke nicht, du bist doch nur halb Bär und halb Wolf.

Im Uebrigen unterblieb der Besuch. —

So entstanden also die ersten Xenien bei gelegentlichen, im engeren Sinne persönlichen Anlässen; sie entstanden aus einem heiteren Gefühle der Ueberlegenheit, welches sich lächelnd einzugestehen die beiden grossen Männer sich zuweilen gestimmt fanden. Sehr bald taucht nun hierneben der Gedanke auf, aus diesen zufällig entstandenen Versen ein grosses, bedeutungsvolles Ganzes zu machen. Als Ganzes sollten die Xenien zunächst den leichtgefassten Ausdruck der Goethe und Schiller gemeinsamen höheren Ansicht von den Dingen des Lebens und der Kunst enthalten. Hierzu sollte als negativer, satirischer Bestandtheil die Fortweisung der kleinen Geister von dem deutschen Parnassoshöhen gefügt werden. Aus äusseren Gründen trat dann bei der Veröffentlichung im *Musen-Almanache* 1796 eine Zerstückelung dieses Ganzen ein, und in den Werken Goethe's und Schiller's stehen nur Bruchstücke der Xenien-Dichtung, wie sie ursprünglich gedacht war. — Auf den ernsten, positiven Inhalt weisen Disticha wie das folgende:

Adel ist auch in der sittlichen Welt. Gemeine Naturen

Zahlen mit dem, was sie thun, edle mit dem, was sie sind.

Von diesen und den damit zusammenhängenden Versen sagte Goethe, die Deutschen müssten aus ihnen lernen, dass man ein guter tüchtiger Kerl sein könne, ohne ein Philister zu sein — wenn es überhaupt möglich wäre, dass sie diess begriffen. „Die grossen Verhältnisse der menschlichen Natur sind hier mit Adel, Freiheit und Kühnheit behandelt.“ — Den Schiller'schen Grundgedanken einer inneren Erhebung über sich selbst, von welcher alles Ideale der Kunst und alle siegende Kraft im Leben sich ableite, spricht das Epigramm aus:

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet;

Zum Ideale führt einer, der andre zum Tod.

Siehe, dass du bei Zeit noch frei auf dem ersten entspringest,

Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt. —

Auch auf die Stellung des eigenen geistigen Unternehmens zur grossen Politik wiesen einige Verse hin. Goethe schrieb:

Was das Lutherthum war, ist jetzt das Franzthum in diesen

Letzten Tagen, es drängt ruhige Bildung zurück. —

Ferner handelte es sich dann darum, für diese höheren Tendenzen die Aufmerksamkeit zu wecken dadurch, dass man sie von der landläufigen Art des Dichtens und Bücherschreibens ausdrücklich unterschied: diess das Gemeinsame der polemischen Xenien. — Wir rechnen heute in der deutschen Litteraturgeschichte bis zu Schiller's und Goethe's Zusammenwirken und von da an, betrachten also die vorhergehende Zeit als eine zu diesem Punkte aufsteigende Entwicklung. Damals glaubte man im Gegentheil sich

in einer Periode des Niederganges; man sprach von einem goldenen Zeitalter der deutschen Litteratur als von etwas Vergangenen. Man meinte mit diesem Worte etwa die Zeit, in welcher Wielands antikisirende Romane und Lessing's kritische Schriften erschienen — Haller's und Klopstock's grosse Epen die klassischen Grundwerke dieser goldenen Zeit — daneben eine üppige Entfaltung der Lyrik, Uz, Ramler, Hagedorn, endlich, bedeutender als Diese: Bürger. Hauptsächlich von den Orten ausgehend, wo die bekannteren unter diesen Schriftstellern gewirkt hatten, von Berlin, Leipzig, auch Kopenhagen, erhielt sich das Vorurtheil einer vergangenen Blüthe deutscher Dichtung durch die Schreibfertigkeit von Litteraten, welche es bequemer finden mussten, mit Ueberbleibseln eines bereits Vergangenen gross zu thun, als an neuen Schöpfungen sich zu betheiligen. Der Typus dieser Kategorie ist der Berliner Fritz Nicolai, der Freund Lessing's. In Weimar selbst aber war kein Geringerer als Herder der laudator temporis acti, womit er, zum wahren Schmerze der beiden Klassiker, der „guten Sache“ verloren ging. — Ein grösseres Ganzes von Distichen in Schiller's Werken, Jeremiade überschrieben, giebt einen Begriff von diesem Vorurtheil und Dem was dagegen zu sagen war. Daneben steht Shakespeare's Schatten, die Bekämpfung der entsprechenden Missstände des deutschen Theaters.

Wir finden, dass selbst entschiedene Freunde Goethe's und Schiller's das Unternehmen der Xenien höchstens zu entschuldigen wagen; indem wir von dem gewaltigen und auch durchaus erklärlichen Schelten der Angegriffenen, der Gegner, hier gänzlich absehen. Wir sind jedoch heute zu Besserem im Stande, als jene Freunde waren, weil wir den grossen historischen Zusammenhang überblicken, auf welchen ihr genialer Instinkt die beiden Dichter zu wirken berief. Es ist die Wendung zu höherem Ernst in der deutschen Litteratur, welche in den Xenien sich ankündigt. In den Geschicken der ganzen Menschheit vollzog sich eine solche Wendung zum Ernst zu gleicher Zeit in der grossen Revolution. Soll die Litteratur an den realen, wuchtigen Aufgaben der neuen Epoche mitarbeiten können? Oder soll sie wie ein verbrauchtes Spielzeug der Kinderstube bei Seite gelegt und höchstens noch einmal mit einem Blicke wehmüthiger Erinnerung auf sie zurückgesehen werden? Das ist die Frage, die mit dem Kampfe der Xenien gegen das Vorurtheil des goldenen Zeitalters zum Austrag kommt. — Um nur an die zunächst folgenden historischen Ereignisse anzuknüpfen: was hätte das deutsche Volk in der Periode, die den Freiheitskriegen vorherging aus Wieland's Romanen und aus „anakreontischer“ Lyrik sich entnehmen können? Wogegen diejenigen Litteraturwerke, welche aus den durch die Xenien bezeichneten Tendenzen hervorgingen, den Deutschen zu einer Kraft edelster Erhebung gediehen.

Entstanden waren die Xenien, wie wir soeben sahen, aus gutgelaunten Augenblicken des persönlichen Verkehrs. Es ist schön zu sehen, wie Goethe im höheren Alter auf solche Momente des Verhältnisses zu Schiller zurück-

blickte und gerne an sie sich mit seinen ferneren Arbeiten anschloss. So vertraute er den Ausspruch gereifter, höchster Lebensweisheit dem selben Titelworte an, und nannte seine Sprüche in Versen „Zahme Xenien“.

Ich rufe dich, verrufnes Wort,

Zur Ordnung auf des Tags:

Denn Wichte, Schelme solchen Schlags,

Die wirken immer fort.

„Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloss grosser und würdiger Kunstwerke befleissigen“, schreibt Goethe November 96. Wenn er so schreibt, ist Hermann und Dorothea bereits der Hauptsache nach fertig, eine Dichtung, welche sogleich bei ihrem Erscheinen in diesem Sinne wirkte: sie wurde als grosses und würdiges, als klassisches Kunstwerk aufgenommen. Schiller, Humboldt und viele Spätere erblickten in dieser Dichtung etwas Vollendetes, einen Gipfel der Kunst.

Aesthetisch denken heisst das Spezifische sehen. Hierzu sind zuweilen Nebeneinanderstellungen behilflich, die wir vornehmen, nicht um durch Vergleichung die Unterschiede zu verwischen, sondern im Gegentheile, um die Unterschiede zu sehen. — Die Italiener geben uns ein Epos mit dem Anspruche ein vollendetes Gedicht zu sein: Dante's göttliche Komödie. Die Engländer ein ähnlich hochgepriesenes und mindestens für das achtzehnte Jahrhundert beispieles einflussreiches Gedicht: Milton's verlorenes Paradies. Jetzt tritt im Deutschen hierneben als ein Höchstes der Kunst: Goethe's Hermann und Dorothea. Da fällt durch diese Nebeneinanderstellung zunächst die unglaubliche Schlichtheit des Stoffes in dem deutschen Epos auf. — Wir werden in ein deutsches Landstädtchen geführt, etwa an der Bergstrasse gelegen, demnach in anmuthiger Umgebung, von welcher wir indessen auch nur soviel erfahren, als sich etwa überall in Deutschland finden dürfte; wir hören von Kornfeldern, Obstbäumen und einem Ausblick über weites, fruchtbares Land. Die handelnden Personen sind Leute, wie wir sie alle Tage in einem solchen Städtchen antreffen: ein Wirth, ein Pfarrer, ein Apotheker. Auch das Detail der Dichtung ist alltäglich. Wir erfahren von einem in Landau gefertigten Wagen, von dem Schlafrock des Wirthes, auch von einem Erzengel Michael, welcher aber kein himmlisches Wesen wie bei Dante oder Milton ist, sondern das hölzerne Abzeichen an dem Laden des Apothekers, welches Dieser Bedenken trägt neu vergolden zu lassen, wegen der schlechten Zeiten. Diess Alles in dem Versmaass Homer's. — Zu gleicher Zeit mit den Klassikern lebt ein Meister in der Verklärung des deutschen Kleinlebens: Jean Paul. Auch Dieser führt uns in solche Städtchen und Dörfer, und bei solchen schlichten Leuten ein. Aber er webt einen Schleier von Wunderbarem um seine Dichtungen, durch Abenteuer, Reisen, Träume, Ahnungen und geheimnissvolle Beziehungen;

und giesst einen Sprühregen phantastischer Metaphern und humoristischer Einfälle über das Ganze aus. Kein derartiges Mittel wird von Goethe angewandt. — So bleibt als das die Dichtung Goethe's Bezeichnende nur die Form der Behandlung übrig, als eine aus der höheren Bewusstheit, mit welcher hier die einfachsten Dinge erzählt und besprochen worden, sich ergebende geistige Vornehmheit des Vortrags; die Besonnenheit eines höheren Geistes verklärt einen schlichten menschlichen Lebenstag, und erweckt Rührung, indem sie sich an diesem Begebniss aus dem Leben guter, starker Menschen aufzuerbauen scheint.

Betrachten wir den Anfang des vorletzten Gesanges:

Also gingen die Zwei entgegen der 'sinkenden Sonne,

Die in Wolken sich tief, gewitterdrohend verhüllte . . .

Sie gehen durch die Felder des Vaters, kommen an dem Platz vorüber, an welchem Hermann des Morgens in schmerzlichstem Sinnen verweilte, Hermann zeigt dem Mädchen die neue Heimstätte — und nun sehe man die Zartheit der Behandlung, wie alles unausgesprochen bleibt, was in diesem Augenblick die beiden Herzen durchzieht, wie vernehmlich es in ihnen, wie vernehmlich es zu uns spricht — an einer solchen Stelle begreifen wir, dass Goethe das Gedicht nie ohne tiefe innere Bewegung vorlesen konnte. — Das einfach gesehene Wahre rührte Goethe'n oft bis zu Thränen. (Briefwechsel 178.) Wir sehen einem Abschied zwischen schlichten Leuten zu. Der Abschied gilt für immer. Sie fühlen und wissen es, aber die harte Gewohnheit ihres mühekräftigen Lebens versagt ihnen jeden Ausdruck für Das was sie empfinden. Sie geben sich die Hand, wie man sie sich alle Sonntag etwa beim Heraustreten aus der Kirche gab, und es ist aus, für immer. Solch' ein Anblick ist Poesie, tief tragische, ergreifende Poesie des Lebens. Etwas von diesem Gefühle erlebten Dingen gegenüber spricht uns aus der dichterischen Behandlung des „Hermann“ an. Das „eigne Herz“ Goethe's — wir erinnern uns des Ausdruckes aus der Wertherzeit — war für einen bestimmten Augenblick in diesem Werke zum Ausdruck gekommen.

Und welcher drangvoll-bedrohliche Lebensaugenblick kam in diesem ruhig-klassischen Werke zum Ausdruck! Im Jahre 96 geht Moreau über den Rhein, Frankfurt wird beschossen, Schwaben von den französischen Heeren überschwemmt. Nicht nur aus der beiderseitigen Heimath kommt so betrübende Kunde; die Kriegsnoth nähert sich; Flüchtlinge ziehen durch Weimar. „Wir wollen das Thüringer Wald-Gebirge, das uns sonst die kalten Winde schickt, künftig als eine Gottheit verehren, wenn es diessmal die Eigenschaften einer Wetterscheide hat“, heisst es im Briefwechsel. Die Briefe aus dieser Zeit sind hastig, erschrocken; sie unterscheiden sich durch diesen Charakter gar sehr von der ganzen übrigen Sammlung. Da tritt Ende August eine grössere Pause in der Korrespondenz ein, eine Pause, welche jedes Mal persönliches Zusammensein bedeutet. Goethe

verbrachte den September in Jena; hier entwarf er Hermann und Dorothea und führte es auch bereits, mit Schnelligkeit arbeitend, zum grossen Theile aus. — Er fand eine geistige Heimath in dem Werke, als es um die irdische Heimstätte bedrohlich stand. Er schuf sich diese geistige Heimath im unmittelbaren, traulichen Verkehre mit Schiller, weil ihm dieser Verkehr das volle Gefühl einer von den Ereignissen des Erdentages unberührbaren, höheren Existenz gab. Im Gedichte selbst nun wird eine Heimath aufgefunden, und dem Flüchtling, Dorotheen, durch Liebe zugebracht. Ein deutsches Kleinleben bietet diese Heimath der vom Weltsturme der Revolution Erfassten dar. Man mag in diesem Zuge mehr vielleicht, als in einem anderen Zuge unserer klassischen Dichtungen, spezifisch nationale Tendenz finden. Das grosse Programm der ästhetischen Briefe, „wir versuchen auf anderem Wege, was drüben misslungen ist“, klingt wiederum an, mit Beziehung auf deutsches Wesen, von welchem dem Schlusse der Dichtung nach einzig der Frieden zu erhoffen stünde; diese Schlussworte wären leer, wenn sie nicht durch einen Hinblick auf Das, was Schiller und Goethe in jenen Jahren äusserer Bedrückung Deutschlands wirklich von Innen her schufen und vollbrachten, einen Inhalt bekämen. In jeder Weise ist demnach Hermann und Dorothea genau insoweit ein Gedicht, als es sich auf das persönliche Lebensgefühl Goethe's bezieht, und sich als Symbol eines Lebens-Augenblickes Goethe's darstellt. Sieht man diese Beziehung nicht, so wird es schwer halten, die Nüchternheit des Gegenstandes mit der formal anspruchsvollen Behandlung zu einem Eindruck zu verschmelzen; auch selbst das günstige Urtheil Schiller's über die Dichtung würde nicht ausschliessen, dass hier eine missverständliche Ueberschätzung der antiken Kunstform für das eigentlich Poetische eingetreten sei; während jene Beziehung auch dieses Schiller'sche Lob erklärt, denn dass Goethe gerade aus der stürmischen Lebens-Erfahrung jener Tage dieses rührende schlichte Bild sich gewann, durfte dem Freunde sehr wohl als eine That der Kunst im echten und reinmenschlichen Sinne erscheinen.

Zur Einzeichnung solcher symbolisch veredelter Lebens-Eindrücke lagen Goethe'n von früher Zeit an zwei grosse künstlerische Schemata bereit: der begonnene Wilhelm Meister und der begonnene Faust. Schiller ermunterte ihn jetzt, diese Entwürfe zu dichterischen Kunstwerken abzuschliessen. Zum Faust zurückzukehren, vermochte Goethe sich erst später zu entschliessen; „ich wage nicht das Paket aufzuschnüren, das ihn gefangen hält“, schreibt er 1794. Wilhelm Meister's Lehrjahre dagegen wurden im Verlauf des ersten Jahres des Verkehrs mit Schiller wirklich vollendet.

„Lehrjahre“ nannte Goethe den Roman. Also eine Erziehungs-Geschichte will er erzählen. Wir fragen im grossen Ueberblicke: wozu wird

Meister erziehen? Was lernt er? — Zunächst erfahren wir nun in der Geschichte, was Meister nicht lernt, und was er nicht wird. Er soll Kaufmann werden und wird es nicht. Er bemüht sich den ganzen Roman hindurch Schauspieler zu werden, aber am Schlusse bleibt er es nicht. Er macht, bürgerlich gesprochen, eine überraschend gute Partie: das ist das Einzige, was etwa Freund Werner als das Ergebniss dieser „Lehrjahre“ würde auszusprechen gewusst haben. Der selbe Werner aber wird im Roman einmal dazu verwendet, recht deutlich kundzugeben, worauf es mit der Erziehung Wilhelm Meisters hinausläuft. Als der Freund Diesen nämlich nach Jahren wieder sieht (Anfang des achten Buches), bricht er in die erstaunten Worte aus: „Wie doch das Faulenzen gedeiht!“ Er findet die körperliche Erscheinung Meisters verändert: „Deine Augen sind tiefer, deine Stirn ist breiter, deine Nase feiner und dein Mund liebevoller geworden. Seht nur einmal, wie er steht! wie das alles passt und zusammenhängt!“ Goethe kommt auf dieses Erstaunen Werners dreimal kurz hintereinander zurück; er lässt diesen Zug stark hervortreten; er will durch ihn andeuten, dass Wilhelm Meister durch seine Lehrjahre mehr als es im berufsmässigen Zuschnitt möglich gewesen wäre, ein ganzer, rechter Mensch geworden sei.

Wodurch wird Wilhelm erzogen? — Die geheimen Leiter seiner Erziehung knüpfen an seine Neigungen an, und wehren nur hier und da eingreifend ein verderbliches Uebermaass ab. Sie lassen ihn Schauspieler werden, rathen ihm aber sogleich beim ersten Auftreten zu fliehen, durch diese Mahnung wenigstens vor dumpfem Behagen bei dem Erreichten ihn bewahrend. — Von Felix heisst es, als er aus der Flasche getrunken, während in dem daneben stehenden Glase Gift war: „seine Unart hat ihn gerettet.“ Schiller bemerkte diess als einen symbolischen Zug; es deutet auf den Charakter der Erziehung, von welcher der Roman erzählt. — Also Meister wird erzogen, indem man auf seine Neigungen zu wirken versucht, durch Eindrücke demnach, weniger durch grosse Aufgaben, durch That und Arbeit. Fast alle Menschen, zu denen er in Beziehung tritt, sind unternehmender, thätiger, absichtsvoller als er; wenn er etwas thut, misslingt es. Desshalb hat man auch wohl fragen dürfen, ob er denn überhaupt der sogenannte Held des Romanes sei. Er ist es nur in einem gewissen Sinne. Die Geschichten und Handlungen des Romanes beziehen sich allerdings auf ihn, auf seine Receptivität. Wir erfahren von den Eindrücken, welche sie auf ihn machen, und was für seine Bildung daraus erfolgt. Insofern geht das Interesse des Romans gar nicht auf die Intrigue, auf das praktisch-Gegenständliche, sondern vielmehr vorwiegend auf einen intellektuellen Vorgang: diess betonte Schopenhauer als den Vorzug des Wilhelm Meister. — Auf der einen Seite die Ereignisse als eine Art Nährstoff des inneren Lebens, auf der anderen Seite reinmenschliche Empfänglichkeit: das sind die Elemente dieser Erziehung. Wie nach Goethe's Naturschauung die Organismen sich bilden durch Ineinanderwirken der Lebens-Be-

dingungen und der bildenden Kraft, so geschieht es hier im Geistigen. Körner sagt es so: „je mehr Bildsamkeit in der Person, und je mehr bildende Kraft in der Welt, die sie umgiebt, desto reichhaltiger die Nahrung des Geistes, die eine solche Erscheinung gewährt“. — Die Klassiker fanden den Körner'schen Brief über den Wilhelm Meister vortrefflich und liessen ihn sogleich in den Horen abdrucken; Goethe'n hatte besonders Ein Satz gefallen, den er anstrich; ich möchte wissen, ob diess nicht dieser eben angeführte Satz war. — Andererseits verstehen wir nun auch, wie Schiller von einer idealisirenden Kraft in Wilhelm sprechen kann. Die Art zu empfinden, ist wohl die stärkste Kraft des Menschen; ein Einzelner kann seine Umgebung kaum entscheidender bestimmen, als wenn sich diese Eigenart im Aufnehmen der Eindrücke und Ereignisse in ihm erhält und kundgiebt. Die Worte Schiller's sind: „er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüssen.“

Hiernach stellen sich nun Wilhelm Meister's Lehrjahre als ein Modell der ästhetischen Erziehung dar, wie diese Schiller begrifflich entwickelt hatte. Die Beschreibung des ästhetischen Zustandes als erfüllter im Gegensatz zur leeren Unendlichkeit erinnert nahe an das eben angeführte Wort über Meister; Gegenstand der Erziehung ist dort wie hier nicht das Thun und Vornehmen des oder der Menschen im Einzelnen, sondern die Grundstimmung ihres Wesens, ihre zu bedeutenden Harmonien anklingende Empfänglichkeit. Schiller war seinerseits beim Abschlusse der ästhetischen Briefe noch durch die Wiederaufnahme des Romanes beeinflusst; andrerseits wünschte er nun bei der Vollendung des Romanes auch die Analogie der Grundgedanken recht deutlich hervortreten zu sehen.

Hieraus erklären sich die hauptsächlichen Ausstellungen und Vorschläge, welche er Goethe'n bei Gelegenheit der letzten Bücher macht. Es könnte sehr wohl sein, dass Jemand den Meister gut kennt und Gefallen an ihm findet, ohne jemals auf den Erziehungs-Gedanken darin aufmerksam geworden zu sein. Goethe lenkt in den ersten Büchern fast gar nicht auf einen solchen hin. Er erkannte aber an, dass ein derartiger Gedanke doch eigentlich zu Grunde liege, und dass nur sein „realistischer Tic“ die Veranlassung sei, wenn diese Idee nicht ausdrücklicher sich ausspreche. Die Diskussionen des Lehrbriefs in ihren sich weitverzweigenden Zusammenhängen sollten in den letzten Büchern in dieser Beziehung die bis dahin vermisste Deutlichkeit herstellen. Schon Körner nun fand, dass in den letzten Büchern der leichte Rhythmus sich ändere, der in den früheren die Begebenheiten herbeiführt. Dort ist der unaufhörliche Wechsel der Vorgänge wie in einem Tagebuche aufgezeichnet; hier beginnt dieses schöne *Leben* der Behandlung, zurückzuweichen vor der bestimmenden *Gestalt*, mit welcher es sich nicht zum vollendeten Schönen zu verschmelzen vermag, weil sie ihm nicht selber von Innen her entwächst.

Wichtiger noch ist, dass der eigentliche poetische Gehalt des Romans durch das Eingehen auf die Absichten der Mächte des Thurmes und dergleichen vermindert wird. Die Poesie des Roman's fasst sich in Einer Gestalt zusammen, in Mignon. Goethe sagt einmal: der sittliche Mensch erregt Neigung und Liebe nur insofern, als man Sehnsucht an ihm gewahrt wird. Der wundervolle Zug seines tiefsten Wesens, den er hier mit Worten andeutet, ist in Mignon zum dichterischen Ausdruck gekommen. Sinn und Seele dieser Gestalt ist die Sehnsucht. Sehnsucht geht auf ein Nicht Erreichtes, oft auf ein Nie Erreichtes. Man denke in Beziehung hierauf dem Liede nach: So lass mich scheinen, bis ich werde; in den schlichten Worten dieses Gedichtes klingt eine erhabene Stimmung an, ein Unendliches, Ewiges. — Wilhelm Meister wird durch Eindrücke gebildet. Hier, wenn irgendwo, war nun das Motiv einer edelsten ästhetischen Erziehung. Wir fragen, wie wirkt Mignon auf Wilhelm? — Als Goethe im höheren Alter auch zu diesem Motive der ästhetischen Erziehung zurückkehrte, gelangte er zu einer bis in das Praktische gehenden Ausführung der in den ästhetischen Briefen Schiller's geäusserten ideellen Forderungen. In den Wanderjahren ist alles tiefer, bewusster geworden; da kehrt auch der Eindruck Mignon's wieder; man besucht die Stätten ihrer Herkunft; „kennst du das Land“ wird mit endlich hervorbrechender Rührung wiederholt. In den Lehrjahren dagegen gleitet gleichsam die Erzählung über ihr furchtbares Ende hinweg. Schiller tadelte diess, gab sich aber nach Vornahme einiger Aenderungen zufrieden; dauernd verweilte er bei jenem erzieherischen Grundgedanken. Körnern schien es wohl gar, als ob eine solche Gestalt wie Mignon nicht in den Roman hineinpasse; er wusste die tiefe Ergriffenheit, die man im Anblicke dieser Gestalt empfinde, nicht recht zu dem „leichten Rhythmus“ des Ganzen in Eins zu stimmen.*)

Hier werden wir demnach auf eine Gefahr aufmerksam, welche aus den hochgefassten ideellen Tendenzen der Klassiker dem eigentlich und unmittelbar Künftlerischen erwuchs. Haben wir, in den vorigen Abschnitten, darauf hingewiesen, dass die ihm eigene Bedeutung des deutschen Klassizismus aus diesen weltumspannenden Tendenzen sich ableitet, so erfahren wir, dass eben durch deren hohen und allgemeinen Charakter ihre Verwirklichung durch Kunstwerke in ebenfalls sehr eigenthümlicher Weise erschwert war. Alle in diesem Abschnitte erwähnten dichterischen Arbeiten stellen sich in dieser Beziehung als ein Versuch dar. Was insbesondere den Meister betrifft, so hegte Goethe (nach einer Andeutung Schiller's, Briefwechsel 32.) von vorneherein Bedenken, ob sich aus diesen Einfällen ein Kunstwerk werden gestalten lassen; späteren Aeusserungen zu folgen, sind auch beide Klassiker mit dem Abschluss des Romans nie vollständig zufrieden gewesen. Sowohl das Fördernde als das Schwierige und daher zunächst noch Hemmende jener hohen Ideen tritt gerade an diesem Werke

*) Vgl. Wagner 9, 149.

deutlich hervor. Denn ohne Schiller's Einfluss wären unzweifelhaft einige abstrakte Gedankengänge in den letzten Büchern vermieden worden, z. B. das Gespräch Jarno's mit Wilhelm über den Lehrbrief, welches erst auf eine Schiller'sche Aeusserung hin verfasst worden zu sein scheint; aber ohne Schiller's Einfluss wäre auch der Wilhelm Meister überhaupt nicht zu Ende geschrieben worden. — Weil Goethe in Schiller lebendig ein Publikum vor sich sah, dem mit dem Allerbesten, was er zu geben vermochte, gerade eben genugsuthun war, demnach durch die hohe ideelle Fassung Schiller's, wurde er zu erneuter poetischer Produktivität erweckt. „Es war für mich ein neuer Frühling, in welchem alles froh neben einander keimte, und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging.“

7.

Aesthetik der Dichtkunst.

Entsprechend jenem Vorwalten der Tendenz, kehren wir nun nochmals zu theoretischen Arbeiten der Klassiker zurück. Die ersten, vollständig im Wechselverkehr entstandenen theoretischen Niederschriften betreffen die Poetik. Es sind Schiller's Schrift über naive und sentimentalische Dichtung und der im Briefwechsel abgedruckte, in seinem Haupttheile von Goethe herrührende Entwurf über epische und dramatische Dichtung. Beide Schriften tragen Doppeltitel; sie weisen in beiden Fällen auf die Zwei-Beziehung hin, aus welcher die Arbeiten entstanden. Was naiv und sentimental betrifft, so war Goethe selbst der Ansicht, dass Schiller bei Gelegenheit des Nachdenkens über die Verschiedenheit ihrer Naturen auf diese Unterscheidung gerathen sei; bei dem Entwurf über Epos und Drama haben wir uns zu erinnern, dass Goethe's grössere Dichtungen aus jener Zeit episch sind, Hermann, der Roman, die begonnene Achilleis, und dass andererseits Schiller zu der selben Zeit bereits am Wallenstein arbeitete.

Die Verschiedenheit seiner Dichtweise von der Goethe'schen mag für Schiller ein Anlass gewesen sein, das Sentimentalische von dem Naiven zu unterscheiden; jedoch ist damit nicht gesagt, dass der Unterschied von sentimental und naiv genau den Unterschied zwischen Schiller und Goethe bezeichnete. Schiller führt vielmehr näher aus, dass man in Goethe's Dichtungen beobachte, wie ein naiver Dichtergeist in der Behandlung durchaus sentimentaler Stoffe sich verhalte. Zum Verständniss jenes theoretischen Unterschiedes genügt es demnach nicht, auf das Verhältniss der beiden Klassiker zueinander sich zu beziehen. Dagegen giebt die Antithese von antik und modern jener Unterscheidung schon einige Deutlichkeit. Wenigstens kann man sich einen Begriff von Dem was Schiller meint am schnellsten durch die Erinnerung an die beiden Beispiele aus Homer und Ariost machen. Dort die Sache selbst, hier Reflexion und Gefühl des Dichters. In diesem Sinne haben dann auch Diejenigen den Schiller'schen Gedanken aufgenommen, welche in den Jahren nach dem Erscheinen der

hier besprochenen Schrift den Unterschied von klassisch und romantisch in Umlauf brachten. Durch diese Worte sollte annähernd das Antike und Moderne bezeichnet werden — so dass z. B. unsere sogenannten Klassiker, vor allem Goethe, als Hauptbeispiele des Romantischen verwendet wurden, wesshalb sich dann auch die in Frankreich später auftretenden Verehrer des „Werther“: Romantiker nennen. Noch weniger jedoch, als der Gegensatz romantisch-klassisch vollständig das selbe besagt als modern-antik, lässt die Schiller'sche Begriffs-Zweiheit sich durch diese Beziehung auf die Zeitcharaktere endgiltig erläutern: denn z. B. Shakespeare heisst ein naiver Dichter, Horaz und andere alte Dichter heissen sentimental. Schiller's Gedanke geht ausschliesslich auf die den verschiedenen Dichtungen aller Zeiten zu Grunde liegenden Empfindungsweisen. Unter diesen giebt er Ausführliches nur über die Unterarten des sentimentalischen Empfindens: und diess aus dem Grunde, weil er sich selbst in jedem Falle als sentimentalischen Dichter betrachtete und sich nur im Hinblick auf die poetischen Elemente der sentimentalischen Sinnesart als Dichter gelten liess.

„Die Dichter sind die Bewahrer der Natur. Entweder ist nun der Dichter Natur oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.“ Der Dichter wird aber die Natur suchen, er wird die Möglichkeit eines ersehnenen besseren Zustandes ausdrücken, entweder durch Verurtheilung der ihn umgebenden Wirklichkeit, oder durch Darstellung jener besseren Möglichkeit selbst. Im ersteren Falle entstehen satirische, im letzteren elegische und idyllische Dichtungen.

Die edleren geistigen Bestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts lassen sich im grossen Ueberblicke als eine Richtung auf das Natürliche bezeichnen. Die beiden einflussreichsten Schriftsteller des Jahrhunderts sind Voltaire und Rousseau. Wenden wir Schiller's Begriffe auf sie an, so brachte Jener in einigen seiner Romane die Richtung auf das Natürliche satirisch, Dieser hingegen vorzugsweise elegisch zum Ausdruck. Schiller selbst empfindet und dichtet satirisch in den Räubern, in Kabale und Liebe; elegisch ist z. B. sein Spaziergang, von ihm selbst ursprünglich „Elegie“ genannt: hier macht die Rückkehr des Menschen zur Natur den dramatisch sich auseinandersetzen den Inhalt des Gedichtes aus. Der Idylle näherte er sich im Tell.

Die Idylle nämlich soll den besseren Zustand rein positiv, mit dem Ausdrucke und in der Stimmung erhabener Freude darstellen. Während nun Schiller die Beispiele Voltaire's und Rousseau's und manche andere in den vorhergehenden Abschnitten selbst anführt und gelten lässt, fehlen Beispiele, welche er für die Idylle gelten liesse. Er selbst wollte eine Idylle schreiben: sie sollte da beginnen, wo das Ideal und das Leben schliesst, und sollte die Vermählung des Hercules und der Hebe darstellen. Er jubelte auf bei dem Gedanken der Möglichkeit eines solchen Gedichtes; aber er führte den Gedanken nicht aus, denn diese Möglichkeit besteht

nicht. Schiller fordert hier von der Poesie, was sie allein nicht zu leisten vermag. Zum Ausdruck eines seinem ganzen Wesen nach höheren Zustands gehört ein Kunstmittel, welches die gesammte Stimmung des Gemüthes steigert und erhöht: Schiller verlangt von der Poesie, was nur die Musik leisten kann. Die letzten Symphonien Beethoven's, den Geist erhabenster Heiterkeit ausathmend, stellen in seiner Vollendung dar, was Schiller als Idyll ahnte und forderte. Er selbst leitet durch sein hohes Verständniss der Musik darauf hin, diese Verbindung zu sehen. Nirgends wird deutlicher als hier, dass die deutschen Klassiker die Kunst gesucht haben, und dass die Bedeutung des deutschen Klassizismus für die Seelengeschichte der Menschheit in dem Ernst, in der inneren Grösse dieses Suchens besteht. —

In Gesprächen scheinen Goethe und Schiller den Begriff des Sentimentalen sich noch weiter belebt zu haben. Diess ergibt sich aus einigen Stellen des Briefwechsels. Goethe tritt im August 1797 eine Reise an, von der wir noch mehrfach zu reden haben. Aus Frankfurt beschreibt er dem zurückgebliebenen Freunde gewisse sentimentalische Phänomene, welche ihm beim Wiedersehen einzelner Oertlichkeiten der Vaterstadt als verworrene Stimmungen angekommen seien. Gleichgültige Objekte halten ihn fest, raunen ihm unverständene Worte zu. Das war Goethe'n gewissermaassen unbequem. Auf seinen Reisen beschrieb er gern, was er sah, und zwar exakt, aktenartig. Oder er zeichnete. Was er jetzt empfand, liess sich nicht beschreiben und nicht zeichnen. Erwehren Sie sich dieser inneren Erscheinungen nicht, schreibt ihm Schiller. Es ist eigentlich das Streben, die Sehnsucht nach Poesie, welches Ihnen in solchen Stimmungen bei Gelegenheit zufälliger Eindrücke ankommt. Ein solches poetisches Streben sollte uns allgemein das Sentimentale heissen. — Hier rücken die Begriffe des Sentimentalischen und des Poetischen überhaupt nahe zusammen. Wenigstens der zeitgenössischen Poesie ist nach Schiller's Ansicht ein solches Streben und Sehnen wesentlich zu eigen. Er schreibt in ähnlichem Sinne einmal an Goethe, es gebe in einer Zeit wie die unsrige keinen Durchgang zum Aesthetischen als durch das Poetische; woraus es sich dann auch erkläre, dass alle auf Geist Anspruch machenden Künstler auch in der bildenden Kunst poetisiren.

Die Deutung der eben erwähnten Stimmungen Goethe's war zutreffend; denn Goethe sehnte sich beim Antreten jener Reise wirklich nach poetischen Arbeiten zurück; „bei allem dem läugne ich nicht, dass mich mehrmals eine Sehnsucht nach dem Saalgrunde wieder anwandelt, und würde ich heute dahin versetzt, so würde ich gleich, ohne irgend einen Rückblick, etwa meinen Faust oder sonst ein poetisches Werk anfangen können.“ Im Verlauf der Reise fand er sich dann veranlasst, freundliche Eindrücke in Liedern festzuhalten. Die Lieder vom Edelknaben und der Müllerin, in Form leichtgemuthen Gespräche verfasst, sind auf dem Wege von Frankfurt über Heidelberg nach Stuttgart entstanden. Merkwürdig ist es zu sehen,

wie beide Klassiker sofort mit diesen anmuthigen Einfällen eine neue Kunstform gefunden glaubten. Es ist bezeichnend dafür, wie sie auf jede Weise, in hundertfach erneuten Versuchen, die Kunst dem Leben abzugewinnen sich bemühten. Hier leitet es uns darauf hin, wie auch die so zahlreich angestellten lyrischen Versuche der Klassiker in das Ganze ihrer idealen Tendenzen einzufließen sind.

1797 heisst das Balladenjahr. Das poetische Unternehmen der Balladen wurde in der Weise in Angriff genommen, dass beide Dichter eine Reihe von Stoffen gemeinsam aussuchten und sie dann zu poetischer Behandlung unter sich vertheilten. Dabei wurde auf die Unterschiede ihrer Dichtweise geachtet; und dass es sich in dieser Beziehung noch fast um Gegensätze handelte, zeigt sich, wenn man beachtet, dass auf der einen Seite der Erbkönig und der Fischer, auf der andern der Ring des Polykrates und der Handschuh zu Stande kamen. Auf eine gewisse Vollständigkeit und Ganzheit war es auch in diesem Falle abgesehen. Wenn Schiller den Gang nach dem Eisenhammer dichtet, schreibt er, freilich halb im Scherz: „Sie sehen, dass ich auch das Feuerelement mir vindicire, nachdem ich Wasser und Luft bereist habe“. Wirklich handelt es sich mit den Balladen im Ganzen angesehen darum, den Gegenständen der Natur Sprache für die Menschheit zu verleihen, so wie etwa Schiller gemeint hatte, dass in sentimentalischen Augenblicken die Gegenstände um uns her von selber eine solche Sprache anzunehmen schienen. Wenigstens auf die besten der Balladen dürfte diese Deutung anzuwenden sein. Die eben genannten Gedichte Goethe's sind Naturlaute, sie behandeln den in Gefühlen sich ankündigenden Zusammenhang des Menschen mit der äusseren Natur.

So stellt der Fischer die magische Gewalt einer kaum bewegten, buchtartig abgeschlossenen Wasserfläche dar, in welche wir mit unserem Anblick uns verlieren, versinken, untergehen. Denke ich an den Erbkönig, so sehe ich einen nächtigen Wald vor mir. Von Sümpfen und feuchten Stellen steigen Nebel auf; sie schlingen sich schleierartig um die Bäume, um blassgrünes Erlengebüsch in der Ferne. Windstösse fahren daher, schwül, gewitterartig. In dem Gespräch zwischen Vater und Sohn ist diess der flüsternd geführte Streit: das ist der Erbkönig, das sind Erbkönigs Töchter — nein es ist der Wind, es sind die Erlen. Am Schlusse erfahren wir den Tod des Sohnes, und erfahren, dass er Recht gesehen hatte. Tausend gespenstische Arme recken aus dem Duster der Natur-Umgebung sich nach dem Dasein und Geschick des Menschen aus. Das Natürliche wird ihm immer auf's Neue zu einem dämonischen Phänomen. Jenem Zusammenhange entstammen die Bedingungen seines Glücks wie seines Unterganges; desshalb vergegenwärtigt sich das Gefühl diesen Zusammenhang in geisterartigen, erdichteten Gebilden.

In Schiller's Weise lag es weniger, in die äussere Natur mit aufnehmendem Sinne zu blicken. Seine Balladen erzählen Vorgänge des menschlichen Lebens, anekdotenhafte novellistische Vorgänge, deren bedeutendere jedoch diesen gemeinsamen Zug haben: dass ein Verhängniss-Artiges auf Geschick und Handlungen der Einzelnen wirkt. Zu ergreifender Deutlichkeit tritt dieser Zug in den Kranichen des Ibykus hervor. Diess Gedicht ist, so wie wir es jetzt vor uns haben, eine gemeinsame Arbeit Schiller's und Goethe's. Es zeigt in einem einzelnen Falle, was Schiller in dieser Periode seiner Entwicklung von Goethe zu lernen hatte und lernte, und worin er seinerseits Jenen ergänzte.

Als Schiller nämlich seine Kraniche zuerst an Goethe sandte, fehlte in dem Gedichte die erste Anrufung des Ibykus an seine geflügelten Begleiter. Die Kraniche zeigten sich erst bei der Ermordung, zwei an der Zahl. Die selben beiden Kraniche, so hatte man anzunehmen, waren es dann, welche über das Amphitheater hinfliegen. Goethe erschrak. Das ist eine miraculöse Anekdote, aber kein Gedicht. Er hatte, bei seinem Entwurfe, vor allem den Naturvorgang vor sich gesehen, den Zug der Wandervögel. Die Kraniche erscheinen nicht einzeln, sondern in gewaltigen, den Himmel verdunkelnden Schaaren. Sie begleiten das Schiff des Dichters, er begrüsst sie wieder bei seiner Annäherung an Korinth, er ruft sie an bei seiner Ermordung — sie ziehen weiter, und erscheinen, wenn der Tag sich neigt, über dem Theater. Dabei muss es gleichgiltig bleiben, ob es in allen diesen Fällen die selben Kraniche sind, oder verschiedene Theile des grossen Wanderzuges: „Gerade das Zufällige macht das Ahnungsvolle und Sonderbare der Geschichte. Es ist mir darum zu thun, aus den Kranichen ein langes und breites Phänomen zu machen. Sie kommen als Naturphänomene und stellen sich so neben die Sonne und andere regelmässige Erscheinungen.“ Schiller nahm alle diese Züge auf, und zwar gelang ihm diess durch die Aenderung weniger Zeilen und Verse, wodurch sich herausstellte, dass dem Sinne nach seine Auffassung der Goethe'schen verwandt, und er nur, wie er diess hier selbst beklagt, ohne Kenntniss der betreffenden Natur-Erscheinung gewesen war. Wenn nun Goethe weiter verlangte, dass auch der Schluss des Gedichtes, die Betheiligung des Volkes an der Entdeckung der Mörder, durch Fragen und Gegenfragen, Rede und Gegenrede, in ein „langes und breites Phänomen“ verwandelt werde, so blieb hier Schiller beharrlich bei seiner ersten Fassung. Hier ist eine Katastrophe, ein Einschlag. „Wenn der Ausruf der Mörder ihr bewegtes Gewissen verathen hat, ist das Gedicht zu Ende; das Uebrige, die Gerichts-Verhandlung und dergleichen, gehört nicht mehr für den Dichter.“ Wie die Gewissens-Wandlung sich vollzieht, also die Einführung des Aeschyleischen Chores: diess ist eine Erfindung Schiller's. Goethe gestand, dass, wenn er noch seinen Entwurf ausführen wollte, er diese Wendung schlechthin zu übernehmen haben würde. —

Goethe kehrte von seiner Reise in gedrückter Stimmung zurück. Es war auf eine zweite italienische Reise abgesehen gewesen, und grosse Zuströmungen waren getroffen worden. Der Krieg verhinderte die Ausführung des Vorhabens. Goethe musste sich begnügen, mit dem aus Italien zurückkehrenden Heinrich Meyer in der Schweiz zusammenzutreffen, und die Betrachtung der von diesem mitgebrachten Kunstschatze schon dort zu beginnen. Dann hatte er sich wieder nach dem Norden zurückzuwenden und zuzusehen, wie es in dieser „Ideen-, Symbol- und Nebelwelt“ sich weiter leben lasse. Mit der Theorie der Dichtkunst beschäftigte er sich jetzt ausdrücklich aus dem Grunde, um zu einer poetischen Arbeit Lust und Stimmung zu bekommen; die Theorie sollte ihm, physiologisch gesprochen, als Innervation der künstlerischen Arbeit dienen. Es gelang damit insofern nicht zum Besten, als die jetzt begonnene Achilleis unvollendet blieb. — Inzwischen sehen wir Schillern mit grösserer Sicherheit an den einmal bewusst gewordenen Tendenzen festhalten. Er hatte das Aufgeben der italienischen Reise gewünscht, und in diesem Sinne an Heinrich Meyer geschrieben. Es ist einer der ergreifenden Züge der Korrespondenz, dass Goethe diesen Brief Schiller's an Meyer, der ihm damals gewiss nicht genehm war, nachmals bei der Herausgabe mit abdruckte. — Wenden wir uns für einen Augenblick zu der aus diesem Zustande hervorgegangenen Schrift über Epos und Drama.

Wenn Aristoteles Epos und Drama unterscheidet, so unterscheidet er sie nach Umfang und Versform, erwähnt aber auch, dass dort Erzählung, hier Handlung das darstellende Mittel sei. Goethe's Unterscheidung hat zunächst gar keine Beziehung zu jenen technischen Motiven. Die Kunst entsteht aus Nothwendigkeiten des Lebens. Bestehen verschiedene Kunstarten, so fragen wir uns demnach, welche verschiedenen Lebens-Vorgänge sie aus sich hervorgehen liessen. Dort der Rhapsode, hier der Mime: diese Anschauung ergiebt das menschlich-lebensvolle Prinzip der poetischen Kategorien. Mit bewusstester Sicherheit knüpft Schiller an diesen und zunächst nur an diesen Gedanken des Goethe'schen Entwurfes an. „Schon diese Gegeneinanderstellung, diese Methode allein reichte hin, einen groben Missgriff in der Wahl des Stoffs für die Dichtart oder der Dichtart für den Stoff unmöglich zu machen.“ — Die Abhandlung geht sehr weit und wohl zu weit in der gänzlichen Entgegensetzung der beiden künstlerischen Lebens-Erscheinungen. Im Falle des Rhapsoden solle der persönliche Eindruck gänzlich ausgeschlossen, der Vortragende wo möglich verhüllt werden. Wirklich ist also nur „die Methode“ des Einfalls das Wichtige und Gelungene daran. Dass alles Technische der Kunst aus dem lebenvoll sich bestimmenden Seelenvorgange der künstlerischen Produktion sich ableite: hierin dürfte die Methode dieser Schrift bestehen. Eine solche Verbindung aber des im engeren Sinne Künstlerischen mit geistigen Lebenserscheinungen sind wir berechtigt mit einem hierfür von einem deutschen Gelehrten ge-

prägten Worte ästhetisch zu nennen. Insofern handelt es sich mit jener Berufung auf Rhapsoden und Mimen um einen echten ästhetischen Gedanken; insofern ist auch „naiv und sentimental“ dem Grundzuge nach ästhetisch, weil es sich in „Satire“, „Elegie“, „Idylle“ nie um litterarische Kategorien, um bestimmte Gedicht- und Versformen, sondern um den allbedingenden Unterschied der Empfindungsweisen handelt. Die beiden Arbeiten enthalten nicht nur Beiträge zur Poetik, sondern, wie wir sagen können, den Entwurf zu einer Aesthetik der Dichtkunst.

Als Ergebniss möchten wir den ästhetischen Begriff vom Dichterischen überhaupt auszusprechen versuchen, wie er den Klassikern in den besprochenen theoretischen und künstlerischen Arbeiten vorschwebte. Poetisch ist das Empfundene, das durch und durch beseelte Wort. Ein Werk, in welchem jedes Gebilde in Charakteren und Situation, jeder Vers, jeder Vergleich, ja die Schreibweise und Interpunktion Gefühl verräth, eine bestimmte Art so und nicht anders zu empfinden zum Ausdrucke bringt — wie etwa die Gedichte Goethe's und die besten Romane Jean Paul's — ein solches Werk würden wir zwar vielleicht noch nicht im höchsten Sinne künstlerisch, aber in jedem Falle poetisch nennen.

8.

Kunst-Theorie.

Die ästhetischen Ansichten der Klassiker sind idealistisch, insofern sie die Forderung blosser Natürlichkeit abweisen, und für das von dem Künstler dem Stoffe hinzuzufügende Höhere sich auf die höheren Gesetze des Menschen-Inneren in seinem Unterschiede von der äusseren Natur berufen. Sie sind realistisch, insofern sie lehren, dass gerade durch dieses erhöhende Verfahren der wahre Sinn der Dinge selbst zur Erscheinung komme, und die idealisirende Kunst also das Wesen der Dinge darstelle. Erst durch Hervorhebung dieser beiden Züge und demnach nicht durch eine kurze terminologische Bezeichnung wie *idealistisch* oder *realistisch* allein für sich, wird das eigenthümliche und als solches gemeinsame Prinzip Goethe's und Schiller's verstanden. — Dieser vollständige Ausdruck ihrer wahren Meinung entwickelte sich in Diskussionen über bildende Kunst. Goethe hatte, durch Meyer's Reise-Ergebnisse veranlasst, wieder besonders auf bildende Kunst sich gerichtet. Er gab 1798 die Propyläen heraus, in welchen es sich um Fragen der bildenden Kunst handeln sollte. „Der Sammler und die Seinigen“ bringen in Briefen und Gesprächen diese Fragen zu novellistisch lebhafter Behandlung. —

Wäre es die Aufgabe des Künstlers, den Gegenstand durch Nachahmung einfach zu wiederholen, so thäte nach dem Worte eines älteren deutschen Aesthetikers der Maler besser den Garten zu pflanzen als ihn zu malen. Im „Sammler“ wird auf das Schooshündchen der Julie exemplifizirt: allenfalls hätten wir, so heisst es, bei völlig geglückter Nachahmung zwei

Bellos statt des einen. Nun lässt sich wohl sagen, der Künstler müsse dadurch über seinen einzelnen Gegenstand sich erheben, dass er den Charakter der Gattung in dem dargestellten Individuum zum Ausdruck bringt. Sei denn ein Adler nach allen Regeln der Zoologie zum Ausdruck seiner Art gebildet: wird aber der Künstler diesem Adler die Blitze Jupiters in die Krallen geben können? Nein, sondern um ihn bedeutend zu bilden, müsste er mit Bewusstsein die natürlich gegebenen Züge verstärken. Immer aber, so führt „der Philosoph“ aus, die Ansichten Schiller's vortragend, immer wird der Künstler sich hierzu veranlasst sehen; denn er will stäts ein menschlich Bedeutendes darstellen. Würde z. B. sich ein Maler entschliessen, etwa jenes Hündchen nachzubilden, so würde er sicherlich einen Augenblick zur Darstellung wählen, wo das Thier durch die besondere Art seiner Haltung und seines Blicks den es umgebenden Menschen etwas gesagt hat. — Der Gedanke bewährt sich deutlicher an Werken höherer Kunst. „Der Gast“, der Vertreter des Natürlichen, erblickt auch in diesen, z. B. in den grossen plastischen Kampf- und Leidensscenen der Antike, nur das reale Ereigniss, den schrecklichen Gegenstand, dessen exakte Wiedergabe ihm gerade recht und ein Zeichen für den Kunstwerth der Antike ist. Der Philosoph hat diese Bilder des Schreckens in den Werken der Antike gar nicht wahrgenommen. Man blicke auf die Gruppe der Niobiden. Der wirkliche Gegenstand, der reale Anlass des Werkes ist im letzten Grunde ein thatsächlich höchst grauenvolles Lebens-Ereigniss gewesen, der plötzliche Untergang eines ganzen, blühenden, höchsten Erdenglückes sich erfreuenden Geschlechtes durch einen und den selben tödtlichen Unfall. Stellt das Werk des Skopas dieses Ereigniss dar? — Unser Blick fällt inmitten seiner Gruppe auf eine hoch auferichtete weibliche Gestalt. Schmerz, trostloser Schmerz, drückt in ihrer Haltung und ihren Mienen sich aus. Ein Schmerz, wie sich seiner der Mensch, der alles ertragende, endlich nur durch Erstarrung, Schlaf und Tod erwehrt. Also nicht das Leiden selbst in seiner äusseren Erscheinung, nicht die zerschellten, zuckenden Glieder, sondern die Grösse des Schmerzes als Thatsache des Gemüths ist der Gegenstand des Werkes, der in Gestalten, ohne Blut und klaffende Wunden, sich darstellt. Dort die rohe Wirklichkeit der Natur; hier der wahre Sinn des Ereignisses als Kunst. Wahrheit und Wirklichkeit: in diese merkwürdige Entgegensetzung fasst sich die Ansicht der Klassiker bei Gelegenheit dieser Diskussionen zusammen.

Wahrheit und Wirklichkeit. Wir würden Manches zu berichten haben, wenn wir diesen Gegensatz im Gebiete der gleichzeitigen im engeren Sinne sogenannten Philosophie aufsuchen und in seinen verschiedenen Verwendungen dort verfolgen wollten. Hochberühmte Systeme aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts dürften auf eine Schematisirung dieses Begriffs-Gegensatzes zurückzuführen sein. Diese Verwendung der Begriffe war nicht glücklich; sie verlor sich in Verworrenheit. Verweilen wir desshalb

bei der klaren, künstlerischen Anschauung, welche durch diese Unterscheidung sich mitzutheilen versuchte. Der wahre Sinn oder schlechthin die Wahrheit der Dinge heisst: die Dinge in ihrer realen Bedeutung für ein empfindendes Gemüth, für ein menschliches Gemüth — welches Schiller einmal mit einem ähnlich allgemein gehaltenen Ausdruck die Menschheit im Menschen nennt. Dass diese Bedeutung zum Vorschein komme, wird durch ein bestimmtes, den natürlichen Gegenstand erhöhendes Verfahren des Künstlers vollbracht. Worin aber diess Verfahren bestehe, sagen uns die Klassiker durch drei sehr eigenthümlich fixirte kunsttheoretische Begriffe: Stoff, Form und Gehalt. —

„Form, selbst äussere Form, bestimmt sich . . .“ (Schiller, Briefw. 377.) Wir werden später sehen, von welchem bestimmenden Zusammenhange hier die Rede ist. Jetzt komme es nur auf den Gebrauch des Wortes *Form* an. Form, selbst äussere; demnach wird unter Form schlechthin etwas Inneres, der Sache selbst Angehöriges, unter Umständen sogar etwas rein Geistiges verstanden. Auch dieser Begriff weist in grosse Tiefen der philosophischen Spekulation zurück. Er ist von Platon ausgebildet, und im neueren Denken immer wieder mit Erinnerung an Platon aufgenommen worden. Er kann jederzeit an Erfahrungen bewährt werden. Wenn wir nämlich erfahren, dass ein einzelner Mensch eine besondere Art zu empfinden und zu denken habe, so entdecken wir hiermit bestimmte, individuelle Form als rein geistiges Prinzip. Ein Wort, das der Uebertragung in das Geistige noch besser fähig ist und auch von Schiller gerne gebraucht wird, ist das Wort *Gestalt*. Gestalt oder Form dem Gegenstande zu geben: diess wäre demnach der zunächst deutlich werdende Bestandtheil, das zuerst auszusprechende Prinzip des künstlerischen Verfahrens. Das Wesen der Form ist, auch in dem eben angeführten Beispiele, Individualität, Bestimmtheit. Desshalb kann das Wort auch auf Aeusseres übertragen werden. Der Vers, die gebundene Rede bestimmt Wahl und Stellung der Worte anders, als der prosaische Vortrag; in diesem Begriffe der zentralen Bestimmtheit läge demnach das Gemeinsame äusserer und innerer Form. Auf die letztere kommt es den Klassikern vorwiegend an. Goethe verspottet einmal die Deutschen, weil sich ihr Begriff von Form nicht über das Sylbenmaass hinaus erstreckte. (Briefw. 247.)

„Das, was ich Gehalt nenne, kann allein der Form fähig werden“, sagt Schiller, Briefw. 270. *Gehalt* ist demnach das dem Geiste des schaffenden Künstlers angehörige Medium, vermöge dessen eine Gestaltung des Gegenstandes sich vollzieht. Das Vermögen des Gehalts ist Eindrucksfähigkeit überhaupt. Der Gehalt selbst entsteht, wenn ein Gemüth sich gedrängt fühlt, einen bestimmten Eindruck sich in bestimmter Weise zu deuten. Kann es dann dahin gebracht werden, dass aus einer Darstellung des betreffenden Vorwurfes eben diese Deutung den Beschauer anspricht, so ist hiermit ein Kunstwerk geschaffen. Der zunächst subjektiv gehegte Gehalt

spricht nun uns Andere aus dem Gegenstande in dieser Darstellung, objektiv an. Ist diess erreicht, dann eben sagen wir, der Gegenstand habe Form, Gestalt erhalten. „Gehalt kann der Form fähig werden“: er kommt als Gestaltung eines Vorwurfes zum Ausdruck.

Stoff ist nicht das Selbe wie Gegenstand. Wenigstens wo das Wort mit einigem Nachdruck gebraucht wird, soll es eine besondere Seite des Gegenstandes bezeichnen. Das Stoffliche, wie Schiller dann gerne sagt, ist alles Einzelne des Gegenstandes, dessen Uebernahme in das Kunstwerk zum Zweck der Darstellung eben dieses Gegenstandes in Frage kommen kann. Die Aufgabe der künstlerischen Ausführung besteht nun darin, dieses Stoffliche der Form unterzuordnen; Schiller sagt: den Stoff durch die Form aufzuheben, zu vertilgen. Die Schwierigkeiten der künstlerischen Arbeiten erstehen daher immer aus dem Stoffe, der von Grund aus verwandelt und in die Sphäre des Bedeutenden erhoben werden muss. Desshalb sagt Goethe: „wenn die Geschichte nur das simple Faktum, den nackten Gegenstand hergibt und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer dran . . .“ (627.) Dass der Dichter den Stoff hergeben könne, bestimmt den in Frage stehenden Begriff. Denn die den Gegenstand darstellenden Einzelheiten kann er in der That erfinden, auch wenn er den Namen des Gegenstandes behält und einen wirklichen Vorgang zu beschreiben vorgiebt. Schiller hat etwas Derartiges z. B. in der Glocke versucht. Das simple Faktum ist der Wirklichkeit entnommen: ein Glockenguss. Der Stoff des Gedichtes aber, ohne welchen aus der Beschreibung des Gegenstandes kein Gedicht geworden wäre, sind die Gespräche des Meisters mit seinen Gesellen. Dieses Stoffliche der Dichtung, so zu sagen die Fäden zu dem Gewebe, werden in diesem Falle von dem Dichter hergegeben und von ihm in Abweichung von einem wirklichen Glockengusse erfunden. Die Worte: „den schlechten Mann muss man verachten, der nie bedacht was er vollbringt“ sollen diese Erfindung rechtfertigen. Sie hatte aber ihr Bedenkliches. Der Gehalt spricht uns in diesem Gedichte aus dem Munde des Dichters und nicht aus dem Inneren des Gegenstandes an. Nur in dem letzten Falle aber würde der Gegenstand Form gewonnen, d. h. ein Kunstwerk zu Stande gekommen sein. Diess ist vielleicht, was die Glocke anbetrifft, der Fall, wenn die Bergung des Metalls in der tiefliegenden Gussform auf die Idee des Grabes, oder wenn die Hebung der Glocke auf den Gedanken der Friedensfeier führt; weniger in den übrigen Betrachtungen. Schiller hatte jene Erfindung nöthig zu haben geglaubt, weil ihm ohnediess das Stoffliche eines Glockengusses zu dürftig oder zu nüchtern schien; er hatte aber damit eine gestaltende Bewältigung des Stoffes nicht vollzogen sondern umgangen. — Gerade in dieser Beziehung nun wird uns in seinen grossen künstlerischen Arbeiten ein unaufgehaltenes, in reichem Wechsel sich vollziehendes Vorschreiten erkennbar werden. —

Ich sagte, diese drei Begriffe sind die Bestandtheile einer Beschreibung des erhöhenden künstlerischen Verfahrens. Als Ausdruck dieser Forderung einer Erhöhung des Gegenstandes durch die Kunst wagt der Philosoph im „Sammler“ die Behauptung: Kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft. Hier nimmt der Gast, der Vertreter des Natürlichen, Stock und Hut, und stürmt zur Thür hinaus. — Doch erleben wir täglich, im reichen Betriebe gerade dieser bildenden Kunst, die Richtigkeit jener Behauptung. Nichts zeigt den Geist des Malers deutlicher als ein Porträt, woraus hervorgeht, dass ein geistiges Thun, Auffassungsfähigkeit überhaupt und Verständniss der abzubildenden Persönlichkeit im Besonderen, das zu Stande kommen eines Porträts bedingt. Dieses Verständniss des Abzubildenden giebt den *Gehalt*; die *Form* des Gegenstands ist hier der glücklich gewählte, die innere Tiefe des betreffenden Menschen zum Ausdruck bringende Augenblick; und der *Stoff* ist bewältigt, wenn das Bild zugleich bedeutend und — nicht etwa „idealisiert“ sondern — sprechend ähnlich ist.

Alle drei Begriffe umschreiben den Einen Begriff der Kunst, so wie er den Klassikern von nun an feststeht. Die Eigenthümlichkeiten dieses Begriffes in seiner Verwendung durch Goethe und Schiller bestehen erstens in seinem erweiterten Umfang, zweitens in dem Gedanken der Steigerung des Wirklichen als seinem wichtigsten Inhalt. Während *art*, *arte* u. s. w. vorzugsweise bildende Kunst bezeichnen, umfasst das deutsche Wort Kunst dem von Schiller festgestellten Sprachgebrauche nach alle Künste überhaupt, vor allem auch die Poesie. Schiller spricht von der unendlichen Kunst, die immer wird und nie ist. Es ist ein so zu sagen dynamischer Begriff von Kunst. Eine höchste Seelenkraft, sich der Dinge für das Gemüth zu bemächtigen und sich selbst in Darstellung von Gegenständen zu deutlichem Ausdruck zu bringen — dieses erste und ursprüngliche Zeichen der Herrschaft des Menschen über die Natur ist das künstlerische Vermögen, aus welchem alle Künste im Einzelnen hervorgehen, wie Funktionen Eines Organs. Der Begriff ist nun aber ferner zum Theile dadurch zu Stande gekommen, dass Goethe und Schiller in ihrem Zusammenwirken sich veranlasst fanden, Erfahrungen der bildenden Kunst als Forderungen an das Bereich der Poesie zu übertragen. Die besonders von Goethe ausgehende Beschäftigung mit den bildenden Künsten ergab für jenen allgemeinen Kunstbegriff den Begriffs-Bestandtheil des Bestimmenden, Gestaltenden, das den Stoff zur Form Erhebenden und Steigernden. — Während also praktisch genommen Goethe's Bemühungen um Anregung deutscher bildender Kunst keinen Erfolg hatten, die Preisaufgaben, welche von den Weimarer Kunstfreunden gestellt wurden, nur wenige Beachtung weckten und wenig werthvolle Bearbeitung fanden, die „Propyläen“ aber nach ganz kurzer Zeit aufgegeben werden mussten: so zogen die Klassiker aus alle Dem diesen wichtigen und folgenreichen theoretischen Gewinn.

Die Arbeit am Wallenstein als Versuch, den höheren Kunst-Begriff zu verwirklichen.

Als der Wallenstein auf den Bühnen und im Drucke erschien (1798 bis 1800), hiess es in den Kreisen der Schlegel's: Schiller hat zehn Jahre daran gearbeitet, und doch sind Fehler darin; was soll man von ihm denken! Die Zeit-Angabe ist nicht richtig, man müsste denn die ganze Bearbeitung der „Geschichte des dreissigjährigen Krieges“ zu den Vorbereitungen zum Wallenstein rechnen. Aber allerdings hat der Dichter sehr lange Zeit, nach der geringsten Berechnung drei Jahre (Frühjahr 1796 bis dahin 1799) an dieses Werk gewandt. Auch Goethe nahm hierauf Beziehung, wenn er vom Wallenstein sagte, er muss uns als Monument einer ausserordentlichen Geistes-Thätigkeit merkwürdig sein. Wir wollen uns an diess Wort Goethe's halten und, was damit angedeutet ist, im Einzelnen uns vorführen.

Zunächst denn der Stoff, der unselige Stoff, an dem Schiller hundertmal verzweifelte, und der ihm so viel gekostet hat, dass er später sagte, wenn er es noch einmal zu unternehmen hätte, würde er nimmermehr einen Wallenstein schreiben. Er war eben durch seine historischen Arbeiten mit den Einzelheiten des dreissigjährigen Krieges vertraut geworden. Ueberdiess sagte er sich im grossen Ueberblicke, dass die Geschichte der Reformation mit dieser Katastrophe abschliesse, jene aber eine für die Menschheit bedeutsamste Epoche sei; mit Don Carlos und Maria Stuart zusammen würde der Wallenstein eine Darstellung dieser Epoche geben. Was nun aber diese Katastrophe selbst, den furchtbaren „grossen Krieg“ betrifft, dem die deutsche Kultur zum Opfer fiel, auf dessen zerstörende Gewalt noch heute Elend und Missstand mancher Art bei uns als auf ihre Ursache zurückweisen, so sollte, um ihn im Kunstwerk zur Anschauung zu bringen, anfänglich ein „Gustav Adolf“ geschrieben werden. Da spricht uns ein schöner Heldenname an, und fordert Liebe und Verehrung. Ernst von Mansfeld, noch weit mehr Bernhard von Weimar wären etwa auf deutscher Seite die Helden, denen wir auch in der Poesie sofort uns freudig zuwenden würden. Dagegen nun wählt Schiller: Wallenstein, den Zögling der Jesuiten; intrigant, grausam, charakterlos, zum Verrathe in jedem Falle aus egoistischer Sucht bereit, wenn auch nicht wirklicher Verräther, geht er schmähsch zu Grunde, in Person und Schicksal das Abbild einer schlechten Zeit. — Giebt uns ein Dichter einen Alexander, einen Konradin, so weht eine Fülle von Poesie uns aus der blossen Nennung des Namens an. Hier erfasst uns bei der Nennung des Helden ein Grausen. Merkwürdig nur, dass weder die Geschichte Alexander's noch die Geschichte Konradin's zu einem Kunstwerke von annähernd gleichem Werthe wie der Wallenstein Anlass gegeben haben. Es scheint, es ist Schiller wirklich gelungen, „den Stoff durch die

Form zu vertilgen“, das heisst den Gegenstand in der Weise künstlerisch zu beleben, dass wir auf jene stofflich-historischen Bedenken seinem Werke gegenüber nicht mehr verfallen.

Illo, Terzky, Isolani, Buttler, — das sind alles sehr deutlich gesehene und uns von Kindheit auf vertraute Lebewesen durch den Dichter geworden, während die Geschichte des dreissigjährigen Krieges nur die Namen und einige Daten gab. Hierin bestände zunächst und zu einem wichtigen Theile die Gestaltung des Stoffes. Dennoch: hätten wir nur die Piccolomini und Wallenstein's Tod, und diese beiden Stücke überdiess noch, wie sie ursprünglich entworfen waren, als Eines: so würde diesem Wallenstein trotz aller sorgfältig durchgeführten Charakteristik viel von der Schwere einer historischen Relation anhaften. Nennen wir aber als drittes Wallenstein's Lager, so ist sofort alles Lastende und Beschwerende der Stoffmasse verschwunden. Wir versuchen nicht mehr reflektirend uns in die Umgebung Wallenstein's hinein zu versetzen, sondern wir sehen sie. Wir sehen die Uniformen der verschiedenen Regimenter, wissen, was es mit dem Unterschiede der Pappenheimer und der Tiefenbacher auf sich hat, hören die Sprechweisen durcheinander schwirren vom Holsteinischen bis zum Kroatischen — hier ist ein durchaus belebtes Bild, und die besondere Aufgabe der Behandlung des Stofflichen gerade dieses Gegenstandes ist hier gelöst.

Die Dichtung des Lager's nun ging, nach beinahe völliger Beendigung des Werkes, aus der Berührung Schiller's mit dem Theater hervor. Sie wurde unter beständigem Zuspruche und auf den Wunsch Goethe's ausgeführt, und die Eröffnung des erneuerten Weimarer Theaters wurde durch ihre Aufführung gefeiert. Insbesondere gab Das, was Schiller hier mit den Weimarer Schauspielern erlebte, seinen ferneren poetischen Arbeiten neuen Schwung und neues Leben ein. Die Schöpfung und Ausführung von Wallenstein's Lager ist so zu sagen der dramatische Moment in dem Verkehre Goethe's mit Schiller; hier vollzog sich der Ueberschritt von den klassischen Tendenzen zur Wirklichkeit der Kunst.

Schiller hatte den Wallenstein nicht für die Bühne geschrieben. Ganz ausdrücklich verzichtete er auf eine Aufführung, als er sich entschloss, das Stück in Versen zu schreiben, nachdem er an der bereits begonnenen Ausführung in Prosa irre geworden war. Auf dem deutschen Theater herrscht das Natürliche im engsten Sinne. Die Rührstücke Kotzebue's und Iffland's ersetzen dem Publikum die Tragödie. Hierneben vermochte Schiller sich sein Werk nur als litterarisches Monument zu denken, so wie er auch den Carlos als Buchdrama geschrieben hatte. — Goethe nun war unter vielem anderen auch Theaterdirektor. Er hatte diese Funktion bisher nichts abzugewinnen vermocht. Wir müssen uns etwa an ein Wort halten, was er einmal über das Arrangement eines Maskenfestes an Schiller schrieb, um es auch auf die besonnen maassvolle, aber nicht eben auf das Höchste gerichtete

Tendenz seiner Theaterleitung anzuwenden. „Man müsse jede Gelegenheit benutzen, um die zerstreuten Menschen zu einer Art von Nachdenken zu nöthigen“, schreibt er dort. Kotzebue und Iffland waren auf dem Repertoire in Weimar so gut als anders wo; die Ereignisse des Schauspielerslebens waren Gastspiele Ifflands, Opern-Aufführungen scheinen noch am ernstesten genommen worden zu sein. Jetzt aber, im Verkehre mit Schiller, stieg Goethe'n der Gedanke auf, dem Weimarer Theater eine neue Bedeutung zu geben. Auch hierfür waren Eindrücke jener Reise im Jahre 1797 wichtig geworden. In Frankfurt war Goethe durch den Anblick des fremden Publikum's in ein Nachsinnen über die vorhandene Möglichkeit einer grossen, in unbestimmte Weiten reichenden künstlerischen Wirkung gerathen. Bei der Rückkehr, als es sich durchaus für ihn darum handelte sich zusammenzuraffen und Kunst den Umständen abzurufen, ergriff er auch diese ihm einmal ersichtlich gewordene Möglichkeit im durchaus praktischen Sinne. Wir sehen ihn von da an eifrig und mit immer wechselnden Mitteln bemüht, Schiller für das Theater, für die Schauspieler zu interessiren, und mittelbar oder unmittelbar ihn zu bewegen, „die gewaltige Masse des Wallenstein auf die Bühne zu schieben“. „Theoretisch und praktisch ist es für uns von der grössten Bedeutung, was es noch mit Ihrem Wallenstein für einen Ausgang nimmt.“ —

Wallenstein's Lager, Anfangs „Prolog“ genannt, wurde nun als theatralisch belebte Einführung in das Ganze entworfen, als die betreffende Gelegenheit, die Eröffnungsfeier, vor der Thür war. Schiller entschied sich für den Reim, nicht ohne schwere Bedenken, ob es den Schauspielern möglich sein werde, ihn seinen Absichten gemäss zu sprechen. Da trug sich nun das Unerwartete zu, dass die Schauspieler die Reime sprachen, als hätten sie nie etwas Anderes zu sprechen gehabt, dass sie es waren, welche Schiller'n versicherten, sie wüssten nun genau, wie es im dreissigjährigen Kriege zugegangen sei, dass sie durch ihre lebendige Begeisterung zu den eigentlichen Trägern und Vertretern des Werkes und einer von diesem Werke zu gewinnenden Steigerung des gesammten Geistes des deutschen Theaters wurden. Hieraus erklärt sich, dass Schiller des Mimen mit so schöner Nachdrücklichkeit in dem zuletzt verfassten Prologe gedenkt.

Aber auch des Ferneren kam nun der „deutliche Theaterzweck“ dem Stücke zu Statten. Der Aufbau der Scenen in den Piccolomini ist so klar und gross, wie er jetzt dasteht, erst gelungen, als Schiller die Scenenfolge theatralisch-praktisch ansah. Vor allem entschied er sich dafür, auf die anschauliche Wirkung hinblickend, Wallenstein nur einmal auftreten zu lassen, und dieses eine Mal in würdevoller Gestalt, ohne Andeutung seines Unternehmens, so dass dieser Akt der Piccolomini gewissermaassen die ganze ruhmvolle Vergangenheit des Feldherrn perspektivisch zur Anschauung bringt.

Das praktische Theaterleben brachte freilich auch die ihm eigenthümlichen Schwierigkeiten den beiden Klassikern zur Erfahrung. Als alles wohl vorbereitet und zum Abschlusse reif war, wäre die Aufführung des Lagers noch beinahe dadurch verhindert worden, dass der Darsteller einer der Reiterrollen sich krank meldete. Es geschah aus bösem Willen. Goethe erklärte, er werde den Reiter selbst spielen, worauf jener Schauspieler sich eines Besseren besann. Eckermann frug erstaunt, als der grosse Mann ihm diess erzählte, was er denn gethan haben würde, wenn der Schauspieler bei seiner Weigerung geblieben wäre. „Ich hätte den Reiter gespielt“, antwortete Goethe. —

Die rhythmische Behandlung hatte als grösstes Bedenken gegen die theatralische Ausführung gegolten. Wiederum war sie Schillern entscheidend wichtig geworden, weil er fand dass der Geist des Werkes durch sie gewinne. „Niemals habe ich so deutlich die Erfahrung gemacht, wie nahe Inhalt und Form, selbst äussere, zusammenhängen.“ Die Verse gaben die Möglichkeit und stellten die Forderung einer gewissen „poetischen Breite“. Sie gaben die Möglichkeit der Sentenz, welche hier um so nothwendiger wurde, als die Aneignung gerade dieses Stoffes für das Gemüth so ohne Weiteres bei rein gegenständlicher Behandlung zunächst zu misslingen schien. Das Lager schliesst mit den Worten: Und setzet ihr nicht das Leben ein, Nie wird das Leben gewonnen sein. Das menschlich Heroische des Krieges liess sich nicht entschiedener aussprechen. Im ganzen Wallenstein kommt es darauf an, dass der Krieg nicht als blosses Thatsache (stofflich) abschrecke; ein solches einziges Wort dient dieser Aufgabe höchst wirkungsvoll. Hier ist in der That das Element bezeichnet, welches mehr als alle Politik und Diplomatie den Krieg im Leben der Menschheit erhält, das Charaktermotiv des Krieges. Man muss aber auf diese Seite der Sache, wenn auch nicht ausschliesslich auf sie, achten, um Max, um die Bedeutung Wallenstein's zu verstehen. Einen solchen Licht-Mittelpunkt nun zu entzünden, der nach vor- und rückwärts Strahlen sendet, ist durch die Gedrängtheit der Verse erleichtert. — Schiller schuf mit dieser für seine ferneren Arbeiten giltig gebliebenen Entscheidung zu Gunsten der gebundenen Rede kein ästhetisches Dogma, sondern folgte den Forderungen seiner poetischen Natur, und den Nothwendigkeiten der historischen Stoffe, welche diese sich assimiliren wollte. Wenn Goethe auf jene Aeusserung Schiller's antwortet: alles Poetische sollte rhythmisch sein, so denkt doch auch er fast ausschliesslich an theatralische Dichtung, welcher eine höhere Bedeutung zu geben beide Klassiker sich bemühten. In der unmittelbaren Folgezeit gab Kleist ein Höchstes in prosaischen Novellen und Balzac eine moderne divina comedia in Prosa-Romanen; während Byron's poetischer Gehalt weniger bedeutend sich äusserte, weil diesem Dichter das Versemachen zu leicht wurde und er es demgemäss als Selbst-Unterhaltung betrieb. Für Schiller dagegen waren die Verse ein Mittel, Gehalt zum

Ausdruck zu bringen, auch wo die rein stofflichen Eigenschaften seines Gegenstandes nicht unmittelbar als gemüthlich bedeutend sich darboten. Sie lassen sofort das Reinnenschliche in der Redeweise der handelnden Personen hervortreten, so schreibt er, und vernichten hierdurch das Geschichtlich-Stoffliche.

Auf Gehalt kam es Schiller'n mit dem Wallenstein so gut als mit seinen übrigen Stücken an. Es beherrsche ihn, so schreibt er gerade mit Beziehung auf den Wallenstein, eine musikalische Gemüthstimmung, wenn er sich der Ausführung eines Werkes zuwende, noch ehe er eine Anschauung von Einzelheiten gefasst habe. Diese Stimmung ist der Gehalt des auszuführenden Werkes an sich selbst, unabhängig von dem Werke als eine noch rein subjektive Regung des Gemüthes sich erhebend. Ich habe euch etwas zu sagen, heisst es da gleichsam: — wie wird es möglich sein? Nicht diessmal durch Hymnen, wie das Lied an die Freude, nicht durch philosophische Oden, wie Ideal und Leben, nicht durch eine „Elegie“: sondern durch eine persönliche, historische Gestalt soll für dieses Mal jene grosse, viel enthaltende Regung des Gemüths verlauten. Das wird nur so zu erreichen sein, dass das Gemüthsleben dieses historischen Menschen selbst sich uns als menschlich bedeutsam darstellt. Die Personen eines Drama's werden symbolische Wesen, sagt Schiller einmal, durch ihr Gemüth, „die Menschheit im Menschen“; so wie jene Gegenstände in Frankfurt für Goethe symbolisch wurden, weil sie seinem Gemüth eine sentimentalische Regung entlockt hatten. Im Gemüthsleben beleben Zusammenhänge sich zu geheimnissvollen Gefühlen, welche über den Einzelnen hinausreichen: wo sehen wir nun dergleichen in dem Charakter, in der Geschichte Wallenstein's?

Auch diess fand der Dichter erst am Ende seiner Arbeit heraus. Die Geschichte überliefert die astrologischen Neigungen des Herzogs von Friedland. Anfänglich wollte Schiller diese Notiz ausschliesslich benutzen, um die Zeit zu charakterisiren, also stofflich. Ein glückliches Wort Goethe's jedoch brachte ihn darauf, mit dem Motiv vollen dichterischen Ernst zu machen, und es für die poetische Bedeutung der Persönlichkeit Wallenstein's zu verwenden. — Der Schauspieler wird den Wallenstein, wie ihn Schiller sich dachte, am vollkommensten darstellen, wenn er Stellen, wie der Erzählung vom Morgen bei Lützen, die richtige Bedeutung giebt. Wallenstein wird ganz er selbst, so wie er anhebt, von jenen geheimnissvollen Zusammenhängen zu sprechen; seine persönliche Grösse schafft sich in diesem Aberglauben ein Symbol und Gegenbild; wenn er dann, zu seiner wirklichen Umgebung zurückkehrend, diese hart anlässt, dass sie ihn nicht verstehe, müssen wir das Höhere in ihm deutlich empfunden haben — so wie es uns wieder entgegentritt, wenn er in seinem letzten Gespräche den Blick zu den Sternen richtet, indessen „diess Geschlecht“ sich bei Tische freut. — Der Prolog sagt, von der Dichtkunst sprechend: sie sieht den Menschen in des Lebens Drang Und wälzt die grössre Hälfte seiner Schuld

Den unglückseligen Gestirnen zu. Das Hauptbedenken Schiller's bei der poetischen Ausführung war gewesen, dass der Fehler des Helden noch zu viel, das Schicksal zu wenig zu seinem Untergange beitrage. Ein durch eigene Schuld misslungenes, egoistisches Unternehmen ist nicht tragisch; in diesem Falle würden wir den Intriganten des historischen Berichtes und nicht den Menschen Wallenstein sehen. Schiller aber will ein unentrinnbares Verfallensein des Wollenden als tragische Grundstimmung in seinem Werke anklingen lassen: daher das „Schicksal“, daher der Aufblick zu den Sternen. Wallenstein wird in dem Maasse zu einer poetischen Gestalt, als ein Verhängniss und ein allmenschlicher Zusammenhang in seinem Sein und Untergang sich ausspricht; Gestalt oder Form, sehen wir, tritt dadurch hervor, dass Gehalt aus dem Inneren des Gegenstandes hervor sich kundgiebt. So in Beziehung auf den Helden, so in Beziehung auf die Handlung.

Die Form, welche Schiller durch seine Dichtung dem Gegenstande gegeben hat, ist darin zu erkennen, dass der einzelne Fall, Wallenstein's Verrath und Untergang, zum Repräsentanten eines Zustandes wird. Damit er diess werden könne, hierfür war alle jene reich anschauliche Belebung des Stofflichen nothwendig gewesen. Der prägnante Moment des grossen Krieges soll zur Darstellung kommen. Es handelt sich darum, ob vierzehn Jahre der Verwüstung, des eigentlichen Kriegs-Leidens dem deutschen Lande erspart werden sollen: Wallenstein's Persönlichkeit enthält die Möglichkeit einer entschiedenen Kriegführung, eines schnellen Friedens. So sieht es Max an, wenn er seinen Feldherrn noch schuldlos wähnt und nur durch die Wiener Perrücken ihn gehindert glaubt. So will es Wallenstein selbst auch dann noch angesehen wissen (Gespräch mit den Pappenheimern), wenn er sich zum Abfall von dem Kaiser entschieden hat. Der bessere Sinn seines Unternehmens ist dieser: durch die Macht und Kühnheit eines einzelnen Menschen ein ungeheures Länder umstrickendes Elend zu enden. Wir erfahren nun, dass dieser bessere Sinn, diese grosse Möglichkeit des Augenblickes nicht zum Siege, zur Durchführung gelangen kann. In Wallenstein selbst mischen sich ihr rein egoistische Interessen bei; sein ganzer, immerhin noch kühn und gross gedachter Plan aber verfällt einem Gewebe des Truges. Dass das Bessere in einem solchen Zustande unterliegen muss, davon sollen wir uns überzeugen. Der Zustand soll gesehen, soll verurtheilt werden. Wenn Wallenstein den Verrath Oktavio's erfahren hat, stützt er sich, dieses mit Ergriffenheit ihm klagend, auf die Schulter Buttler's — der in diesem selben Augenblick auf seinen Tod sinnt. Hier sehen wir den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit. Weit stärker als jene heroischen Elemente, sind im weiteren Zusammenhange des Kriegs-Zustandes, die entfesselten, teuflischen Möglichkeiten der menschlichen Natur, Scheulosigkeit des Mordes, Schamlosigkeit des Verraths. Wir erfahren es hier. Wir beziehen diese Erfahrung auf einen

grossen, viel umfassenden Zustand der Menschheit, aus dem wir wie aus einem banger Traume zu erwachen streben. Max' Gestalt ist deshalb so ergreifend und bedeutend, weil sie vor dem Gefühle die Furchtbarkeit dieses Zustandes verwirklicht; er drückt das edel Kriegerische reiner aus als Wallenstein und verfällt so rettungslos als Dieser. Zugleich weist seine und Thekla's Liebe mit grosser Zartheit und fast nur verneinend auf die ganz anderen Möglichkeiten menschlicher Zustände hin.

Zusammenfassend sagen wir: Schiller's Dichtung wäre gestaltlos, wenn sie nur die Geschichte Wallenstein's dramatisirte. Hingegen enthält sie die Darstellung eines menschlich bedeutsamen Zustandes, des Krieges in einer seiner furchtbarsten historischen Erscheinungen, und dieses vermöge der Geschichte Wallenstein's. — Menschlich bedeutsam wird dieser Zustand, weil die in ihn eintretenden Personen uns menschlich bedeutsam geworden sind; Wallenstein ist nicht ausschliesslich der historische Herzog von Friedland, sondern seinem Gehalte nach ein dämonischer Mensch, der mit Grösse leidet und untergeht. — Damit nun aber die rein menschliche Bedeutung des Gegenstandes und der Hauptcharaktere von dem nothwendigen historischen Detail des Werkes nicht wie durch eine Kluft getrennt erschiene, musste dieses durch die poetische Behandlung erhoben werden, was wir theils als theatralische Belebung gelungen, zum Theil auch durch die Verse, durch die Sentenzen befördert fanden.

Unendliches ist für Sie gewonnen, schrieb Goethe, als nach langem, langem Zögern Schiller zum Abschluss des Werkes und Uebergabe des vollständigen Stückes an das Theater sich entschloss. Noch verlautet hier nichts von jenen entzückten Preis- und Lobeworten, wie wir sie bei Gelegenheit der Jungfrau und des Tell vernehmen werden, sondern Goethe empfand, dass ein Anfang, aber ein entscheidender Anfang mit dem Wallenstein gemacht worden sei. Das Entscheidende des Vorganges bestand darin, dass das Theater als Mittel der Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht nunmehr entdeckt war. — Die unendliche Forderung des Empfundnen war in dem klassischen Begriff vom Poetischen enthalten; der Begriff der Kunst hatte sich fast wie ein Gegensatz gegen das Sentimentalische aufgerichtet; das Theater nun aber giebt die Möglichkeit beiden Forderungen zu genügen, denn hier werden Gefühle durch Gestalten laut, und die innere Unendlichkeit wird in die realste Bestimmtheit der Erscheinung gebannt.

„Jedes der Schiller'schen Dramen vom Wallenstein bis zum Tell bezeichnet eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales.“ (Wagner.)

An dem entscheidenden Punkte der klassischen Kunst-Entwicklung angelangt, fragen wir uns nunmehr, was durch diese bis hierher verfolgte Entwicklung gewonnen war. Ist nun, nachdem das Theater als Mittel der Verwirklichung der höheren Begriffe von Kunst entdeckt war, das gesteigerte ästhetische Bewusstsein den Kunstwerken selbst zu Gute gekommen? Ich glaube, es ist in die letzten grossen Meisterwerke Schiller's als poetischer Gehalt vollständig übergegangen. Die Bedeutung solcher Gestalten wie die Jungfrau, wie Tell, ist aus der Erhöhung des ganzen geistigen Zustandes zu erklären, aus welchem sie als konkreter Ausdruck einer allumfassenden Stimmung hervorgingen. So kann denn auch erst die Betrachtung der letzten Meisterwerke Schiller's über die Wucht und Fülle der bisher entwickelten ästhetischen Ansichten belehren.

Körner, Schiller's vertrautester Freund und ästhetisches alter ego, Körner gestand, dass er bei dem Namen der Jungfrau von Orléans gestutzt habe; er fürchtete theils Hohn, theils Aergerniss; so weit hatte es Voltaire mit seiner pucelle gebracht. Bisher hatte ein Unstern Alle geirrt, die sich an diesen Gegenstand gewagt hatten. Im siebzehnten Jahrhundert hatte einer der ästhetischen Dynasten des französischen Klassizismus seinen ganzen Ruf durch ein verunglücktes Heldengedicht über die pucelle eingebüsst. Voltaire, bei dessen Auftreten dieses litterarische Ereigniss noch recht wohl in der Erinnerung der Gebildeten war, sagte mit seiner pucelle gleichsam: ihr habt gesehen, dass eine ernsthafte Behandlung dieses Stoffes nicht wohl angeht, wollen wir es denn einmal mit Schimpf und Spott versuchen. — Schiller nun entdeckte in dieser Erscheinung, im Widerspruche zu seinen Vorgängern und insbesondere zu der herrschenden Ansicht der Zeit: „das edle Bild der Menschheit“.

Vollkommene Schlichtheit und Natürlichkeit der zuerst hervortretende Zug dieses Bildes. Das Hirtenmädchen ist in der Darstellung der Heldin nirgends vergessen. Wenn Johanna auftritt und von ihrer Vergangenheit erzählt, erzählt sie wie ein Kind; fast jeder Satz beginnt mit einem kindischen „Und“. Schiller ist nicht verschwenderisch mit solchen im engeren Sinne charakteristischen Zügen; um so weniger sind sie, wenn einmal angewandt, zu übersehen. Ich glaube, es würde der Absicht des Dichters entsprechen, wenn die Darstellerinnen der Jungfrau nicht das lange faltige Gewand, wie diess jetzt üblich ist, wählten, sondern durch alle Theile der Kleidung, die nicht, wie Harnisch und Helm, ausdrücklich bezeichnet sind, das Gewand der Hirtin beibehielten: geschürzt, dürrtig, etwa ein Thierfell als Hülle. — Kraftvoll natürlich ist auch die Katastrophe gedacht und einzig so aufgefasst ist sie ihrem wahren Sinne nach zu verstehen. Bisher sind die Krieger dem Schwerte der Heldin gefallen. Jetzt ringt das Mädchen

mit einem Manne. Unmittelbar ihm angeschmiegt erblickt sie sein Gesicht. In diesem Augenblick und nur für diesen Augenblick wird die Heilige zum Weibe. — Nebenbei stehe hier die Frage: ist der Dichter, der diess erfand, der diese Gestalt schuf, „Idealist“ oder „Realist“? Thut man Recht, ihn, was die kräftige Darstellung des Wirklichen betrifft, gegen Shakespeare oder Goethe herabzusetzen?

Einfachheit ist der eine, das Wunderbare ist der andere Hauptzug dieser Gestalt. Wunder und Zeichen gehen von dem Hirtenmädchen aus, es ist von Mirakeln umgeben. Von der Erkennung des Dauphin's bis zum Zerreißen der Ketten verrichtet sie Wunder; in der Erscheinung des schwarzen Ritters, in den Donnerschlägen bei ihrer Befragung wird mirakulös auf sie eingewirkt. Aber das Natürliche und das Wunderbare stehen hier in keinem Gegensatz. Vielmehr: Die höhere Natur der Heldin selbst ist als Wunder zu fassen und kommt als solches durch die sie umgebenden Wunder zum Ausdruck. Das Mädchen, welches durch ihren Anblick und ihr Wort Burgund in voller Schlacht mit dem Gegner, hiernach sogar mit dem Mörder seines Vaters aussöhnt, hat alle Geister des Himmels zu ihrem Dienst und überschwere Ketten fallen von ihr wie eine nichtige Hülle ab. — Dass freilich das eigentliche Mirakel als Ausdrucksmittel jenes im höchsten Sinne natürlichen Wunders gebraucht wird, ist eine Unvollkommenheit, deren sich unser grosser Dichter auch bewusst war. In den Briefen, welche den Unterschied von Epos und Drama zum Gegenstande hatten, findet sich auch die Frage behandelt, wie die Welt der Götter und Vorzeichen, welche im Werke des alten Dichters dem Glauben als durchaus real sich darbot, für den neueren Dichter zu ersetzen sei. Hier gelangt Schiller, nach Abweisung der nicht vollauf wahrhaftigen poetischen Aushilfen, zu dem Ausspruch: die Sphäre des Wunderbaren sei die Musik. Desshalb begann er nun auch in bedeutungsvoller Weise Musik in grossen dramatischen Momenten einwirken zu lassen. Mehr noch als in der Jungfrau entschied er sich hierfür in dem durchaus unmirakulösen Tell. —

Schiller hat nun mit dieser Wundergestalt nicht nur ein schönes und erhebendes Gebilde geschaffen, sondern, wie unser Meister diess mit so grossem Nachdruck betonte, er hat vor allem das Richtige, das Wahre gesehen. Seine damals noch paradoxe Auffassung — man denke an das Erstaunen Körner's — ist heute, unterstützt durch die sorgfältige Erforschung der Dokumente, die herrschende geworden. Das Mädchen von Orléans war ein Wunder und eine Heilige. Bis dahin hatten die Historiker den *wirklichen* Vorgang nur wie durch einen Schleier gesehen: der Dichter offenbarte seine *wahre* Gestalt. — Die Wirklichkeit ist voller Wunder, nur sehen wir sie nicht Alle und sehen sie nicht jederzeit. Die Dichter aber gleichen den Sonntagskindern, welche nach dem Märchen die Geister zuerst sehen, und besitzen überdiess die heilvolle Gabe, sich über das was sie gesehen haben uns Anderen schlicht, anschaulich und allverständlich mitzutheilen.

Eine besondere Veranlassung brachte es mit sich, dass Schiller sich über das Prinzip seiner Kunst nochmals theoretisch aussprach, in der Vorrede zur Braut von Messina, seiner letztverfassten und schönsten ästhetischen Abhandlung. Bezeichnen wir diess Prinzip zusammenfassend als die Darstellung einer höheren Natur, auch „Wahrheit“ genannt. „Die Natur“, sagt Schiller in jeder Vorrede, „die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloss der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein, als alle Wirklichkeit, und realer, als alle Erfahrung.“ — Schon der im engeren Sinne sogenannte Naturforscher sieht mehr in der Wirklichkeit, als der Laie sieht. Er kennt die Bestandtheile der Dinge und versteht hiernach Das als einen Zusammenhang, was dem Unkundigen nur als ein Nebeneinander erscheint. Wer sich nun ferner auf einen Bestandtheil der Welt richtet, von welchem der Naturforscher für seine Zwecke zunächst absieht, nämlich auf Sinn, Verstand und Gemüth, wird auch noch andere Zusammenhänge sehen und verstehen. Diese Zusammenhänge werden dem zu praktischem Behufe auf die Wahrnehmung der äusseren Natur gerichteten Intellekt zuvörderst als Ausnahmen, als wunderbar erscheinen; obwohl sie nichts desto weniger wahr und wirklich sind. Der Eine grosse im tiefsten Grunde der Dinge vorausgesetzte Zusammenhang zwischen Werden und Sein, zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Materie und Gemüth ist Ahnung; auch der Dichter vermag ihn nicht zur eigentlichen Anschauung zu bringen, aber er wird beständig, in verschiedenster Form, auf ihn hindeuten. — Schiller verbindet mit diesem letzten Worte in Sachen der ästhetischen Theorie auch den entschiedensten Ausdruck für die praktische Bedeutung der Kunst. „Die wahre Kunst hat es nicht bloss auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloss in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen, und dieses dadurch, dass sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.“ —

Durch sehr verschiedenartige Gebilde sollte die Kunst zur Ahnung jenes tiefsten bedeutungsvollsten Zusammenhanges den Geist erweitern. Die Individualität der Gegenstände, welche der Dichter sich zur Behandlung wählt, verlangt eine solche verschiedene Art und Form. Zu dieser Bemerkung veranlasst gerade die Braut von Messina. Schiller erfand nämlich hier eine ganz besondere Auskunft, um den Gegenstand wirklich zur An-

schauung zu bringen. Er sagte sich, dass die Umstände Siciliens zu der Zeit, aus welcher die Geschichte von den feindlichen Brüdern berichtet wird, uns an sich wenig anschaulich seien und so unmittelbar, als diess mit dem Zustande des dreissigjährigen Krieges in Wallensteins Lager geschehen, keinenfalls zur Darstellung würden kommen können. Die handelnden Personen liessen sich hier nicht nach Dialekt und Herkunft charakterisiren; hier war nur eine Gruppe denkender und fühlender Menschen überhaupt darzustellen; das Charakteristische konnte hier etwa nur in einer besonderen Stimmung ihres gesammten und gemeinsamen Denkens und Fühlens zum Ausdruck kommen. Desshalb also erscheinen gerade in der Braut von Messina lyrische Reflexionen; wiederum als Subjekt solcher lyrischen Reflexionen bot sich der Chor der antiken Tragödie an. In der Einführung des Chores handelte es sich demnach um ein neues Mittel, das Stoffliche des Gegenstandes künstlerisch zu beleben; sie ergab sich als das geeignete Mittel gerade in Beziehung auf diesen hier vorgenommenen Gegenstand. Nicht so ist es anzusehen, als sei hier eine neue Wendung zur Nachahmung antiker Kunst eingetreten, und habe sich der Dichter aus diesem Grunde entschieden, von jetzt ab nur mehr Tragödien mit einem Chore zu schreiben. Dann nämlich wäre schwer erklärlich, warum bereits bei seinem nächsten Werke Schiller den Chor nicht mehr anwandte, da doch die Braut von Messina einen sehr grossen Eindruck gemacht hat. Es ist wichtig einzusehen, dass auf der Höhe der klassischen Kunstentwicklung, welche wir jetzt erreicht haben, ein solches Zurückgreifen nach antiken Formen um ihrer selbst willen nicht wohl mehr denkbar ist. Der Chor in der Braut soll der gleichen allgemeinen Aufgabe dienen, wie das Lager im Wallenstein, wie die Mirakel in der Jungfrau, wie die Natur-Scenerie im Tell. Es soll den Stoff in die poetische Sphäre erheben.

In der vollen, bewussten Beachtung der Individualität des Gegenstandes zeigt sich ein grosser Vorschrift, welchen Schiller seit der Abfassung der ersten von uns betrachteten ästhetischen Entwürfe gethan. Dieser Vorschrift ist zwar auf geradem Wege geschehen. Denn bereits im Kallias heisst es: das Schöne entstehe aus einer Regel, welche vom Gegenstande zugleich gegeben und befolgt wird. Jetzt schreibt Schiller, diesen Gedanken wieder aufnehmend, jeder Gegenstand bedürfe seiner eigenen Form, und fügt hinzu, dass eigentliche ästhetische Systeme der Erfassung dieses Prinzips hinderlich seien. Liessen wir jenes schöne Wort von der „Freiheit in der Erscheinung“ zu einer Formel erstarren, so könnte man meinen, die Aufgabe der Kunst sei eine endliche, und über die gelungene Darstellung etwa eines Phänomens vollkommener Freiheit sei dann kein Kunstwerk mehr möglich. Hiervon will Schiller nichts wissen, sondern er bezeichnet gerade in dieser Periode seines Schaffens die Kunst als eine unendliche. Als man ihm Fehler in der Jungfrau nachwies, sagte er edel und unbewegt: zu der Zeit als ich die Jungfrau schrieb, war mir diese

Idee etwas. Seitdem hatte er unerschöpflich Neues zu sagen gehabt. Seine ästhetischen Begriffe waren eben nicht zu Formeln erstarrt, denen ein für alle mal zu genügen gewesen wäre. Sie waren vielmehr eine beständige Forderung, welcher der Dichter auf immer neue Weise zu genügen sich gedrungen sah. Diese Forderung selbst haben wir in verschiedener Weise ausgedrückt gefunden, aber überall so, dass ein gesteigertes Bewusstsein von dem Gehalt der Dinge als das künstlerische Medium erkannt war: ob nun Freiheit in der Erscheinung, wie im Kallias, oder erfüllte Unendlichkeit, wie in den ästhetischen Briefen, ob Natur oder ob Ideal das Wort für jene Forderung war. Dass insbesondere das Prinzip des *Ideals* gerade auf die wahrste Darstellung der im tiefsten Sinne erfassten *Natur* gehe, spricht die Vorrede zur Braut deutlicher als alle früheren Schriften aus.

Im Tell ist das Problem der Form am vollkommensten gelöst; der Tell ist daher das eigentliche Kunstwerk der klassischen Epoche, das vollendete Denkmal des Zusammenwirkens Goethe's und Schiller's.

Form eines Gegenstandes ist der frei und im vollen Strome eines unbedingten Eindruckes aus dem Gegenstande selbst uns ansprechende Gehalt; dass der Gehalt in der Anschauung, im Gegenstande liege und nicht hinzugedacht werden müsse, darin eben besteht das Künstlerische seiner Darstellung. Goethe's Urphänomene erschlossen aus sich einen solchen reichen, ja in das Unendliche weisenden Gehalt. Sollte das Kunstwerk etwas von dieser wesenhaften Artung an sich tragen, so hörten wir Goethe'n wohl die Forderung aussprechen, die vom Dichter geschilderten Vorgänge müssten sich neben die Sonne und andere regelmässigen Erscheinungen stellen. (Kraniche des Ibykus.) Im Tell nun legte der Gegenstand es nahe, die Naturvorgänge in die Handlung als unmittelbar sich betheiliegend hinein zu ziehen. Das denkbar einfachste Mittel einer poetischen Belebung des Stoffes durfte hier gewählt werden, nämlich diess, die an sich selbst zum Gefühle sprechenden und insofern wahrhaft poetischen grossen Erscheinungen der äusseren Natur auf die Bühne zu bringen; es war deshalb möglich und nothwendig, weil hier der Gegenstand eine von den besonderen Verhältnissen der gerade hier in das Auge gefassten Berg- und Seelandschaft hervorgebrachte Begebenheit ist.

Wir müssen, wenn der Vorhang im Tell sich hebt, ein wundervolles landschaftliches Bild mit Augen vor uns sehen: den Schauplatz der Handlung, den Urner See, vom Unterwaldner Ufer aus, Schwyz gegenüber, in der Ferne rechts das Ufer von Flütelen. Lieder erklingen, erst vom See, dann von den Höhen. Diese Lieder müssen sehr ausdrucksvoll, in langen, vollen Tönen gesungen werden. Die Landschaft soll uns laut werden, sich uns kundgeben, Auge und Ohr sollen Zeit gewinnen, mit ihr vertraut zu

werden. Der Charakter dieses anfänglich vor uns entfalteten Bildes ist tiefer Friede, vollste Schönheit und Lieblichkeit:

Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade,
Da hört er ein Klingen, wie Flöten so süß,
Wie Stimmen der Engel im Paradies. —

In diese Landschaft tritt der Mord. Ein Ungewitter ist heraufgezogen, ein Sturm erhebt sich: da stürzt Baumgarten herein, in allen Mienen und Gebärden die entsetzlich nothvolle, soeben vollbrachte That. Diess ist das Problem des Stückes: die ungeheuren Möglichkeiten menschlichen Thuns stören den Frieden der Natur. Tücke und Bosheit haben diese paradiesischen Triften sich zum Sitz gewählt. Ein furchtbares Ringen sollen wir nun erleben. Wird der tiefe gesunde Grund des fest und ursprünglich Natürlichen stärker als die Willkür entarteter Menschen sein? Um das Ernsteste wird gekämpft: dreimal im Verlaufe des Stückes ist die entscheidende That ein Meuchelmord. Wie die Tiefen des Sees aufgewühlt und in heulendem Tosen nun vor unseren Blicken wogen und stürmen, so steht es im Tell um das Verhältniss des Menschen zu der Natur. Werden wir das andere Ufer erreichen, Ruhe und Frieden in erhöhter, gesicherter Gestalt? Das ist die Frage, das ist das Problem. Das ist auch in jener Scene, im eigentlichen Sinne gesprochen, die erste Aufgabe, an der sich Tell bewährt. Wir fühlen: diess ist der Mann, durch dessen Hilfe die bange Fahrt bestanden, und jenes grosse Ringen entschieden werden wird. —

Nachmals ist es wiederum ein Sturm, welcher Tell von Gessler befreit. Es ist einer jener plötzlich sich erhebenden Föhnstürme, wie sie dem Urner See eigenthümlich sind. Weil Tell sie kennt, wie sie kommen und gehen und die Wellen thürmen, wird er entfesselt und an das Steuer gewiesen. Gerade die Eigenart der Naturerscheinung wird die Veranlassung zu Allem, was von da an gelingt. Und hier ist nun zu erwähnen, woher Schiller die Kenntniss gerade der Eigenart der Schweizerischen Erscheinungen schöpfte. Goethe hatte bei jener Reise 1797 den Vierwaldstädter See besucht. Er hatte seine Eindrücke zurückkehrend mit besonderer Lebhaftigkeit Schillern mitgetheilt. Dass er damals selbst einen Tell plante, ist nicht das Wichtigste in der Nachweisung dieses Zusammenhanges, denn seine epische Tell-Dichtung würde mit dem Schiller'schen Werke, was die Personen anbetrifft, nur die Namen der Hauptgestalten gemein gehabt haben. Hingegen dass er die Scenerie zum Tell Schillern beschrieben habe, hat Goethe selbst besonders hervorgehoben. Schiller hat die Schweiz mit Goethe's Augen gesehen. — Das breite Fundament des ganzen Befreiungs-Werkes ist die Zusammenkunft auf dem Rütli. Abermals steht dieser Scene eine ausführliche Beschreibung des landschaftlichen Anblickes vor. Eine Mondnacht; See und Gletscher leuchten im Mondenschimmer, sie allein, alles Andere, die Fels-Abstürze, die Matten sind in Dunkel gehüllt. Das

ist mit Augen gesehen; es ist, wie wir mit Bestimmtheit sagen können, ein unmittelbarer grosser Eindruck, den Goethe einmal gehabt haben muss. Wenn Melchthal mit seinen Genossen redet, erblicken sie plötzlich einen Mondregenbogen über dem See. „Es leben viele, die das nicht gesehen“ — also ein besonderes, an das Wunderbare gränzendes Phänomen. Man könnte einen Augenblick zweifeln, ob diese Häufung des Details an Natur-Anblicken nicht wohl gar auf das Stoffliche ablenke, auf das blosses Schauspiel der schönen Erscheinung der Natur. Aber diese Häufung bringt vielmehr eine dichterische Absicht zum Ausdruck; wir sollen deutlich empfinden, dass die Natur mitspricht, dass sie mitschafft an dem Werke, dessen Entstehung wir erleben. Der Sonnen-Aufgang am Schluss der Rütli-Szene ist das grossartigste Moment in dieser Betheiligung der äusseren Natur. In der Ausführung eines solchen Momentes entscheidet sich, was den Tell anbetrifft, ob eine Aufführung das Kunstwerk Schiller's bietet oder nicht. Lassen wir nach dürftig hergestellter röthlicher Beleuchtung der Eidgenossen-Gruppe den Vorhang fallen, so ist es kaum ein Ballet-Effekt. Der Dichter aber schreibt vor, dass die Scene sich erst völlig leeren müsse, und dass sodann unsere ganze Aufmerksamkeit von dem Schauspiel der über die Schneeberge aufsteigenden Sonne angezogen und festgehalten werde.

Das ist der Hintergrund, vor welchem das Drama spielt, besser: der Boden, aus dem es erwächst. Denn die menschlichen Vorgänge des Drama's selbst sind an Breite, Fülle und Wucht wie grosse Natur-Erscheinungen dargestellt. Eine Gesammtheit, das Schweizerische Volk, ist der Held des Stückes. Diess erfahren wir vor allem in der Scene, von deren Natur-Umgebung wir eben sprachen. Auf dem Rütli geht eine Verschwörung vor. Als Goethe aus seinen Gesprächen mit Schiller entnahm, dass er Volksscenen in seinem Stücke bringe, liess er dem Freunde Shakespeare's Julius Caesar vorspielen, zu dessen schönster und dankenswerther Anregung, wie Schiller selbst versichert. Stellen wir hier eine Vergleichung zwischen Tell und Julius Caesar in Beziehung auf das zu Standekommen der Verschwörung an, so tritt ein grosser Gegensatz hervor. Dort im Caesar ist es die Stimmung einer schwülen Gewitternacht; das düstre Sinnen des Brutus, ein Verhängniss, welches ihn auf jedem seiner Schritte umgarnt und unentrinnbar in seine Netze zieht, diess ist es hauptsächlich, was wir von der Entstehung des Unternehmens erfahren. Die Verschwörer sind fast alle egoistisch interessirt; sie erscheinen nach der That entzweit. Schiller selbst hatte im Fiesco eine solche Verschwörung geschildert, unter starker Hervorhebung der unheilvollen Züge eines solchen nächtigen Thuns. Und nun treten wir von da auf das Rütli hinüber, in jene klare, monderhellte Nacht; der Morgenwind erhebt sich vom See, und über den Bergen kündigt sich die Sonne an. Alle diese Männer stehen hier im Gefühle ihres Rechtes. Im Caesar ist das gemeinsame Ziel ein rein negatives, die Ermordung des

Tyrannen. Ganz anders hier. Um welche Verneinung es sich handelt, wird zwar auch mit eingeflochten, aber nicht zur Hauptsache gemacht; Rösselmann, der Pfarrer, macht durch seinen episodischen Einfall die Feindschaft gegen Oestreich zu einem Bestandtheile des grossen Werkes. Dieses selbst aber ist durchaus positiv. Es besteht in der Gründung der Eidgenossenschaft, in der Konstituierung einer die Kantone umfassenden Gemeinde. Diess ist die Haupthandlung in der Rütli-Szene. Stauffacher leitet auf diese Konstituierung durch seine Erzählung von dem gemeinsamen Ursprung der hier zusammenkommenden Kantons-Einwohner hin. Auf natürlichen Gründen, auf einem gemeinsamen Boden soll das Werk beruhen. Die Geschichte des Volkes als eines Ganzen sollen wir vernehmen; die That dieses Volkes sollen wir erleben. — Die Aufführung bringt hierin den Gedanken des Dichters dann zum Ausdruck, wenn der fünfte Akt als höchste Steigerung des Stückes wirkt. Das Glockenläuten, die Feuer, das Niederreissen Zwing-Uri's — all diess muss auf den Beschauer mit einem gewaltigen Eindrücke einstürmen: wir müssen das Volk bei seiner That, in seinem Glücke sehen.

Tell selbst ist nur verstanden, wenn man die Schwere, die Wucht seiner Entschliessungen und seiner That beachtet: eben diese, man möchte mit dem Goethe'schen Lieblingsworte sagen, diese Breite der inneren Vorgänge in der Seele Tell's ist das Volksthümliche in ihm, Das was ihn zum Repräsentanten der Volks-Gesamtheit macht. Warum schießt er den Vogt nicht sogleich nieder, als Jener den Schuss verlangt, so hat man wohl gefragt. Warum spricht er so viel, wenn er zu seiner That entschlossen, Gessler erwartet? Ueber diess letztere besonders, den Monolog im vierten Akte, wird in deutschen Gymnasien als über einen Fehler Schiller's unterrichtet. Diese kritische Absurdität ist denn freilich sehr kurz mit der Erinnerung abzuweisen, dass Tell seine That in diesem Augenblicke überdenkt, und wir nur sein Sinnen belauschen: das technische Mittel des Drama's hierfür ist eben der sogenannte Monolog. Dass er sich selber aber in diesem Augenblicke so viel zu sagen hat, darin besteht sein Charakter. Dass ihn erst ein Aeusserstes, nicht also das Ansinnen Gessler's — „er ist mein Herr und meines Kaisers Vogt“ — sondern erst der etwaige Tod seines Sohnes zur Ermordung des Tyrannen in den Stand setzt, darin besteht der Charakter seiner That. Wäre Gessler nicht für ihn ein Herr im strengen religiösen Sinne gewesen, was wir eben in dem Gehorsam gegen jenen furchtbaren Befehl erleben, so könnte Tell auch nicht durch seine Tödtung zum Befreier werden; Gessler's Macht ist ein wirklicher, ernsthafter Bann, der nicht in den Lanzen seiner Kriegsknechte seinen Sitz hat — „eure Macht ist aus“, heisst es nach Gessler's Tode — sondern in dem Gewissen des Schweizer Volkes, in dem Gewissen Tell's, und nur aus höchster Noth solcher treuer, inniger Seelen kann die wirkliche Rettungsthat geboren werden.

Diese Rettungsthat aber ist ein Mord, und es haftet ihr eine Belastung des Gewissens mit Nothwendigkeit an, ein Bann, dessen Durchbrechung wir nun ebenfalls erleben sollen. Tell kehrt — ohne seine Armbrust — zu Frau und Kindern zurück. In die Freude des Wiedersehens mischt sich zwar kein Vorwurf, denn jedem Vorwurf Hedwig's kann Tell begegnen, aber wohl ein Zug ernster Schwermuth ein. Diese Schwermuth wird durch die (von Goethe missbilligte) Erscheinung Parricida's noch verstärkt; aufgehoben wird sie erst am Schlusse, durch das Auftreten des jubelnden Volkes. Die Bedeutung dieser Scene ist die einer Entsöhnung Tell's. „Ueber den Menschen hinaus giebt es nur ein Höheres: die Menschen“, sagt Wagner. Tell als Einzelnen vermöchten wir uns nach seiner That, so gerecht sie war, doch nicht als ruhig weiter lebend vorzustellen; wohl aber Tell als Vater seiner Kinder, inmitten seines Volkes. Das Volks-Gemüth hat durch seinen Arm die That vollbracht; die Liebe des versammelten Volkes spricht ihn nun am Schlusse los.

Hiermit sehen wir das Volksgemüth, die Volksgemeinschaft zum Siege über Tücke und Willkür gelangt, und in Einklang mit den ruhigen, gesunden Gründen ihrer natürlichen Heimath zurückgebracht. Dieser Sieg ist ein Ideal. Wenn wir gelegentlich einmal sagten, Schiller näherte sich im Tell der Idylle, das heisst also der unmittelbaren Darstellung des höheren menschlichen Zustandes selbst, so bezogen wir uns eben hierauf. Der Tell nähert sich der Idylle, insoweit er den Sieg der Schweizer und den hieraus sich ergebenden Zustand zur wirklichen Anschauung bringt. Hier haben wir also auf diejenigen Züge zu achten, welche zeigen, was es mit einer geeinten, zum Einklange mit der Natur gebrachten Gemeinschaft auf sich hat. Tell's Leben in seiner Hütte vor dem Gange nach Altorf — Baumgarten's Zuflucht bei Stauffacher — Melchthal's Eintreten für Rudenz in der Befreiung Bertha's, ein Zug, der vielleicht noch am ehesten Rudenz und Bertha uns menschlich nahe bringt — diese einzelnen Bilder verwirklichen vor dem Gefühle den durchaus wünschenswerthen Zustand einer menschlichen Gemeinschaft. Die hauptsächlichen Mittel aber, diesen Zustand uns zum Bewusstsein zu bringen, sind einmal jene entsöhnende Begrüssung Tell's durch das vereinigte Volk, und zweitens Attinghausen's begeisterte Aufgebung der bisher gehegten Wünsche und Gedanken zu Gunsten eines solchen Volkes. Ein gemeinsamer Zustand, dem der Einzelne freudig seine persönliche Existenz zum Opfer bringen darf, ist die höchste Daseinsform, von der wir uns einen Begriff zu machen vermögen: der Sinn der Einnischung Attinghausen's in die Handlung ist nun wohl in der That dieser, dass wir in ihm den edelsten Einzelnen vor der Gesammtheit zurücktreten sehen; das Symbol dieses Sinnes ist sein Tod zwischen den verbrüderten Landleuten, Melchthal, Stauffacher, Walther Fürst, Hedwig und den beiden Knaben Tell's. — Dass die beiden zuletzt erwähnten Darstellungsmittel doch wieder in einem gewissen Grade indirekt sind, bestätigt, was

wir bei Besprechung von naiv und sentimental erkannten, dass mit der Darstellung des Ideal's der Dichter die Gränzen seiner Kunstart berühre. —

Den Gewinn, der für alle Zeiten einer Dichtung wie Tell zu entnehmen ist, möchten wir als Vertrauen in das Ideal bezeichnen. Ein solches Werk verwirklicht die versöhnende Kraft eines hoch gesteigerten Bewusstseins, und diese Kraft versichert uns der edelsten Möglichkeiten im gesammten Leben der Menschheit. Die Grösse und Weite eines solchen Werkes flösst uns Sicherheit des Gefühls, Bestimmtheit unserer idealen Hoffnung ein. Ideal — so benannte seit Winckelmann und Rousseau das achtzehnte Jahrhundert alles Höchste und Beste, dessen Spuren und Andeutungen in der Geschichte der Menschheit wahrnehmbar und zu beglückenden Hoffnungen verwerthbar schienen. Eine grosse Aufraffung der Völker schien diesem Höchsten und Besten gelten zu sollen. Als man aber diese Aufraffung misslingen, und das Gute in ihr zum Schlimmen sich verwandeln sah, tauchte die immer bänger werdende Frage in den Gemüthern auf: giebt es so etwas, wie das sogenannte Ideal? Ist es nicht vielmehr nur der Traum ekstatischer Schwärmer? Zwar wäre es auch als solcher ernst zu nehmen. „Gebt mir das feinste Gift der Ideale ein, damit ich meinen Lebens-Augenblick verträume“ — dieser Ausruf Jean Paul's ist ernst genug gemeint und tief ergreifend. Dennoch: ein weit Anderes ist in dem Ideale Schiller's enthalten und mit sicherster Bewusstheit aufgestellt. Ihm ist das Ideal die Natur, die Wahrheit selbst. Es giebt keine Erscheinungen der Wirklichkeit, denen gegenüber es zu einem blossen Schein verblasste. Es giebt keine Mächte der Welt, denen gegenüber es seine ursprüngliche, natürliche Kraft verlöre. Im dichterischen Abbilde, ist eben diess das Thema des Tell. Hier richtet sich das Ideale wie einer jener schneebedeckten Schweizerberge auf, von welchen Freiheit und alle edle Bedeutung des ihnen erwachsenen Volkes her stammt.

11.

Goethe nach Schiller's Tode.

Ich glaube jetzt des Theatralischen mächtig zu werden, schrieb Schiller an Körner nach der Aufführung des Tell. Er war also der Ansicht, dass der Versuch, der mit dem Wallenstein zuerst im grossen Umfange gemacht war, nun gelungen sei. Er bezeichnete das Werk als einen Anfang, welches sein letztes geblieben ist. — Goethe, wie wir diess den kurzen Worten der in Weimar zwischen den Freunden hin und hergehenden Briefe entnehmen, begleitete das Vorschreiten Schiller's mit immer sich steigender Bewunderung. Er spricht zu ihm jetzt mit einem ähnlichen Ausdrucke der Verehrung, wie vordem etwa Schiller zu ihm gesprochen hatte. Was sein Gefallen in den einzelnen Werken anbetrifft, so erreichte es bei der Sendung der einzelnen Akte des Tell den höchsten Grad. „Schicken Sie mir nun noch einen Akt Tell, so kann mich nichts Böses mehr anwehen“, schreibt er dem Freunde, und Schiller antwortet: „Sie werden mich noch verwöhnen.“ Solche Aeusserungen geben uns ein Gefühl davon, was die beiden grossen Männer sich in dem Augenblicke geworden waren, als der Tod sie trennte.

Man begreift, dass Anfangs Niemand wagte, Goethe'n, der selber leidend war, die Nachricht von Schiller's Tode mitzuthemen. Als es dennoch geschah, begab sich das Unerwartete. Goethe drängte den Schmerz zurück, hielt sich einsam, und ging mit leidenschaftlichem Eifer an eine grosse Arbeit. Er unternahm die Vollendung des von Schiller begonnenen Demetrius. Der Sinn dieses Unternehmens war eigentlich der, dass Goethe sich den Verlust des Freundes nicht eingestehen, sondern sich den unmittelbaren Beweis liefern wollte, dass der ideale Gehalt, welcher ihren Verkehr zu einem für sie und für die Menschheit einzigen Ereigniss gemacht hatte, durch ihn allein lebenvoll zu erhalten sei. —

Der Tell steht als die Vollendung des Wesens Schiller's vor uns, und es wird uns daher schwer, ein mögliches ferneres Vorschreiten des Dichters durch Ausführung anderer Werke uns deutlich zu machen. Ein Gegenstand, wie die Geschichte des Demetrius, also die Geschichte eines entlarvten Betrügers, scheint den lichten Höhen weit entlegen, zu denen wir mit der Darstellung der Entstehung der Schweizerischen Freiheit gelangt waren. Er erscheint kalt und unpoetisch: so lange wir noch nicht entdeckt haben, was der Gegenstand Schiller'n ideell gesagt hat, und was er nun wiederum durch Darstellung gerade dieses Gegenstandes an ideellem Gehalte mittheilen wollte. Die Geschichte des Demetrius ist nicht die Geschichte eines gemeinen Betrügers. Das Merkwürdige und Anziehende der Begebenheit ist, dass Demetrius anfänglich selbst an sich geglaubt hat. Erst als er bereits im Gefühle des Rechts gesiegt hat, erfährt er, dass er im Unrecht war. Und nun entsteht die Frage: kann er, der das Gute wollte, dessen Erhebung heilbringend war für sein Volk, den Betrug zur Wahrheit zwingen,

kann er der Wahrhaftigkeit der Dinge die Königs-Art abtrotzen, durch ein starkes Wollen abgewinnen. Diess ist die Frage, welche im Stücke Demetrius an Marfa stellt: „sei mir Mutter, so bin ich stark und echt, König und Retter des Volks.“ Kann der Mensch, durch überstarke Willkür, die Natur bezwingen; kann, wo die Natur versagt, ein starkes Wollen das Unwirkliche verwirklichen: diess ist das ideelle Grundthema des Demetrius. Nun sehen wir: auch hier ist ein Gedanke, der aus dem innersten Lebens-ernste Schiller's hervorging. Denn diess war ein entscheidendes Problem seiner Entwicklung gewesen; gerade dann, wenn er an der Natur zweifelte, und sich von ihr verlassen glaubte, hatte er um so stärker den Entschluss „der Grösse, der Hervorragung im Geistigen“ gefasst. — Im Stücke nun antwortet die Wahrhaftigkeit der Dinge auf jene Frage: Nein. Die Natur, die Wahrheit der Dinge ist im Demetrius dargestellt in einer menschlichen Gestalt, der eigentlichen Hauptfigur des Stückes, eben in Marfa. Menschlich nothwendig geht aus ihr das Nein hervor: stellten wir die Frage nur aus dem Charakter und aus der Handlungsphäre des Demetrius heraus, so könnten wir ein Ja erwarten. Um die Gestalt der Marfa zu verstehen, erinnere man sich der Betrachtung, welche einen Zusammenhang zwischen dem Gemüth des Tell und dem Ganzen seines Volkes, ferner zwischen diesem Volks-Ganzen und der Natur-Umgebung nachwies. Eine ähnliche Verdichtung erklärt die besondere Bedeutung der Marfa: sie stellt die hervorbringenden Bedingungen des Unternehmens des Demetrius dar. Deshalb erleben wir das Nahen des Demetrius durch Darstellung der Wirkung, welche die Nachrichten auf Marfa hervorbringen, und desshalb hat Schiller gerade diese Scene mit so grosser Liebe ausgeführt. — Man könnte nun vielleicht sagen: Marfa sei eine Goethe'sche Gestalt, wenn man festhält, wie sehr gerade Goethe auf das Naturvoll-Breite im Dichterischen sich richtete. Da nun die Handlung des „Demetrius“, wie wir erwähnten, noch mehr auf dem Charakter der Marfa, als auf dem des Demetrius beruht, so erschiene hiernach der Versuch Goethe's gerade dieses Werk zu vollenden, begreiflich und keineswegs hoffnungslos. Dennoch misslang er.

Goethe musste auf das Schmerzliche erfahren, was im Bereiche ideellen Schaffens mit der lebendigen Persönlichkeit Schiller's unwiederbringlich verloren war. Als er das Gelingen und die Erfolge der Arbeiten des Freundes mit freudigem Erstaunen verfolgte, hatte er diesem auch einmal den Vorschlag gemacht, das Theatralische zur eigentlichen Virtuosität auszubilden, und den Deutschen ein ihnen eigenes Repertoire zu schaffen, ohne eben in jedes Werk soviel zu legen, als in Wallenstein oder Tell. Hierauf hatte Schiller ablehnend geantwortet: ich kann nichts ohne Innigkeit produziren. Diess Wort bezeichnet auf das Deutlichste das eigenst Persönliche in dem dichterischen Schaffen Schiller's. Weg mit allen Vorstellungen, welche das Gedachte der Schiller'schen Werke als eine Schranke ihres dichterischen Werthes auffassen. Das Grossgedachte der Schiller'schen Meisterwerke ist

vielmehr gerade der warme Herzschlag ihrer Wirkung; die „Innigkeit“, von welcher er hier spricht. Diese liess sich nachempfinden, aber in keinem Zweiten, auch selbst in Goethe nicht, wieder zu schöpferischem Walten beleben.

Als Goethe die Vollendung des Demetrius aufgeben musste und erst hiermit den Verlust des Freundes wirklich erfuhr, verfiel er einem Zustande, an welchen er noch nach Jahren nicht ohne Schauern zurückdenken konnte. Die ungeheure Leidensfähigkeit seines Wesens trat hervor. Goethe ist eine tief tragische Natur. Schiller hat es ihm einmal gesagt, er sei eigentlich zur Tragödie angelegt, was Goethe auch zugab, mit dem Beisatze, dass schon der blosser Versuch, eine wirkliche Tragödie zu schreiben, ihn zerstören könnte. Man vergleiche die Gretchen-Tragödie mit dem Tragischen in der Jungfrau oder im Tell: bei Schiller geht alles auf Versöhnung, Goethe empfindet das Erbarmungslose, Unversöhnbare des Geschicks. „Es scheint, als wenn das Schicksal die Ueberzeugung habe, man sei nicht aus Nerven, Arterien und andern daher abgeleiteten Organen, sondern aus Drath zusammengeflochten“, so schreibt er in seinen letzten Lebensjahren an Zelter. „Man muss bei Zeiten verzweifeln lernen,“ heisst es ein andermal. In Beziehung auf Schiller's Verlust erzählt Heinrich Voss: er sei, als er sich um seinen und seines Vaters Weggang von Weimar handelte, dem leidenschaftlichen Widerspruche Goethe's begegnet: die Menschen sollten ihn schonen, sie sollten ihn nicht durch das Vermeidliche verletzen, da das Unvermeidliche ihn schwer genug getroffen habe. „Dass Schiller starb, musste ich ertragen“, habe der gewaltige Mann ausgerufen, im Tone des heftigsten Grimmes, mit Donnerstimme.

Das Gefühl der Trostlosigkeit des Daseins scheint Goethe'n Jahre lang, wenn auch nicht beherrscht, so doch als Grundstimmung seines Empfindens eingenommen zu haben. Ein poetisches Zeugniß dieser Stimmung sind die Wahlverwandschaften. (1807/8.) Das Schicksal Liebender „in einer Welt, in der Gleichgiltigkeit und Abneigung eigentlich recht zu Hause sind“. Man denke an den Tod des Kindes, Ottilie vor dem kleinen Leichnam hingesunken, den Blick zu den Sternen richtend, „wo ein zartes Herz die grösste Fülle zu finden hofft, wenn es überall mangelt“. Man denke an die letzte Veranlassung ihres Todes durch Mittlers Deklamation. Man wird die Grundstimmung solcher Erfindungen als ein Gefühl unversöhnter Bitterkeit, ja als ein Gefühl des Ingrimms bezeichnen müssen.

Wenn Goethe einmal gesagt hat, die Poesie schildere das Empirisch-Pathologische der Menschheit, so gab er eigentlich jetzt die dichterischen Belege zu dieser theoretischen Ansicht. Er ist hier von der Dichtweise Schiller's am weitesten entfernt; ja er erscheint den klassischen Tendenzen, wie wir sie bisher kennen lernten, abgewandt. Jene Aeussderung findet

sich im Briefwechsel mit Schiller, und Dieser hat ihr nicht direkt widersprochen: es muss also eine gedankliche Verbindung zwischen dieser und der von Schiller festgehaltenen streng klassischen Kunst-Ansicht bestehen. Wenn Schiller, in seinen letzten Jahren, einem eigentlichen System in der Aesthetik absagte, und ihm vielmehr sein ästhetisches Prinzip als eine unendliche Forderung aufging, und seine Kunstausübung zu einem unendlichen Vorschreiten wurde: so entsprach es durchaus seinen Ansichten, dass die Poesie das Empirische der Menschheit, die prägnanten Momente des Menschheitslebens mit vollster Beachtung der Individualität des Gegenstandes darstelle. Hierin würde also das Goethe'sche Wort mit den gemeinsamen Tendenzen übereinstimmen; der gemeinsame Gegensatz sind abstrakte ästhetische Systeme, wie denn eine ästhetische Schrift Garve's zu jenem Worte Veranlassung gab. Was Schiller dagegen zum mindesten nicht so ausgesprochen haben würde, ist, dass die Poesie das empirisch-Pathologische der Menschheit zum Ausdruck bringe.

Indessen muss es nun erscheinen, als ob für Goethe das Aussprechen des Pathologischen ein wichtiger Bestandtheil seiner poetischen Eigenart gewesen sei. Kein Werk ist in Anlage und Ausführung vollendeter als die Wahlverwandtschaften. Goethe hat gerade mit diesem Werke sich als Dichter wiedergefunden. Hier ist die selbe Ueberzeugungskraft der Handlung, der Charaktere, wie im Werther oder in den ersten Büchern von Wilhelm Meister. — Wir haben vorhin auf das Persönliche der Dichtweise Schiller's hingewiesen, welches durch Goethe nicht zu ersetzen war. Nun sehen wir, wie andererseits das eigenst Persönliche der Dichtweise Goethe's sich wiederherstellte, zunächst als eine — wenn auch nur theilweise und vorübergehende — Abwendung von den gemeinsamen Tendenzen.

Was der greise Goethe der Menschheit geworden ist, ging dann abermals aus einem erhöhten Zustande weltumfassender Bewusstheit hervor. Zu diesem Zustand führte ihn eine Zeit der Erhebung, welche wir in das zweite Jahrzehnt dieses Jahrhunderts setzen.

Die Epoche, von der wir hier sprechen, wird am deutlichsten durch die Selbstbiographie bezeichnet. In Wahrheit und Dichtung legte Goethe seinen Freunden eine Rechenschaft ab. (Briefe an Zelter.) „Dichtung und Wahrheit“; wie blickt ein Dichter-Auge in die Wirklichkeit hinein? was macht das Leben aus einem Dichter-Gemüth? Es ist bedeutsam, dass das Werk mit der Ablenkung Goethe's von seinem Dichterwege schliesst. „Nach Götz und Werther habe ich nichts Rechtes mehr gemacht“ sagte Goethe zu Eckermann. Die Weimarer ersten zehn Jahre seien für seinen Dichterberuf verloren gewesen. „Die Welt missbrauchte uns,“ sagte er sogar noch mit Beziehung auf sich und Schiller. Wer unter so bewandten Umständen ein glänzendes Künstlerleben erhofft, wird sich enttäuscht finden. Wer den

abstrakten Künstler- und Dichterbegriff, den er sich etwa aus dem Geschichtsbericht über sogenannte Blüthezeiten der Kunst entnahm, auf eine Existenz wie die Goethe's anwenden wollte, wird ihr nicht gerecht werden. Wie es vielmehr zu nehmen sei, spricht Wahrheit und Dichtung aus. Hier ist ein Mensch, ein reges aufnahmefähiges Lebewesen, der die Umstände ergriff und sich an ihnen bildete, der wie Wilhelm Meister auch durch seine Unarten erzogen ward, und Launen des Geschicks zu nehmen wusste, — und der nun eben in alle seinem Erleben, in alle seinem Dulden und Ertragen ein Dichter war und blieb.

Ich sagte, es wird abermalige höhere Bewusstheit in diesem Werke laut. Goethe theilt hier seinen Freunden mit, wie er verstanden werden will, und dass er als Dichter ernst zu nehmen ist, auch wenn er ihnen nicht alljährlich einen Tell oder Demetrius spendet. Es ist die selbe Zeit, in welcher die Versicherungen beginnen, er möchte nicht eine Zeile geschrieben haben, wenn man sich nicht etwas bei seinen Versen denken wollte. Er spricht von den physischen und sittlichen Räthseln, die den Inhalt seiner Schriften ausmachen. Er sagt in Beziehung auf die Wanderjahre: hier habe ich in jede Zeile etwas hineingelegt, und weiss, es wird nicht an Lesern gebrechen, welche es herausfinden. — Es ist schön zu sehen, wie diese Epoche der bewussten Erhebung zugleich durch die neu belebte Erinnerung an Schiller sich ankündigt. Jetzt entstand der Epilog zur Glocke. Von hier an beginnen die Aeusserungen, in denen Goethe von Schiller wie von einem höheren Wesen spricht, ihm selber, dem länger Lebenden und mehr Erlebenden, in seiner Edelart unerreichbar. In diesen Jahren war es auch, dass man Goethe einmal heisse Thränen über einem Buche vergiessen fand: es war Schiller's dreissigjähriger Krieg. Diesen Mann konnte ich verkennen! rief Goethe aus. —

Lange leben heisst Viele überleben, wiederholte Goethe oft. Wenn man einmal die Welt-Ereignisse aufzählt, die er überlebte, so knüpft sich an diess Wort eine bedeutsame Betrachtung an. In Goethe's Kindheit fällt der siebenjährige Krieg: es ist ein deutlicher erster Lebens-Eindruck. Auf der Höhe seines Lebens tritt er in Beziehung zur grossen französischen Revolution, er erlebt Anfang und Ende Napoleon's, die Unterjochung und die Befreiung Deutschland's, endlich die trüben Tage, die durch Unverstand der Fürsten dem jungen Heldenvolke nach seiner Befreiungsthat anbrachen. Inzwischen hatte er aber auch die Befreiung Amerika's erlebt, das grosse Vorbild der französischen Revolution, und er erlebte nun ferner, wie Amerika eine Zuflucht für manches edle, diesseits des Ozeans enttäuschte Streben zu werden schien. „Amerika, Du hast es besser, als unser Continent, der alte“ . . . — Goethe hatte die Erscheinung des Weltbürger's miterlebt. Das achtzehnte Jahrhundert bildete diese Erscheinung zum Ausdruck seines allgemeingefassten Begriffes vom Menschen aus. Das neunzehnte Jahrhundert zeigt uns den Weltbürger in einer neuen Form:

als Wanderer. Ein solcher Wanderer, Lord Byron, nahm Goethe's ganze Theilnahme in Anspruch. Was ihn in dieser Erscheinung zur Bewunderung hinriss, war einerseits das ungemessene poetische Talent, andererseits das Ausserordentliche seines Lebens. Hier waren keine solche Ablenkungen zu verzeichnen, wie etwa Goethe's Fesselung in Weimar: entfesselt, schrankenlos, eilt dieser Lebenslauf einem überschnellen Ende zu. „Wüssten wir doch kaum zu klagen, Neidend singen wir dein Loos“. . . — Ein solcher Ueberblick soll uns hier erklären, wie Goethe, als er sich abermals entschloss, in neuer Form eine Summe seiner Lebenserfahrungen niederzulegen, auf „Wanderjahre“ gerieth, und diese den durchaus weltbürgerlichen Lehrjahren Wilhelm Meisters als ernsteste Fortsetzung folgen liess.

Wilhelm Meister's Wanderjahre sind, neben dem Faust, Goethe's gehaltvollstes Werk. Merkwürdig aber ist, dass hier der Gehalt nicht der Form fähig wurde. Wir heben diess hervor, weil die völlig bewusste Formlosigkeit der Wanderjahre die Stimmung Goethe's mitbezeichnet, welche wir hier schildernd nachzuempfinden verursachen, die Stimmung der Vereinsamung, wie sie ihn nach Schiller's Tode nie wieder gänzlich verlassen hat. Aus dieser Stimmung erklärt sich die Abfassungsform der Wanderjahre. Aus ihr erklärt sich die ganze Lebeweise des letzten Lebensdrittels Goethe's.

Was hat der Unermüdliche in diesen Jahren nicht alles versucht und gethan, um klar und würdig seinen Tag zu durchleben. In den nun geöffneten Räumen des Goethe-Hauses bekommen wir eine Anschauung von dem Bedürfniss nach Farbe und Vielgestalt, welchem Goethe für sich genug zu thun hatte, und zu dem er Jeden gerne erweckte, der dieses Haus betrat. Da wurde fürstlichen Besuchen ein neuer Abguss aufgestellt, da wurde Eckermann oder Riemer eine der Mappen geöffnet, damit sie noch vor Tische „ein paar Augen voll nähmen“. Stiller und schmuckloser, als die Besuchszimmer und die Zimmer der Kunstsammlung, ist denn freilich das innere Eigenthum Goethe's, Wohn- und Schlafgemach und ein kleines sehr schlichtes und überaus anmuthiges Gartenzimmer, in dem er, wie man uns heute erzählt, oft mit Schiller gesessen. — Farbe und Vielgestalt zeigen denn auch die litterarischen Unternehmungen dieser ganzen Periode. Da erscheinen Zeitschriften: Kunst und Alterthum, von Zeit zu Zeit ein Heft zur Morphologie oder Optische Beiträge. Preisaufgaben für bildende Künstler werden fernerhin gestellt und die eingesandten Werke beurtheilt. Zelter erhält für seine Sing-Akademie gesellige Lieder. Die Spruchdichtung wird reichlich fortgeführt und wird zu einem eigensten Ausdruck der Lebensweisheit des Greisen. Auch hier ein immer wechselndes Gewand: west-östlicher Divan, chinesisch-deutsche Tag- und Jahreszeiten, Weissagungen des Bakis. Für solches wechselvolles Treiben erfand sich Goethe dann wohl selbst die Benennung wunderlich. Wollte man ihm aber aus dergleichen als aus einem zerstreuten Wesen einen Vorwurf machen, so antwortete er:

wer mit fünfundzwanzig den Werther schrieb, wie soll der mit fünfundsiebzig leben! Mit zwanzig Jahren fand ich schon die Welt absurd, schreibt er an Zelter, und muss immer noch in ihr aushalten.

All diess betrachtend, blicken wir in ein poetisch-künstlerisches Chaos hinein, auf ein rhapsodisches Dichtungsmeer, um einen Goethe'schen Ausdruck hierfür zu benutzen. Das Element dieses Meeres ist ungeheures, überreiches, immer sich steigerndes Weltenwissen; es wogt auf, bewegt von der Woge eines grossen Wehs. Bewundernd haben wir nun als die eigentliche künstlerische Lebensthat Goethe's diess zu erkennen, dass er diesem Chaos einen Kosmos abgewann, durch die Vollendung des Faust.

12.

„Höchstes Glück der Erdenkinder Ist nur die Persönlichkeit.“

Ernste Auffassung künstlerischer Erscheinungen führt zu der Einsicht, dass Fühlen und Denken in der Wirklichkeit des inneren Lebens nicht von einander zu trennen sind. Jeder wirkliche Gedanke hat so zu sagen eine gewisse Gefühls-Tiefe unter sich, und die Gesamtheit der Gedanken weist auf eine Denkweise, das heisst auf eine Stimmung des ganzen geistigen Bereichs als auf ihren erklärenden Grund zurück. Sogenannte ästhetische Betrachtungen erhalten ihre Wichtigkeit erst durch diese Einsicht; denn ihr zu Folge betrifft eine „Lehre vom Gefühl“ die Beschreibung des gesammten Bewusstseins nicht nach seinen gedanklichen Einzel-Ergebnissen sondern nach seiner Grundbeschaffenheit.

Sehr deutlich verfolgen wir bei den Klassikern, wie Erkenntniss, Bewusstsein, Weltanschauung bei ihnen zur Poesie wird. Diese Verdichtung nun aber hat bei Beiden eine andere Stimmung, oder Färbung —, oder wie man sonst die Metapher wählen wolle. Und hierin eben besteht ihre Persönlichkeit. Persönlichkeit aber ist ein letztes Wort aller Erkenntniss und aller Erklärung. Das Wesen der Welt lässt sich nie in eine Formel fassen, wohl aber stellt es sich in grossen Persönlichkeiten kräftig und deutlich dar. — Goethe's letzten Werken und Worten entnehmen wir eine Lehre von der Persönlichkeit, wie wir sie mit den eben ausgesprochenen letzten Sätzen angedeutet haben.

Soll deutlich werden, was Goethe mit dem vollständigen Faust sagen wollte, so ist hierfür zu beachten, worin er von seinem Vorwurf, von der Volkssage abwich. Nach der Sage verfällt Faust dem Teufel, in Goethe's Dichtung wird er erlöst. Insbesondere der zweite Theil stellt dar, wie von dem tiefsten Falle, der schuldvollen Verstrickung in Gretchen's Geschick,

Faust sich aufrichtet und zu Höhen der Verklärung sich emporringt. Er selbst zwingt die erlösende Gewalt zu sich heran:

Wer immer strebend sich bemüht,

Den können wir erlösen.

Die persönliche Grundkraft seines Wesens behält den Sieg. Sie liess sich ablenken, aber nicht vernichten. Auf was er auch ausgeht, auf Suche nach Helena, auf Kampf mit dem Meere, auf sich beruht er und verliert sich selbst nicht. „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.“ — Mephisto ist, was den Vertrag anbetrifft, ganz der dumme Teufel des deutschen Märchens. Er müsste in der Kraft des Fluches, mit welchem Faust sich ihm verschwört, das persönliche Wesen erkennen, was aus innerer Nothwendigkeit ihm widerstehen, ihm entgehen wird. Aber für alle „verborgenen Schätze“ mag er tausend Augen haben, Das, eben Das kann der Teufel nicht sehen und verstehen. Diess einzusehen und zuzugeben widerspräche „dem Geist der stäts verneint“. — Worin die Macht des Faustischen Wesens besteht, zeigt in jedem Augenblick der Gegensatz zu Mephisto. Da heisst es beständig: „in Deinem Nichts hoff' ich das All zu finden“. Wenn Faust die Meeresbrandung schildert:

Mein Auge war auf's hohe Meer gezogen;

Es schwoll empor, sich in sich selbst zu thürmen,

Dann liess es nach und schüttelte die Wogen,

Des flachen Ufers Breite zu bestürmen —

wirft Mephisto dazwischen:

Da ist für mich nichts Neues zu erfahren,

Das kenn' ich schon seit hunderttausend Jahren —

Die „kalte Teufelsfaust“, das höhnische Grinsen der Nüchternheit. Faust aber fährt leidenschaftlich fort:

Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;

Hier möcht' ich kämpfen, diess möcht' ich besiegen.

Und es ist möglich! —

Ihm ist das grosse Erstaunen, die Grundkraft alles Schauens und Schaffens zu eigen, jenes Erstaunen, zu dem wir nach Goethe's Worte, geboren sind, das die Natur mit ihren grossen Phänomenen in uns erzieht, und welches durch Kunst und Wissen, nach seinem Ausdruck, uns erleichtert werden soll — die Eigenkraft, mit der der Mensch sich von den Dingen scheidet und über sie erhebt. Nochmals jener selbe Gegensatz in den letzten entscheidenden Augenblicken.

Vorbei! ein dummes Wort.

Warum vorbei?

Vorbei und reines Nichts, vollkommenes Einerlei!

so Mephistopheles an Fausten's offenem Grabe. Inzwischen ist es nicht vorbei. Der letzte, höchste Augenblick, zu dem sich Faust emporgerungen, dauert fort, wenn die Leibeshülle sinkt, und Faustens Unsterbliches wird zu höheren

Sphären enthoben. — Fassen wir zusammen: wir erfahren im Faust, dass der Mensch in einen Zusammenhang gestellt ist, in welchem der Teufel die hauptsächliche Rolle spielt. Diesen Zusammenhang kann er weder aufheben noch durchschauen; er steht vor Räthseln und Unüberwindlichkeiten. Diess Eine jedoch erleben wir, dass auch er, der Mensch, in seinem ideellen Wesen durch jenen Zusammenhang mit allen seinen verderblichen Mächten nicht aufzuheben ist; diesem Zusammenhang beständig angehörig, durchaus von ihm bedingt, erhält sich dennoch in dem Menschen eine bildende, siegende Kraft. Der Faust hat eine *Idee*, hat Goethe wiederholentlich versichert: er erzählt ein Leben, ein Leben von weitestem Umfange. Die Erfahrung, welche wir soeben als den Inhalt des Faust aussprachen: der Sieg einer gestaltenden Kraft, so sehr diese auch an bedingende Umstände und Zusammenhänge gefesselt ist und nur an ihnen sich bewähren kann — ist die ideelle Summe eines hochgefassten Lebens, es ist insbesondere die Summe von Goethe's Leben. Nehmen wir nur diess Eine: die Entstehung der Faust-Dichtung selbst. 1772 wird sie begonnen, 1831 zu Ende geführt. Gerade die zuletzt geschriebenen Scenen (Theile des vierten Actes) erinnern durch ihre grosse Frische an die Verse des Strassburger Studenten. Hier ist ganz sinnfällig ein bildendes, gestaltendes Etwas, an welchem sechzig überreiche Lebensjahre vorübergingen ohne es zu verwandeln, welches demnach unablenkbar, unbesiegbar erscheint. —

Goethe hat in seinen letzten Lebensjahren über einige religiöse Begriffe andeutend sich vernehmen lassen. Als gemeinsamer Grundzug dieser Andeutungen erscheint ebenfalls die ihm eigene Lehre von der Persönlichkeit als einer Kraft, welche im Lebenszusammenhang sich bildet, vielleicht aber auch noch über den Lebenszusammenhang hinaus zu bewähren hat.

Um seine Ansicht von der sogenannten Unsterblichkeit der Seele befragt, sagte Goethe: *die Menschen sind nicht in gleichem Grade unsterblich*. Es kommt darauf an, sich in Thätigkeit zu verwandeln. Eine Entelechie, welche sich ganz und gar in Thätigkeit verwandelt hat, ist dem Weltzusammenhange fernerhin unentbehrlich. Man sieht: er unterscheidet eine Kraft im Menschen von dessen gesammter Erscheinung. In jener bestünde das eigentliche persönliche Wesen, im intensiven Sinne genommen, indessen die Menschen mit ihrem blossen Gattungscharakter den Elementen angehören würden: „wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will, gehört den Elementen an“, heisst es am Ende des dritten Actes Faust.

Ferner sprach Goethe gerne vom *Dämonischen*. Hierunter verstand er einen Zusammenhang der persönlichen Eigenart eines Menschen mit seinem Geschick. Das Dämonische war nach seinem Ausdruck sehr stark in Napoleon, sehr stark auch in Karl August; diese Männer hatten etwas in ihrem Wollen und Thun, was das Geschick zu zwingen schien. „Bei

meiner Bekanntschaft mit Schillern waltete durchaus etwas Dämonisches ob; wir konnten früher, wir konnten später zusammengeführt werden; aber dass wir es gerade in der Epoche wurden, wo ich die italienische Reise hinter mir hatte, und Schiller der philosophischen Spekulationen müde zu werden anfang, war von Bedeutung und für beide von grösstem Erfolg.“ Das Dämonische bezeichnet hiernach nicht etwa die persönliche Kraft bedeutender Menschen selbst, sondern eine gewisse Wirkung und Gegenwirkung der Zustände und Umstände, welche in dem Leben bedeutender Menschen hervorzutreten scheint.

Das Dämonische ist im Sinne Goethe's keineswegs mit dem *Göttlichen* einerlei. Unter dem Göttlichen verstand Goethe eine Kraft, welche in dem Zusammenhange aller Dinge ähnlich wirkt, wie die persönliche Eigenart im Lebenszusammenhange eines einzelnen Menschen. Es ist der selbe Begriff der bildenden Kraft, welchen wir in seiner Naturlehre kennen lernten, auf die höchsten Zwecke, auf die Hervorbringung des unbedingt Werthvollen bezogen. Den Begriff dieser innerlichen göttlichen Kraft setzte er entgegen „dem Gott, der nur von aussen stiesse.“ „Diese plumpe Welt aus einfachen Elementen zusammenzusetzen, und sie jahraus jahrein in den Strahlen der Sonne rollen zu lassen, hätte Gott sicher wenig Spass gemacht.“ „Gott ist fortwährend in höheren Naturen wirksam,“ so fährt er an dieser Stelle bei Eckermann fort, „um die geringeren an sich heranzuziehen.“ Ja nicht also setze man das fahle Wort vom Pantheismus für Goethe's Lehre vom Göttlichen ein. Er denkt sich das Göttliche nicht als fertig und überall vorhanden, *παν-θεος*; vielmehr als wirkend und bildend, als gestaltend umgestaltend; eben wie der Seelen-Athem in einer Menschenbrust, in einem Menschenleben.

Alle diese Andeutungen sind in soweit deutlich, als sie Anschauung und Erfahrung von dem Inhalt und dem Walten einer die Persönlichkeit in einem Menschen ausbildenden Kraft sind. „Der Kern der Natur ist Menschen im Herzen.“ Also sind damit keine Formeln, keine letzten Worte über das Wesen der Welt ausgesprochen. Vielmehr erklärt Goethe: „Die Welträthsel sind theoretisch nicht zu lösen.“ Aber wohl sollen diese Begriffe sagen, dass der letzte Grund der Dinge in dem Verhalten und Leben grosser Menschen sich in immer grösserer Tiefe erschliesse, demnach dem denkenden Menschen in sich selber zugänglich sei. „Dich prüfe du nur allermeist, ob Du Kern oder Schale seist.“

Das Wesen der Welt ist in keine Formel zu fassen, wohl aber stellt es sich in Persönlichkeiten dar. Aus diesem Satze folgt nun ferner, was unter „Persönlichkeit“ von Goethe gemeint sei. Persönlichkeit ist nicht einerlei mit Eigenart, individueller Verschiedenheit schlechthin. Vielmehr ist Persönlichkeit eine Eigenschaft; wie wir denn auch wohl von Jemand sagen, er besitze Persönlichkeit. Schiller zeigt Eigenart in den Räubern, Persönlichkeit im Tell, Goethe zeigt Eigenart im Werther, Persönlichkeit

im zweiten Theile Faust. Es ist ein Höchstes, zu dem der Mensch sich gestaltet, indem er in Gefühlen und Gedanken grosse Zusammenhänge lebenvoll in sich befasst. „Du prüfe Dich“, heisst es desshalb in dem Sinnspruche, „Du prüfe Dich nur allermeist, ob Du Kern oder Schale seist.“

Goethe und Schiller bringen Beide Welt-Anschauung in ihren Dichtungen zum Ausdruck. Sie verdichten in Gefühlen und Gedanken einen allumfassenden Zusammenhang — Beide wiederum mit einer eigenthümlichen Stimmung oder Färbung des Gefühls. Sie sind Welt-darstellende Persönlichkeiten in dem Sinne, den wir soeben erklärt haben.

Das Persönliche in ihnen ist nun durchaus Gefühl und Anschauung, nicht aber Begriff. Wollen wir es schildernd festhalten, so können sich desshalb immer nur Bilder, Symbole zu seiner Bezeichnung darbieten. Ich versuche zwei Symbole aufzustellen, an welche sich mir das Gefühl, die Ahnung von dem innerlich persönlichen Wesen Beider anschliesst.

Für Schiller hat Goethe selbst ein solches Symbol geprägt. Wenn Chiron von Faust um die Argonauten befragt wird, so haben dem Dichter bei der Schilderung der einzelnen Argonauten seine Weimarer Genossen vorgeschwebt. Es handelt sich um eine zarte gedankliche Verknüpfung; es stellten sich, wo die Schilderung eines Heldenkreises in Frage stand, wie von selbst die im eigenen Leben erschanten Bilder bedeutender Menschen ein. So ist bei Orpheus und Lynceus deutlich an Wieland und Herder gedacht. Dann fragt Faust:

Von Hercules willst nichts erwähnen?

Hierauf hebt Chiron an: O weh! errege nicht mein Sehnen . . .

Ich hatte Phöbus nie gesehn,

Noch Ares, Hermes wie sie heissen;

Da sah ich mir vor Augen stehn,

Was alle Menschen göttlich preisen.

— — — — —

Den Zweiten zeugt nicht Gaa wieder,

Nicht führt ihn Hebe himmelein;

Vergebens mühen sich die Lieder;

Vergebens quälen sie den Stein.

Goethe denkt an Schiller. Denn diess ist völlig die Weise, wie er auch sonst in dieser Zeit seines Lebens von Schiller zu reden pflegte. Wenn er ihn nannte, hob er stäts das Unvergleichliche seiner Natur hervor, die Heilandsnatur, wie er einmal sagt, die ihm natürliche, freie Erhabenheit. Hercules ist das Symbol für Schiller's Persönlichkeit; Schiller selbst blickte ja auf dieses Symbol hin, wenn er in Ideal und Leben und in der geplanten „Idylle“ seine höchsten, letzten Gedanken auszusprechen versuchte.

Für Goethe weisen wir das Symbol des „Olympiers“ zurück. Das ist nicht der Goethe, den wir kennen, nicht der Mann der „gränzenlosen Thränen“, nicht Der, den noch als beinahe Achtzigjährigen eine Leidenschaft wehrlos, fieberkrank auf das Lager warf. Goethe erwehrte sich seiner selbst und erschien gelassen, er erschien unnahbar. Wer aber das Andere in ihm nicht als die Tiefe seines Wesens erkennt, würde weder die grosse Wirkung verstehen, welche von jener seiner sicheren Haltung hier und da ausging, noch würde er sich die Ablenkungen eingestehen, welche gerade „des Lebens ernstes Führen“ für den Künstler und Dichter Goethe mit sich brachte. Dionysos stelle uns Goethe's Wesen dar. Dionysos wird als Jüngling wie als Greis abgebildet und göttlich verehrt, so wie Goethe in zwei Gestalten, als Verfasser des Werther, als das Genie schlechthin, und als Greis, als Verfasser der Wanderjahre und des zweiten Theiles Faust uns besonders deutlich vor Augen ist; das Gemeinsame beider Gestalten in jenem Göttergebilde ist die rhythmische Beherrschung eines Un- und Uebermaasses: so wie wir in Goethe eine tragische Natur zu erkennen haben, welche sich den Rhythmus der Dichtung abgewann.

Die Nebeneinanderstellung Goethe's und Schiller's lässt das Persönliche in ihnen Beiden sichtbar hervortreten. Vielleicht sind solche Nebeneinanderstellungen ein nie gänzlich zu entbehrendes Mittel, um Das, was wir hier unter dem Persönlichen verstehen, wirklich vor die Augen zu bringen; wie wir oben ein Vergleichen von Werken zum Zwecke anschaulicher Unterscheidung vornahmen. Man könnte sagen, wie Farben je nach ihrer Zusammenstellung anders gesehen werden, so sei auch dieses ästhetische Darstellungsmittel ein bewegliches. Je nach der gewählten Nebeneinanderstellung nämlich werden die Gestalten in etwas anderer Kontour und Färbung erscheinen, Goethe z. B. neben Kleist betrachtet, anders als in der Zusammenfügung mit Schiller gesehen werden: die Erkenntniss-Aufgabe, welche mit solchen Erscheinungen gegeben ist, ist wie ihr lebendiges Wesen, unerschöpflich. Dass nun das Leben selbst uns in diesem Falle die Zwei-Erscheinung Goethe's und Schiller's als Thatsache aufstellt, ist schon in Beziehung auf ihr ästhetisches Verständniss als herrliches Geschenk zu schätzen. — In einer anderen Beziehung aber ist es noch weit wichtiger, dass nicht Eine grosse Persönlichkeit im Mittelpunkte unserer Litteratur sich uns darstellt, sondern zwei grosse Menschen, eng mit einander befreundet und sich als einander gleichgeordnet betrachtend. Die Lehre von der Persönlichkeit nämlich als einem letzten Ausdruck des Weltenwesens ist nicht vollständig. Wir müssen daran erinnert werden, dass das eigentlich Tiefe und Ewige im Menschen doch über das Persönliche noch hinausreicht, obgleich es immer nur in stark sich ausprägenden Persönlichkeiten in das Leben tritt. Von diesem Ueberpersönlichen, dem eigentlichen Inhalt der Religion, haben Goethe und Schiller nicht viel gesprochen; aber sie haben es in ihrem Leben verwirklicht durch die Ehrfurcht und Hingebung,

deren sie gegenseitig fähig waren. Hier war es ein wechselseitiges Aufgeben des nur Persönlichen, welches wir in den ersten Jahren des Verkehrs und in der späteren Erinnerung an den Unvergleichlichen bei Goethe wahrnehmen, und das eigentlich erst die wahre Grösse dieser beiden Menschen ausmacht. Ohne Gemeinsamkeit, ohne eine durch Liebe und Ehrfurcht belebte Gemeinsamkeit würde die menschliche Persönlichkeit nur ein sehr flüchtiges Bestandstück des Weltenganzen sein: wogegen die Betrachtung deutlich ersahener Persönlichkeiten in ihrer Wechselbeziehung und ihrem Wechselverhältnisse einer Ahnung des Weltsinnes zugeleitet.

„Es ist eigentlich die grosse Persönlichkeit eines Autors, welche in die Kultur seines Volkes übergeht“, heisst es in den Gesprächen Goethe's mit Eckermann. Das Wort hat sich allersichtlich an Schiller bewährt; er selbst und die von ihm geschaffenen poetischen Gestalten schienen in den Freiheitskriegen lebendig zu werden und dem Begriffe Deutschland zum ersten Male wieder Blut und Leben zu geben. Die analoge Thatsache in den Wirkungen, welche von Goethe ausgingen, betrifft nicht Deutschland allein. Goethe ist der Schöpfer des Begriffes und der Thatsache der Weltliteratur. Was aber diese Schöpfung hervorbrachte, war wiederum etwas Persönliches. Die meisten der französischen Schriftsteller, welche sich an Goethe anschlossen, haben von seinen Schriften nur den Werther gekannt; wenn sie nun seiner Geistesführerschaft sich unterwarfen, so war es wohl nicht jene einzelne Schrift, welche ihnen Goethe'n als den Einzigen, als den Fürsten erscheinen liess, sondern diess, dass, wer mit fünfundzwanzig den Werther schrieb, mit fünfundsiebzig in höchstem Reichthum des Empfindens, Wirkens und Hervorbringens weiterlebte. Also gerade das, was in der Persönlichkeit und Lebensführung Goethe's das hervortretend Merkwürdige ist, ist mehr als seine einzelnen Schriften in die Kultur der Menschheit übergegangen.

Jenes Wort spricht zugleich aus, wodurch für jeden Einzelnen und in jedem Augenblicke Schriftsteller wie Goethe und Schiller von unendlichem Werthe sein können. Wir müssen ihre lebendige Persönlichkeit vor uns sehen und durch diesen edelsten Verkehr unser Leben bereichern. Diese Betrachtung hat auf die persönlichen Momente in dem Schaffen der Klassiker hingewiesen, um zu solchem wirklichen Verständniss der grossen Dichter an ihrem Theile zu helfen; gerade bei ihnen kann hier und da nicht das fertige Kunstwerk, wohl aber dessen Entstehung aus Persönlichkeit und Leben die Theilnahme dauernd fesseln. Ich bin mir bewusst, dass eine solche Betrachtung betrübend unvollständig bleibt, da uns gerade von dem Wichtigen und Werthvollen solcher Menschen im Verhältniss zu Dem, was einmal war, doch immer nur wenig übrig bleibt. Wir besitzen die Briefe, aber die Gespräche sind verloren. „Die Welt

soll nicht so rasch zum Ziele“, sagte Goethe, wenn er solchen, wie es scheint, nothwendigen Verlusten, Hinderungen und Unzulänglichkeiten nachdachte. —

In Dante's Hölle sind die Dichter der Vorzeit an schattigem Platze, ohne Qual, zu friedlichem Verkehre vereinigt. Diess ist für alle Zeiten ein überzeugenderes Bild der Seligkeit, als alle Sonnenkreise seines Paradieses. Wir finden im Leben edler Menschen immer wiederkehrend die Vorstellung einer solchen lebendigen Gemeinschaft der Erwählten; ob man nun in Wirklichkeit einen solchen Kreis zu bilden versuchte, oder ob man sich mit den Bildern der Verehrten umgab, oder ob man traumartig ohne Gunst des Lebens und ohne anschauliches Bild derartigen Vorstellungen nachging. In jedem Falle heisst es hier: höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit; denn in dem persönlichen Charakter der Theilnehmer eines solchen idealen Kreises besteht sein seelenerquickender Bann. So mögen denn ästhetische Betrachtungen in unserem Sinne die Fähigkeit der Freude, ja des Glückes erziehen, wenn sie solche persönlichen Bilder zu wahrstem Eigenthume uns beleben.

Arthur Schopenhauer über ein Denkmal für Goethe in Frankfurt a/M.

1837.

Leitende Grundsätze.

1) Bei Werken dieser Art kann Mangel an Einsicht und Geschmack nicht kompensirt werden durch die Grösse des gemachten Aufwandes, wohl aber umgekehrt.

2) Das Denkmal eines grossen Mannes soll einen erhabenen Eindruck machen. Das Erhabene ist stets einfach.

3) *Statuae equestres et pedestres*, also ganze Figuren, Standbilder, sind, wohl-erwogen, nur solchen Männern angemessen, welche mit ihrer ganzen Persönlichkeit, mit Herz und Kopf, ja oft wohl auch noch mit Arm und Bein für die Menschheit thätig gewesen, also Helden, Heerführern, Herrschern, Staatsmännern, Volksrednern, Religionsstiftern, Heiligen, Reformatoren u. s. f. Hingegen Männern von Genie, also Dichtern, Philosophen, Künstlern, Gelehrten, als welche eigentlich nur mit dem Kopfe der Menschheit gedient haben, gebührt bloss eine Büste, die Darstellung des Kopfes. Diesen Grundsatz scheinen die feinfühlenden Alten befolgt zu haben: wir finden unzählige Statuen von Helden und Volksrednern, hingegen von Dichtern und Philosophen in der Regel bloss Büsten, und diese gleichfalls in grosser Anzahl. — — —

In Mantua, Virgils Geburtsort, hat die Stadt in neueren Zeiten diesem ein Monument gesetzt: es ist eine Büste mitten auf einem runden, mit Maulbeerbäumen bepflanzten Platz am Wall. Dem J. J. Rousseau hatte seine Geburtsstadt Genf, die ihn bei Lebzeiten verbannt und verfolgt hatte, ein Monument gesetzt: seine Büste an einem stillen, mit Bäumen bepflanzten Orte. — — —

Durchaus nicht hat man darauf zu achten, dass, bei der allgemein herrschenden Monumentensucht, es jetzt in Deutschland Mode ist, auch Männern von Genie Standbilder zu setzen. Die Grille eines Quinquenniums ist nichts gegen die leitenden Maximen der hochgebildeten Völker viele Jahrhunderte hindurch; die Ausführung solcher Grillen aber bleibt zum Spott der Nachwelt; welche lächelnd erfährt, dass das Standbild, das einen Imperator darzustellen schien, einem Poeten gilt. —

Plan des Denkmals.

Auf obigen Gründen beruht meine Meinung, dass Goethe's Denkmal eine bloss Büste aus Marmor oder Bronze auf einem Postament von angemessener Grösse sein müsse, beides aber sei so kolossal, als die Mittel es erlauben. — — Auf dem Postament stehe diese Inschrift: „Dem Dichter der Deutschen seine Vaterstadt 1838“. Aber auch schlechterdings keine Sylbe mehr! Dadurch, dass diese Inschrift Goethe's Namen nicht nennt, sondern voraussetzt, ist sie zu seinem Ruhme unendlich beredter, als das wortreichste Encomium sein könnte: denn sie besagt, dass er der Einzige, der Unvergleichliche ist, der, den Jeder kennen muss, den keine Zeit vergessen, kein Nachfolger je verdunkeln kann. Und somit ist sie, in ihrer lakonischen Kürze, erhaben, im Beschauer Ehrfurcht erweckend, und ihre Einfachheit entspricht der ernsten Einfachheit des Monumentes selbst, das aus einer blossen Büste bestehend, nicht durch Arme und Beine und deren Positus an Goethe's menschliche Person, sondern nur durch sein erhabenes Antlitz an seinen unvergänglich gewordenen Geist erinnert. Da vielleicht noch nie ein Monument den Namen des dadurch Gefeierten verschwiegen hat, so ehrt man eben dadurch den einzigen Mann auf eine einzige Weise. Ich getraue mir zu behaupten, dass jede andere Inschrift, wie sie auch laute, mit

dieser verglichen schwach, flach und trivial erscheinen wird. Aber setzt man seinen Namen hinzu, so ist Alles verdorben: da denkt Jeder: „ihr seht einen Mann, wie andere mehr.“ — — —

Ausführung.

Man wolle nicht aus Goethe's geweihter Person eine Zierpuppe der Stadt machen: man setze ihn nicht in die Allée auf einen Lehnstuhl in antikem Pudermantel, eine Rolle in der Hand, als wolle er gemüthlich sich frisiren lassen und die Zeitung dazu lesen; oder lasse ihn in pensiver Stellung dastehen, als könne er den Reim nicht finden. Helden kann man eine heroische Stellung geben, aber dem Poeten nicht. Daraus entspringt die Verlegenheit. Wie man sich nur wenden mag, man stellt dem Spotte eine Zielscheibe auf, statt eines wahren, würdigen, erhabenen Denkmals mit immerhin kühner, aber unwiderleglicher Inschrift, wie es nach meinem Vorschlag werden könnte. —

Zum „Schopenhauer-Denkmal“.

Diese Worte Schopenhauer's, vor 50 Jahren über ein Goethe-Denkmal geschrieben, aber bei dessen Ausführung nicht im Mindesten beachtet, mögen diejenigen besser berücksichtigen, welche jetzt mit einem Plane zum Denkmale Schopenhauer's in der selben Main-Stadt sich tragen. Bevor jedoch an eine Ausführung dieses Planes zu denken, wären noch stärkere Unterstützungen seiner materiellen Ermöglichung nöthig. Unsere Freunde seien also noch einmal dringend dazu aufgefordert, für das kommende Jahr, in welchem wir den 100. Geburtstag unseres Philosophen feiern werden, ihre Spenden zu dem sichtlichen Bekenntnisse seiner Bedeutung für unsere neue geistige Kultur zahlreicher an uns einsenden zu wollen. Die Abrechnung über das im letzten Jahre Eingegangene folgt hiernach:

Laut Abrechnung vom 11. Juli 1886	ℳ 370
Hr. Amtsrichter Bering, Fredeburg	„ 10
Hr. Professor Dr. Siebeck, Giessen	„ 10

ℳ 390

Bayreuth, den 5. Mai 1887.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Geschäftlicher Theil.

Amsterdam. Wagner-Vereeniging. Erste Serie, tweede Concert den 29. April 1887. Solisten: Mej. Therese Maltén (Sopran), de Heer Heinrich Gudehus (Tenor), koninklijk saksische Kamerzangers uit Dresden. Erste Deel: 1. Einzug der Gäste in die Wartburg (Tannhäuser), 2. a) Vorspiel, b) Isolde's Liebestod (Tristan und Isolde), 3. der Ritt der Walküren (die Walküre), 4. Brünnhilde's Erwckung (Siegfried). Tweede Deel: 5. Elsa's Brautzug (Lohengrin), 6. a) Siegfried's Erzählung, b) Siegfried's Tod, c) Trauerklänge, d) Brünnhilde's Schlussgesang, (Götterdämmerung).

Grossenhain i/Sachsen. Richard Wagner-Zweigverein. Am 17. November v. J. erfreute uns der Schriftsteller Herr Wilhelm Tappert aus Berlin mit einem Vortrage über „Franz Liszt und seine Bedeutung für die Wagner'sche Kunst“, wobei gleichzeitig Herr Werner Rhenius aus Berlin durch seine Klaviervorträge: „Benediction de Dieu“ — Anbetung Gottes in der Einsamkeit — und „der heilige Franziscus auf den Wogen schreitend“ einen tiefen Eindruck hinterliess. — Für den 3. März 1887 gelang es dem Vorstände zur Mitwirkung an unserem ersten Vereinsabende Frau Opernsängerin Sthamer-Andriessen und Herrn Konzertsänger Karl Dierich aus Leipzig zu bewegen. Es kamen zum Vortrage: Arie und Duett aus „Tannhäuser“, Ballade aus „der fliegende Holländer“, Preislied aus „die Meistersinger“ und Lenzeslied und Scene aus 1. Akt der „Walküre“. Ausserdem hörten wir noch von den Herrn Kapellmeister Kogel und Pianist Martin Krause aus Leipzig: Huldigungsmarsch, Walkürenritt, Vorspiel zu „Parsifal“ und Siegfried-

Idyll. — Am 17. April 1887 zum 2. Vereinsabende wurden die Trio's C-dur von Mozart, C-moll von L. van Beethoven und B-dur von Fr. Schubert durch die königl. sächs. Kammermusiker Herren Blumer und Stenz, sowie Pianist Karl Hess aus Dresden zu Gehör gebracht.

London. Am 10. März hielt Mr. W. Ashton Ellis einen Vortrag über *R. W. as Poet, Musician and Mystic* im hiesigen Zweigvereine des A. R. W.-V's.

München. Am 18. April veranstaltete der Richard Wagner-Verein eine musikalische Gedenkfeier im Königl. Odeon: Faustouverture und Siegfried-Idyll von Wagner, Nanie für Chor und Orchester von Alexander Ritter, Brautlieder von Peter Cornelius, Actus tragicus von J. S. Bach (Kantate „Gottes Zeit“) und XIII. Psalm von Liszt. Die Mitwirkenden Hrn. Vogl, Frau Hieber, den Porges'schen Gesangsverein, das Kgl. Hoforchester u. s. w. ehrte der schönste Erfolg der würdigen Feier.

Plauen i. V. Der hiesige Zweigverein des A. R. W.-V's gab am 8. März in einem Familien-Abend mehrer Szenen aus „Tristan und Isolde“ (Klavier: Hr. Lehrer Geiling, Gesang: Hr. und Frau Leo). Jedem der Akte schickte der Vereinsvorstand kurze Erläuterungen über die zu Grunde liegenden Motive voraus. Es gelangte zum Vortrag: 1. Akt: Vorspiel, Seemannslied, die ganze 2. Scene und zum grossen Theil die 3. (Isoldes Erzählung) und 4. Scene. 2. Akt: Vorspiel und grosser Theil der 2. Scene. 3. Akt: Vorspiel mit dem grössten Theil der 1. Scene.

Utrecht (Ortsvertreter Prof. Hugo Nolthenius). Am 13. Februar veranstaltete die Ortsvertretung den ersten musikalischen Abend mit folgendem Programme: An Weber's Grabe, Walther's Preislied, für Violine von Wilhelmj, „Stehe still“, Senta's Ballade, Tristan II. Akt, 3. Scene, die Begleitung durch Klavier, Violine und Cello, Brautchor aus „Lohengrin“, Einleitung zum III. Akt der „Meistersinger“ (als Klavierquartett), Quintett mit Einleitung durch Sachs' Taufspruch, „Wach auf!“ —

Wels. Der hiesige Zweigverein des Allg. R. Wagner-Vereins veranstaltete am 3. April eine überaus würdige Gedenkfeier für Franz Liszt unter künstlerischer Leitung seines Schülers August Göllerich und Mitwirkung eines eingeladenen Damenchores, des Männergesangsvereins Wels und der Solisten Fanny Rosenberger, Fr. Bertha Fischer, Fr. Fanny Rehak, Hrn. Eduard Stockhammer, Hrn. Dr. Alfred Schulz und Hrn. Hugo Schulz. Das Programm (im Verlage des Welser Wagner-Vereins) bringt eine Zusammenstellung von Aussprüchen Wagner's über Liszt aus den gesammelten Schriften als Einleitung. Zur Ausführung gelangten: 1) Liszt a) Fest-Vorspiel, komponirt zur Enthüllung des Standbildes Goethe-Schiller in Weimar, September 1857. b) V. ungarische Rhapsodie: „Heldenklage“ (Hr. A. Göllerich). 2) Parsifal: Chöre aus der Feier des Liebesmahles und Schluss des Weihe-Festspieles. 3) Liszt, a) „die Vätergruft“ nach Uhland, komp. in Pest 1886, letzte Komposition Fr. Liszt's; b) die Loreley, nach Heine. (Hr. Dr. A. Schulz.) 4) Liszt, „Die Legende von der heiligen Elisabeth“, IX. und X. Theil: „das Rosenwunder“ und „Dankgebet“. 5) Liszt, „Christus“, Oratorium. VIII. Theil. „Die Gründung der Kirche“. 6) Walther's Lenz- und Werbelied aus dem I. Akt der „Meistersinger“. (Hr. A. Schulz.) 7) Liszt, Sonate für das Pianoforte H-moll. (Hr. A. Göllerich.) 8) Einleitung und Gesang der Friedensboten aus dem II. Akt des „Rienzi“. 9) Liszt a) „Der Fischerknabe“ nach Schiller; b) „O lieb“, nach Freiligrath. (Hr. E. Stockhammer.) 10) Liszt, „Der XVIII. Psalm, komp. im Okt. 1868 für das Jubiläumskonzert des Wiener Männergesangsvereins. —

Wien. Der Wiener akademische Wagner-Verein, Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, hielt seine Generalversammlung für das Jahr 1887 am 17. Februar. Nach dem vom Vorstände erstatteten Jahresberichte zählt der Verein über 800 ordentliche, ausserordentliche (unterstützende) und beiträgende Mitglieder, der Vereinschor 114 Sänger und Sängerinnen. Im abgelaufenen Jahre wurden vier interne Musikabende, hievon je einer als Gedenkfeier für R. Wagner und Fr. Liszt, einer zur Feier des hundertsten Geburtstages von Carl Maria von Weber, 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 1886 17.930 fl. 17 kr.; hievon wurden 1504 fl. der Centralkasse des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zugeführt, 10.732 fl. 72 kr. für die Veranstaltung des Separatzuges zu den Festspielen in Bayreuth bestritten. Der Vermögensstand am 31. Dezember 1886 beziffert sich mit 2734 fl. 92 kr. Die Generalversammlung genehmigte den Geschäfts- und Kassenbericht und wählte in den Vereinsvorstand für 1887 die Herren: Dr. Victor Boller als Obmann, ferner: Professor Alois Höfler, Professor Dr. H. M. Schuster, Dr. Robert Steinhauser, Emil Ritter von Hartmann, Theodor Köchert, Dr. Hans Paumgartner (neu), Professor Josef Schalk und Professor Franz Zottmann für die übrigen Funktionen. — Der bisherige Obmann des artistischen Comités, Herr Ludwig Koch, welcher sich durch seine mehr als zehnjährige, ausserordentlich rührige Thätigkeit hervorragende Verdienste um den Verein erworben hat, wurde auf Antrag des Vorstandes unter lauter Akklamation einstimmig zum Ehrenmitgliede des Vereines ernannt.

Am 26. Februar fand der III. interne Musik-Abend statt: Joh. Seb. Bach's Cantate „Meine Seele erhebt den Herrn“ (Frau M. Englisch, Frau Alexandrine Parger, Hr. Richard Erxleben, Hr. Herm. Nigg und der Vereinschor), Beethoven's Sonate D-dur für Pianoforte und Violoncello Op. 102, Nr. 2 (Hr. Prof. Franz Zottmann u. Ferd. Hellmesberger), Cherubini's „*Blanche de Provence*“, dreistimmiger Frauenchor, Baldassare Donati's „*Villanella à la Napolitana*“, gemischter Chor, Wagner's Siegfried-Idyll für Pianoforte zu 2 Händen (Hr. Josef Schalk), Mozart's Terzett und Chor aus „*Idomeneus*“ (Frau M. Englisch, Hr. R. Erxleben, Hr. Th. Herz und der Vereinschor). —

Am 2. April hielt Freiherr H. v. Wolzogen aus Bayreuth einen öffentlichen Vortrag über „R. Wagner's Hinterlassenschaft, Erinnerungen an Altes und Neues, bei Gelegenheit der Eröffnung eines Wagner-Museums in Wien.“

Zur Subskription auf die Orchester-Partituren der Werke R. Wagner's im Verlage von B. Schott Söhnen in Mainz.

Auf zahlreiche Anfragen, welche in Folge unserer Anzeige im März-Stücke bei uns eingegangen sind, sind wir heute durch die gütigen Mittheilungen der Verlagsfirma in die Lage versetzt, eine ausführliche Antwort zu ertheilen.

Vorausgesetzt immer, dass die Anzahl der Subskriptionen hinreichen wird, das Unternehmen zu verwirklichen, sollen zunächst die Orchester-Partituren der „*Meistersinger*“ und des „*Ringes*“ („*Parsifal*“ noch nicht) in Lieferungen erscheinen. Die Ausgaben sind genau die der Original-Partituren.

Sie erscheinen von sämmtlichen genannten Partituren im Laufe eines Jahres und zwar:

in 12 Lieferungen à M. 10—

oder im Laufe zweier Jahre:

in 24 Lieferungen à M. 5—

für jedes einzelne Werk.

Der Preis für jede Partitur ist also M. 120. Man kann auf ein beliebiges Werk, oder auf alle zugleich abonniren.

Der Subskribent verpflichtet sich, die betr. Exemplare zu keiner Auf-
führung zu benützen, noch an Dritte zu geben etc. —

Wegen des Bezuges wolle man sich an die Musik- oder Kunst-Handlungen wenden, da die Verlagsfirma an Privatpersonen nicht liefert. Nach Italien darf die Verlagsfirma überhaupt nicht direkt liefern.

Zunächst aber sammelt die unterzeichnete Redaktion weiterhin die Anmeldungen zur Subskription, bis diese eine Höhe erreicht hat, welche das Unternehmen ermöglicht. Eventuell könnte schon im Sommer mit der Ausgabe begonnen werden. —

Wir empfehlen unsern Lesern nochmals diese gute Gelegenheit, sich in den Besitz der werthvollen Partituren zu setzen, mit der Bitte, in ihren Kreisen dafür weitere Subskriptionen erwirken zu wollen.

Hochachtend

Bayreuth, 27. April 1887.

Die Redaktion der „*Bayreuther Blätter*“.

Mittheilung der Centralleitung an die verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Die unterzeichnete Centralleitung ist leider noch nicht in der Lage, die im März-Stücke in Aussicht gestellte definitive Genehmigung der Statuten anzeigen zu können, da von Seiten des Königlichen Landgerichtes Bayreuth formelle Bedenken erhoben wurden, deren Beseitigung jedoch in Bälde zu erwarten ist.

München, 9. Mai 1887.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Der I. Vorsitzende:
(gez.) Karl Wimmer,
Rechtsanwalt.

Der I. Schriftführer:
(gez.) Heinrich Porges,
kgl. Musikdirektor.

Zu unserem Bedauern hat eine kleinere Anzahl unserer Herren Vertreter für das Jahr 1886 noch immer nicht oder nicht vollständig abgerechnet. Wir müssen hiemit an alle diese Vertretungen die dringende Bitte richten, dieser unserer Aufforderung nun gütigst nachzukommen und uns sowohl Beträge, als auch nicht verbrauchte Mitgliederkarten einsenden zu wollen.

Auch die noch zu verrechnenden Bayreuther Taschenkalender und Bayreuther Festblätter bitten wir bei dieser Gelegenheit nicht zu übersehen.

Im Uebrigen machen wir noch auf § 7 unserer Satzungen und speziell auf Abs. 2 aufmerksam, nach welchem Administrations-Auslagen 10% der abzuliefernden Einnahmen nicht überschreiten dürfen.

Die Centralleitung des Allgem. Richard Wagner-Vereins.

Das nächste Stück erscheint in der Mitte des Monats Juli.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

VII.

Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
noch eine glückliche Begeisterung:
des letzten Menschen-Alters Dichterschwing —
und in der Wahrheit Arme wird er gleiten.

(Schiller.)

Heinrich von Stein

† am 20. Juni 1887 zu Berlin.

„Die Welt soll nicht so rasch zum Ziele“,
sagte Goethe, wenn er solchen, wie es
scheint, nothwendigen Verlusten, Hin-
derungen und Unzulänglichkeiten nach-
dachte.

H. v. Stein's letzte Worte in den B. Bl.

Von einem Grabe komme ich heim, das sich über einem kostbaren Gute geschlossen hat. Welch ein irdisch Gut könnte höheren Werth für uns besitzen, als ein ganzer edeler Mensch, der mit uns der selben hohen Sache sein Leben geweiht hatte? Wenn ich Heinrich von Stein im Geiste betrachtete, wie er in unsere Sache hineingewachsen war, wie er in ihrer Mitte stand, mit reinsten Seele, festester Gesinnung, strengster Schulung und reichstem Geiste: stäts fiel mir das Gleichniss der Königin Louise ein von dem Grund- und Eck- und Edelsteine, wodurch ein berühmter, staatlenkender Namens-Verwandter unseres Genossen einst geehrt ward. Ein Grundstein im Bau des geistigen Bayreuth unserer „Blätter“, ein Eckstein an dem grossen Bayreuther Glaubenstempel gegen die Welt hinaus, ein Edelstein in dem Ringe der Treue, der um das strahlende Haupt der deutschen Kunst sich schlingt! Und dieser Edelstein ist uns jäh aus unserer Krone gefallen! In blühender Jugend, noch auf der Schwelle eines thätigsten Lebens, das ihm viel versprach, weil er viel von sich selber zu fordern gewohnt war, hat eine kurze Krankheit sein nur dem Edelsten schlagendes Herz widerstandslos gebrochen. Mit welcher tiefer Ergriffenheit erinnern wir uns nun der Worte, die der Dahingeschiedene in einem seiner letzten Aufsätze

über die Bedeutung des körperlichen Leidens zu uns gesprochen hatte. Ja, hier hat die Natur das Recht ihrer Kräfte geltend gemacht, und der Geist, die zarte Grösse des Gedankens, hat in Ehrfurcht verstummend das Feld geräumt, wo jene unerbittlich, zweifellos walten. Doch auch der Geist hat seine Zweifellosigkeit, seine Unerschütterlichkeit, sein ewiges Recht, wenn er einmal in einer Verkörperung erschienen gleich derjenigen, welche wir unsern Freund Stein genannt haben. Etwas Unsterbliches bleibt uns damit hinterlassen, dass solch ein Leben unter uns gewesen, das Unsere gewesen ist. Verlieren wir uns nicht in das traurige Erschrecken über die Grausamkeit solches unersetzlichen Verlustes! Wenden wir uns fort von dem leeren Gedanken, was wir damit an Künftigem, Werden-Wollendem verloren haben mögen! Ob nicht die Meisten von uns erst noch recht ernstlich alles Das als etwas Neues, lange Nachzudenkendes, kennen und verstehen zu lernen haben, was uns dieser unser Genosse im Laufe des letzten Jahrzehntes gesagt hat? Sein Wort soll erst noch zur vollen Geltung und Wirkung unter uns kommen. Jetzt ist die Zeit, dass es diess wird und kann, da eine tief erregte Theilnahme an seinen Schriften nicht das heute Erscheinende, sondern die Entwicklung einer abgeschlossenen, gross angelegten, edel gebildeten Persönlichkeit erkennen darf. Ein Fremder, anscheinend früh Fertiger war er in unsern innersten Kreis getreten. Ein geistiges Mischwesen hätte aus vereinzelt Eindrücken entstehen können, wenn nur der scharf beachtende Geist des Jünglings hier getroffen wäre. Aber ein unvergleichliches Erlebniss, die persönliche Schau des Genius, erfasste, durch einen Dichterblick für die Wahrheit, sein edeles Gemüth an den Wurzeln des Seins, und von dieser schöpferischen Tiefe aus erwuchs er in sich selber, über sich selber, staunenswerth, herrlich siegreich, zu einem neuen, einem noch Uermessliches verheissenden geistigen Menschen. Dieser Gemüthsgrund seines gewaltigen geistigen Wachstums verlieh all seinem Wirken eine so hohe, ernst sittliche Weihe. Dieser innerlichen Aneignung des Ideales entsprang von Arbeit zu Arbeit die immer klarere Beweisführung für all die Möglichkeiten, welche unserer Welt-

anschauung auf allen edelen geistigen Gebieten in der Anwendung und Weiterführung offen stehen. Hier war der helle Geist, die sichere Hand, welche uns einführen konnten in jene neu zu gewinnenden Gebiete, wo die eine Weltanschauung zu reicher Welterkenntniss werden sollte. Aufsätze wie die früheren über Rousseau's Werke und Wirkungen, über Goethe's Wanderjahre, dann jenes gedankentiefe Werk über die Beziehungen der Sprache zum philosophischen Erkennen, die Schopenhauer-Scholien und als bedeutungsvoller Abschluss die Aesthetik unserer Classiker, das letzte grosse Monument: ich wüsste nicht, was dem zur Seite zu stellen wäre aus der gemeinsamen Arbeit der Schule von Bayreuth. Wir werden eine schwere Aufgabe zu lösen haben, uns auf der hiermit erreichten Höhe zu erhalten. Aber wir haben die Erinnerung an Das, was doch einmal möglich war, das vorleuchtende Beispiel, und dazu die erhebende Tröstung: welch eine gewaltige, des höchsten Werthes theilhaftige Sache muss es sein, der wir dienen, da ihr von dem Schicksal so schwere Schläge zu ertragen zugetraut wurden, wie nun auch der Verlust dieses ihres würdigsten Schülers! — Wo immer wir im Kampfe stehen für das Ideal, da soll uns diese Erinnerung, dieses Beispiel, diese Tröstung begleiten, da wollen wir die Mahnung nie vergessen, welche in dieser echt adeligen Persönlichkeit unter uns gelebt hat: die Mahnung an unsere Lebenspflichten, deren strengster Erfüller mit ihm von uns gegangen ist. Wer seine Pflicht gegen das Ideal so treu erfüllt hat wie er, der hat sein Leben in jedem Augenblick erfüllt, und er darf eingehen zur Seligkeit des Ideales selbst, wo er heimisch war, wie schwer auch die Trauer auf Jene falle, die er zurücklässt als die Seinen, im Unfrieden der Welt, beraubt und verstört im jähen Sturme des tödtlichen Geschickes. Eine ewige Gnadenmacht waltet über den Grausamkeiten der Natur. Sie zieht auch die Natur an sich, in ihren Liebesdienst. Zeigte die Natur ihre Kraft über den Geist im Vernichten des Lebens, doch wirkte auch sie zur höchsten Verklärung dieses Geistes mit, den sie für die Verklärung allein geboren hatte. Im sanft erhabenen Tode leuchtete das befreite Ideal hell auf, und wer an diesem Grabe im tief

religiösen Sinne des Dahingeshiedenen seine Gedanken ernst gesammelt, der mochte von hinnen gehen mit gestärktem Glauben und Vertrauen. Einer Jugend war unser theurerer Freund als verehrter, geliebter Lehrer gegenübergestanden, welche das Unsterbliche seines Lebens, die Weihe des Idealen, schon in sich aufgenommen, und freudig bereit bleiben will, durch die Trauer dieser Tage es fortzutragen, bergend und bildend, in eine fernere Zukunft. Siehe, hier ist das Leben! Solch ein Leben — es endet nicht wirkungslos. Wie es verpflichtet, so richtet es auf. Eine herrlichste Möglichkeit haben wir erlebt. Eifern wir muthvoll diesem einzig gearteten Anzeichen waltender höherer Mächte nach! Das Göttliche, das diese edele Seele nun in sich aufgenommen, wird seinen Segen geben in Heil und Unheil Denen, die ihr nachleben. Das Gute siege! —

Hans von Wolzogen.

Berlin, am 22. Juni 1887.

N a c h r u f.

Ein unersetzlich schwerer Verlust hat unsern Verein getroffen.

Am 20. Juni verschied plötzlich am Herzschlag der Privatdozent an der Königl. Universität zu Berlin Herr

Freiherr Dr. Heinrich von Stein.

Wir betrauern in dem Dahingeshiedenen einen teuren, allgeliebten Lehrer, einen rüstigen Vorkämpfer und Streiter für unsere Sache, einen aufrichtigen Freund und Gönner unseres Vereins, einen liebenswürdigen, edlen Menschen!

In Dankbarkeit und Treue werden wir sein Gedächtniss ehren.

Berlin, Juni 1887.

Akad. R. Wagner-Verein zu Berlin.

Der z. Vorstand:

Hugo Dinger,	Rudolf Götze,
stud. phil. Vorsitzender.	cand. med. Kassenwart.

Erich Kloss,
stud. phil. Schriftwart.

Der „Tannhäuser.“

Worte der Erinnerung für alle Bayreuther.

In der Geschichte unseres Kunstwerkes nimmt der „Tannhäuser“ eine der bedeutungsvollsten Stellungen ein. Von ihm aus überblickt man das Ganze dieses Kunstwerkes in seiner inneren künstlerischen Gestaltung fast mit der gleichen Deutlichkeit wie vom „Parsifal“ aus die äussere geschichtliche Erscheinung. Diese beiden Werke umschliessen das Gesamtkunstwerk, indem sie sich wie innig Verwandte die Hände reichen. Als ein vorausdeutender Herold steht der „Fliegende Holländer“ da: „in die Traum- und Zaubersphäre sind wir, scheint es, eingegangen“. — Ueber Das, was ihm noch vorausging, lesen wir wenige erklärende Worte in den *Ges. Schr. u. D.*:

„Was ich mir (in den „Feen“) verfertigte, war durchaus nichts Anderes, als was ich eben wollte: ein Operntext; nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's setzte ich ihn in Musik.“ (IV. 312.) „Die Musik auch zum „Liebesverbote“ hatte im Voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung (des Textes) gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen.“ (IV. 316.) „Auch beim „Rienzi“ fiel mir im Wesentlichen noch nichts Anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben.“ „Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hie und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper“ hindurch sah.“ (IV. 319, 320.)

Wohl hatte überall der Stoff zunächst sympathisch gewirkt, und es waren Lebensstimmungen in seiner Wahl zum Ausdruck gekommen; aber für die „Oper“ ward er gewählt, und in der Weise der „Oper“ zum Ausdruck gebracht: die wunderbare Erlösungskraft der Musik in den „Feen“ — der Triumph der Empfindungswahrhaftigkeit über die puritanische Heuchelei im „Liebesverbot“ — der Held „mit den grossen Gedanken im Kopf und im Herzen unter einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit“ im „Rienzi“. —

Nach der Vollendung des „Rienzi“ in Paris heisst es: „Ich betrat nun eine neue Bahn: die der Revolution gegen die künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart.“ (IV. 323.) Der junge Musiker, welcher unaufgeführte Opern schrieb, war damit „gestorben“; ein revolutionärer Kunstschriftsteller erschien an seiner Stelle. Aber während dieser nach Aussen hin auf die Leser von Musik-Kritiken „vielfach amüsirend“ wirkte, barg sich dahinter in heimathloser Einsamkeit ein unsterblicher Künstler, der sich sehnte, nur wieder „Musiker“ werden zu dürfen. Er ward es, indem er zum „Dichter“ werden sollte, und er ward zum Dichter am Volksgedicht. Das erste Volksgedicht, das ihm nahe trat, war wie die Stimme eines eigenen tief nachwirkenden Erlebnisses: „von Sturm und bösem Wind verschlagen“ an Norwegen's Felsenküste hatte der wagende Wanderer nach Westen aus dem Munde der Schiffer die Sage vom „Fliegenden

Holländer“ erfahren. Eine litterarische Anekdote offenbarte sich ihm plötzlich als ein lebendiges Gedicht der Volksphantasie. Wie jenes symbolische Erlebniss in den Schären nun dort in Paris zu beinahe tödtlicher Lebenserfahrung geworden war, da stieg aus der Noth des Künstlers die Gestalt des Mythos wieder auf und verlangte ihre Beseelung durch die Musik. „Von hier beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess.“ (IV. 328.) Doch noch verhielt sich der Dichter gegenüber dem Stoffe, den das Volk gedichtet, mehr passiv: er nahm dessen einfache Grundformen hin, um einen Boden zu gewinnen, auf welchem es ihm bewusst werden könne, „dass er noch Musiker sei“. War es die Gestalt der Senta, in welcher der Künstler am Entschiedensten auch schon zum eigengestaltenden Dichter des Stoffes geworden, so erschien ihm doch auch sie, künstlerisch, zunächst in der lyrischen Ausdrucksform ihrer „Ballade“. Aus dieser Form, worin sich zugleich das Schicksal des Helden und der stoffliche Kern der Sage als tiefempfundenes Objekt des weiblichen Mitgefühles aussprach, wurden auch die musikalischen Grundmotive des ganzen Werkes entnommen. So lesen wir denn aus verschiedenen Jahrzehnten das Geständniss:

„Eine Befangenheit bestimmte mich noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländer“ in der Dichtung nur sehr allgemeine Konturen zu entwerfen, welche nur einer absolut musikalischen Ausführung in die Hand arbeiten sollten.“ (VII. 164.) „In dieser Dichtung ist so Vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch verschwimmend, die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges baar.“ „Die Form der Dichtung war mir aber, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äussersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er mir zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, und ich durch Uebung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst mir die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte.“ (IV. 329.)

Die Gewissheit, noch Musiker zu sein, — die Fähigkeit, Dichter zu werden, — die Möglichkeit, eine künstlerische Welt in der Sphäre des „Volksgedichtes“ zu entdecken, — das waren also die Erträgnisse jenes kühnen Rettungsschrittes des Künstlers vom „Rienzi“ zum „Holländer“, welcher der „Opernwelt“ freilich nur als ein Rückschritt in das „Romantische“ begreiflich ward. Alles damit Angedeutete sollte dem deutschen Künstler zur blühenden Wahrheit werden durch den Pariser Fund des Volksbuches vom „Tannhäuser“. —

„Hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Schaffens erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte.“ (IV. 332.) „Hier war das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung fasst, und in einfachen, plastischen Zügen ihn wiederum zur Erscheinung bringt.“ (IV. 335.)

Diese „neue Welt“ begreift Alles in sich, was binnen vierzig Jahren der Künstler noch schaffen sollte; und dies eben deshalb, weil die „einfachen, plastischen Züge“, mit welchen der „Kern der Erscheinung“ im

Volksgedichte sich darstellt, selber die Urtypen und Grundmotive sind, welche im Reiche der mythischen Volksphantasie die gesamte Götterfamilie der poetischen „Ideen“ bilden. Einer zieht den Andern verwandtschaftlich nach sich, und Alle sind sie die schlichten Erscheinungsformen der selben einheitlichen Weltanschauung des Reinmenschlichen. Mit dem „Tannhäuser“ des Volksbuches verknüpfte sich dem Dichter das mittelhochdeutsche Epos vom „Sängerkriege“, dessen Anhang der „Lohengrin“ bildet, welcher wiederum in die Gralssage und zum „Parsifal“ leitet; der „Sängerkampf auf Wartburg“ weckt sein satirisches Gegenbild in den „Meistersingern von Nürnberg“, deren Entwurf unmittelbar nach Vollendung des „Tannhäuser“ gleichzeitig mit der Dichtung des „Lohengrin“ entsteht (wie diese der „Wolfram“, so verbindet jene der „Walther“); der Trieb aber, welcher all diese Dichtungen in das Leben ruft: den in der Sagenform erkannten reinen Menschen immer reiner, freier, unbedingter künstlerisch zu verwirklichen, findet sein Ziel in der Schöpfung aus dem mythischen Urquell aller Sagen: im „Siegfried“, dessen weitverzweigtes Göttergeschick dann in „Tristan und Isolde“, zugleich mit seiner eigenen Ausführung, noch zu einem abgesonderten Lebensbilde menschlicher Tragik verdichtet ward. Sehen wir im „Tannhäuser“ die „Frau Holda“ und die „heilige Elisabeth“, nicht nur einander gegenüber gestellt, sondern im Symbole des Abendsterns (der „Venus“) wunderbar geeinigt, und hören wir auf Wartburg den deutschen Fürsten, wie König Heinrich an der Schelde, von nationalen Kämpfen singen, mit ernstem Bezug auf den heiter gedachten, tragisch endenden Kampf der Kunst: so klingen uns in grossartiger Harmonie alle Motive an, welche „Nibelungen“ und „Parsifal“, „Lohengrin“ und „Meistersinger“ charakteristisch bezeichnen. Ja, möchte man sogar den Fluch der römischen Fremdmacht, welche ausser der Natur steht, vortönen hören im „*Vae tibi maledicto*“ des „Rienzi“, so kommt auch ein Wort, das einst von den „Feen“ und dem „Liebesverbote“ gesagt worden war, aus persönlicher zu künstlerischer Bedeutung erhoben, in dem Gedichte des „Tannhäuser“ zur gleichmässigen Geltung: „Dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat eine kecke Neigung zu wildem, sinnlichen Unge-stüm, zu einer trotzigigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien.“ (IV. 315.) Den scheinbaren Widerspruch des Lebens löste das Kunstwerk, welches Venusberg und Wartburgthal zusammenkommen liess. Aus dem harmonischen Gewinne dieses Kunstwerkes konnte dann auch das spätere Auseinandertreten der beiden Elemente, nämlich des „Ewig-Natürlichen“ und des „Reinmenschlichen“, in zwei eigene, reine Kunstwerke erhabenen Stiles sich ermöglichen: in „Tristan“ und „Parsifal“. Ein wunderbarer Wandel! So aber besitzen wir nun in der That eine der bedeutsamsten Trilogien, indem wir von diesem Gesichtspunkte aus „Tristan“ und „Parsifal“ mit dem „Tannhäuser“ zusammenfassen, welcher jene Beiden, ideell, im Kerne enthält. Da ist

Wahrhaftigkeit und Heiligkeit, Leben und Erlösung, durch das Leiden verbunden, wie es schon in den Wonnen des Venusberges dem Tannhäuser als Todessehnsucht das übervolle Herz bedrängt. Die Verbindung der beiden musikalischen Ausdrucksformen am Schlusse des Werkes: der Jubel der Natur, die im Erlösungszeichen selber neu ergrünen durfte, und die Feier der ewigen Gnade, die es grünen liess über dem Tode der Heiligen und des Sünders, — diese Verbindung sagt uns schon im „Tannhäuser“ jenes Geheimniss an, welches einst lebendig und offenbar werden soll auf der Blumenau des Charfreitagszaubers, auf dem Wege zum heiligen Gral. Sterbend zurückgesunken in die Unbewusstheit dieser Natur — auch „Tristan und Isolde“, die einst den Weg nicht weisen noch finden, den fremden „Pilger“ auf Kareol nicht verstehen konnten, nun leben sie wieder auf mit „Frau Holda's“ Thränen zur grossen Auferstehungsfeier des erlösten Erlösers. —

Mit der Erfassung dieses Stoffes, der Dichtung dieses Gedichtes vom „Tannhäuser“ war dem Künstler zu der neuen Welt auch ein neues Kunstwerk gegeben. Wo etwa noch einzelne Formen in dessen äusserer Erscheinung an die innerlich schon abgethanen Gewohnheiten des „Opernkomponisten“ erinnern mochten, zeigen sich doch auch diese nicht mehr um ihrer selbst, sondern um des neuen Lebens willen, das sie erfüllt. Das Ganze dieses Werkes ist bereits nur noch Ausdruck der künstlerischen Wahrhaftigkeit, welche — wenn man so sagen darf — ihren inneren Stil nun gefunden hat; und auch die lyrischen Formen gehören nur der Eigenart dieses Stiles, nämlich des Drama's, das den „Sängerkampf“ darzustellen hatte. Ergänzen wir uns hier einige Worte aus dem Jahre 1851 durch solche an den französischen Freund von 1861:

„Erst allmählich, mit „Tannhäuser“, und noch entschiedener mit „Lohengrin“, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nöthigen Darstellungsweise, entzog ich mich dem formellen Einflusse gänzlich und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erforderniss und der Eigenthümlichkeit des Stoffes und der Situationen.“ (IV. 392.)

„Die Zugeständnisse, die mein erstes geliebtes Vorbild Weber dem Opernpublikum noch machen zu müssen glaubte, werden Sie in meinem „Tannhäuser“ nicht mehr antreffen, und was die Form meines Werkes betrifft, beruht hierin vielleicht das Wesentlichste, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterscheidet.“ „Als den zweiten Punkt bezeichne ich Ihnen das mir zu Grunde liegende dramatische Gedicht. Meine Absicht ist, das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, dass es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt ist, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint. Das für das Stüet abgewiesene Zugeständniss war es daher, welches mir das Zurückweisen jedes Zugeständnisses auch bei der musikalischen Ausführung ermöglichte; und hierin zusammen dürfen Sie am Richtigsten dasjenige bezeichnet finden, worin meine „Neuerung“ besteht, keineswegs aber in einem absolut musikalischen Belieben, das man mir als Tendenz einer „Zukunftsmusik“ glaubt unterschreiben zu dürfen.“ (VII. 179.)

Die hier für den „Tannhäuser“ angegebene Stil-Bestimmung bezeichnet also nichts Anderes, als das Wesen der gesamten neuen dramatisch-musikalischen Kunst, welche aus diesem gewaltigen Erstling sich weiter entfalten sollte. Um ein nun „modern“ gewordenes Wort dafür zu gebrauchen: es sind *Bayreuther Prinzipien*. Wir haben sie hier für den „Tannhäuser“ aufstellen sehen zu einer Zeit, als „Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“ und „Tristan“ schon geschaffen waren; und wir mögen uns zugleich daran erinnern lassen, dass sie auch bereits in jener Zeit lebendig waren, als erst der „Tannhäuser“ und der „Lohengrin“ vorhanden war. So heisst es, wieder anknüpfend an das früher Erwähnte, in der „Mittheilung an meine Freunde“ (1851):

„Ich war vom „Holländer“ an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im Voraus bewusst war.“ „Ich hatte jetzt (beim „Tannhäuser“) die Sprache der Musik vollkommen erlernt, ich hatte sie jetzt inne wie meine wirkliche Muttersprache.“ „In dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdruckes sorgen. Es stand mir zu Gebote, ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzuthemen.“ „Was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiste der Musik, nicht aber der Musik, deren formelle Bestimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, sondern der Musik, die ich vollkommen (als „Muttersprache“) inne hatte. Mit diesem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten; nur noch der Gegenstand des Ausdruckes war mir das für mein Gestalten Beachtenswerthe.“ „Ohne auf eine Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens auszugehen, musste ich dieses daher ganz von selbst ausdehnen, durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu thun war.“ „Der Inhalt aber dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.“ (IV. 386—389.)

Diess war die Stellung des Künstlers zu seiner Kunst in der Zeit des „Tannhäuser.“ Wir sehen: was die scheinbare Verschiedenheit zwischen den „älteren“ und den „neueren“ Werken ausmacht, und was von Vielen zu einem völligen Stil-Unterschiede erhoben wird, das ist nicht etwa zu finden in der mehr oder minderen Durchführung der musikalischen Form der „Leitmotive“, womit eine wesentliche Trennung beider Gruppen doch sicher am Wenigsten zu rechtfertigen wäre: vielmehr handelt es sich hier gar nicht um das Musikalische, sondern um das Dramatische, und die Verschiedenheit, welche wir noch empfinden mögen, besteht nur eben in dem Maasse, nach welchem der dramatische Stoff, dichterisch ausgestaltet, dem Ideale des Reinmenschlichen in seiner Unbedingtheit sich nähert. Da aber dieses Moment: „Darstellung des Reinmenschlichen“ zugleich als das künstlerische Grundprinzip des Dichters vom Holländer an ausgesprochen worden ist, so führt jene Verschiedenheit doch wieder zurück auf die wahre Einheitlichkeit des Gesamtwerkes, dessen erstes vollbewusstes Bei-

spiel wir im „Tannhäuser“ zu begrüßen haben. Jedes dieser Werke, bis zum „Parsifal“ hin, unterscheidet sich von den Anderen, weil es eben in seiner eigenen Art, nach dem Stile seines Stoffes, das in Allem schöpferisch waltende gleiche Prinzip zum Ausdruck bringt. Uebrigens aber beruht die Verschiedenheit keineswegs zwischen den einzelnen Werken und dem Gesamtschaffen des Künstlers, sondern, als wesentlich, allein zwischen dem Kunstwerke und — seinem Publikum. Wie tief empfunden diess Alles schon damals ward, als gerade das neue Werk des „Tannhäuser“ dem Opern-Publikum dargeboten werden sollte, das bekunden uns wohl am Deutlichsten jene scharfen, entscheidenden Worte: „Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurtheil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen!“ (IV. 344.)

Ist nichts desto weniger der zum Tode Verurtheilte leben geblieben, so wird man hieraus noch nicht darauf schliessen dürfen, dass die urtheilende „Kunstwelt“ selbst in 40 Jahren eine völlige Verwandlung erfahren habe. Was ihr als solcher überlassen geblieben ist, und dazu gehörte zu allererst der „Tannhäuser“ an den Operntheatern, das hat zum Mindesten etwas wie lebenslängliches Zuchthaus mit Zwangsarbeit im Dienste des Opernstaates an sich erdulden müssen! Wer sich in der Jugend nur erst an Opernvorstellungen des „Tannhäuser“ für die hindurchzuckende Kraft des dramatischen Genius begeistern konnte, der wird darüber das freie Urtheil nicht haben, welches einzig Dem zustand, welcher in jenen Vorstellungen nicht das Neue, sondern das Alte zu erleben hatte: das alte Loos des Schönen auf der Erde, das langsam fort und fort vollzogene Todesurtheil an Dem, was Er als Künstler geschaut, erlebt, gedichtet und geschaffen hatte! — Wir mögen uns heute entsetzen über die Zumuthung, welche man damals von Berlin aus stellte: die Musik des „Tannhäuser“ zunächst „auf der Wachtparade“ höheren Kreisen bekannt werden zu lassen; aber es würde Demjenigen, welcher sich von der eingewurzelten Vorstellung der Tannhäuser-Erfolge auf den Operntheatern etwas entwöhnen könnte, wohl aufgehen müssen, dass die wahren Erfolge dieser Musik im grösseren Publikum wirklich mehr auf Wachtparaden und in Gartenkonzerten errungen zu werden pflegen, wo „Einzugsmarsch“, „Cavatine“, „Abendstern“ und „Ouverture“ in glücklicher Isolirung, ungestört von theatralischen Misshelligkeiten, stäts ihren rauschenden Applaus erfahren. Die dort so Vielen vertraut gewordenen Nummern mochten dann auch in den Opernhäusern das Leben eines unsterblichen Kunstwerkes, als einer „langen Oper, worin so schöne Sachen vorkommen“, bis in jene neueren Zeiten weiterfristen, denen ein Zweifel am Werthe schon als ein Zeichen von „Ungebildetheit“ gilt. Seien wir aber ehrlich: das Drama, welches die schöpferische Potenz des Künstlers gewesen war, hat daran bisher den geringsten Antheil gehabt. Oder wer hätte in unseren Opernvorstellungen etwa für die Venus die tragische Theilnahme empfinden können, welche dem unwillkürlich durch

das Drama erzeugten Gefühle für ihre dramatische Bedeutung im Tannhäuser-Gedichte entspringen müsste? Ja, Tannhäuser selbst ist nicht eigentlich als tragischer Held, sondern in den besten Fällen als die Glanzpartie eines dramatisch begabten Sängers zu seiner vielgerühmten Wirkung gelangt. Diese Wirkung bestand in einzelnen Momenten leidenschaftlichen Ausdrucks, die etwa daran erinnern mochten: aus welchen dämonischen Tiefen das gesammte Werk geboren, — um aber auf den reinsten Höhen der Kunst im vollendeten Stile seine edle Freiheit zu gewinnen. Nur, dass eben daran wohl Niemand von denen so leicht dachte, welche in unwillkürlicher Ergriffenheit dem einzelnen Darsteller für seine Leistung applaudirten. Und auch für diese Darstellung müssen leider starke Einschränkungen gelten! Denn noch 1865, nach der Zeit des Münchener „Tristan“, wird uns geradezu jenes Wort gesagt über „meine betrübenden Erfahrungen, wie unbefriedigend der bisherige Theater-Erfolg meines „Tannhäuser“ aus dem Grunde der stets noch ungelösten, ja, unbegriffen gebliebenen Aufgabe der Hauptpartie für mich ausgefallen sei“.

(VII. 227.)

Damals hatte Schnorr in „einer nie wiederholten Darstellung“ des „Tannhäuser“ — noch unter Lachner's Direktion mit dem „hüpfenden Walzerrhythmus“ (Ueber das Dirigiren, VIII, 378) — zum ersten Male, wie in der Inspiration des glücklichsten Augenblicks, jene Aufgabe gelöst. — Diess Eine ward erlebt, und Schnorr — starb. — Was schon dem ersten, Dresdener, Sänger des „Tannhäuser“ unerreicht geblieben, und was sie sich Alle danach gerne geschenkt, — was selbst ein Vogl nach einiger Zeit wieder aufgeben zu müssen meinte, und was meines Wissens einzig Ferd. Jäger in Stuttgart, trotz dem üblichen Vorwurfe, es „hemme die Handlung“, stets festgehalten hat: Schnorr hatte damals auch jene entscheidende Stelle im Finale des II. Aktes („Erbarm dich mein!“) zur gewaltigen Wirkung gebracht, von welcher es ausdrücklich heisst:

„Diese Worte mit dem ihnen verliehenen Ausdruck und in dieser Situation enthalten den Kern der ganzen fernerer Tannhäuser-Existenz, die Axe seiner Erscheinung, und ohne den durch sie hier an diesem Orte beabsichtigten Eindruck mit vollster Gewissheit zu empfangen, sind wir gar nicht im Stande ein weiteres Interesse an dem Helden des Drama's zu nehmen.“ (V. 173.)

Allein schon die Geschichte dieser nur als „Strich“ an den Operntheatern fortlebenden Stelle mag uns über das Leben des „Tannhäuser“ eine vielsagende Aufklärung geben. Diese Stelle „lag“ den Sängern nicht, und so erlag an ihrem Striche auch der Darsteller. War es doch schon verhängnissvoll, dass der immerhin verworrene und unkräftige erste Erfolg des „Tannhäuser“ 1845 in Dresden zu grossem Theile gerade der Energie des Sängers Tichatschek zu verdanken war, welcher sich da den Glauben seines Publikums errang, wo der „Dramatiker“ gänzlich fehlte, welcher dieses Werk und diesen Helden hätte verwirklichen sollen und können.

„Ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers, somit also auch ein Publikum, welches mit mir die selbe Forderung stellte. Erst, wenn diese Forderung erfüllt war, musste ich einsehen, dass überhaupt von dem Eindrucke des mitgetheilten Gegenstandes die Rede sein konnte, dass dieser Eindruck aber unbedingt nur ein ganz verwirrter sein musste, wenn die Erfüllung jener Forderung von keiner Seite her bewerkstelligt wurde.“ — „Das allmählich entstehende Interesse eines Theiles des Publikums für mein Werk dünkte mich so als die gutmüthige Theilnahme befreundeter Menschen bei dem Schicksale eines theueren Wahnsinnigen. Der Erfolg vermochte mich nicht mehr zu trösten, ich wusste nun, woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen. (IV. 358, 359.)

Nun waren diese ersten Aufführungen des „Tannhäuser“ in Dresden doch des unvergleichlichen Vorzuges theilhaftig gewesen, der allen späteren entging: der persönlichen Leitung durch den Schöpfer des Werkes. Wirft man einen Blick auf die Abbildungen, welche von jenen Aufführungen in den alten Nummern der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ existiren, so sieht man allerdings sofort mit Augen, in welche „alte“ Welt diess neue Kunstwerk getreten war. Es hatte sich in einer vollkommen fremden Sphäre seinen unerhörten Ausdruck zu verschaffen. Lebten aber in dem kostbaren Dresdener Orchester noch Spuren Weber'schen Geistes, so war von hier aus doch eine Beseelung der so fremdartig gemischten Erscheinung möglich, welche anderwärts so leicht nicht zu erreichen gewesen wäre. Auch geschah von Seiten des Theaters das Möglichste, die Oper würdig und wirkungsvoll auszustatten. Diess gilt besonders von der nie wieder in solcher Vollendung geglückten — seither übrigens abgeschafften — Dekoration des II. Aktes; wogegen leider von Anfang an dem dritten Akte die eigene Herbstlandschaft des Wartburgthales versagt blieb. Diese wird an unseren Bühnen fast immer zu ersetzen gesucht durch eine fahle Beleuchtung der Frühlingslandschaft vom I. Akte; aber Beleuchtung wirkt zwar Alles in der Natur, wo sie ästhetisch belebt, dagegen nur scheinbar auf der Bühne, wo sie eben lediglich „beleuchtet“, und zwar die Mängel der dekorativen Welt von Leinen und Pappe! — In dieser scenischen Umgebung hatte überdiess „die Darstellung des neuen Schlusses nur sehr mangelhaft bewerkstelligt werden können.“ (V. 181). — Mit der Flucht vom Mai 1849 brach dann auch hier der einzige Faden echter Tradition ab, und nur noch ein wunderbar ergreifendes Anzeichen dafür, dass seine Musik wenigstens von Einem — welch Einem! — mitempfunden und nachgeschaffen werden könne, durfte dem Flüchtling im Lande der Wartburg aufgehen, als er in dem bescheidenen Weimarer Theater die Leitung des „Tannhäuser“ durch Liszt erlebte. Damit verklang aber auch das letzte Schöne und Gute, was er über das Schicksal seines Werkes erfuhr. Während sich dieses erst langsam, dann lebhafter, ohne sein Zu- und Mitthun, über die deutschen Bühnen verbreitete, deren leitende Musiker ihm abgeneigt, deren Sänger zu seinem Stile unvorbereitet, deren Traditionen überall keine Tannhäuser-, sondern

eben „Opern“-Traditionen waren: da fand sich wohl im Asyl der freien Schweiz manche Berichterstattung ein, welche mehr und mehr Grund gab zu der noch 10 Jahre später (1861) geäußerten Klage:

„Das Bild, welches ich mir aus den Berichten meiner Freunde zu entnehmen habe, ist nicht der Art, mich über den Geist jener Aufführungen im Allgemeinen zu einer günstigeren Ansicht zu stimmen, als ich sie mir über den Charakter unserer Opernvorstellungen überhaupt hatte bilden müssen.“ (VII. 154).

Und wiederum mehr als zehn Jahre später lesen wir die traurig bestätigenden Ergebnisse des eigenen Augenscheins in jenem reichlich belehrenden Reiseberichte: „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen“ (1872):

„Als Zeichen der Wirksamkeit des Regisseurs nahm ich auf dem, seiner früheren dramaturgischen und choreographischen Leitung wegen sich bevorzugt dünkenden, Karlsruher Hoftheater einer sonderbaren Bewegung der Herren und Damen vom Chore wahr, welche, nachdem sie sich im zweiten Akte des „Tannhäuser“ rechts und links als Ritter und Edelfrauen versammelt hatten, nun mit der Ausführung eines regelmässigen „*Chassé croisé*“ des Contretanzes ihre Gegenüberstellung wechselten. — Im letzten Akte sah ich Elisabeth, nachdem sie am Souffleurkasten knieend ihr Gebet verrichtet, anstatt auf dem Bergpfade der Wartburg, also der Höhe, welcher Wolfram nachblickt, der Tiefe des Waldes zugewendet von dannen gehen: da sie in Folge dieser Umwendung auch die auf ihren Weg zum Himmel deutenden Gesten in ihrem pantomimischen Zwiegespräche mit Wolfram sich zu ersparen hatte, konnte diese Veranlassung zu einem tüchtigen Striche dem Kapellmeister nur erwünscht sein; und so sah sich denn Wolfram, der durch die plötzlich eintretenden düstern Posaunen an die ihn umgebende Dämmerung erinnert wurde, auch von dem Nachblicken auf den Bergpfad, welches ihm doch immer eine für den Gesang beschwerliche Seitenwendung des Kopfes gekostet hätte, dispensirt, wogegen er nun den Abendstern recht eindringlich in das Publikum hineinsingen konnte. So und ähnlich ging es hier fort.“ (IX. 317.) „Wer als Ergebniss der durchgehends herrschenden Vortragsweise unserer Sänger etwa annehmen möchte, dass auf diese Art wenigstens auch die gemeine Wirkung hiervon auf das Opernpublikum, wie sie sich im häufig unterbrechenden Applause kundgibt, zum Vortheile z. B. meiner Opern nicht ausbleiben dürfte, der würde sich wiederum sehr irren: hier wirkt nur, was im Sinne der Anlage des Ganzen richtig verstanden wird; was in diesem Sinne undeutlich bleibt, lässt das Publikum auch theilnahmlos.“ (329.) — „Einmal hörte ich meinen armen Tannhäuser das Zeitmaass seines Venusliedes, als er es in der Sängerhalle der Wartburg mit übermüthiger Herausforderung ertönen lässt, in der Art überjagen, dass die entscheidende Phrase: „Zieht in den Berg der Venus ein!“ gänzlich unverstanden, ja ungehört blieb, worauf denn das allgemeine Entsetzen nicht minder unerklärt bleiben musste.“ (315).

Auf dem hier nach neueren Beispielen charakterisirten breiten Boden der Traditionslosigkeit und Operngewohnheit „lebte“ also nun dergestalt das selbe Werk, womit der Künstler sich vollbewusst geworden war sein „Todesurtheil“ geschrieben zu haben. Wenn endlich Alles danach griff, was selber davon „leben“ wollte, wie oft mochte da das Wort zur Wahrheit werden: „Ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, muss meine Musik nur verstümmelt zum Ausdruck bringen.“ (V. 186). Dieses Wort aber ist entnommen jener durch

Inhalt und Schicksal merkwürdigen Schrift „Ueber die Aufführung des „Tannhäuser“, eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper.“ Schon zwanzig Jahre vor jenen oben citirten Tannhäuser-Erfahrungen war diese Schrift in der richtigen Vorahnung der weltlichen Schicksale des Werkes zur Orientirung derjenigen hinausgesandt worden, welche damals (1852) das nächste Interesse gehabt haben sollten, zur Lösung einer so schweren Aufgabe, wie die Verwirklichung des neuen dramatischen Stiles auf der Opernbühne, den Rath des Einzigen einzuholen, in welchem jener Stil lebte — vorausgesetzt, dass unser ganzes Operntheater nicht nur ein frivoler Spaass mit Kunst-Allüren war! —

„Das Hinderliche des Umstandes, dass ich den Vorbereitungen zu den beabsichtigten Aufführungen nicht persönlich beiwohnen kann, empfand ich so stark, dass ich eine Zeit lang sogar im Zweifel war, ob ich meine Zustimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich versagen sollte?“ „Nirgends ist die letzte Wirksamkeit des Künstlers (seine Absicht den verwirklichenden Organen zur innigsten Kenntniss zu bringen) unerlässlicher als bei Werken, bei deren Abfassung von der üblichen Darstellungsweise durch die einzig vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen und für die ihnen nöthige Darstellungsweise dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenre's in das Auge gefasst worden ist.“ (V. 162.) „Ich erkläre, dass eine dramatische Komposition wie mein „Tannhäuser“, deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zusammenhange zwischen Scene und Musik beruht, geradesweges umgebracht wird, wenn das von mir gerügte (getrennte) Verfahren der musikalischen und scenischen Dirigenten bei der Darstellung seine Anwendung erhält.“ (164.) „In Betracht gewisser ungünstiger Umstände für die Aufführung des „Tannhäuser“ sah ich mich seiner Zeit zu einigen Auslassungen gedrungen. Dass die meisten nur Zugeständnisse in der äussersten Noth sein konnten, Zugeständnisse, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künstlerischen Absichten identisch waren, diess möchte ich den zukünftigen Dirigenten und Darstellern dieser Oper klar machen, um sie davon zu überzeugen, dass, wenn sie von vornherein jene Zugeständnisse als unbedingt nothwendig ansehen, zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Absichten an entscheidenden Stellen von ihnen als nothwendig angenommen wird.“ (169.)

Wie war es hiernach möglich, dass in dem langen Leben des „Tannhäuser“ auf den Bühnen, binnen zwanzig, dreissig Jahren, ernstlich niemals „die Absichten des Künstlers den verwirklichenden Organen zur innigen Kenntniss gebracht“, dass die „ungewohnte Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenre's“ bestenfalls nur einmal von einem Einzelnen „in's Auge gefasst“ ward, dass in dem „gerügten Verfahren der musikalischen und scenischen Dirigenten“ eine wesentliche Aenderung so wenig eintrat, wie sie in der Organisation der Opernbühne überhaupt zulässig erschien, ja dass die berühmten „Auslassungen“, von jener allerbedeutendsten im II. Akte bis zu jener andern, als „Tradition“ der ersten jugendlichen Sängerin der Elisabeth greisenhaft weiterlebenden des ganzen Mittelsatzes im „Gebete“, noch heute eine so wichtige Rolle spielen, dass sie sich vielfach laut als „unter der Autorität des Komponisten“ vollzogen berühren?! Mit

einem Worte: wie konnte dem Schreiber der „Mittheilung“ von 1852 noch im Jahre 1872 der oben erwähnte „Einblick“ zu Theil werden? — Darauf gibt eine kurze, typische Antwort die Einleitung zum 5. Bande der *Ges. Schr. u. D.*, welcher gleichfalls nach 20 Jahren den ersten Wiederabdruck jener Schrift brachte:

„Sehr betroffen war ich darüber, später erfahren zu müssen, dass selbst ein so tief ernstlicher Künstler wie Ludwig Schnorr nicht die mindeste Kenntniss von diesen Mittheilungen empfangen hatte. Als mir das letzte Exemplar der Broschüre ausgegangen war, frug ich bei der Intendanz eines damals mir näher stehenden Hoftheaters einem der sechs Exemplare nach, die ich jener Bühne zugeschiedt hatte. Da fanden sich glücklich alle diese sechs wohlverwahrt im Archiv eingeschlossen; keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigenthum unter Riegel gehalten worden.“ (S. 3, 4.)

So bewährte sich die Eigenthümlichkeit des deutschen Operntheaters am „Tannhäuser“. —

Zweimal — ganze zwei Male! — im Verlaufe eines Vierteljahrhunderts der allgemeineren Tannhäuser-Existenz hat sich allerdings auch Gelegenheit gefunden zu einer persönlichen Einwirkung des Künstlers auf Darstellungen seines Werkes. Zunächst natürlich auf französischem Boden: 1861 zu Paris! Als noch Deutschland und seine Bühnen für solche Experimente mit „Revolutionären“ verschlossen waren, erweckten lebhafte französische Freunde die Hoffnung auf Ermöglichung eigen geleiteter Aufführungen der Werke des deutschen Künstlers, und ein kaiserlicher Befehl des klugen Napoléoniden rief gerade den „Tannhäuser“ als vorzügliches Beispiel der deutschen Kunst auf die Bühne der Grossen Oper. Der äussere Erfolg, der alles hier flüchtig Erzielte jählings vernichtete, ist weltbekannt. Was wir daraus künstlerisch gewonnen, ist die Komposition der neuen, grossen Scene im „Venusberge“, welche ihr Schöpfer, nach der Anmerkung zur Dichtung in den *Ges. Schr.*, als „einzig giltig für die Aufführung seines Werkes anerkannt wissen“ wollte, — von welcher wir aber wissen, dass sie ausser bei einem kurzen Versuche in Wien, und in der beibehaltenen, aber balletmässig ungenügenden Ausführung zu München, bisher überhaupt noch gar keine deutsche Bühne gesehen hat! — Uebrigens waren für den „Tannhäuser“ in Paris die reichsten und schönsten Mittel zur Verfügung gestellt, wie sie in diesem Maasse an deutschen Bühnen nicht annähernd vereinigt zu finden gewesen wären. Kostlichste dekorative Kunstwerke — besonders in den beiden Waldlandschaften — klangvollstes und gewandtestes Orchester, enthusiastische Bereitwilligkeit der fremdländischen Sänger, ausgedehnteste Fülle wohldisciplinirter Komparserie wirkten hier zusammen, um den kühnsten Hoffnungen zu schmeicheln.

„Jede von mir gewünschte Acquisition ward sofort ausgeführt, in Bezug auf Inszenirung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immer mehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja

idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit Langem, seit meinem Zurückziehen von unseren Operntheatern, ernstlich beschäftigte.“ (VII. 187.)

Hier finden wir also jenen „Bayreuther Prinzipien“, welche sich in dem Werke „Tannhäuser“ zuerst entschieden zum künstlerischen Ausdrucke gebracht, sehr bestimmt auch das „Bayreuther Erlebnis“ als edelen Wunsch und freudige Hoffnung für diesen „Tannhäuser“ gesellt. Aber nur zu schnell trat die schmerzliche Enttäuschung ein, und zwar gerade von dort aus, wo immer noch am Ehesten eine wahrhaftige Beseelung des der Opernbühne fremden dramatischen Kunstwerkes zu erhoffen blieb: vom Orchester. Unlustige und unfähige Leitung verdarb mehr und mehr Arbeit und Stimmung; die anfängliche Spannung aller Kräfte liess nach; eine „innere Schwäche“ ward immer deutlicher: „Ich sah, dass wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und dass alle Forderungen, die weit darüber hinaus führen sollten, unerfüllt bleiben mussten. (VII. 189.) Gegen die wachsenden Einflüsse einer zum Sturze verschworenen Feindseligkeit konnte zuletzt auch der höchste Muth der einzelnen französischen Bühnenkünstler das fremde Werk, wie es nun endlich bei aller Korrektheit doch in einer „geist- und schwunglosen“ Weise zur Darstellung kam, vor dem Falle nicht mehr retten. Das Ideal war wieder einmal an der Wirklichkeit zerstoßen, und das Schlusswort des Berichtes über diese neue Erfahrung musste lauten:

„Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nöthigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublikum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht-ansprechende äussere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken und, wie sie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten.“ (VII. 194.)

So geschah es in Paris, wo auch eine wirklich geglückte Vorstellung doch immer nur erst eine französische gewesen wäre. Wo aber sonst noch eine persönliche Beeinflussung in einem ganz vereinzelt Falle, auf deutscher Bühne, stattfinden konnte, da blieb das selbe Schlusswort wie 1861 in Geltung: „Es ist mir unmöglich mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben; und dieser ist nur durch das Bewusstsein zu stillen, einen wirklich verständnissvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.“ (VII. 195.) Wie viel in letzter Beziehung gerade durch das „lange Leben“ des „Tannhäuser“ als Oper schon verdorben werden konnte, und wie sehr es also noth thut, gerade diesen Werken durch wiederholte eindrucksvollste Verwirklichungen ihres strengen Kunststiles die volle Kraft zu allmählicher Umbildung auch des öffentlichen Geschmackes zu verleihen: diess hatte

sich bereits 1865 in München deutlich gezeigt. In jenem Berichte über Schnorr's Darstellung des „Tannhäuser“ wird uns auch ein leider vielgiltiger Typus freundschaftlicher Urtheile überliefert:

„Von einem geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradeswegs darüber belehren zu lassen, dass ich eigentlich kein Recht dazu hatte, den Tannhäuser auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, dass die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemüthlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtige sei.“ (VII. 230.)

In München sollte es denn auch wirklich zu keiner Aufführung unter der eigenen Leitung des Künstlers kommen. Der deutsche Reichsboden blieb dafür ungünstig. In Wien aber konnte man ganz ähnliche Endurtheile vernehmen, als es dort wirklich, 10 Jahre später (1875), ein einziges Mal dazu gekommen war. Wenn man sich auch des Neuen, wie der Venusberg-Szene, hier bald wieder überhaupt entschlug, so war immerhin doch die vereinzelte Arbeit der Neu-Einstudirung des Kunstwerkes möglich geworden: allein wie Manches hatte man, um nur den günstigen Moment zu nutzen, dabei nur eben so hingehen lassen müssen, und wie wenig blieb über die glückliche Zeit des unmittelbaren Zusammenwirkens hinaus erhalten! Zeigte es sich doch noch vor Kurzem, dass damals nicht einmal Aufzeichnungen der Angaben und Wünsche des Künstlers stattgefunden hatten! Von ernstlicher Traditionsbildung für das ganze Werk, von exemplarischer Befreiung aus dem Opernkostüm, von Befriedigung des „innigsten Wunsches“ seines Schöpfers konnte danach noch immer keine Rede sein.

Was bleibt schliesslich der Werth solcher fast krampfhafter Einzelversuche, tiefgewurzelte Gewohnheiten des Falschen und Mangelhaften auf einen Abend thunlichst vergessen zu machen und in allgemeinen Zügen eine schöne Ahnung dessen zu ermöglichen, was nicht Oper sondern Drama, nicht Konvention sondern Stil sei — an der selben Stelle, wo eben Oper und Konvention, nicht aber Drama und Stil, maassgebend sind und bleiben sollen? — Das ist das Werthvolle, dass sich dabei um so tiefer der innige Wunsch befestigen muss: alle die guten Möglichkeiten der Ausführung, die sich hier wieder zu erkennen gaben, zusammen mit der vollen künstlerischen Nothwendigkeit des Kunstwerkes selber, an einer Stelle zu vereinigen, wo es allein der freien Gemeinsamkeit einer enthusiastischen Künstlerschaft glücken könnte, in einem, durch keine Neben- und Nachwirkungen gestörten Bilde „den eigentlichen Charakter des Werkes, die dem Opernpublikum fremde, das Ganze erfassende Stimmung“ dem festlichen Zuhörer „aufgehen“ und diesen dergestalt aus der blossen „Staffage“-Begeisterung heraus nur erst zu einem „wirklich verständnissvollen Eindrucke“ des Kunstwerkes gelangen zu lassen. —

Dafür ward nun Bayreuth geschaffen. Wer dieses überhaupt verstanden, sollte also in Irrungen wie die jenes „geistig nicht unbegabten

Freundes“ nicht mehr verfallen können. Ja, wer auch nur alle oben zitierten Worte aufmerksam gelesen, sollte schon dabei deutlich empfunden haben, wie eben dieses Bayreuth nicht etwa nur für „Nibelungen“ und „Parsifal“, oder wohl noch für ein — zwei Werke der selben „musikalischen Periode“, erbaut worden sei, sondern als die endlich — endlich erreichte grosse Möglichkeit einer Verwirklichung all jener durch 40 Jahre vergebens gehegten „innigsten Wünsche“ und ernstesten Forderungen des Künstlers, welche, als begründet im Stile seines dramatischen Gesamtschaffens, gerade mit solch besonderem Nachdrucke, wie wir lasen, immer wieder für den „Tannhäuser“ geäussert worden sind. Hier, wo der Künstler wirklich als der dramatische Dichter aus dem Geiste der Musik in seiner Ganzheit, auf seiner „neuen Bahn“ seit dem „Holländer“, uns lebendig werden soll, — wo das Kunstwerk thatsächlich als Drama uns dargeboten wird: da dürfte es dann auch endlich als Solches, wie es geschaffen, theilnahmvoll begriffen werden. Wenn aber bisher das theilnahmvolle Begreifen noch nicht zu derjenigen Kraft der Entschliessung führen konnte, welche aus weiteren Kreisen die völlige Voraussicherung auch kostspieligster Bayreuther Festaufführungen älterer Werke, wie „Tannhäuser“, auf Jahre hinaus ermöglicht haben würde, — und wenn dem zur Folge auch die Entschliessung in Bayreuth über das nächstjährige Festspiel sich anders gestalten musste, als es im Sinne obiger Worte dort gehofft war — so wollen wir „Bayreuther“ doch über diese an sich schon mahnungsvoll sprechende Thatsache für künftige Jahre hoffentlich freier Bewegung das Eine, hier Bestätigte um so weniger vergessen. Als jene „älteren“ Werke geschaffen wurden, stand noch nicht das *Bayreuther Haus*; aber — die *Bayreuther Prinzipien* bestanden, und das *Bayreuther Erlebniss* ward bald als nothwendig tief empfunden: und so wurden auch jene schon „für Bayreuth“ geschaffen, noch vor dem Bayreuther Hause, und auch für sie steht nun das Bayreuther Haus auf seinem freien, fränkischen Hügel. —

Hans von Wolzogen.

Die Entstehung der neueren Aesthetik.

Die Aesthetik ist unter den philosophischen Disciplinen eine der jüngsten; dass sie als methodisch gegliederte Wissenschaft selbständig hervortrat, ist noch keine hundertundfünfzig Jahre her. An dieser späten Entwicklung ist keineswegs Mangel an künstlerischem Sinne schuld: man verstand und genoss, pflegte und förderte die Kunst in den vorausgehenden Zeitaltern so sehr wie jemals nachher, ja man räumte ihr damals zuweilen eine viel bedeutendere und beherrschendere Stelle im Leben ein als heutzutage oder irgend einmal während der letzten zwei Jahrhunderte; aber man verschmähte es, das Wesen und die Bedingungen dieses künstlerischen Empfindens philosophisch zu betrachten, oder, wenn man allenfalls das geistige Auge dahin abirren liess, so suchte man das Schöne auf die Prinzipien des streng verstandesmässigen Denkens zurückzuführen, den Sinn für das Schöne und die Kunst nach den Gesetzen der Logik zu regeln. Das Kunstwerk musste sich, um als solches anerkannt zu werden, vor dem Forum des logischen Verstandes rechtfertigen können; die Kunst galt noch nicht als autonom in ihrem eigenen Gebiete. Erst mit der Erkenntniss dieser Autonomie beginnt die Aesthetik als selbständige Wissenschaft aufzutreten, und, wie wir längst wissen, war es Alexander Gottlieb Baumgarten, der Schüler Wolff's, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts den hiefür entscheidenden Schritt that. Aber Baumgarten empfing nicht nur von dem deutschen Philosophen, sondern auch von französischen und englischen Theoretikern Anregungen; was er lehrte, wurde zwar von ihm in neue, bessere Formeln gefasst, war aber seit manchen Jahrzehnten vorbereitet durch die Untersuchungen, welche in Frankreich, England und Italien, in Deutschland und der Schweiz spekulative Köpfe über das Wesen und die Aufgabe der einzelnen Künste, insbesondere der Poesie, angestellt hatten. Diese meist in theoretisch-kritischen Schriften niedergelegten, oft auch an schwer zugängliche Orte zerstreuten Untersuchungen waren bisher zum grösseren Theile nur dem fachmännischen Durchforscher der Poetikenlitteratur bekannt geworden; sie im Zusammenhange und in ihrer Wechselwirkung dargestellt und damit erst die wirklichen Anfänge der neueren Aesthetik klar beleuchtet zu haben, ist das Verdienst eines Buches von Heinrich v. Stein, das die künstlerischen Theorien von Boileau bis auf Winckelmann in organisch geordneter Reihenfolge ausführlich und mit philosophischem Scharfsinn behandelt. *)

Mit dem französischen Klassizismus, der sich aus den Bestrebungen der Renaissancedichter und im Gegensatz zu diesen bildete, begann im siebzehnten Jahrhundert die nunmehr ununterbrochen fortlaufende Entwicklung des ästhetischen Denkens. Boileau stellt in seiner „Dichtkunst“, gestützt auf antike Vorgänger, den theoretischen Kanon auf, der seiner Zeit und in seinen Grund- und Hauptgedanken auch der gesammten späteren französischen Litteratur unumstössliche Gesetze vorschrieb. Er erfüllte mit seinem Werke durchaus, was sein Zeitalter verlangte. Auf formale Korrektheit ging das Bestreben der ganzen Periode aus; im Einklang mit Malherbe, dem Reiniger der Sprache, und mit den im gleichen Sinne thätigen Mitgliedern der französischen Akademie erhob Boileau die Korrektheit zum obersten Grundsatz seiner Poetik. Wort und Begriff der „*imagination*“, der Phantasie, welche Ronsard und die Dichter des sechzehnten Jahrhunderts als Urquell der Poesie betrachtet hatten, fehlte bei ihm; desto höher schätzte er

*) Die Entstehung der neueren Aesthetik. Von Dr. K. Heinrich von Stein, Privatdozent an der Universität Berlin. Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1886.

den Werth des Intellektuellen. Als Rationalist vertrat er den ästhetischen Grundsatz „Das Erhabene ist einfach“ und forderte vom Dichter vor allem vernünftige Wahrheit der Darstellung. Klares Unterscheiden und deutliches Hervorheben galt ihm als das eigentliche Geheimniss der künstlerischen Wirkung. Aus der Wahrheit des Gedankens leitete er auch die technische Vollkommenheit der Form her: ein Vers, der einen wahren Inhalt einfach und deutlich ausdrückt, wird von selbst gut. So formulirte er den allgemeinen Hauptsatz seiner Lehre dahin, dass nur das Wahre oder, wie er dieses sonst umschrieb, das Natürliche und Rationelle schön sei. In vielen Beziehungen, wenn auch nicht unbedingt in allen, auch vermuthlich nicht unmittelbar, sondern durch die Vermittlung der Gelehrten von Port-Royal übte dabei die Philosophie des Cartesius ihren bestimmenden Einfluss auf Boileau aus. Doch auch noch ältere Strömungen aus merklich früherer Zeit wirkten auf den Gesetzgeber des französischen Klassizismus herüber. Mit vollem Recht hat Goethe die Schlagwörter des letzteren, natürlich und rationell, schon auf die Kunstweise des Lionardo da Vinci angewandt: in der durch Lionardo begründeten und von ihm selbst wie von seinen Nachfolgern auch nach Frankreich hinübergeleiteten bildenden Kunst sehen wir das Prinzip der Poetik Boileau's bereits längst in voller Geltung.

Reden und Schriften hervorragender Autoren in Frankreich befestigten und verbreiteten während der folgenden Jahrzehnte Boileau's Lehren. Andere, die gleichfalls in seinen Spuren wandelten, setzten freier seine Bestrebungen fort, indem sie seine Sätze genauer bestimmten und die von ihm aufgestellten Begriffe ergänzten. So erweiterten zunächst Theoretiker, die von den bildenden Künsten ausgingen (Bosse, André und andere), den Begriff des Natürlichen; neben der Deutlichkeit der Zeichnung verlangten sie Einheit des Kolorits, bekundeten zum Theil schon eine über die klassizistische Zeit weit hinausweisende Begeisterung für das Naturschöne und stellten zugleich, der englischen Aesthetik vorarbeitend, an den Künstler die Forderung technischer Virtuosität. Andere Fortbildner Boileaus (La Motte, Bouhours, Montesquieu u. s. w.) betonten, dass weniger das Einfache und Grosse an sich als vielmehr das im einzelnen Augenblick Wahre zugleich das poetisch Richtige sei. Sie lenkten dadurch das Augenmerk des Dichters auf die Darstellung des Charakteristischen; desgleichen begehrten sie, dass zur Verstärkung des Eindrucks das Wahre sich mit dem Ungewohnten verbinde, sei es nun, dass dieses Ungewohnte in einer zur Bewunderung anreizenden Grösse oder in der Lebhaftigkeit des Ausdrucks oder in der besondern Wohlgefälligkeit der angeregten Vorstellungen bestehe. Die Rücksicht auf die psychologische Wirkung des Kunstwerkes, auf welche dann namentlich das achtzehnte Jahrhundert so grosses Gewicht legte, führte in dieser Forderung zu einem neuen Prinzip der Aesthetik. Die Delikatesse, die Feinheit des Geschmacks wurde für das notwendigste Organ des Künstlers erklärt; im halben Gegensatze zu Boileau wurde nicht bloss das einfach und deutlich Gegebene, sondern in gewissem Grade auch das Undeutliche, nur Angedeutete als ästhetischer Wirkung fähig anerkannt; der Geschmack als ein individuell verschiedenartiges Gefühl trat berechtigt neben die einheitliche, stäts gleiche Vernunft; ihm wurden die glücklichen Einfälle, die künstlerisch nothwendigen Ausnahmen von der allgemeinen, durch die Vernunft diktierten Regel zugeschrieben, und mit ihm drängte sich endlich der *esprit* an die Stelle der vordem allein herrschenden *raison*.

Aber auch den Begriff der Boileau'schen Einfachheit gestalteten La Motte und neben ihm Fontenelle, Crousaz und am philosophischsten Leibniz um. Sie forderten statt der strengen Einfachheit, welche zur Armuth zu werden droht, eine Verwicklung innerhalb eines einfachen und einheitlichen Rahmens,

Manigfaltigkeit in der Einheit. Die sachgemässe Umkehrung dieses neuen Schlagwortes in das im Grunde gleichbedeutende „Einheit in der Manigfaltigkeit“ erhoben namentlich theoretisirende Maler des vorigen Jahrhunderts zum Motto, Hogarth, die beiden Richardsons, ebenso Hemsterhuys, der gleichfalls von der bildenden Kunst ausging. Die Malerei war die herrschende Kunst der Periode. Sie, besonders die im edlen Sinne naturalistische Malerei der Holländer, führte nun aber noch zu einem andern künstlerischen Prinzip, welches um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Bateau, indem er wieder unmittelbar an Boileau und La Motte anknüpfte, zum Mittelpunkt eines ästhetischen Systems machte, zur Nachahmung der schönen Natur.

Ziemlich gleichzeitig entwickelte sich daneben in England, wo die Traditionen der Renaissance unbekämpft in ihrer alten Stärke fortbestanden, eine dem französischen Klassizismus wesentlich entgegengesetzte Kunstlehre, welche die Einbildungskraft, die Phantasie als den Ugrund aller Poesie erkannte. Ihr bestimmendes Wirken nahm Addison in den drei Haupterfordernissen des Kunstwerks, in Grösse, Neuheit und Schönheit, wahr; aus ihr leitete er den ästhetischen Werth der Nachahmung her. Die Dichtkunst wurde somit nicht mehr als eine Funktion der Vernunft aufgefasst; eine besondere Kraft des Gemüths wurde als ihre Triebfeder angenommen. Freilich wurde sie als Funktion der Einbildungskraft zu einer Thätigkeit zweiten Ranges herabgedrückt und gleich der Wissenschaft in den Dienst der Theodicee gestellt, aber doch war durch diese Betonung der Phantasie eine selbständige Schätzung des poetischen Vermögens vorbereitet und zugleich der Weg zur Erkenntniss des Wesens des Genies gewiesen, den vor andern David Young einschlug, der Weg, der zur Neubegründung der dichterischen Litteratur, besonders in Deutschland, im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts führte.

Diese von Addison und noch entschiedner von Young ausgesprochene Erkenntniss ist aber nicht allein eine ästhetisch, sondern ebenso eine kulturgeschichtlich bedeutsame Thatsache. Die ganze politisch-soziale Entwicklung Englands, die englische Freiheit mit ihren der zivilisatorischen Arbeit gestellten Aufgaben drängte auf eine solche Kunstlehre hin. Ihre endgültige Formulirung durch Young bezeichnete das Ende des unter französischen Einflüssen entstandenen englischen Klassizismus; die Lehre selbst war aber auch schon von diesem englischen Klassizismus wirksam vorbereitet worden. Das Aesthetische wurde hier als Kulturkraft verstanden; schon klang bei einzelnen Autoren, bei Shaftesbury, bei Harris, der Gedanke an, den — allerdings auf bedeutend höherer Stufe — deutsche Künstler wieder aufnehmen, Goethe, Schiller, Richard Wagner, um nur die grössten Namen zu nennen, der Gedanke, dass das Künstlerische als seelische Macht Kultur erschaffe.

In Shaftesbury war die Ueberzeugung mächtig, die auch eigne Lebenserfahrung ihm vielfach bestätigt hatte, dass Freiheit und Kunst vielfach zusammenwirkend edles Menschenthum gestalten. Bürgerliche Freiheit aber galt ihm, dem Engländer, schon als Grundbedingung einer gedeihlichen künstlerischen und litterarischen Entwicklung. Er erwartete keinen Gewinn für diese von der Gunst eines Monarchen, von dem Muster eines Hofes. Er begehrte, dass wir in uns selbst den künstlerischen Antrieb kennen lernen und entfesseln; unsere Freiheit soll uns aber zugleich anleiten zur Wahrhaftigkeit in der Kunst. So formulirte er den Hauptsatz seiner Lehre dahin „*All beauty is truth*“ und bestimmte diese „Wahrheit“, um den etwaigen Gedanken an blosses Abpinselung der Natur abzuwehren, genauer als „*truth and unity of design*“, als Wahrhaftigkeit und Einheitlichkeit der künstlerischen Absicht, während Boileau's *vérité* nur auf die An-

gemessenheit des darstellenden Ausdrucks gegangen war. Diese Wahrheit, die Shaftesbury als den Grund der Schönheit erkannte, herrscht auch über die Gebilde der Phantasie, sie einheitlich regelnd und ordnend. Sie setzt nothwendig Besinnung des künstlerisch arbeitenden Menschen auf sich selbst und im Zusammenhange damit das rechte innere Maass, die „innere Harmonie“ voraus; sie führt geradenwegs zur Darstellung des Charakteristischen. Sie ergibt sich folgerichtig aus Shaftesbury's ganzem System, wonach das Einzelwesen aus dem allgemeinen Zusammenhang der Dinge heraus sich bestimmt, so dass gut ist, was die weitesten Zusammenhänge am entschiedensten verwirklicht, unbedingt schlimm hingegen, was keinem Zusammenhang im Weltall dient, gut und schlimm also gleichbedeutend werden mit natürlich und unnatürlich.

Wahrhaftige Gestaltung des Lebens fordert Shaftesbury von der Kunst, die eben dadurch veredelnd wirkt. Gegen die trübsinnige Auffassung der Welt soll sie kämpfen, indem sie genaueste Nachahmung des wirklichen Innern des Menschen ist, genaueste Schilderung des Ringens nach seelischer Gestaltung, des Kampfes um die Tugend. Der Künstler muss zugleich Moralist sein; das Ziel seiner Darstellung wird der vollkommene Charakter. Durch dessen künstlerisch absichtliche Gestaltung entsteht die poetische Wahrheit (zum Unterschiede von der bloss nachzeichnenden, abbildlichen Wahrheit, der *graphical or plastic truth*); das Charakteristische geht auf diesem Wege mehr und mehr in das Typische über, ohne darum in das Schematische des französischen Klassizismus zu gerathen. Um die poetische Wahrheit in Charakteren und Situationen zum Ausdruck zu bringen, gibt nach Shaftesbury's Ansicht die genaueste Kenntniss der geschichtlichen Wirklichkeit dem Dichter bessere Mittel an die Hand als die willkürliche Erfindung; aus der Fülle dieser durch die Geschichte ihm überlieferten realen Einzelheiten gestaltet nun aber der Künstler, in dessen Seele ein richtiges sittliches Gefühl, ein mächtiger Sinn für die „innere Harmonie“ lebt, die Idee seines Werkes.

Unter Shaftesbury's Einfluss stehen insgesamt die englischen Schriftsteller, welche sich in den späteren Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts mit Aesthetik beschäftigen, Hutcheson, Harris, der Neffe Shaftesbury's, Burke, Home, Webb. Wie auf die ästhetische Theorie Shaftesbury's vorläufig noch Naturanschauung stärker als Kunstanschauung einwirkte, wenngleich gerade sie die begeisterte Aufnahme der antiken Kunstideale vorbereitete, so ist auch allen jenen seinen Nachfolgern, vielleicht nur mit Ausnahme von Harris, die Richtung auf das Natürliche gemeinsam, das Gefühl für Naturschönheit für sie bestimmend. Was sie leisten, ist in der Hauptsache ein Beschreiben der ästhetischen Phänomene, während schon Diderot das Erklären oft bei ihnen vermisste. Hutcheson und Burke sondern die Beurtheilung der Schönheit von der Zweckmässigkeit und der Verhältnissmässigkeit und betonen, dass das ästhetische Wohlgefallen eine positive Empfindung sei; Harris beginnt das gegenseitige Verhältniss der Kunstarten eindringlicher zu untersuchen; Home aber und der von ihm geistig abhängige Webb begründen ihre Aesthetik auf Gemüthsbewegungen, richtiger auf Gemüthsregungen. Auf beide wirkt schon auch Rousseau merklich ein. Home, dessen „*Elements of criticism*“ (1762) die vollständigste Aesthetik der ganzen Periode neben den Lehrbüchern Georg Friedrich Meier's und Sulzer's darbieten, reicht mit seinem Einflusse weit in die deutsche Philosophie herüber. Webb ergänzt Homes Bestrebungen, indem er diejenige Kunst, deren Eindruck am ersten als Bewegung des Gemüths beschrieben werden kann, die Musik, und ihre Verwandtschaft mit der Poesie untersucht; er fordert schon die Verbindung beider Künste im Drama.

Inzwischen wird in Frankreich der Gegensatz gegen Boileau und dessen Klassizismus öfter und schärfer ausgesprochen, während man die von seinen Nach-

folgen eingeführten Begriffe der Delikatesse, des Geschmacks, des *esprit*, der als naher Verwandter der Phantasie gilt, genauer zu bestimmen sucht. Etwas näher den Klassikern steht Dubos, dessen Kunstlehre aber zugleich innige Beziehungen zu der englischen Aesthetik aufweist. Als Grund des ästhetischen Vergnügens erkennt auch er die Erregung der Leidenschaften, die Rührung des Gemüths. Aber ästhetisch wird diese Gemüthsbewegung erst, wenn nur der lebensvolle Gehalt der Leidenschaft dargeboten, hingegen ihre das Leben bedrohende Uebermacht ausgeschlossen wird, also durch die künstlerische Nachbildung der Wirklichkeit. Dubos achtet aber auch auf die natürlichen, geographisch-klimatischen, geschichtlich-politischen Gründe der ästhetischen Erscheinungen und wird dadurch zum Vorläufer Voltaire's und Montesquieu's.

Gleich Dubos lehnt sich Diderot in seinen ästhetischen Ansichten einerseits an die Umbildner der Theorien Boileau's in Frankreich, andererseits an Shaftesbury an. Nach ihm beruht das Schöne auf dem Begriff „Beziehungen“ (*rappports*), also auf dem Verhältniss der Theile des Kunstwerks untereinander, auf der Uebereinstimmung des künstlerischen Nachbildes mit dem natürlichen Urbild, namentlich aber auf den assoziativen Vorstellungen, welche der Künstler, ohne dass sie in dem Urbilde liegen, natürlich mit dessen künstlerischer Nachahmung verknüpft, auf der innern Fülle des Kunstwerks. Diese Beziehungen aber sind Sache des Verstandes; das Wohlgefallen am Schönen ist demnach ein intellektuelles Vergnügen. Freilich ist gerade bei Diderot persönlich die Bethätigung des Verstandes eine Angelegenheit des Gemüths. Die Beziehungen aber, welche ästhetisch wirken sollen, müssen in dem Gegenstande selbst vorhanden sein; aus der reichen Wirklichkeit der Natur heraus und streng folgerichtig nach den Regeln der Natur soll der Künstler sein Kunstwerk gestalten. So wird Diderots Aesthetik zum Naturalismus, ihr Ziel wird das „*beau réel*“; der alte Gedanke der französischen Kunstlehre, dass das Schöne das Wahre sei, wird von ihm in seiner objektiven Bedeutung zu Ende gedacht.

Dagegen sind Jean Jacques Rousseau's Schriften ein entschiedener Protest gegen die gesammte Zivilisation seiner Zeit sowie gegen die Kunstweise des Roccoco speziell, ein Protest zugleich gegen die Herrschaft des Verstandes und des *esprit* in der Kunstlehre. Gleich den englischen Aesthetikern, welche die Lehre vom Genie als einer souverainen Gemüthskraft verkündigen, geht auch er vom Gemüth aus; mit ihnen hat er ferner die Richtung auf das Natürliche gemeinsam. Das Ziel dieses seines warmen Naturgefühls ist aber zunächst und zu meist das Innere des Menschen und erst in zweiter Linie die umgebende äussere Natur. Seine Verwerfung der zeitgenössischen Kultur und Kunst ist eingegeben von dem Bewusstsein eines Besseren, von der Ahnung eines von andern noch nicht ersehenen Ideals, einer neuen Kunst, welche auf tieferen seelischen Wirklichkeiten beruht. In dieser ahnungsvollen Begeisterung, die in Deutschland auf dem Gebiete der dichterischen und philosophischen Litteratur die mächtigsten und nachhaltigsten Wirkungen erzielte, steht neben Rousseau unter allen Zeitgenossen am nächsten Winckelmann, wie sehr auch sein Ideal, die Kunst des Alterthums, von dem des Genfer Philosophen äusserlich verschieden zu sein scheint.

In Deutschland sind die Schweizer Bodmer und Breitinger die ersten, die im dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts auf eine neue Begründung der Aesthetik ausgehen. Ihre Vorbilder sind vor allem Addison und Shaftesbury; in zweiter Linie schliessen sich daran die französischen und italienischen Theoretiker; die philosophische Grundlage liefert ihnen Wolf mit seinem einheitlichen rationalistischen Schema vom Menschen. Aber in vielen Dingen empfinden die Schweizer original; nur fühlen sie sich als Schriftsteller so unsicher, dass sie selbst für

dieses Originale nach Formeln suchen, die mit den Prinzipien der fremden Autoritäten äusserlich übereinstimmen. Auch sie wollen durch ihre ästhetisch-litterarischen Arbeiten auf die Kultur ihrer Heimath einwirken, sie wollen die „Tugend und den Geschmack“ in ihren Bergen einführen. Wie der gesamte Klassizismus, so will auch Bodmer seinen ästhetischen Ansichten eine allgemein menschliche Bedeutung geben, und bei dem Mangel einer einheimischen grossen Litteratur erkennt er vorurtheilslos das Gute in allen fremden Litteraturen an: so wird schon von Anfang an der deutschen Aesthetik die Fähigkeit gewahrt, sich in das Uebernationalen zu entwickeln. Die wahren ästhetischen Prinzipien sucht Bodmer in den Kräften des Gemüths, welche sich in künstlerischer Produktion bethätigen, in den dichterischen Seelenkräften. Und zwar gelangt er zu dieser Lehre über Addison hinaus noch vor Young. Die Leidenschaften betrachtet er nicht als eine Trübung des geistigen Bereichs; vielmehr erachtet er ihre Erregung, den Enthusiasmus, als etwas für den Dichter unbedingt Wünschenswerthes. Die Empfindung kommt hier zuerst zu ihrem vollen Rechte. Aber Bodmer verwahrt sich gegen das unbestimmte *sentiment*, das als prinzipienlose Meinung eines wechselnden Geschmacks auftritt. An dessen Stelle fordert er das spekulativ geartete, daher objektive Wahrheit erheischende Urtheil der Seele. Im Einklang mit allen klassizistischen Theorien begehrt Breitinger, dass Wahrheiten der Gegenstand der Dichtung seien; diese Wahrheiten sollen jedoch durch die besondere Form der Behandlung zu einer Wirkung auf das Gemüth gebracht werden. Hierzu dienen die Gleichnisse und poetischen Gemälde. Die Nachahmung der Natur wird somit von den Schweizern künstlerischer gefasst: der Schriftsteller will die Phantasie des Lesers mit Ideen, das heisst mit Bildern füllen; nicht der Gegenstand, welcher nachgebildet wird, nicht der Stoff, sondern die Thätigkeit des Abbildens selbst, die Form, beschäftigt die ästhetische Ueberlegung. Auch auf keine äusserliche Idealisierung der Natur soll der Dichter ausgehn; er hat vielmehr eine vollkommnere Ordnung der Begebenheiten darzustellen und sucht desshalb das Ausserordentliche auf. Er bindet sich nicht an das Wirkliche, sondern er wählt das Mögliche, welches aber eben so gut zur Natur gehört wie jenes. Dieses Ausserordentliche, das sich auf der höchsten Stufe bis zum Wunderbaren steigert, entwickelt sich zwar aus dem Neuen, welches schon die Engländer als ästhetisches Prinzip lehren, unterscheidet sich aber von ihm, da es als das Neue der Kunst, nicht der Natur gedacht wird.

Am systematischsten fasst Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ (1771 ff.) die Endergebnisse der schweizerischen Aesthetik zusammen, ohne übrigens auch die sonstigen Anregungen, die ihm von verschiedenen Seiten zugekommen sind, zu missachten. Aesthetisch und ethisch vollkommen wird nach seiner Lehre das Kunstwerk dadurch, dass es wahrhaftigen, seelischen Inhalt hat. Kunst ist ihm Ausdruck, das Kunstwerk sowohl der entsprechende Ausdruck eines bedeutenden Gegenstandes als der unmittelbare Ausdruck eines bewegten Gemüths. Aufgabe der Kunst ist demnach, sittliche Wahrheiten so darzustellen, dass sie sich als eine Folge unsrer Empfindungen äussern, dass wir sie in Beispielen anschauend erkennen, „das Allgemeine durch das Besondere sinnlich vorzutragen“. Das Fortreissende der genialen Dichtkunst wird als unabhängig von äusserlichen Regeln anerkannt, die Nothwendigkeit einer innern Regelmässigkeit für das Kunstwerk aber nicht bestritten. „Die Einbildungskraft muss von höheren Gaben regiert werden.“ Als Haupterfordernisse für den Künstler ergeben sich daher starke Empfindsamkeit, daraus entspringende Begeisterung und dadurch verstärkte Vorstellungskraft; die höchste Wirkung der Kunst liegt in der Anschauung.

Wie die Deutschen, so rangen sich die Italiener (am bedeutendsten unter ihnen Muratori und Gravina) langsam von der Uebermacht des französischen Geistes los. Die Erinnerung an ihre eigne unvergleichlich grosse künstlerische Vergangenheit, die nach ihrer Ansicht auch das gesammte griechisch-römische Alterthum umfasste, erzeugte und reifte ihr ästhetisches Selbstständigkeitsgefühl, und wie die Engländer aus der Würdigung Shakespeare's und Milton's, so lernten sie aus der Schätzung Dante's den Werth der Einbildungskraft begreifen.

Gleichzeitig lenkte Gluck's Erscheinung und sein Verdienst um die wiedergewonnene Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks den Blick der Aesthetiker auf das in der damaligen Oper traurig verkommene musikalische Drama. Im Andenken an die antike Tragödie begann man wieder es als theatralisches Ideal aufzustellen. Die Musik selbst wurde namentlich von den französischen Theoretikern (Rameau, Rousseau, Arnaud), wie sehr auch sonst ihre Ansichten auseinander gingen, einstimmig als eine Sprache, als unmittelbarer Ausdruck von Gemüthszuständen, als Nachahmung der innern und äussern Natur aufgefasst. Die mathematisch-formale Anschauung von der Musik wurde durch die naturalistische verdrängt; die Idealität der Musik aber, in welcher das von italienischen und schweizerischen Aesthetikern gesuchte Ueberschwängliche als Thatsache der Kunst gegeben war, blieb mindestens bis auf Schiller unverstanden.

1735 trat, von den Schweizer Kunstrichtern und deutschen Philosophen angeregt, aber auch vielfach durch Franzosen und Engländer (Boileau, Crousaz, Dubos, Hogarth, Hutcheson und andere) bestimmt, Alexander Gottlieb Baumgarten in Halle mit seinem ersten ästhetischen Schriftchen hervor. Sein erster Grundsatz lautet, aus dem leicht misszuverstehenden Kathederlatein jener Tage in modernes Deutsch übersetzt: Der Dichter gebe uns lebhaft empfundene, bunte und eindrucksvolle Einfälle und Gebilde. Die Grundlage des Schönen ist also nach Baumgarten's Darlegung die Empfindung; die ästhetische Wirkung des Kunstwerks wird unabhängig von seiner begrifflichen Deutlichkeit in die klare Anschauung verlegt. Schönheit wird definirt als Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntniss. Der Dichter wird dem Schöpfer verglichen und ihm ein Gestalten, ähnlich dem der Natur, zugeschrieben: er soll die Natur als Ganzes nachahmen, nicht aber das einzelne Naturschöne. Auch Baumgarten's Werk ist mehr eine Theorie der schönen Künste als eine wirkliche, philosophisch begründete Aesthetik. Aber es enthält doch wenigstens sehr bedeutende Ansätze zu einer solchen. Dem Gefühl werden seine eigenthümlichen Rechte zuerkannt, wenn es auch noch von der Oberherrschaft der Vernunft nicht befreit wird. Keime der wissenschaftlichen und philosophischen Erkenntniss werden in der Anschauung und im Schönen wahrgenommen. Eine Gestaltung des Gefühls aus eignen Prinzipien wird absehbar und die spätere Entwicklung der deutschen Aesthetik bis auf Kant und Schiller dadurch vorbereitet.

Zunächst folgt Georg Friedrich Meier, der Dogmatiker der Baumgarten'schen Lehre, der philosophisch die Theorie von den Gemüthsbewegungen weiter ausführt, ohne für die Aesthetik wesentlich Neues daraus zu gewinnen. Die sinnliche Erkenntniss gilt ihm als die ursprüngliche, in ihrem eignen Bereiche der Vollkommenheit durchaus fähige; die symbolische, logische Erkenntniss ist die deutlichere und stärkere. Um den Eindruck der Schönheit zu erzielen, hält er die objektive Ferne des angeschauten Gegenstandes vom anschauenden Auge für unerlässlich. Als das ästhetisch Bessere bezeichnet er das sachlich Bedeutsamere, das einen möglichst weiten Zusammenhang der Dinge, am liebsten den Weltzusammenhang zur Anschauung bringt. Unter dem Einfluss der Baumgarten'schen und Meier'schen Theorien steht unsere wiedererwachende neuere

Dichtung; Klopstock, Wieland, ebenso Bodmer und die kleineren Poeten, die sich um jene beiden schaairen, haben von den Schweizern oder von ihren litterarischen Bundesgenossen zu Halle ersichtlich gelernt. Unter den Theoretikern aber hat vor allem Mendelssohn die Erbschaft Baumgarten's angetreten. Auf Grund der hallischen Aesthetik fordert er vom Künstler, dass er einen Ausschnitt aus der unermesslichen Wirklichkeit so vorstelle, wie die Natur ihn vorgestellt hätte, wenn die Schönheit dieses begrenzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Zu diesem Zweck binde er sich nicht an die Wahrnehmung der Natur, sondern schöpfe aus der eignen Seele, die eben so unerschöpflich ist als die Natur. Jede Regel der Schönheit, die der Künstler daraus hervorholt, wird somit zu einer Entdeckung in der Seelenlehre.

Die Keime zu dieser idealistischen Anschauung der deutschen Aesthetiker lagen schon in den französischen und englischen Theorien, die im Grunde von nichts weniger als idealistischen Prinzipien ausgingen. So kamen denn auch im vorigen Jahrhundert zunächst verschiedene Versuche, auf jener fremdartigen Grundlage den Begriff des Idealen klarer zu entwickeln, sei es durch Ableitung aus dem französischen Begriff des Erhabenen (bei ten Kate, den beiden Richardson's) oder durch eine genauere Bestimmung des Wesens der Naturnachahmung (bei Johann Elias Schlegel, Georg Friedrich Meier, Lessing, Mendelssohn, Mengs, Diderot, Christian Ludwig Hagedorn). Man begann einzusehen, dass die Kunst die Natur übertreffe; man lernte namentlich am Studium der Antike, dass der Künstler von der Naturnachahmung ausgehend zum Ideal gelange, indem er die schöne Natur auswähle, aber nicht willkürlich neue Dinge erfinde. Doch war mit den neu auftauchenden Begriffen und Definitionen allein für die Aesthetik wenig gewonnen; eine neue, eigenartige Empfindungsweise allein konnte eine neue Epoche der Kunstlehre begründen. Auch bei Winckelmann war die Bestimmung des Begriffs nicht die Hauptsache. Er bezog das Ideal nicht auf das Einzelne, sondern auf die höchste mögliche Schönheit einer ganzen Figur, welche schwerlich in der Natur in eben dem hohen Grade sein kann, in welchem einige Statuen schön erscheinen. Wichtiger als diese Definition war, dass Winckelmann durch seine Art und Weise, die Antike zu sehen, uns Ideale gab, an deren Anschauung dann die Späteren den Begriff des Idealen bestimmten. Das Ideal hörte dadurch auf, als etwas Gedankliches, als ein metaphysischer Begriff aufgefasst zu werden; es ward zu einer Anschauung. Man erkannte, dass es nicht durch Auswahl entstehe, sondern als Urbild in der Phantasie des Künstlers gegeben sei und die Auswahl bestimme. So verstanden, von Winckelmann belehrt, Sulzer und Lessing in späteren Schriften, so Herder und Schiller das Ideal.

Winckelmann verlangt vom Kunstwerk „Verstand“ und Schönheit, das heisst bei ihm Ausdruck und Schönheit, gehaltvolle Ideen, welche schön ausgedrückt sind. Bedeutung (von ihm Allegorie genannt und im einzelnen mitunter übertrieben) ist ihm eine Hauptforderung an den Künstler. Die Bedeutung soll anschaulich hervortreten, möglichst einfach: durch die Einfalt entsteht die Deutlichkeit. Die Anschauung hört damit auf, eine undeutliche Erkenntniss zu sein, wie bei Baumgarten. Die begriffliche Bestimmung des Schönen weist Winckelmann zurück; aber er behauptet dessen unendliche Bedeutung. Der „Verstand“ ist bei ihm das Vermögen bedeutungsvoller Anschauung, das Vermögen, Gehalt und Bedeutung in einem Kunstwerk auszudrücken. In eigenthümlicher Weise verbindet sich bei ihm das Prinzip der Naturnachahmung mit dem Prinzip des Gestaltens aus der Idee. Er sagt von dem Künstler, dass er durch Beobachtung der Natur zur Schöpfung einer höheren Natur begeistert werde. Weit über die Bildung

der schönen Natur hinaus geht der Ausdruck einer grossen Seele; um ihn seinem Marmor mittheilen zu können, muss der Künstler in sich selbst Grösse des Geistes fühlen: sein idealistisches Verfahren in der Kunst entsteht aus dem Ausserordentlichen der innern Erfahrung. Und diesen Idealismus des seelischen Gehaltes findet Winckelmann in den Werken der Griechen, in der Sixtinischen Madonna Raffael's. Diese Empfindung eines seelisch Höchsten ist die ursprüngliche, geniale Grundanschauung Winckelmann's; seine innerliche Bestimmung des Idealen, die nicht aus Begriffen, sondern durch blosses Bewusstsein von dem Inhalt der Empfindung gewonnen wird, ist die erste grosse Leistung wirklicher Aesthetik. Winckelmann konnte sie vollbringen, weil in ihm selbst eine wahre künstlerische Anlage vorhanden war. Aus dem Uebermaass seines Empfindens trat, durch die Noth und das dringende Bedürfniss dieses Uebermaasses gezwungen, die Bestimmtheit und Kraft seiner Anschauungen hervor. Das Uebermaass seines Liebes-, seines Freundschaftsvermögens, das sich mehr und mehr auf seine grosse geistige Arbeit wandte, befähigte ihn, das Höchste der Kunst zu schätzen; sein eignes tiefes Seelenleben machte ihn hellsehend für das Schöne. Und gerade dadurch ward er der nächste Vorläufer Schiller's und Goethe's, deren Kunstanschauung von dem gleichen, nichts weniger als traumhaften, sondern vielmehr auf Deutung und Gestaltung der Natur gerichteten Idealismus belebt ist. —

Diese kurze Inhaltsangabe, die sich, so weit möglich, an die eignen Worte des Verfassers bindet, lässt vielleicht den Reichthum des Stein'schen Buches ahnen, erschöpft ihn aber keineswegs. Sie soll auch nur zur Lektüre des Buches selbst ermuntern und dem Leser als eine Art von Leitfaden durch dieses dienen, wodurch es ihm leichter wird, die Uebersicht über die grossen Züge der Entwicklung trotz der mitunter verwirrenden Fülle von Einzelheiten zu behalten. Desshalb habe ich auch eigene Bemerkungen, die sich immer nur auf dieses Detail hätten beziehen können, durchaus weggelassen, obwohl namentlich der Zusammenhang zwischen der neuentstehenden deutschen Dichtung und der ästhetischen Theorie in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts da und dort etwas schärfer und genauer dargestellt zu werden verdiente, als es bei Stein der Fall ist. Für die Betrachtung und Würdigung des Buches im Ganzen kommt darauf nichts an. Wie selbständig und zwar wie berechtigt selbständig Stein verfährt, beweist eine auch nur flüchtige Vergleichung seiner Arbeit mit der bedeutendsten früheren Leistung auf dem selben Gebiete, mit den hieher gehörigen Abschnitten im ersten Bande der „Geschichte der Aesthetik“ von Robert Zimmermann. Stein polemisiert zuweilen gegen dieses Werk; namentlich aber hat er den ganzen weit-schichtigen Stoff anders angeordnet, die Beziehungen der beginnenden philosophischen Aesthetik zu den vorausgehenden Lehrbüchern der Poetik viel sorgfältiger geprüft, neben dem rein spekulativen auch das technische Element bei der theoretischen Behandlung der Kunst besser gewürdigt; die einzelnen Fortschritte in der Geschichte der Aesthetik gewinnen denn auch bei ihm oft eine von dem Werthe, den Zimmermann ihnen beimisst, sehr verschiedene Bedeutung: Winckelmann's Erscheinung z. B. tritt viel grossartiger heraus.

Auch für den, den besonders die von Richard Wagner in ihrer alten Glorie entschleierte Ideale der jüngsten deutschen Kunstbestrebungen begeistern, enthält Stein's Buch im Einzelnen manches, was er mit dankbarer Aufmerksamkeit lesen und sich zu eigen machen wird. Waren es doch die Begründer der Aesthetik in Deutschland wie in den romanischen Nachbarländern, die zuerst den Gedanken hatten und aussprachen, dass durch die Veredlung der verkommenen Oper zum musikalisch-poetischen Drama ein höchstes Kunstwerk geschaffen werden könne und solle. Und andererseits haben das, was in Frankreich der Klassizismus

leistete, um eine nationale Kunst zu begründen, in Deutschland, wenigstens auf dem Gebiete des Dramas, in ebenbürtiger Weise noch nicht unsere grossen Dichter aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, sondern erst der Schöpfer des „Nibelungenrings“, der „Meistersinger“ und jener andern Wunderwerke geleistet, an die wir fast einzig und allein zu denken haben, wenn vom echten Drama, nicht von der bühnenunfähigen Litteraturtragödie der letzten Jahrzehnte die Rede ist. Unsere gesammte ästhetisch-künstlerische Entwicklung leitet folgerichtig auf das Kunstwerk der Zukunft hin. In der Zeit der Entstehung der neueren Aesthetik sind freilich nur erst unscheinbare Anfänge dieses Zusammenhangs wahrzunehmen; aber auch diese schwachen Keime zu entdecken und ihr erstes Wachsen zu beobachten, wird demjenigen wahren Genuss bereiten, der sich mit offenen, durch die Kunst unsers letzten Meisters erleuchteten Sinnen theilnahmsvoll betrachtend in die Geschichte des menschlichen Geistes zu versenken vermag.

München, im Mai 1887.

Franz Muncker.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXVIII. König Marke — im Zeichen der Frage.*)

Die vorliegende Abhandlung ist die erste Frucht einer völlig selbständigen ernstlichen Beschäftigung mit der gesammten Erscheinung Richard Wagner's. Die Veranlassung für ihr Entstehen war das Bekanntwerden mit dem Wirth'schen Aufsatz über König Marke im ersten Jahrgang des Richard Wagner-Jahrbuches. Was in ihr zum Ausdruck kommt, ist ein Gefühl tiefen Unwillens, wie ich es beim Kennenlernen jener Schrift empfand, und dessen ich mich auf diese Weise zu entledigen suchte.

Die erste eingehende Untersuchung des Gegenstandes, um den es sich hier handelt, stammt aus der Feder des selben Herrn Moritz Wirth, und trägt den Titel: „König Marke“. „Ästhetisch-kritische Streifzüge durch Wagner's Tristan und Isolde“. (Leipzig, Gebr. Senf). Er zergliedert darin mit der peinlichen Genauigkeit eines modernen Anatomen den Organismus des Dramas, und verfolgt mit seiner kritischen Sonde die schier unsichtbaren psychologischen Fäden, welche, den geheimsten Seelenregungen der Personen des Dramas entspringend, schliesslich in dem tragischen Knoten zusammenlaufen. Bei aller Anerkennung, die man einem so gewissenhaften Verfahren nicht versagen kann, drängt sich Einem doch unwillkürlich von Anfang an die Befürchtung auf, dass der Kern der Sache auf diesem Wege schwerlich zu erreichen sein dürfte. Dass diese Befürchtung nicht unbegründet war, zeigt sich denn auch am Schluss, wo der Verfasser vor allen Dingen Eines schmerzlich vermissen lässt: eine befriedigende Deutung der furchtbaren Tragödie. Das: „Ich selbst, ich selbst —

*) Unsere Welt giebt sich nicht leicht mehr „fraglos“ einem Zauber hin. Im Gegentheile! Sie ruht nicht, bis sie an Stelle von Erfahrungen — „Fragen“ gesetzt hat. Unsere Blätter haben sich auf die charakteristische Erscheinung der Marke-Frage nicht eingelassen. Sie haben sich damit begnügt, in einem Aufsatz von Wolfgang Goither (1885, V.), welcher bei aller persönlicher Eigenart des völlig unabhängigen Schreibers mit der Meinung des Meisters zusammentraf, das Bild des Marke so zu beleuchten, dass es als Symbol für die Weltanschauung des Künstlers verstanden werde. Kommt nun doch noch ein Artikel in unsere Blätter, welcher das Thema sogar nach der Seite der „Frage“ behandelt, so wollen wir uns im Voraus gegen die Deutung verwahren, als mässen wir damit der „Frage“ — d. h. dem Streite um des Königs Bart — eine ganz besonders hier zu monumentalisirende Wichtigkeit bei. Die Frage ist gar keine Frage, da sie im Voraus entschieden war; aber der „Streit“ mochte ja immerhin als ein „Beitrag zur Charakteristik der Zeit“ eine gelegentliche Erwähnung, wenn nicht verdienen, so doch vertragen. An dieser Stelle und unter jenem allgemeinen Titel soll es jedoch vielmehr einem „Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft“ gelten. Wir haben es zu thun mit einem gesunden und klar verständigen Ausdrucke des — s. z. s. — unwillkürlichen Unwillens über besagte, nicht nur an König Marke sich anhaftende, Zeiterscheinung: eines Unwillens im Gemüthe kunstbegeisterter, gesinnungsvoller Jugend. Weit mehr als die Existenz jenes Streiter's hatte die Existenz dieses Empfindens ein Recht auf unsere Berücksichtigung, und es bleibt für uns werthvoller zu beobachten, wie dieses Jugend sich in unsere Sache einlebt, als wie jene Streiter sich darüber hinwegsetzen. Im Begriff diese Anmerkung zum Druck zu befördern, fällt es uns noch ein, dass man vielleicht denken könnte, die ganze Veröffentlichung des seit einem halben Jahre druckfertigen Aufsatzes sei wohl gar als eine „Erwiderung“ auf inzwischen eingetretene weitere Ereignisse oder dem Fragestreite anzusehen! Doch nein — wir dürfen uns wohl beruhigen mit der Hoffnung, dass keiner unserer Freunde, für welche wir schreiben, uns eine solche Geschmacklosigkeit zutrauen werde.

ich hab' ihn gebräut", ist ihm noch nicht zum klaren Bewusstsein gekommen, und so muss auch er mit der bangen Frage nach dem „unerforschlich furchtbar tief geheimnissvollen Grund“ schliessen. Die Antwort darauf kann allerdings nur mit Hilfe der Philosophie Schopenhauer's gegeben werden, deren rein künstlerische Blüthe im Grunde genommen die Tristan-Tragödie Wagner's darstellt. —

Das Thema aber, um das es sich in letzter Absicht für den Verfasser handelt, ist das Alter König Marke's, welchen er entgegen der gewohnten Auffassung nicht als Mann von vierzig bis fünfzig, sondern als Greis von mindestens siebenzig Jahren dargestellt haben will. Eine eingehende Darlegung seiner Ansichten über diesen Gegenstand giebt er sodann in jenem Aufsatz über „die König-Marke-Frage. Eine Abwehr für das Kunstwerk, wider den Meister“, der trotz diesem Titel zuerst im I. Band des „R. Wagner-Jahrbuches“ (herausgegeben von J. Kürschner in Stuttgart) erschien. Er sucht darin auf Grund der eingehendsten medizinisch-physiologisch-ästhetisch-historisch-kritischen Untersuchungen nachzuweisen, dass Marke ein alter König aus der Bardenzeit „mit weissem wallenden Bart und Haupthaar, blühenden Antlitzes, und alles Volk um eines Hauptes Länge überragend“ sei. Wenn man die Beweise liest, durch welche er diese Behauptung zu stützen sucht*), so könnte man den ganzen Aufsatz für einen ersten Versuch auf dem Gebiet einer Wissenschaft halten, die vielleicht nicht unpassend als „physiologische Aesthetik“ zu bezeichnen wäre. Doch spricht gegen diese reinwissenschaftliche Rubrizierung der polemische Charakter der Schrift, und zwar sieht der Verfasser sich veranlasst mit allem ihm zu Gebote stehenden Scharfsinn gegen die „Bayreuther“ zu Felde zu ziehen, speziell gegen Herrn Wolfgang Golther, der in seinem Aufsatz „König Marke“ im V. Stück des achten Jahrganges der „Bayreuther Blätter“ für die bisher fast allgemein beobachtete, von Wagner selbst herrührende Anordnung in Betreff der Darstellung Marke's eintritt. Ausgehend von der Voraussetzung, dass sein Marke mit dem der Dichtung völlig identisch sei, sucht Herr Wirth nachzuweisen, dass die Schilderung, wie sie Herr Golther in den „Bayreuther Blättern“ von dieser Gestalt entwirft, mit Text und Noten des Klavierauszuges von „Tristan und Isolde“ im Widerspruch stehe, und dass sie in den Zusammenhang des Wagnerischen Stückes gar nicht hinein passe. Den selben Marke des Herrn Golther bezeichnet er auch als „Schopenhauer'schen Heiligkeitsanwärter“, als den „Heiligen“ schlechthin, und spricht von seiner „buddhistischen Weisheit“, „buddhistischen Stimmung“ u. s. f. — ob mit Recht, das werden wir weiter unten sehen.

Um zu begründen, dass eine solche Erscheinung in dem ganzen Verlaufe von Wagner's „Tristan“ unmöglich sei, behandelt Herr Wirth zunächst die Frage, ob uns derartige Gestalten geläufig seien, da einem in gleicher Weise von Schiller wie von Lessing aufgestellten Gesetz zu Folge dem Dichter um so weniger die Darstellung von Seltenheiten z. B. von streng individuellen Charakteren erlaubt sei, je weniger ihm Raum gegeben sei sich über das Eigenthümliche der Umstände, wodurch sie bedingt seien, zu verbreiten. Er weist nach, dass Wagner dieses Gesetz streng befolgt habe, so z. B. um die Gestalten des Tristan, der Isolde und des Parsifal, welcher als Held des Mitleids dem heutigen Bewusstsein auch „ziemlich fern“ stehe, uns „begreiflich“ zu machen. Da nun bei Marke nichts dergleichen geschehen sei, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Raum im Drama dazu gar nicht ausreicht, so schliesst er, dass ein Marke von der Vorstellung des Herrn Golther in dem Wagnerischen Stücke überhaupt nicht möglich sei. Auch vermöge seiner ganzen Stellung in der Tragödie müsse er aus ihrem Rahmen herausfallen, da zur vollständigen Entwicklung dieses Charakters ein vierter Aufzug nöthig wäre. Da nun die Vorstellung, welche sich Wagner von seinem Marke gemacht hat, der Golther'schen Darstellung zu Grunde liegt, so ständen wir hier — vor einem „Irrthum“ des Meisters.

Ich sehe nicht ein, warum Herr Wirth sich so sehr dagegen sträubt hier einen solchen anzunehmen, während ihn doch sonst bei dem Suchen nach „Wagnerischen Sonnenflecken“ keine Skrupel zu plagen scheinen. Ich kann ihm sogar ein zweites ganz ähnliches „Versehen“ Wagner's nachweisen. Eine Gestalt, wie sie der Meister in seinem „Lohengrin“ uns vor Augen gestellt hat, wird wohl Niemand als eine uns „geläufige“ bezeichnen wollen, am allerwenigsten jedenfalls Herr Wirth, dessen Bewusstsein ein Gralsritter nothwendiger Weise „ziemlich fern“ steht. Wenn irgend Einer, so ist wohl gerade dieser Held ein „lebendiges Wunder“ zu nennen. Sein ganzes Drama ist die Tragödie des Unverstandenen. Und was thut nun der Dichter um uns diese Figur — „begreiflich“ zu machen? — Nichts! — Räthselhaft ist Lohengrin's Ankunft, räthselhaft sein Verschwinden, und die Auskunft, die

*) Er beruft sich auf:

Schmidt, Encyclopädie der gesammten Medizin,
R. Wagner, Handwörterbuch der Physiologie,
Kaspers, Praktisches Handbuch der gerichtlichen Medizin,
Hermann, Kurzes Lehrbuch der Physiologie,
Landois, Lehrbuch der Physiologie des Menschen.

er über sein „Nam und Art“ ertheilt, hat nur die Wirkung, dass er unserem Verständniss noch mehr entrückt wird. Ich hoffe, Herr Wirth wird mir seine Anerkennung für diesen werthvollen Beitrag zu seiner Theorie der „Wagnerischen Sonnenflecke“ nicht versagen. —

Bei genauer Betrachtung stellt sich nun allerdings heraus, dass das, was Herr Wirth schlechthin als Lessing-Schiller'sche Regel bezeichnet, gar nicht aus vollkommen gleichartigen Theilen zusammengesetzt ist, also auch nicht in seiner Weise angewandt werden kann. Der Ausspruch Schiller's bezieht sich allerdings auf die Form des Darzustellenden; denn er handelt von den Gemüthsbewegungen und den Umständen, durch welche sie veranlasst werden. Auch können Gedanken entstehen, wie der des Liebestodes im zweiten Aufzug des „Tristan“. Aber Charaktere kann man nicht „werden lassen“! Das Einzige, was der Dichter thun kann, um uns mit ihnen bekannt zu machen, ist, dass er Situationen erfindet, durch welche sie gezwungen werden sich in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zu offenbaren. Dazu bedarf es aber bei einem Genius von der Grösse Wagner's keiner besonderen Vorbereitungen und keines vierten Aufzuges. Einen einzigen Fall der Veränderung des Charakters kennen wir allerdings, und das ist der Vorgang der Willensverneinung. Dieser kann uns aber nun und nimmermehr „begreiflich“ gemacht werden; denn er ist das schlechthin Unbegreifliche in dieser Welt. Lessing's Vorschrift gilt einzig und allein vom Inhalt des Darzustellenden. Dafür sind aber auch Tristan, Isolde und Parsifal, wie sämtliche Gestalten der Wagnerischen Dramen, keine „streng individuellen“ Charaktere. Sie alle, also auch Marke, der „Heilige“, tragen trotz ihrer dramatischen Bestimmtheit das Gepräge des Typischen. Uebrigens — sollte wirklich die Gestalt des Heiligen uns so fremd sein, uns, die wir einer Religion angehören, deren Stifter das Ideal einer solchen Erscheinung darstellt? —

Um die Widersprüche zwischen dem — sagen wir — „Bayreuther“ Marke und dem Marke der Dichtung und des „Klavierauszuges“ nachzuweisen bemüht sich der Kritiker, das ganze Verhältniss zwischen Marke und Tristan einerseits, sowie Marke und Isolde andererseits als ein natürliches und allgemein verständliches, also auf dem Egoismus beruhendes, darzustellen. Nachdem er als Grund, wesshalb sich Marke nach dem Tode seines Weibes nicht wieder vermählen wollte, die Liebe zu Tristan bezeichnet hat, sagt er: „Diese Liebe aber wurzelt wieder in dem Danke, den Marke dem Tristan für seine Dienste ohne Zahl zu schulden glaubt“. Davon weiss aber die Dichtung nichts! Ich begreife überhaupt nicht, wie Herr Wirth dazu kommt Marke eine so niedrige Gesinnung anzudichten, dem selben Marke, von dem er später sagt, dass er „auf einem höheren moralischen Standpunkt stehe als Tristan und Isolde“! Eine weitere Ausführung dieses Gegenstandes kann ich mir wohl ersparen, besonders da Herr Wirth selbst an anderer Stelle („König Marke“, Seite 5) die Idealität des Freundschaftsverhältnisses zwischen Marke und Tristan ausdrücklich betont. Wenn Marke den Ruhm und die Macht hervorhebt, die Tristan ihm gewonnen hatte, so kommt doch hier einzig in Betracht, welchen Werth Tristan, nach Marke's Ansicht, auf diese Dinge legt, nicht aber, was Marke davon denkt. Ebenso beruhen die Schilderungen Brangäne's und Isolde's von Marke doch auf rein subjektiven Anschauungen, und beweisen also gar nichts in Betreff der wahren Gesinnung des Königs.

Herr Wirth erwähnt die Thatsache, dass Marke, als er sich zu einer neuen Ehe verstehen musste, seine Freundschaft für Tristan zu zügeln hatte. Ganz recht! Damit ist aber doch nicht ein „Besiegen seiner buddhistischen Stimmung“ ausgeschlossen, welche sich nach Herrn Golther's Darstellung mit einer freundschaftlichen Gesinnung für Tristan sehr wohl verträgt. Wie kann man doch behaupten, dass Marke's Wunsch und Wille „nur eben Isolden“ sich nicht zu nahen wagten?! Jedenfalls gehört ein gutes Maass von Phantasie dazu, um dieses ohne weiteres aus der Dichtung herauslesen zu können. So ist auch die Annahme, dass Marke nachher mit Wunsch und Willen zur neuen Ehe bereit gewesen sei, durchaus unbegründet. Der Sinn der Worte: „da liess er's denn so sein“, widerspricht dem geradezu. Dass Marke beim ersten Anblick Isolde's das Begehrenswerthe einer so herrlichen Erscheinung sehr wohl empfunden hatte, versteht sich doch von selbst, da sonst seine Entsagung gar keinen Sinn haben würde. Um darauf zu kommen, braucht man nicht erst lange im Klavierauszug nach Liebesmotiven zu suchen. Das berechtigt aber noch nicht von einer „Heirathslust Marke's Isolden gegenüber“ zu sprechen, wie könnte er sonst sagen: „der mein Wille nie zu nahen wagte —“. Ueberhaupt steht, wie wir schon oben gesehen haben, von einer „Heirathslust“ Markes in der Dichtung nichts zu lesen.

Mit dem Begriff „Entsagung“ scheint Herr Wirth ganz eigene Vorstellungen zu verbinden. Er sagt: dass Marke sich überwand, sei ihm gewiss „hoch anzurechnen“, meint dann aber, es sei im Grunde auch diess nicht mehr als ein „allgemein menschlicher“ Zug, und zitiert, um das zu belegen, aus Immermann u. A. den Satz: „Eine reine Jungfer kann unter Räuber und Mörder gehen, unter Gesindel und Betrunkene, sie thun ihr so leicht nichts“. Also in solcher Gesellschaft sucht Herr Wirth die Vertreter für seine Idee des „Allgemein-Menschlichen“! Und dazu stellt er dann ohne Umstände seinen Marke, den auf

einem „höhern moralischen Standpunkte als Tristan und Isolde“ stehenden! — Er meint ferner, dass nach Herrn Golther's Darstellung Marken „die Entsagung leicht geworden sein wird, da er nur wieder in seine buddhistische Weisheit zurückzulenken brauchte“, und spricht an einer andern Stelle wieder von „philosophischer Abrichtung“ Marke's. Darnach zu urtheilen, scheint Herr Wirth die Schopenhauer'sche Philosophie nur vom Hörensagen oder aus den Feuilletons der Zeitungsblätter zu kennen, sonst dürfte ihm wohl kaum der von Schopenhauer immer wieder ziirte Ausspruch entgangen sein: „*velle non discitur!*“ Auf unsern Fall angewandt, würde das heissen: Philosophische Abrichtung kann nun und nimmermehr auf die Gesinnung, als für den moralischen Werth der Thaten einzig maassgebenden Faktor, irgend einen Einfluss ausüben! Uebrigens, ist Marke ein „Heiliger“, so trifft auf ihm Schopenhauer's Wort: „Es ist so wenig nöthig, dass der Heilige ein Philosoph, als dass der Philosoph ein Heiliger sei“; also liegt gar kein Grund vor bei Marke von „buddhistischer Weisheit“ u. s. w. zu reden.

Man mag kein Freund von Schopenhauer sein — das ist eines Jeden eigene Sache. Wenn man es aber unternimmt, eine auf Grund der Schopenhauer'schen Philosophie geschriebene Abhandlung zu kritisiren, so darf verlangt werden, dass man zu diesem Zweck sich mit den dort vertretenen Anschauungen einigermaassen vertraut gemacht habe. Im vierten Buch der „Welt als Wille und Vorstellung“ steht zu lesen: „Indessen dürfen wir doch nicht meinen, dass, nachdem durch die zum Quietiv gewordene Erkenntniss die Verneinung des Willens zum Leben einmal eingetreten ist, sie nun nicht mehr wanke, und man auf ihr rasten könne, wie auf einem erworbenen Eigenthum. Vielmehr muss sie durch stäten Kampf immer auf's Neue errungen werden. Denn da der Leib der Wille selbst ist, nur in der Form der Objektivität, oder als Erscheinung in der Welt als Vorstellung; so ist, so lange der Leib lebt, auch noch der ganze Wille zum Leben seiner Möglichkeit nach da, und strebt stäts in die Wirklichkeit zu treten und von Neuem mit seiner ganzen Gluth zu entbrennen.“ Damit sind ohne Weiteres, besonders wenn man noch das oben über die „philosophische Abrichtung“ Gesagte hinzunimmt, alle die Züge erklärt, welche Herr Wirth mit der Gestalt eines Weisen und Heiligen für unvereinbar hält, so namentlich die „Frage an das Schicksal“ und die leidenschaftlichen Schmerzensausbrüche im zweiten und dritten Aufzug. Auch den Unterschied, den Herr Golther zwischen dem Marke des zweiten Aufzugs, und dem am Schluss des Dramas durch die schwersten Prüfungen geläuterten Marke macht, hat Herr Wirth nicht gehörig berücksichtigt. Ihm schwebt im Allgemeinen immer nur der „Heilige“ vor. — Und endlich: Wie verhält sich's denn in Wirklichkeit mit diesem „Heiligen“? — Es ist mindestens ungenau, wenn Herr Wirth es so darstellt, als wollte Herr Golther, was er von Marke's „Buddhaschaft“ und „Heiligkeit“ berichtet, ganz wörtlich verstanden wissen.*) Dann würde er schwerlich vor dem betreffenden Satz ausdrücklich bemerkt haben: „In der Form eines Gleichnisses**“) können wir von Marke sagen: —“. Für die Richtigkeit dieser Auffassung spricht noch der Umstand, dass Herr Golther Marke bildlich in Hans Sachs wiedergeboren sein lässt, welchen man doch für gewöhnlich nicht als „Heiligen“ zu bezeichnen pflegt, während er bei philosophischer Betrachtung den von Schopenhauer mit diesem Namen belegten Gestalten recht wohl an die Seite gestellt werden kann. Resignationshelden sind sie beide, der edle König von Cornwall, wie der biedere Nürnberger Schuster. (Vgl. R. Wagner „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ S. 105.)

Wir kommen also zu dem Ergebniss, dass: 1. der „heilige“ Marke sich sehr wohl mit dem Marke der Dichtung in Uebereinstimmung bringen lässt, und dass: 2. gegen den Marke des Herrn Golther um so weniger Bedenken erhoben werden können, als er mit jener von Herrn Wirth bekämpften Erscheinung gar nicht identisch ist. Der einzig ihm gegenüber mögliche Vorwurf: zu grosser Idealisierung, ist aus der monographischen Natur seines Aufsatzes, welche nothwendiger Weise eine etwas einseitige Darstellung des Themas mit sich bringt, leicht zu erklären und sehr wohl zu entschuldigen, besonders da es sich bei ihm um die Abwehr einer Auffassung handelte, welche zu folgenschweren Missverständnissen in Beziehung auf das Kunstwerk Wagner's führen muss. — Was dagegen Herrn Wirth anbelangt, so dürfte ohne grosse Schwierigkeit die Nachweisung zu liefern sein, dass das Bild des „alten Bardenkönigs“ lediglich seiner Phantasie entsprungen ist, und dass diese Marke-Figur um so unhaltbarer ist, als er bei den Angaben, die er darüber macht, sich fortwährend in Widersprüche verwickelt.

Ich kann nicht umhin, hier zu bemerken, dass der erregte, bissige „Beckmesserton“, wie er in der hier besprochenen Abhandlung vorherrscht, auf den Leser einen sehr unangenehmen Eindruck machen muss, besonders wenn man bedenkt, dass sie in einem Richard Wagner-Jahrbuch steht, welches „mit den Mitteln ernster Untersuchung“ an den Meister

*) Dieser Umstand wiegt um so schwerer, als Herr Wirth selbst Herrn Golther mit dem Vorwurfe ungebührlicher Unaufmerksamkeit entgegnet zu müssen glaubt.

**) Dieses Wort ist in dem betreffenden Aufsatz gesperrt gedruckt.

heranzutreten, als eine seiner Hauptaufgaben hervorhebt. Dass diese Ansicht auch von anderer, „nicht-bayreuthischer“ und „nicht-wagnerischer“ Seite getheilt wird, kann Herr Wirth aus einer Besprechung des Jahrbuches in „Westermann's Monatsheften“ (Januar 1887) ersehen, wo es heisst: „Ebenso ist in Wirth's Abhandlung „die König Marke-Frage“ die Stilbehandlung zu tadeln; diese hitzige „Kampfschreibweise“ scheint wohl kaum mehr am Platze, seitdem Wagner zu den Klassikern deutscher Musiker (?) eingegangen ist“. Jedenfalls hätte Herr Wirth bei ruhigerer Behandlung des Gegenstandes es mit Leichtigkeit vermeiden können, sich in der Weise blozustellen, wie er es im Eifer des Gefechtes hier so häufig gethan hat, und wie es ihm, zum Schaden des „Jahrbuches“ selbst, gleich bei der unerhörten Abfassung der Titel-Antithese geschehen ist! — So z. B. verwahrt er sich sehr energisch gegen „Ungebühr“ von Seiten des Herrn Golther, weil er seine Leser glauben machen wolle, dass er (Wirth) die Selbstbeherrschung Marke's „nur aus dem Alter“ ableite. Ich begreife aber nicht, wie man es anders auffassen soll, wenn er die Selbstbeherrschung Marke's als eine Aeusserrung jener durch Einsicht beruhigten Leidenschaft hervorgehen lässt, welche er eben als eine Frucht des Alters bezeichnet. Er vertheidigt sich gegen den Vorwurf des Herrn Golther, indem er immer nur die „maassvollen“ und „durch Einsicht beruhigten“ Leidenschaften Marke's hervorhebt, während es hier doch einzig auf den Ursprung dieses „Maasses“ und dieser „Einsicht“ ankommt. So muss ich mich denn wieder auf den allein hierüber Auskunft ertheilenden Satz berufen: den Grundzug von Marke's Charakterbilde, „jene durch Einsicht beruhigte Leidenschaft, wie sie sich bei gut gearteten Naturen im höheren Alter herauszubilden pflegt.“ — Wie übrigens dieser so stark betonte Charakterzug Marke's mit seinen leidenschaftlichen Schmerzensausbrüchen im zweiten und dritten Aufzuge übereinstimmen soll, deren erster sogar bis zum fff sich steigert, das vermag offenbar nur Herr Wirth sich deutlich vorzustellen. Wenn aber in Marke die Quellen der Leidenschaften noch nicht „atrophisch“ geworden waren, so würde es ihm als „altgermanischer Königsgestalt von urweltkräftiger Reckenhaftigkeit“ jedenfalls viel besser angestanden haben, wenn er, eingedenk seiner „noch ungebrochenen Kräfte“, den Verletzer seiner Ehre zum Zweikampf herausgefordert hätte, besonders da es für ihn eine Zeit gegeben hatte, wo er „von andern als nur väterlichen Gefühlen für Isolde erfüllt war.“ — Wenn aber Herr Wirth versichert, dass auch er die Selbstbeherrschung Marke's dem über-raschten Paar gegenüber als eine That von hoher moralischer Bedeutung angesehen wissen will, so frage ich, wie dazu der von ihm als seiner Ansicht entsprechend zitierte Ausspruch des Herrn R. in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ passen soll, von dem „Idealbilde eines kraftvollen Greises, bei dem die Entsagung natürlich erscheint.“ Hier treffen wir wieder auf den unlösbaren Widerspruch, dem wir schon oft bei der Anschauungsweise des Herrn Wirth begegnet sind. Das Moralische kann eben nicht als etwas „Natürliches“ aufgefasst werden. Es wäre denn, — man spräche als Schopenhauerianer von der andern Natur, dem „neuen Menschen“, der Willensverneinung. Von dieser „Natürlichkeit“ eines Marke wollen aber die Freunde seines kräftigen Greisenalters eben nichts wissen. —

Man könnte hier endlich noch die Frage aufwerfen, was für Vortheile Herr Wirth sich denn eigentlich von seiner „natürlichen“ Betrachtungsweise erhofft? — Ich kann schlechterdings keine entdecken, wohl aber grosse Nachtheile, indem nämlich dadurch einer irrigen Auffassung des Wagnerischen Kunstwerkes und seiner Hauptpersonen Vorschub geleistet wird. Liefert doch Herr Wirth selbst in dieser Beziehung ein lehrreiches Beispiel, nämlich die Bemerkung des Herrn Hanslick zu seiner Auffassung Marke's, welche er als eine jenes Herrn würdige zu bezeichnen sich veranlasst sieht. Unbegreiflich ist es, wie er gleich darauf sagen kann, Herr Hanslick habe seinen Marke annähernd richtig wiedergegeben! Damit Herr Wirth schliesslich solche Anerkennung für den „alten Bardenkönig“ ernte, musste dem Meister selber „der Blick für die feinem Zusammenhänge seines Werkes getrübt“ worden sein, weil er sich erlaubt, in Betreff der Darstellung Marke's seine eigene, mit der Auffassung des Herrn Wirth allerdings nicht wohl vereinbare, Ansicht zu äussern. Welche Konsequenzen muss ein solches Verfahren nach sich ziehen! Ich möchte wissen, wohin es führen würde, wenn ein Jeder glauben wollte, er habe das Recht, Alles, was ihm an Wagner's Dramen nicht recht behagt und einleuchtet, als nothwendiger Weise auf einem „Versehen“ des Meisters beruhend darzustellen. Wenn Herr Wirth sich klar gemacht hätte, dass es vor Allem darauf ankommt, die Werke Wagner's im Geiste ihres Schöpfers zu erhalten, so könnte er keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, dass der Tradition in allen Fällen ein Werth beigelegt werden muss, mit welchem der der gewissenhaftesten „Kritik“ auch nicht annähernd zu vergleichen ist. Dann würde er es auch unmittelbar begreiflich finden, dass dem Meister viel daran liegen musste, gleich bei der ersten Auf-führung seines „Tristan“ in Betreff der Darstellung Marke's ganz spezielle Angaben zu machen, so dass diese Hauptfigur sogleich die ihr von Anfang an zukommende Bedeutung erhielt. Und sollte es denn wirklich für Jemand, der es mit der Sache des Meisters ernst meint, während doch erst ein verschwindender Theil der gebildeten Welt eine Ahnung hat,

um was es sich dabei handelt — sollte es, frage ich, für ihn nichts besseres zu thun geben, als nach — imaginären — „Wagnerischen Sonnenflecken“ zu suchen? Ich denke, das können wir getrost einer Zeit überlassen, in welcher die Erscheinung Wagner's ihrem ganzen Umfang nach zu der ihr gebührenden Würdigung gelangt sein wird. Ehe das aber eingetreten ist, muss ein Verfahren, wie dasjenige des Herrn Wirth in seinen letzten Abhandlungen, als völlig unstatthaft bezeichnet werden. Damit bringt man weder das „echte“, noch das „rechte“ Kunstwerk zu Stande, sondern das gewinnt man bloss bei richtiger Erkenntniss der gesammten so überaus einheitlichen Erscheinung Wagner's, die trotz all' ihrer Vielseitigkeit gerade in der wunderbaren Uebereinstimmung der einzelnen Aeusserungen sich kundgiebt.

In jüngster Zeit ist die Litteratur über König Marke durch noch einige Aufsätze*) vermehrt worden. Die Achtung vor dem Genius Wagner, die darin zum Ausdruck kommt, muss von jedem Wohlgesinnten mit Freude begrüsst werden. Auch mit der ganzen Darstellung, wie sie von dem Charakter Marke's gegeben wird, kann ich mich im Allgemeinen einverstanden erklären. Nur dagegen muss ich Einspruch erheben, dass man die sog. „Marke-Frage“ (abgesehen davon, dass sie eben gar keine „Frage“, sondern eine entschiedene künstlerische Thatsache ist) überhaupt als etwas ganz Nebensächliches und Unwichtiges betrachtet. Das Alter Marke's hat Bedeutung, insoferne darnach sein moralischer Werth sich bemisst, und wie verhängnissvoll eine solche Vorstellung in dieser Beziehung für die Auffassung des ganzen Kunstwerkes werden kann, das haben wir bei der Betrachtung der Wirth'schen Abhandlung zur Genüge erfahren. Es ist also zweifellos unstatthaft, Marke für eine „ganz episodische Figur“ zu erklären, deren einzige Bedeutung darin bestehe, dass sie „einen ungemein wirksamen Abschluss des zweiten Aufzuges herbeiführt“! Streckte er selber als Rächer seiner Ehre Tristan nieder, oder erschiene statt seiner nur Melot mit Gefolge und verwundete Tristan, dadurch würde, nach der leider unbedachtsam ausgesprochenen Meinung des Schreibers obiger Worte, „der erste Aufzug gar nicht, der zweite und dritte in ihren Hauptpartien gleichfalls nicht alterirt“! Bedenklicher noch ist freilich die Behauptung eines anderen Marke-Vertheidigers, der „Tristan sei als dramatisches Kunstwerk, unhaltbar“; er sei kein „kunstvoll aufgebautes Muster-Drama“, sondern „nur eine in grossen Zügen und Bildern gehaltene, einfache Dramatisirung des durch die romanische und nach dieser durch die mittelhochdeutsche Dichtung überlieferten Sagenstoffes“. Also z. B. die ganze Art und Weise der Verwerthung des Liebestrankes durch Wagner — einfache Dramatisirung! Wer das glaubt und öffentlich ausspricht, der dürfte sich schwerlich noch über eine „gewisse Sorte von Anhängern des Meisters“ lustig machen, „von denen man sagen kann, dass Wagner mehr trotz ihnen, als durch sie populär im besten Sinne des Wortes geworden ist“. — Ich mag es an dieser Stelle nicht wiederholen, in welcher Weise dort über das Wagnerische Kunstwerk gesprochen wird, wenn der Verfasser, wohl im guten Glauben, seiner Gesinnung für Wagner einen lobenswerthen und wirksamen Ausdruck zu geben, die Empfindungen Marke's beim Anblick Isolden's nach „seinem Eindrucke“ mit einem gewissen „populären“ Reimverse schildert! — Auch der Stil hat moralischen Werth! —

Für uns wird zu jeder Zeit der Ausspruch des Meisters maassgebend sein:

„Erst die höchste Reinheit im Verkehre eines Kunstwerkes mit seinem Publikum kann die nöthige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden“.

N. Creutzburg.

*) Vgl. „Kastner's Wiener Musikalische Zeitung“ Nr. 6 u. 7, 1886, Musikalisches Wochenblatt (E. W. Fritsch, Leipzig) Nr. 50 u. 51, 1886.

Emil Scaria.

Zum Andenken an den vor Jahresfrist uns durch ein trauriges Geschick entrissenen Bayreuther Künstler wussten wir anderen Bayreuther nicht wahrere und wärmere Worte in unseren „Blättern“ für unsere Empfindungen sprechen zu lassen, als diejenigen, welche Josef Schalk in dem letzten Jahresberichte des Wiener Vereins veröffentlicht hatte. Wir theilen sie desshalb, soweit der Raum es gestattet, fast vollständig wieder mit.

„Wir haben es erfahren, wie viele kräftige Schösslinge die Schule in Bayreuth bereits herangezogen, wie viele Talente durch sie gebildet, vertieft, ja oft über die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit hinausgehoben wurden, und wir dürfen auch ihres ferneren Segens gewiss sein. Hier aber war Einer, der dieser Schule schon als ein Fertiger entgegentrat, der vermöge einer Vereinigung seltenster Qualitäten, jenen höchsten Anforderungen, die dort gestellt wurden, sofort gerecht werden konnte. Und wahrlich, wir müssen erstaunen, wenn wir bedenken, wie neu und unerhört diese Forderungen waren, wie ganz widerstreitend den herkömmlichen Vorzügen berühmter Opernsänger, und in welchem höchsten Maasse dieser Künstler sie zu erfüllen befähigt war.“

Führen wir uns sein lebendiges Angedenken in jenen unvergleichlichen Gestalten vor, die er verkörperte, um uns seines Werthes bewusst zu werden, um zu wissen, was wir an ihm besaßen, ja was wir an ihm besitzen, denn die höchste Kunstleistung ist wie das wahre Kunstwerk unsterblich.

„Der Wonne seeligen Saal bewachen mir Thür und Thor,

Mannesehre, ewige Macht ragen zu endlosem Ruhm!“

Wer je aus dem Munde Scaria's es gehört, wird uns beistimmen, dass die traumhaft göttliche Ruhe dieser Worte, dieser Töne nicht männlich-edler, nicht idealer gedacht werden kann, als er sie sprach und sang. Unmöglich wäre es hier aller jener einzelnen Stellen zu gedenken, mit denen sich sein „Wotan“ uns in die Brust gegraben. Die Macht und Fülle seines Tones, dem weichste Zartheit wie zerschmetternde Kraft in gleicher Weise zu Gebote stand, ein echt germanisch-goldiger Wohlklang vereinigte sich mit einer von Freund und Feind bewunderten Deutlichkeit und Eindringlichkeit der Sprache.

Wenn er begann mit tiefinnerster Versenkung: „Als junger Liebe Lust mir verblich“ und mit unerhörter Kunst der Steigerung sich zu erheben wusste bis zu den Worten: „aus der ich der Welt nun gebot!“ so waren wir nicht um einen Genuss, wir waren um ein Erlebniss reicher geworden. Welche Fülle von Geist und Empfindung strömte aus seinem Abschiedsgesange an Brünnhilde. Zerfloss das Auge in seliger Rührung, kein Ton falscher Sentimentalität, kein selbstgefällig berechnender Zug war da zu spüren; die Stimme, die in Wehmuth und Schmerz zu brechen schien, gemahte noch immer, wie das leise Klingen eines freihängenden Stahlschildes des Herrschers im Göttersaale.

Erinnern wir nur noch an die gigantische Wiedergabe der Scene mit Siegfried: „Noch hält meine Hand der Herrschaft Macht“ bis zu dem furchtbaren Ausbruche: „Zurück denn, rasendes Kind“, so haben wir ein Bild grossartigster Künstlerkraft vor uns, würdig des ewigen Werkes, das ihr zu Grunde liegt. Des Meisters eigene Worte: „Ihr Wotan hat mir etwas gesagt“, sind bedeutungsvoll genug, dass wir sie freudig als Bestätigung unseres Urtheils aufgreifen. Musste in der letzten Zeit die steigende Gedächtnisschwäche, als erschütternder Bote seines Verfalles, ihm verwehren, sich immer auf gleicher Höhe zu halten, ja leider auch mitgeholfen haben zu jenen fatalen Strichen in den Wiener Auführungen: sein Wotan ist uns selbst als Torso eine unerreichbare hohe Leistung.

Gedenken wir nun seines „Sachs“, da ergeht es uns wie Sachs selbst mit Stolzing: „Doch wie wollt' ich auch messen, was unermesslich mir schien!“ Die Tiefe und Lauterkeit des Gemüthes, deutsche Klugheit und Einfalt, der sinnende Ernst, der sprühende Humor, das zukunftsweisende Ehrbare und Würdige, das künstlerisch andächtig Erhabene, Alles sprach aus ihm in reinsten Ursprünglichkeit. Vergewenwärtigen wir uns nur etwa Stellen wie: „Lenzesgebot, die süsse Noth“ oder den treuen Eifer, mit dem er die Meister mahnt: „Möcht' es euch nie gereuen, dass jährlich am Sankt Johannisfest“ u. s. w. Von welch' innigem schelmischen Behagen voll klang sein „Wer weiss, wie das geschah, ein Kobold half wohl da“, ferner gesteigert und mit Rührung: „Nun schauen wir, wie Hans Sachs es macht, dass er den Wahn fein lenken mag“.

Soll uns noch ein Wort vom rein musikalischen Standpunkte vergönnt sein, weniger um seiner als Sänger gerecht zu werden, als manchem seiner Gegner zu erwidern, so möchten wir Folgendes sagen: Die Kunst des Gesanges ist die individuellste. Mit allgemeinen Regeln über Stimmregister und ihre Anwendung an Erscheinungen wie Scaria heranzutreten, muss nothwendig eine grenzenlose Verblendung zur Folge haben. Denn hier ward vieles Althergebrachte auf den Kopf gestellt; er durfte es wagen und war sich dessen bewusst, wenn er auch nie ein Wort darüber verlor. Das Entscheidende für die Werthschätzung eines

Sängers deutschen Styles liegt aber darin, dass er intuitiv Stellung und Werth jedes einzelnen Tones in den komplizirtesten harmonischen Verhältnissen aufzufassen weiss, was man gemeinhin eine musikalische Natur nennt, die aber wieder unter Sängern zu den Seltenheiten gehört. Nicht das sogenannte sichere Treffen der Intervalle ist damit gemeint, sondern die Erkenntniss ihrer Bedeutung in der Harmonie. Es ist diess auch ganz unabhängig von theoretischer Einsicht, unlehrbar und unlernbar wie alles Beste. Diese Fähigkeit ist es eigentlich, die alle jene tausendfältigen Modifikationen eines Tones möglich macht, aus welchen wir einen guten Vortrag erkennen. Ein Beispiel: Wenn bei der Stelle aus Siegfried I. Akt: „Nun, ehrlicher Zwerg“ der Sänger auch mit grösster Sicherheit die Note c einsetzt, aber dabei nicht das undefinirbare Gefühl der Undeizime hat, welche dieser Ton zum Grundton hier bildet, so wird es ihm unmöglich sein, die Stelle mit dem musikalisch richtigen Ausdrucke zu singen. Es ist diess ein Falschsingem im höheren Sinne; darauf hat aber unsere Gesangkunstlehre wohl noch nie Bedacht genommen. Erinnern wir uns, mit welch' geschmeidiger Biegsamkeit Scaria diese Phrase sang, so werden mich die Leser verstehen. Es ist aber noch ein verhältnissmässig einfaches Beispiel. Er beherrschte auch mit höchster musikalischer Meisterschaft Stellen wie im Parsifal „darob die Wuth nun Klingsor'n unterwies“, Stellen von einer harmonischen Kühnheit, die unsere heutige Theorie nahezu rathlos macht, aber unsere klavierspielende Welt natürlich nicht irritirt, da sie von solchen Dingen keine Ahnung hat. Welche Schöpfung Scaria's Gurnemanz ist, weiss die Welt. Die überirdische Zartheit des Charfreitagszaubers wusste er vor auszunehmen in seinem erschütternden Rufe: „Auf, Kundry, der Winter floh und Lenz ist da.“

Nun ist des Künstlers Mund verstummt. Auch ihm wird jetzt Antwort geworden sein auf die bedeutungsvolle Frage Marke's, die er so unvergleichlich gesungen: „Den unerforschlich tief geheimnissvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?“

Josef Schalk.

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Döbeln. Zweigverein. 21. Mai. Feier des Geburtstages. Prolog. Kaisermarsch 4hdg. Spinnlied für Klavier und Violine. Beethoven's Sonate *appassionata*. Vortrag über „Tannhäuser“. Ouverture zu „Tannhäuser“. Einleitung zum III. Aufzug der „Meistersinger“, für Quartett und Klavier. Isolde's Liebestod, für Klavier von Fr. Liszt. Elsa's Brautzug, für Quartett und Klavier. —

Dresden. Zweigverein. 27. Mai. Feier des Geburtstages, Familienabend. Ansprache des Hrn. Dr. Weidenbach und Vorlesung der Rede an Weber's Grabe. Gesang an Weber's Grab, Liedertafel unter Leitung des Hrn. Reinh. Becker. Frln. Alice Roth: „Schmerzen“, „Die Rose“, „Träume“, Hr. Bernhard Roth: Sonate von Liszt, Wotan's Abschied und Feuerzauber. —

Kiel. Zweigverein. 21. Mai. Vortragsabend zur Vorfeier des Geburtstags. Nach einer einleitenden Ansprache seitens des Vorsitzenden wurden ausgewählte Stücke aus „Tannhäuser“ vor einem zahlreich versammelten Auditorium zur Ausführung gebracht; die Ouverture in dem Arrangement für vierhändiges Klavierspiel von H. v. Bülow, (Frln. Tiedeman und Herr A. Keller) in Verbindung mit dem Harmonium (Herr Musikdirektor Borchers), Elisabeth's Begrüssung der Sängerhalle (Frln. Bertha Gerber vom Stadttheater in Lübeck), der Einzug der Festgäste auf Wartburg im Arrangement für Violine, Violoncello und Klavier zu vier Händen (die Herren Concertmeister Aug. Marten, Hassmann, Borchers und Keller), Wolfram's „Cavatine“ für Violoncello (Herr Hassmann von der Capelle des Kaiserl. Seebataillons), Gebet der Elisabeth (Frln. Gerber), und der Gesang an den Abendstern für Violoncello (Hassmann). Dieser Abend führte uns wieder einige neue Mitglieder zu.

Mannheim. Zweigverein. 22. Mai. Feier des Geburtstages. Sie wurde eingeleitet durch Worte der Erinnerung an König Ludwig und Liszt und die Recitation des „Dem Königlichen Freunde“ gewidmeten Gedichtes. Das Programm bestand aus: Liszt, Festklänge und Hunnenschlacht, auf zwei Flügeln ausgeführt von Herrn und Frau Hofkapellmeister Paur; ferner: Albumblatt, Violine: Herr Konzertmeister Schuster, und „Der Tannenbaum“, „Die Erwartung“, „Die Rose“, „Schlaf ein“, gesungen von Frau Hofopernsängerin Seubert.

Regensburg. Zweigverein. III. mus. Abendunterhaltung, im Mai. Erklärende Worte des Meisters zur Ouverture des „Tannhäuser“. Ouverture und Wolfram's erster Gesang. Erklärende Worte zum Lohengrin-Vorspiel. Elsa's Traum. Compositionen von Mozart, Schumann und Mendelssohn. —

Warnsdorf. Zweigverein. Am 15. Mai ward ein Extrazug nach Dresden zur Aufführung des „Tannhäuser“ veranstaltet.

Geschäftliche Mittheilung der Centralleitung an die verehrlichen Zweigvereinsvorstände und Ortsvertreter des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

P. P.

Die unterzeichnete Centralleitung hat die Ehre, Ihnen die Mittheilung machen zu können, dass in ihrer Sitzung vom 13. Juni 1887 gemäss § 10 der von der jüngsten Generalversammlung beschlossenen Satzungen zum Vorstand des Vereines Herr Bürgermeister von Muncker und zu dessen Stellvertreter Herr Rechtsanwalt Dr. Gustav Meyer, beide in Bayreuth, einstimmig gewählt worden sind und die Wahl angenommen haben. Das gemäss § 28 der selben Statuten zur Legitimation der beiden Herren als Vorstand und Vorstandstellvertreter des Vereines erforderliche, notariell beglaubigte Protokoll der betreffenden Sitzung ist an jeden von beiden Herren am 27. Juni abgesandt worden.

Hochachtungsvoll

München, 1. Juli 1887

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Carl Wimmer,
I. Vorsitzender.

Oskar Merz,
II. Vorsitzender.

Heinrich Porges,
I. Schriftführer.

Ferner stellen wir an alle verehrl. Zweig-Vereine und Orts-Vertretungen, welche die laut § 7 der Satzungen bis Ende Juni vorgeschriebene Abrechnung mit uns noch nicht gepflogen haben, das ebenso höfliche als dringende Ersuchen, dieser Vorschrift nun gütigst zu entsprechen und uns dadurch die Erfüllung der §§ 21 und 23 zu ermöglichen.

Bei dieser Gelegenheit bitten wir dann noch, besonders die grossen Vereine, uns ihr Mitglieder-Verzeichniss stets alphabetisch geordnet einzusenden, da dadurch uns doppelte Arbeit erspart und ihnen keine verursacht wird.

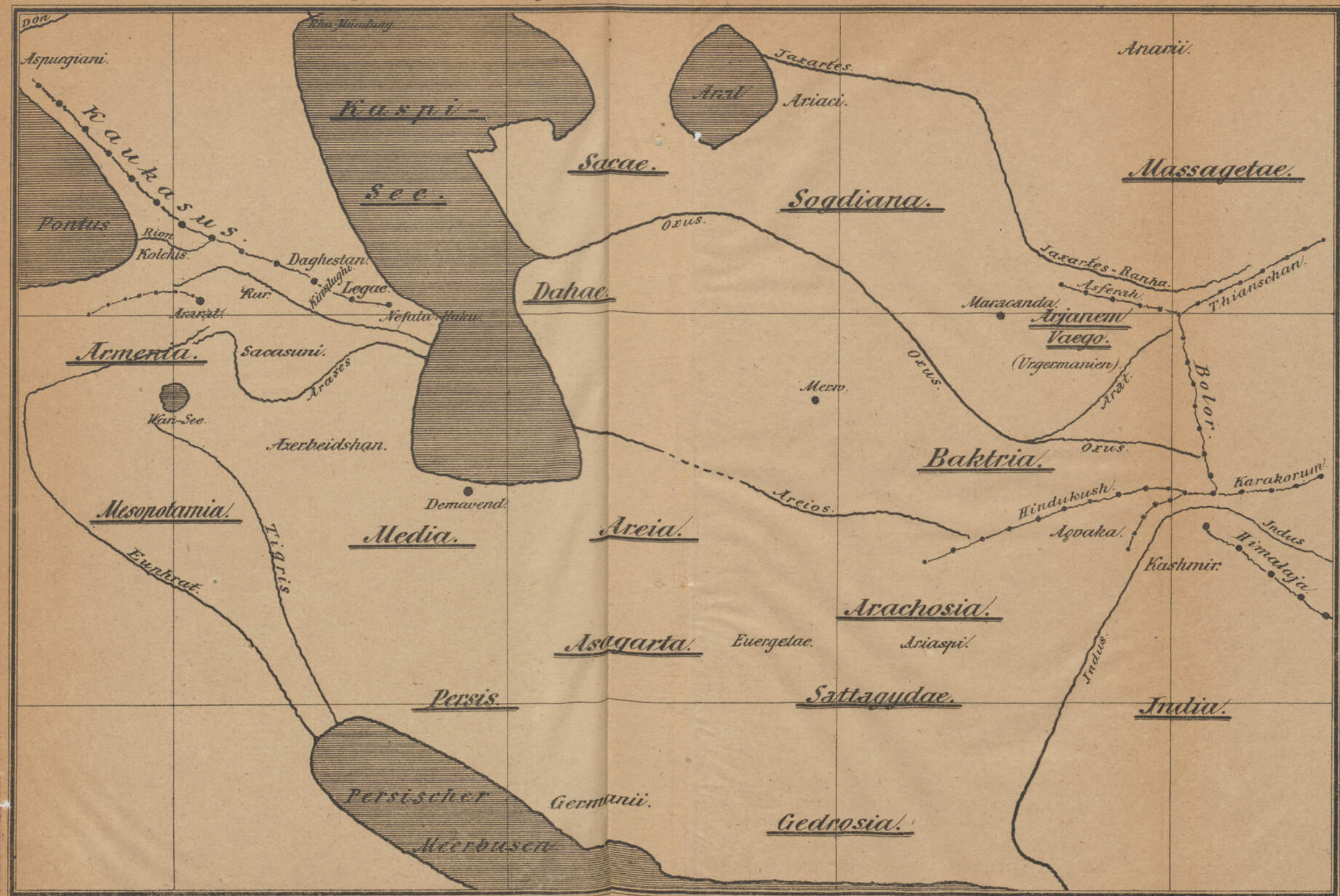
Sollte hiezu ein gedrucktes vorjähriges Mitglieder-Verzeichniss zum Zwecke der Ergänzung und Korrektur erwünscht sein, so steht ein solches auf Verlangen mit Vergnügen zu Diensten.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.



VIII.

Und so heb' ich alte Schätze,
wunderlichst in diesem Falle;
wenn sie nicht zum Golde setze,
sind's doch immerfort Metalle.
Man kann schmelzen, man kann scheiden,
wird gediegen, lässt sich wägen;
möge mancher Freund mit Freuden
sich's nach seinem Bilde prägen.

(Goethe.)

Urgermanische Spuren.

Mythen und Mären

zur Erinnerung an das erste Auftreten der Germanen in der Geschichte
vor 2000 Jahren. (113 v. Chr.)

Von Hans von Wolzogen.

Erste Fahrt: nach Asien.

1. Land und Leute.

„Den Kern der deutschen Stämme zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte jetzt unsere wichtigste Aufgabe sein.“ „Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reimenschliche mit dem Ewig-Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten.“

(R. Wagner. Bayr. Bl. 1883. I.)

Deutsche Zeitungen — ein würdiger Anfang für eine Fahrt nach urgermanischen Spuren! Mitunter lassen auch deutsche Zeitungen Urgermanisches verspüren. Da haben sie sich z. B. über eine französische Schwester weidlich aufgehalten, welche behauptet haben sollte: „der Ring des Nibelungen“ spiele im Riesengebirge. „Geographische Unkenntniß.“ Mit diesem schönen Begriffe sind unsere Federhelden äusserst schnell bei der Hand, welche ihrerseits die „Generalstabskarte“ des *Limousin* oder der *Langue d'oc* zweifellos immer im Kopfe tragen. Der deutsche Witz ist mit so Vielem in's Politische verfahren. So wussten jene Zeitungen ihrem Hohne über die geographische Unkenntniß der französischen Schwester nicht witzigeren Ausdruck zu geben als durch die Bemerkung: im Riesengebirge fliesse dann wohl auch der Rhein als die geträumte Ostgrenze des völlig wiederhergestellten Frankreichs. Ob die Französin ihre geographische Behauptung irgendwie erhärtet habe, davon erfuhr man aus den witzigen deutschen Blättern nichts. Keinesfalls auch erfuhr man dergleichen „Erhärtungen“ von ihnen selber, denen es dabei nur auf den Witz, aber weder

auf das Riesengebirge noch auf den „Ring des Nibelungen“ angekommen war. Die urgermanische Spur ward durch den modernen Spiritus alsbald verweht. Wohin hätte sie denn wohl führen können? Das sei unsere erste Frage.

Vielleicht hat die Französin, oder der Franzose, welcher das Geheimniss ihr eingeblasen, mehr von des Tacitus „Germania“ und von urdeutschem Alterthum gewusst als unsere ahnungslosen Papier-Politiker. Es sollte doch ziemlich bekannt sein, dass Tacitus schon im dritten Kapitel seines berühmten Werkes die Geschichte vom „Ulixes“ erzählt, der auf seinen Irrfahrten auch in die germanischen Lande gerathen sei und dort am Rheinesufer das „noch heute bewohnte“ *Asciburgium* gegründet und benannt habe. Tacitus war, mein' ich, klug genug, um nicht etwa ein deutsches Wort, das ihm an den lateinischen Ulixes anklang, sondern nur ein solches, das ihn an den griechischen Odysseus erinnerte, für die althellenische Spur in Germanien anzunehmen. So habe ich mir denn immer diesen rheinischen Odysseus auf den westdeutschen Wotan gedeutet, welcher als Ode in mehreren Ortsbezeichnungen fortzuleben scheint. Am Odenwald haftet die Siegfried-Sage; in der Gegend jenes rheinischen „Asciburgium“ liegt heute Odenskirchen; im Odensberge haust „König Karl“ als ein alter Langbart (ein deutscher *Od hinn Långbardhr*) und spielt mit „starken Männern“ Kegel; die Kegel sind eiserne Kugeln, wem er sie schenkt, dem werden sie eitel Gold. (Grimm, d. Myth. 905.) Odysseus Laertes' Sohn, deren Beider Altäre Tacitus dort erwähnt, ist der langbärtige Odenhäuser. Es ist klar, dass auch der Begriff des „im Oeden hausenden“ Gottes mit hinein spielt; aus diesem aber ist später der nahverwandte eines im Tann hausenden Helden geworden: der ahd. *Odanhuser* wird zum mhd. *Danhüser*. In dieser Gestalt kehrt Odysseus zurück zu seiner Kalypso, deren Name wurzelhaft verwandt ist mit Hel, Hella und Holda: die Verhohlene, Verhüllte. Ob nun der Gott bei seiner Göttin in Wolken, Wettern, Wintern, in Burgen, Bergen oder Bäumen, Tannen oder Eschen, verhohlen hause: der Odenberg, das Odenhaus, das Tannhaus und die Eschenburg — Asciburgium — bleibt Asgard, der Götter Garten, und Walhall, der Todten Halle. Dort, wo im Mythos der Weltesche Wipfel ragt, ist der heilige Nest-Raum alles Göttlichen, dem Kinderbaume im Walsungensaal, dem Ehebaume am Hause des Odysseus gleich. (*Odys.* XXIII. 181–204.) —

Diese heilige Stätte zog mit den wandernden Germanen. Wo immer sie rasteten, da fesselten sie auch jenen über- oder unterirdischen Götter-Raum an einen geweihten Platz in ihrer Mitte. Ihr waldiges Heiligthum war ein irdisches Asgard, Walhall, Asciburgium. Eines der jüngsten musste jenes rheinische sein, davon Tacitus wusste, und das man noch wiederfinden will in einem Orte Namens Asberg bei Mörs, gegenüber von Duisburg (*Diusburgium*, d. i. Tius' Burg). Verfolgen wir von diesem westlichen und bleibenden Ruhepunkte der grossen germanischen Wanderung deren

Spuren weiter zurück nach Osten, woher sie auf dem Wege von Asien nach Europa einst gekommen war. Da stossen wir nach einem weiten Völkerschritte zunächst auf eine mächtige Wand, die starke Ostmark wider nachrückende Vetter oder Fremde: das markomanische, heut schlesische Riesengebirge. Wie ist doch sein Name im germanischen Alterthum? Man pflegt ihn in der vortrefflichen deutschen Schule zu lernen, deren Lehrer nach der eigenen Versicherung der Papier-Politiker dort in der Nähe die Schlacht von Königgrätz gewonnen haben sollen. — Das Riesengebirge, vornehmlich sein östlicher Theil, das sogenannte Adler-Gebirge, hiess *Asciburgium*. Wieder jenes urgermanische Wort, aus römischem Munde uns treulich überliefert! Selbst der „Adler“ scheint von altem Fluge her dort sitzen geblieben. In der Edda heisst es von Asgard's Thore, es hange davor ein Wolf, und über dem Wolfe drohe ein Adler; auf der Weltesche Wipfel in Walhall aber nistet ein vielwissender Aar, dessen Worte vernimmt das Eichhorn Ratatöskr und trägt sie hernieder zum Neidwurm (Nidhögg), der an der Wurzel nagt. Ein uraltes, immer neues und wieder passendes Bild für deutsche Volkszustände! Den französischen Adler hat das Eichhorn diessmal nicht wohl verstanden. Mir scheint, er habe von dem „altfränkischen Zeuge“ (Ges. Schr. VI. 373), das immer noch der deutsche Aar auf der Weltesche raunt, etwas nicht Unrichtiges vernommen. Stammt der Mythos der deutschen Götter und Helden, welcher im „Nibelungenringe“ neu gedichtet ward, aus urgermanischen Wanderzeiten, so ist das rheinische Asciburgium nicht seine wahre Heimstätte, sondern erst späterer Uebertragung von Ost nach West zu verdanken. Näher dem Urquell lag das Asciburgium im Riesengebirge. Der Franzose brauchte nicht weiter zu blicken: er durfte den „Ring“ im Riesengebirge suchen. Die Spur war gefunden. —

Wer etwa von unseren deutschen Lesern patriotischen Anstoss nimmt an dem „französischen Adler“, der weiss unseren Spuren schwerlich zu folgen. Er bleibt in der Gegenwart befangen und mag seiner angeregten Freude am Mythenspiele immerhin damit genug thun, dass er an die Stelle jenes Adlers den „Habicht Wedrflölnir“ (Wind- und Wettermacher) setzt, welcher nach der Edda dem germanischen Adler störend im Auge haftet. — Wir Anderen aber fühlen uns behaglich in einer Zeit, die ferne vor aller Franken-Scheidung liegt, ja, als vielleicht selbst Gallier und Germanen noch die Zwillinge eines Hauses, einer Waldheimat waren. Noch später taucht eine Spur des alten Verbandes in jenen Galatern auf, welche zum Mindesten halbgermanischen Blutes nach ihrer langen Rückwanderung während des 3. vorchristlichen Jahrhunderts in neuer kleinasiatischer Ruhestätte als die Ersten unserer Brüder die frohe Botschaft des heiligen Paulus vernehmen sollten. —

Jetzt gilt es den Rückweg der Galater zum urheimathlichen Osten einigermassen nachzuahmen, indem auch wir aus dem deutschen Westen

heimathwärts gegen Asien uns begeben. Von dort aus — das zu widerlegen ist aller gelehrten Anstrengung noch nicht gelungen — hat in Urzeiten der grosse Wanderzug des germanischen Stammes begonnen. Als sie das Riesengebirge ihr Asciburgium — nein, sagen wir deutsch: ihre Askiburgi nannten, da waren sie schon in die Sphäre der jungen geschichtlichen Welt eingerückt. Der Geist des Westens hatte die Söhne des Ostens ergriffen, und der Zusammenstoss mit Rom musste erfolgen. Vor 2000 Jahren (113 v. Chr.) drangen Kimbern und Teutonen über die Askiburgi nach Süden. Hier sass dann Marbod nach einem Jahrhundert, und blickte mit bewundernder Eifersucht kluge Pläne schmiedend auf Armin den Westfalen. Wir jedoch schreiten um Jahrtausende zurück und suchen den äussersten Punkt des vorgeschichtlichen Daseins unserer Stämme auf, um von dort aus ihre Asgarden und Askiburgien, „Rasten“ auf der ersten grossen Westfahrt, zu besuchen. Wir haben es eilig und wählen daher jetzt nicht den weiten Weg der damaligen germanischen Wanderer, sondern benutzen die Vortheile unserer Kultur, welche die Strassen über den Balkan kennt und uns über den Bosphorus zu setzen weiss. Die Galater-Strasse! Doch können wir es nicht verhindern, dass uns in Byzanz eine gewisse nordische Sage vom Odhin einfällt. Die Asen wohnten einst „in Byzanz“. Da ihre Heimat „Asaheim“ oder „Asgard“ hiess, so war auch Byzanz ein solches Asaheim und Asgard. Von dort verstiessen sie ihren König Othinus und wählten den Ollerus an seine Statt. Aber Othinus kehrt aus der Verbannung zurück und verjagt Ollerus, welcher nach Schweden entweicht, dort ein Reich zu gründen versucht, zuletzt aber von Dänen erschlagen wird. Wenn man weiss, warum die Götter ihren König verstiessen, so erkennt man das Mythische dieser Geschichte, die vom Dänen Saxo Grammaticus im 12. Jahrhundert berichtet ward. Ein Finne hat Othin geweisagt, er werde den Rächer des getödteten Balderus von der Ruthenen-Prinzessin Rinda gewinnen. Da die Werbungen in Gestalt eines ruthenischen Heerführers und eines Goldschmiedes bei der spröden Jungfrau übel ausgehen, beraubt sie Othinus mit seinem Zauberstabe des Verstandes, und als heilkundige, weise Frau, Wecha genannt, gelingt es ihm endlich ihr zu nahen und seiner List den Lohn zu erlangen. Der Sohn heisst hier *Bous*; aber im alten Mythos von Odhin und Rinda, den die Edda andeutet, ist es Wali. Ob dieser unehrenhaften Handlungsweise wollen die Götter in Byzanz den Othinus nicht länger als Asgard-König dulden. — Rinda ist die winterliche Erde, Wali das junge Licht, das Ganze ein Wintermythos; und nichts Anderes ist die Verbannung Othinus', das Königthum Ollerus'. Ullr, der Ase mit den Schlittschuhen, bedeutet selber den winterlichen Odhin. Solange er herrscht, ist Winter; kehrt Odhinn mit dem jungen Lichte heim, so entweicht der Winter gen Norden, nach Schweden. Merkwürdig ist dabei der weite geographische Horizont, der Finnland, Schweden, Ruthenien (Russland), Thrakien umspannt. Die norwegischen Waräger, welche mit

Rurik in Russland einfielen, dienten auch den byzantinischen Kaisern als Leibwacht. Aus diesen Erinnerungen drang die Vorstellung von Ruthenien und Byzanz in die historisirte Gestaltung des alten Naturmythos ein. Aber ganz ohne allen älteren geschichtlichen Grund erscheint uns heute diese Verbindung entferntester Gebiete doch nicht. Am Bosphorus und am Asow'schen Meere kannte Strabo auf der Wende der vor- und nachchristlichen Zeiten sesshafte Aspurgeis und Aspurgianoi. Die thrakische Stadt *Uscudama* — jetzt: Adrianopel — erinnert stark an *Askidom*. (*dom, tuom*, ist die Gerichtsstätte, welche nach der Edda den Asen auf dem Eschen-Wipfel gelegen war.) Dass Paulus Warnefried's Sohn, der Diakon, in seiner Langobardischen Geschichte aus dem 8. Jahrhundert davon spricht, Wodan sei nach der Sage vor uralter Zeit nicht in Germanien, sondern in Griechenland gewesen, mag hierneben erwähnt sein. Sein Zustand als Verbannter gemahnt an den des thrakischen Apollon bei den Hirten. Es sind da merkwürdige Mythenanklänge. Lauschen wir ihnen doch noch eine Weile, als zum Athemholen. Wenn wir auch den zerklüfteten Kaukasus diessmal umgehen, so müssen wir doch noch über die Armenischen Berge, den Ararat, und beim Teufelsberg der Perser vorüber, wo der semitische Dämon gefesselt liegen soll, — was in Betreff der Fesseln nicht mehr ganz sicher ist! —

Aus Thrakien stammt der occidentalische Apollon-Dienst. Er ist uralte. Der semitische des Abelios von Kreta ist ein Eindringling. Wir hören den Bel und den Abel heraus. Der Hirt Abel aber unterscheidet sich vom Hirten Apollon u. A. dadurch, dass Letzterer im ältesten Hellas schon die soliden Geschäfte des Ackerbauers Kain mitbetreibt und Städtegründer geworden ist. Der thrakische Apollon hat durchaus occidentalisch-arischen Charakter. Mannhaft, kampffertig zur Abwehr des Bösen, nähert er sich nordischen Mythengestalten. Heisst er doch auch der Gott der Hyperboräer, der fernsten, seligen Völker des unbekannten Nordens. Wie dem Wotan waren ihm heilig der Wolf und der Rabe. Auf der Schulter sass ihm der raunende Todesvogel, wie Hugin und Munin dem Odhin in Asgard. Er war der „rächende Gott“, der „schwurwissende Eideshort“, wie die zum Morde Verbundenen in der „Götterdämmerung“ den „Wotan Allrauner“ anrufen. Auch die „schrecklich heilige Schaar“, die Jener dort weisen soll „dem Racheschwur zu horchen“, sie meldet sich in dem finsternen Beinamen des lichten Gottes: *Hekatos*, d. h. wörtlich: der Jäger. Hekate, die Hexen-Mutter, gehört in den düsteren Geisterkreis, wie er auch den nordischen Völkern als „wilde Jagd“ unter Wotan's stürmischer Führung nächtliches Grausen und Verderben brachte. Der thrakische Apollon bewahrt schon in seinem Namen die altarische Genossenschaft. Es gab eine uralte römische Hirtengottheit *Pales*, deren Fest nach Plutarch vor der Gründung der Stadt bestanden hatte, und die bald männlich (wie bei Varro), bald weiblich (wie bei Vergil) aufgefasst erscheint. Diess erinnert an die

Zwillinge der Leto, Apollon und Artemis, auch an Froh und Freia und Ihresgleichen. Der doppelgestaltige Pales ward, einem Balder gleich, durch Springen über feurige Brände am Frühlingsstage des 21. April gefeiert. Sein Fest bedeutete die Reinigung des Volkes. Das Blut des Oktoberpferdes aus dem Vesta-Tempel erneuerte gleichsam — für Alle vergossen — das Blut des römischen Volkes selbst für das neue Jahr. Das Ross ist ur-arisches Symbol der Sonne und der Blitze; das Vesta-Feuer ist das heilige Herdfeuer der vom Blitze des Himmels getroffenen Erdgöttin: Odhin's Zauberstab. Der Name Pales führt auf die arische Wurzel des Hütens und Weidens *pa*, welcher auch der Begriff des Vaters, *pater*, entsprossen ist: der Hirt. Man könnte an den räthselhaften altdeutschen *Phol* denken, von welchem es im Merseburger Zauberspruche heisst: „Phol und Wodan fuhren in's Holz; da ward dem Balders-Fohlen der Fuss verrenkt.“ Ableitend von der Wurzel meldet sich uns der begriffsverwandte slavische Hirtengott *Wolos*, neben welchem nach Müllenhoff's Deutung ein altsächsischer Gott des Glückes und Wohlstandes *Welo* anzunehmen wäre. Mit diesem Namen *Welo* hängt unser „Wälse“ zusammen. Durch die wunderbare Befruchtung mittels des Apfels einer Wunschmaid war das wilde Geschlecht des göttlichen Urnomaden Wotan am Leben erhalten. So ward Wälsung von einer Jungfrau geboren, wie das Sonnenross des Pales aus dem Heiligthum der Vesta stammte: ein Wunschkind und Wunderspross, bestimmt zur Reinigung der finsternen Schatten und zur höchsten Glücksentfaltung der göttlichen Kräfte des Wälsungen-Geschlechtes. Um Ahnen und Nachkommen spinnt sich die Sage der Vater- und Sippen-Rache. „Meines Vater's Feind, treff' ich dich hier!“ klingt es uns aus Siegfried's Munde wie urälteste Mythenkunde jugendfrisch entgegen. Dieser Zug rückt die Wälsungen zum Wali, dem nordischen Gotte des jungen Lichtes, dessen zauberhafte Erzeugung durch Odhin schon erwähnt ward. Eine Nacht alt fällt Wali den Mörder des Balder in der Götterdämmerung. Phoebos Apollon aber war drei Tage alt, als er den Drachen Python erlegte. Ja, auch als „ungeborenen“ Kämpfer kennt ihn die griechische Sage, wie die Angelsachsen ihren „Lohengrin“ Skeaf, der aus dem Todtenlande zum Rettungskampf geschwommen kommt. Apollon aber kehrt von seinen Schwänen geleitet aus dem nördlichen Hyperboräerlande heim, wenn das Licht des Himmels über Hellas wächst. Auch unser Lohengrin zeigt noch den edel-strengen Charakter dieser nordischen Heiligkeit, des Apollinismus. Vielleicht ursprünglich dort in den fernsten nordischen Nomadenlanden, späterer Sage nach im nördlichsten Hellas selber, in Thessalien, musste auch der „Retter“ Apollon die Befleckung seiner Hand mit des Drachen Blute durch Dienst als Hirt unter fremder Herrschaft sühnen. Der thrakische Hirtengott scheint dem späteren Volksbewusstsein wie eine Erniedrigung des hellenischen Sonnengottes gegolten zu haben. Doch der Gedanke des Sühnelebens als Nomade ist auch germanischer Sage eigen. So leben die

Wälsungen als Wölfe (Apollon- und Wotan-Thiere) im wilden Walde des Ostens. „Den Wolfspfad gehen“ hiess: „in die Verbannung ziehen.“ So musste auch Odhinn aus Asgard-Byzanz unter die Nomaden flüchten; als Ullr bei den Schweden gleicht er dem Apollon bei den Hyperboräern. Will man sehr weit zurücksehen — und die Zusammenhänge der Mythen haben uns die Richtung gewiesen — so zeigt sich der Phantasie das uralte Bild, wie aus der östlichen Heimstätte des arischen Stammes, aus dem ältesten aller Asgarde: Asien, die überquellende Lebenskraft der germanischen Familie sie zwingt, den Wanderpfad auf die Suche weiterer Weide- und Rast-Plätze zu betreten. Jahrhunderte, Jahrtausende unendlicher Mühsale und Nöthe führten das stärkste der Völker von Asien bis Askiburg am Rhein.

Eine Spur von der ältesten Wanderung arischer Stämme nach Europa hat uns auf jeden Fall der flüchtige Blick in die thrakische Hirtensage schon gezeigt. Führte sie nach Hellas und Latium weiter, und erinnerte sie an ähnliche Tapfen im fernsten Grunde Germaniens, so soll uns hier, da wir es eilig haben, die Frage noch nicht beirren, ob in thrakischem Mythos urgermanische Spuren anzunehmen seien, oder ob arische Urverwandschaft nur ähnliche Tritte in entfernten Räumen gethan. An frühester Sippen-Freundschaft der Asburg-Söhne des Nordens und der Aspurgianer des Südens ist nicht wohl zu zweifeln. Selbst der Begriff der „Freunde“ scheint gemeinsam, wenn man die thrakischen *Priantai* mit gotischen *frijōnds* vergleicht. Hätte Grimm wider neuere Wissenschaft dennoch Recht zu behalten, dass Goten und Geten, Dänen und Daken Ein Volk oder volksverwandt gewesen, so würden die thrakischen Spuren noch an Bedeutung gewinnen. Wie Geten und Daken, deren Ursitze uns gleich bis zum Oxus und Jaxartes in die Turkmenen-Steppen rufen wollen, so gehörten auch die Makedonier zum thrakischen Stamm: sie, welche das frische arische Blut, die ursprünglich bewahrte arische Kriegskraft, aus ihren Sitzen zwischen Thrakien und Thessalien nach Hellas brachten und siegreich bis nach Persien und Indien urheimatwärts in den asischen Osten führten. Dahin geht unser Weg, und wir verlassen den thrakischen Strand und Byzanz, das gräzisirte Asgard des thrakischen Odhin, um über den Bosphorus nach Klein-Asien zu gelangen, durch das spätere Gebiet der christlichen Galater-Brüder, in's alte arische Land.

Die Asgarde und Askiburgien scheinen hier zu fehlen; wir sind nicht auf der grossen Germanen-Strasse. Hier wanderten etwa iranische und südhellenische Stämme vom tiefen Osten hervor nach Anatolien ein. Aber der Arier-Name leitet uns sicher genug. Die Asia ist uns hier eine Aria, und danach nennt sich jener vulkanische Hochberg, der uns in der Fluth

der Völker einen sicheren Halt bedeutet: der Ararat, danach das wilde Bergland umher, das wir durchwandern müssen: Armenia, danach der Strom, der uns die Richtung weist zum ersten grossen arischen Meere: der Araxes, und danach endlich, wenn wir das Ufer des Kaspi-See's von West nach Ost umschritten haben, dessen nördlichster Theil, in der Vorzeit noch ungetrennt vom Hauptbecken: der Aral. Wir sind der Heimath der Arier nahe gekommen: der Ariana des Alterthums. Auch das herrschende Volk der von dort weit südwärts abgewanderten Inder nannte sich Arias. Im äussersten Norden, an der Mündung des Jaxartes in den Aral, kannte Ptolemäus noch im 2. Jahrhundert n. Chr. die Ariakoi. Dort war schon der Süden von „Turan“, wie die reinen Iranier von Baktrien und Persien das ihnen fremde, weite nördliche Steppenland bezeichneten. Im Norden Turan's aber, ganz fern entrückt, sassen Anarioi, nichtarische Völker von der gelben Rasse, die sich einst nach Herodot vor Jahrtausenden eine böse Krankheit von den Semiten geholt und bis auf den heutigen Tag, der sie als tatarische *Nogaier* in Südrussland sieht, nach Schilderungen europäischer Reisender behalten haben. Das ganze bergige Hochland, südlich vom Kaspisee, westlich vom indischen Kaukasus (Hindukusch), ist Iran, der Osttheil heute — Afghanistan. Im Mittelpunkt kannte das Alterthum einen See Areios. Der Fluss des gleichen Namens durchströmt das Land von Ost nach West. Im Süd-Theile weideten die Sagartier ihre Heerden, welche die Felsen-Inschrift der persischen Achämeniden: Ačagarta nennt. So hätten wir in der Urheimath der Arier auch „Asgard“ wieder gefunden. Wir werden es gleichfalls im Nord-Theile treffen, und dort den Urgermanen noch näher gekommen sein! —

Es wird sich verlohnen, wenn wir unsere historisch-geographische Kenntniss in dieser von der Schule vernachlässigten Gegend noch mehr befestigen. Ebendort schreitet jetzt die transkaspische Eisenbahn jährlich um Meilen durch schaurige Sandwüsten gegen den wilden Osten des zentral-asiatischen Berglandes vorwärts, um endlich die kalte russische Macht dem tropischen englischen Reichthum über den Kopf zu schütten: der grosse Sieg des Slavismus über den Germanismus an den Quellen unseres Völkerdaseins. Unsere Schüler aber lernen inzwischen, wie vor Jahrzehnten, die Geographie der alten Attika und die verschollenen Völkerstämme der italischen Halbinsel, zum Zwecke der klassisch-humanistischen Bildung des modernen Westeuropäers. Wir wollen heute Transkaspien sein. —

Etwa 1000 Kilometer jenseits des kaspischen Ostufers erheben sich aus dem Steppenlande die westlichen Ausläufer der mächtigen Zentralgebirge. Mitten zwischen den beiden Hauptströmen, Oxus (*Amu Darja*) im Süden, Jaxartes (*Sir Darja*) im Norden, strecken sie sich in die turkestanische Ebene hinaus, bis gegen Bokhara. Vor dem westlichen Abfall dieses vorgestreckten Höhenzuges liegt das uralte Samarkand, das *Maracanda* des Alterthums. Der östliche Ausgangspunkt des Zuges ist dort, „wo das

„Himmelsgebirge“ Thian-schan an seinem westlichen Ende an den Bolor (*Belur Dag*) gangartig anschaart, oder vielmehr diesen unter dem Namen der Asferah-Kette durchsetzt.“ (Alex. v. Humboldt, Kosmos II. 402.) Diese Asferah-Kette Humboldt's nennen unsere heutigen Karten *Alai Dag*. Ihr alter Name klingt noch wieder in dem nördlich davon, nahe dem Jaxartes belegenen, Orte Isferah, und zum Theile aus der dort um den oberen Jaxartes gelagerten Landschaft Ferghana. Die Alten wussten von „Asen“ (*Asioi*, bei Strabo) und von „Askatankischen“ Bergen in jener Gegend, und die älteste, homerische Kunde schliesst den Kreis der Ur-Stammesnamen mit dem Worte: Arimoi. Arische Asen in Askibergen! Das fremdartige *tankas* der ptolemäischen Ueberlieferung ist vielleicht schon ein turanisches *Dagh* (Gebirge), also *Askatank* = *Asciburgium*. Bei all diesen von Griechen, oder Turaniern, oder arabisirten Persern, uns überkommenen Worten hat man auf die Angleichungen Rücksicht zu nehmen, welche jedes Volk mit den vorgefundenen Namen an die eigene Sprache zu vollziehen beflissen war. Man denke etwa an *Marakanda*, *Samarkand*, *Sa-mo-kien*, *Kang-kiu*! Auch *Asferah*, etwa um die Zeit auftauchend, da Firdusi die altarischen Heldensagen von Iran dichterisch wiederschuf, hat für uns jenen wunderlichen Mischton von Arischem und Semitischem, der dem mittelalterlichen Persischen eignet. Dennoch dringt der Urlaut, den die antiken Namen bewahrt hatten, auch hier noch durch, und bestimmt uns zu erklären, dass wir schon im Nordeck des altarischen Landes, am „Himmelsgebirge“, wo die Iranier von Baktrien den Weltbaum über dem Urquell der Ströme glaubten, einen Asberg gefunden haben. Diese rauhe Gebirgsgegend zwischen Thianschan und Bolor, von den Oberläufen des Jaxartes und Oxus umspült, hiess im iranischen Alterthume: *Aryanem vaego*, ein winterlich-windiges Arierland. Zwischen dem Asferah und dem Oxus dehnte sich nach Westen, dem Kaspisee zu, die alte Sogdiana, die Heimath der *Sugudas* oder *Cugdhas*, worin man die Skythen oder Saken erkennen möchte, welche noch in historischer Zeit dort weiden, und an welche sich die Daken am Kaspi-Ufer anschliessen. Jenseits des südlichen Oxusufers, zwischen dem Strome und dem gewaltigen Gebirgszuge des Hindukusch, lag das Hochplateau von Pamir, das Land der Baktrier, die vermuthete Urheimath der Iranier, die spätere Wirkungsstätte des Zarathustra. Thianschan im Norden, Hindukusch im Süden verbindet die Wand des Bolor als Rückenlehne all dieser Berggelände: Arjana, Sogdiana, Baktria. Wie Marakanda als Westpunkt zwischen Jaxartes und Oxus, so liegt hier im Süden, nur noch weiter nach Westen vor, Margiana, heute Merw, zwischen Oxus und Areios (*Heri*): beides sicherlich uralte Markstätten des Hochlandes gegen die Steppen. Der Areios strömt vom Hindukusch nach Westen durch die alte Süd-Ariana, einst *Haraeva*, heut *Herat* genannt. Es ist das Land der Afghanen, das sich hier um den Hindukusch und Areios nach Osten bis gegen den Himalaja und den Indus in wilden Bergzügen lagert. Dort,

wo im hintersten Winkel des Landes der Bolor, der Hindukusch, und das zum Küenlün sich hinstreckende Karakorum-Gebirge von einander nach Nord, West und Ost ausgehen, glaubte man den Ursitz der später am Indus südwärts abgewanderten Inder annehmen zu dürfen. Wir finden etwas südlicher, wo der Indus vom Himalaja herströmend den grossen Bogen nach Süden beschreibt und Afghanistan von Kaschmir trennt, etwa im heutigen Kafiristan an den Wurzeln des Hindukusch, zu ältesten Zeiten die Namen der *Açvakas*, griechischen *Asakenoi*. (*Açva*, ind. das Ross.) Am Bergland von Afghanistan haftet der antike Name *Arachosia*, altiranisch: *Haraqaiti*, offenbar mit *Haraeva*, *Ariana*, verwandt. Dort gab es den Namen der Euer-Geten: gräzisirte *Arja-Geten*. Wieder südlich davon, im alexandrinischen Gedrosien, bis zum Indus, sassen zur persischen Glanzzeit die *Satta-Gyden*, (Thata-Gusch, d. i. Thiuda-Getos, got. Got-thiod), ein Theil von ihnen die *Ariaspen* (Edel-Rosse), wo noch Ruinen alter Städte sich finden. Dieses Land, das sich, für Nomaden geeignet, an die nördlich und östlich gelegenen Bergwände der Ariana und Arachosia unmittelbar anlehnt, war auch das Gebiet jener alten Sagartier, die später in Sakastanoi gräzisirt wurden. Der arachosische Berghintergrund bildete ihre *Asagarta*. Der äusserste Südwesttheil, bei der Persis am Meere, ward von Ackerbauern bewohnt, welche Germanier hiessen. Diese haben als die Einzigen in Persien den uralten Feuerkult unter aller moslimischen Anfeindung bis heute treu bewahrt. Die neupersischen Namen sind *Sedshestan* und *Kirman*. Die Parther, welche ihr Reich um die Wende der Zeiten bis hier hin ausdehnten, führten — ob eigenthümlich, ob ererbt — die Namen der *Asi* und *Askaner*. — Aeusserste urgermanische Spuren! —

Für eine kräftige Natur lässt es sich wohl hausen in dem mittleren, aber doch scharf wechselnden Klima zwischen dem 33. und 38. Breitengrade. Grünende Ebenen und rauhes Gebirg drängen sich reichlich und halten den Charakter noch ungemischter Bewohner im Gleichmaasse. In den Thälern scheinen die Nutzpflanzen unseres jetzigen Getraides wild wachsend zu erster Pflege schon zu locken. Die Tiefe der Berge birgt Erze, die zu gewinnen von ältesten Nachbarn im Osten verstanden wird. Doch der Schatz der friedlich geborenen Söhne dieser Gegend ist noch die Heerde. Hier ist die Heimath auch unserer wichtigsten Hausthiere, vornehmlich des Rindes. Es zieht sich durch alle arischen Mythen die Bedeutung der Kuh als eines lebendigen Symbols der fruchtbaren Erde, des Mutterlandes der Menschen selbst. Jener mächtigste Strom des Landes, der *Oxus*, welcher 1000' breit aus dem Hochlande hervortritt und in verdoppelter Breite jetzt zum Aral, ehemals in das kaspische Meer, strömt, führt seinen Namen aus altarischer Sprache, wie auch sein Oberlauf am Bolor nach dem Ariervolke *Arat* heisst. *Oxus* bedeutet den Benetzer, Befruchter, Nährer und Mehrer, welche Begriffe allesammt in der Wurzel *uks* ihren Ausdruck erhalten haben (altind. *uksh*, griech. *αὐξό*, altiran. *vaksh*,

got. *vachsan*, konsonant. Form). Finden wir nun in den Urmythen der Arier neben der Erdkuh die Fluss-Stiere, so mag es uns einen Blick in die Zusammenhänge der Sprachen- und Mythenbildung gewähren, dass jener älteste arische Strom in der That fast namensgleich ist mit dem Stiere selbst: altind. *ukshan*, got. *auhso*, althochd. *ohso*, d. h. der Starke. (Die konsonantische Form zeigt altind. *vaçā*, lat. *vacca*, die Kuh, deren älterer arischer Name *gau*, german. *kó*, dagegen verwandt ist mit *gaia*, die Erde.) Die Wurzel *uk* = *vak* erscheint auch in der germanischen Nebenform *vag*, um Fluss und Wasser zu bezeichnen: das Wag, die Woge. Im fernsten Norden, bei Archangel, strömt mit der Dwina, d. h. ihrem „Zwilling“, die Waga in das weisse Meer. Wir werden auf unseren Fahrten auch dorthin gelangen. In dem „weihlichen Wag“, der *weia waga* des Urgewässers, des Urstromes, beginnt unser Nibelungen-Drama. Der Oxus war sprachlich wie mythisch solch ein heiliger Wag für seine arischen Ansiedler. Die iranische Sage hat davon Spuren bewahrt. Er zuerst wies ihnen einen geheimnissvollen Weg, eine Wasserstrasse, nach neuen „Rasten“, neuen Asgarden. Er selbst war ihnen gleichsam eine „bebende Rast“ — *Bifröst* — wie der Regenbogen, diese himmlische Wolken- und Wogenbrücke nach dem Asgard der nordischen Asen. Auch die mythisch gleichbedeutende Brücke *Cinevad*, welche im altiranischen Mythos auf den heiligen Götterberg führt, von welchem die Wasser der Erde strömen, heisst wörtlich „bebender Pfad“ und ward erst später auf „Vergeltungs“- oder „Reinigungsbrücke“ ethisch umgedeutet. Wie Heimdallr der lichte Ase über Bifröst, so wacht der richtende Segenspender Rashne-Rast auf Cinevad. Himmelsstrassen und Erdstrassen entsprechen sich mythisch, und der Strom, auf welchem der Arier die Anfänge der Schifffahrt lernte, war die erste grosse Strasse in seiner Weltkenntniss. Heimdallr als der Walter der Erdwege heisst in der nordischen Edda *Rigr*, was noch an den Regen und Regenbogen, Heimdalls himmlisches Element und Amt, erinnert. Der Name ist sprachliche Weiterbildung aus *ri*, welches „fliessen, giessen“ bedeutet und mit *rá*, „spenden“ nächstverwandt ist. Alle diese Urwurzeln bilden Namen arischer Ströme. Im „Rhein“ und „Regen“ rauscht ihr Laut noch heute durch deutsche Lande. So waren Oxus und Jaxartes die ältesten „Rheine“ des Ariers. Im Zendavesta kommt dafür der Name *Ranha* vor. Die Bedeutung ist die des Oxus: der Befruchter, der Spender. Man hat den *Ranha* insbesondere auf den Jaxartes bezogen, der auch Ariartes oder Oxiartes, ja, sogar asiatischer „Tanais“ (Don), genannt ward. Er musste dem Arier als ein Zwilling des Oxus erscheinen und, je nördlicher jener hauste, um so mehr als zweiter Oxus an die Stelle des ersten treten. Noch entschiedener als dieser öffnete er dann den Weg durch die turanischen Steppen in das östliche Europa, wo er dem Wandervolke als Jaik (Ural), Don und Donau wieder zu kehren schien. Auch ist sein Ursprung im Himmelsgebirge, sein Oberlauf längs der ganzen Asferah-Kette für die

nördlichen Arier beachtenswerth; wogegen der Oxus im Bolor entspringt, oder aus einem See hervortritt, nicht allzufern dem heiligen Berge Meru im Stammland der Inder, der südwärts wiederum den Indus speist. So gehört der Oxusquell und der Induslauf der altindischen, der Oxus und der Areios der altiranischen, der Oxus und Jaxartes der nördlichsten Arier-Familie; und diese Anwohner des Asferah und des Ranha-Stroms, an Asgard und Rhein, waren aller Wahrscheinlichkeit nach die Urganen.

Es liegt nahe, eine gewisse Ordnung der Einzelstämme schon auf dem Boden des gemeinsamen Vaterlandes dergestalt anzunehmen, dass sie den späteren Hauptrichtungen der Abwanderung entspricht. Die Abwanderung selbst aber pflegt man sich nach der Folge vorzustellen, wie die Einzelstämme in der noch viel späteren geschichtlichen Zeit auftreten. Also glaubt man bereits im Urlande eine Unterscheidung der Ostarier und Westarier annehmen zu dürfen, aus welchen Ersteren die östlich zurückbleibenden Völker hervorgegangen seien, während Letztere die Väter der westlich vorschreitenden Völker gewesen wären. Danach will man die Ostarier in den asiatisch gebliebenen Ariern von Iran und Indien, die Westarier in den Europäern wiederfinden, welche sich dann wiederum in die Hauptstämme der südlichen Italo-Hellenen (Pelasger), der nördlichen Germano-Slaven (Asen), der westlichen Kelten (Kimmerier) unterschieden hätten. Die Beobachtung näherer Verwandtschaft zwischen diesen einzelnen Stämmen ergibt jedoch eine Art geschlossenen Kreises, dergestalt, dass als Ur-Stamm hochasiatische Iranier den nordeuropäischen Germano-Slaven und als Abwanderer südasiatische Inder den südeuropäischen Italo-Hellenen näher stünden, während die westeuropäischen „Kelten“ zwischen jenen beiden europäischen Gruppen das Mittel bildeten. Hieraus geht schon hervor, dass der als sehr bedeutend anzunehmende und wesentlich sich unterscheidende Urstamm der Germanen, etwa näher verbunden mit den Ansätzen zu späteren Slaven und Lithauern, in der asiatischen Heimath dem iranischen Ur- und Hauptstamm am Nächsten, von allen Familien des arischen Volkes aber am Fernsten nach Norden hin gesessen habe. Man denkt ihn sich also dort am Nordrande der Ariana, in die rauheren Berge des „winterlichen Arierlandes“ gedrängt und zunächst über die Sogdiana verbreitet, wo wir ihn demnächst zu besuchen haben. —

In diesen Sitzen war das Hirtenvolk kein Wandervolk. Berge und Wüsten schränkten seine Bewegungen ein. Wo Arier festsiedeln konnten, ohne unwürdig zu verderben, da liebten sie das Heim: die *Kama*. Dass gerade die späteren Abwanderer dieses Wort noch gemeinsam haben, lässt auf den Besitz im Urvolke schliessen. Den Iraniern bedeutete das Wort: den Wunsch, was an die „eig'ne Weid und Wonne“ der Germanen

erinnert. Die Anschauung, welche man sich von diesem Urvolke aus dem überlieferten Schatze seiner Sprache verschafft, ist eine reine, edele, wohlthuende. Die gemeinsamen Wurzeln der später so weit getrennten Sprachen arischen Stammes bieten im Ganzen mehr Trauliches dar als Unruhiges; wie es hingegen den semitischen Sprachen eignet. Wir verspüren hier nichts von „Razzia“ und ähnlichen arabischen Wüstensitten. Allerdings scheint Ackerbau dem Urvolke in seiner Gesamtheit noch fremd gewesen zu sein. Es war keine Noth dazu. Erst die westlicheren Theile des wachsenden Volkes verrathen uns Bekanntschaft mit der Wurzel *ar* in der Bedeutung der Ar-beit am Boden. Dem östlichen Urstamme bezeichnete die selbe Wurzel die doppelten Vorstellungen der Thätigkeit und des Zusammenhaltens: ein bedeutsamer Zug des arischen Charakters! Individualismus und Konservativismus, hochstrebende Willenskraft und ernst bindender Treusinn, zeichnen uns das Ideal dieses Volksgeistes. Entwürdigende Noth scheut er gleich sehr, wie er verweichlichen Ueberfluss verachtet. Darum hält er sich so lange als möglich im Frieden des Heims, das diesen seinen Sinn „befriedigt“, und die Fremde bleibt ihm das „Elend.“

Um solche Menschen schaaren sich bald vertraulicher die klugen Thiere. Sie finden in ihnen nicht nur ihre Jäger und Gewaltiger, sondern auch ihre Pfleger und Hüter. Fast alle Hausthiere waren unseren Ahnen schon bekannt. Der Hund, den der Orientale verachtet, schloss sich dem arischen Manne freundschaftlich an. Da fand er die Heerde, das schlichte Haus zu bewachen, und das Wild der Bergwälder nicht nur wüthend zu hetzen, sondern klug und kühn zu stellen. So ward der scheue Vetter des Wolfes und Schakals in vernünftiger Zucht zum Mitwisser und Mitübermenschlich überlegener Klugheit. Das besagt auch des Hundes Name. (Iranische Wz. *çu*, schnell, stark sein, nützen; davon: ind. *çvan*, nützen; ind. *çvā*, iran. *çpaka* und *çuni*, gr. *kyón*, lat. *canis* für *quani* — *nequam*, Nichtsnutz — litth. *szunis*, slav. *suka*, got. *hundas*, der Hund.) Der Schnelle ist zum Nützlichen geworden, und in dieser Zucht des Thieres lag etwas Religiöses. Der religiöse Sinn des Ariers für das Thier als Begleiter des Menschen spricht sich bei all seinen Söhnen von den Göttermeythen bis zu den Thiermärchen deutlich aus. Dem Germanen gilt des Hundes Liebe als Zeichen für des Menschen Güte. Der Nutzen ist nicht sein Gott, aber in dem Wesen, das ihm dient, verehrt er ein Göttliches (*çpenta*, iran.: heilig). Wo solcher Sinn bei arischen Stämmen schwindet, hat fremde Mistel sich eingenistet. — So gesellten sich dem ersten Hause des Ariers als freundliche Genossen: das Rind, das Pferd, das Schaf, die Ziege, und — unverachtet — das Schwein. Dem Iranier wird das Wort „Ross“ (*aspa*) zu einer Zauberformel: wo er Edeles und Grosses bezeichnen will, da springt es wie unwillkürlich ein; es schafft ihm seine ehrwürdigsten Helden-Namen. — Das „Joch“ ist den arischen Völkern ein gemeinsames

Wort, auch diess als Zeichen der menschlichen Zucht, aber noch nicht als Zwangsmittel zur schwereren Arbeit des Pflügens und Eggens, welche Begriffe erst die Sprachen der westlichen Abwanderer kennen. Auch der Lein war den östlichen Urvätern noch fremd; aber die Mütter woben Gewänder aus der Wolle des Schafes, dessen alter Name *avi* einen lieblichen Klang für das Ohr des arischen Menschen haben musste. Von dieser milden Wurzel stammen die anmuthigsten Worte des Friedens und Freuens, Hegens und Helfens; und Wem geholfen, Wer gehegt wird, der dankt durch Aufmerksamkeiten und mit Achtung (gr. *aíōn*, lat. *audiens*). Den Ariern war das Schaf kein dummes, sondern ein anhängliches, folgsames Thier. Den Widder hiessen die Westlichen gar mit der vornehmen Arier-Wurzel (lat. *aries*, gr. *eriphos*, lith. *erys*).

In dem einfachen Hause des Ariers, welches er statt semitischer Wüstenzelte zum Schutze wider scharfe Bergwinde und Hochlandslüfte sich fester an geschützten Orten zu errichten verstand: da waltete sorgsam eine Hausfrau und hütete des begrenzten Eigenthums in Mitten der Familie. Nicht üppiger Hochmuth, sondern ein kluges Sichbescheiden giebt sich Ausdruck in einem solchen ersten festen Heim. Auf diesem Grund wächst der edelste Stolz des Haushirten (*Des-potes*). Mit der Unruhe des Wanderns von Ort zu Ort, das Zelt auf dem Rücken des Wanderthieres, rückt die Plage des Kampfes und der Dämon des Unrechts auf jede scheue Sidelung drängend heran. Diese „Dränger“ nannte der Arier: „Turanier“ (iran: *túra*). Aber „Donner und Froh, die denken an Dach und Fach: wollen sie frei'n, ein Haus muss sie erfreu'n.“ So spottet Loge der Schweifende über die ersten Kulturgötter, denen die Lohe nicht die Albenschmiede, sondern den ehelichen Herd-Platz „heizen“ soll. Seinen Herdplatz wählte der Arier im Bewusstsein, dass der Gründer der Familie selbst einer Familie entstammte. Die Sippe verträgt sich über die Vertheilung der Plätze, ohne der Wahl des Einzelnen in einem noch nicht stark besetzten Lande unbilligen Zwang aufzulegen. Mit der Bildung von Sippen-Sitzen aber hebt ein weiteres Kulturleben an. Man denkt sie sich schon in der Urzeit, der später durchweg befolgten Ordnung gemäss, vorrückend von Ost nach West, von den unwirthlichen Berghöhen den freundlichen Thälern zu. Dass im Norden dieser Senkung, im eigentlich aralo-kaspischen Depressionsgebiete, heute die Sand- und Salzwüste schauerlich herrscht, darf unsere Phantasie bei der Umschau in der Urzeit nicht beirren. Die Versandung, Versalzung der dortigen Seegegend nimmt unaufhörlich zu, bis der Kaspisee verschwunden sein wird. In Urzeiten denkt man sich leicht Oasen wie die von Khiwa noch weiter ausgedehnt, wenn auch fernerhin, in Nord und Süd, der Wüstencharakter schon sich geltend gemacht haben mochte, seit die Einsenkung erfolgt war. Diese Ausbreitung der Sippen-Sitze eines Urstamms gen Westen findet ja auch noch in unserem Nibelungen-Drama beachtenswerthe Erwähnung. Man könnte sich darüber wundern, dass in der „Walküre“

Hunding zu seinem Gaste sagt: „Wendest von hier Du nach West den Schritt, in Höfen weit wohnen dort Sippen, die Hunding's Ehre behüten“; während doch sonst die Lage der „Welt“ als „im Ost, am Ende des Waldes“, ganz nah der Neidhöhle, bezeichnet wird, und der Wald selber sich auch schon vom Walküren-Felsen aus „weithin nach Osten“ ausdehnen soll. Die Erklärung des merkwürdigen Verhältnisses zwischen „Welt“ und „Hundings Höfen“ wird uns bei den europäischen Urgermanen zu Theil werden. Hier sei uns nur das Bild der nach Westen sich ausdehnenden ersten Kultur als Sippen-Sidelung in die Erinnerung gerufen. Manches Europäisch-Urgermanische entspricht dem ältesten Asiatisch-Urarischen. Auch der Arier in der Ariana braute sich schon sein berauschendes Getränk, und dass im Rausche ein Göttliches verehrt ward, künden die allgemeinen Sagen vom heiligen Tranke: Soma, Hom, Nektar, Odhin's Wein, der Meth des Odhroerir. Anfänge von Handwerk zeigen sich: zum Flechten und Weben der Weiber kommt das Waffen- und Geräthe-Schaffen der Männer. Noch in Hundings Hause finden wir die urzeitliche Ausstattung mit „geflochtenen und gewobenen Decken“. Das Handwerk ist nicht einem Sklavenstande überlassen, da es nur freie Herren giebt. Der *doulos*, der *servus*, der Knecht traten erst später aus unterworfenen Fremdvölkern hervor. Selbst dem Slaven scheint sein altes Sklaven-Loos noch nicht gefallen; seine Erscheinung in der Geschichte ist weit jüngeren Ursprunges. Sind neben Gefässen aus Holz, Stein und Thon auch solche aus Erz bekannt, und muss man sich desgleichen eherner Waffentheile als vorhanden denken, so scheint das Metallschmelzen und Schmieden bereits bekannt, ja, der Schmied führt in der iranischen Sage den Königsmann (*Kave*), und wie arische Helden ihre Wehr und Waffen zu schmieden wissen, das zeigen uns die Siegfriede und Wielande des germanischen Mythos. — Als Waffen nennt uns die Ursprache vornehmlich Bogen und Axt. Schwert und Speer scheinen sich noch nicht recht unterscheiden zu wollen. Der feindliche Nahkampf mit drängenden Störenfrieden blieb eine Seltenheit; denn ferntreffende Schuss- und Schleuderwaffen treten auffällig hervor. Die Axt verbindet Abwehr und Arbeit. Das Geräthe besteht aus Hämmern, Bohrern, Sägen. Schon baut der Anwohner des Oxus oder Jaxartes sein Schiff: die *Nava*. Und als die Gemeinde des Urstamms sich ausbreitet, als Wanderungen beginnen, Geschichte aus dem Dasein sich entwickelt: da baut und rüstet der Mann den Wagen, der Weib und Kind, Hab' und Gut, über die alten Grenzen nach neuer Heimath tragen soll. Der rinderbespannte Wagen des Arier's ist für ihn so charakteristisch wie das zelttragende Kameel für den Semiten. Die Wanderhütte, welche er von jetzt an sich errichtete, ist, dem Karren unserer Schäfer ähnlich, das in die Ruhe gestellte Gefährt. Wo seine Wanderstrasse ging, vom Orient durch Russland bis Norwegen hinauf, bis in die Alpen hinein, da finden wir noch heute diese Wagenhütten, anstatt auf die Räder, auf Steine gestellt, zum Schutze vor den Wassern schwellender Ströme und

Bergquellen. Diess ist des germanischen Hauses fester Grundstein (lat. *solum*, slav. *solo*, ahd. *sal*).*)

So trat mit der ersten Völkerbewegung unseres Stammes die Kunst des „Wagner's“ als die männliche neben die heimathlich weibliche des „Weber's“, und es ist mir wahrhaft rührend, im ursprünglichen Handwerk-Wesen unserer Vorfahren die Familien sich bilden zu sehen, denen der deutschesten Kunst deutsche Meister entspriessen sollten: Familien des Berufes aus der Urfamilie des Blutes! — Auf alle Fälle sagt uns der arische Wagner mehr von werdender Kultur als der arabische Kameeltreiber; und so wird es bleiben. —

Es lässt sich denken, dass noch geraume Zeit — und die Zeiträume messen hier nach Jahrhunderten — die Einfamilien des hier geschilderten Urvolkes in dem vorher erwähnten engeren nachbarlichen Zusammenhange verblieben, auch wenn stärker wachsende Zweige den Wagen rüsteten und nord- oder westwärts zogen. Noch immer stehen wir in der arischen Zeit, wenn auch angenommen werden darf, dass bedeutende Stammesunterschiede in gesonderter Entwicklung familiärer Völkerzweige sich ausbilden. Jeder Sohn einer Familie hat seine Eigenart, die sich vererbt. Nichts unähnlicher als Geschwister. Darum, wenn in Geschwisterschaft Urähnlichkeit mächtig durchbricht, gilt Geschwisterehe als reinste Fortpflanzung des Urstammes. „So blühe denn, Wälsungenblut!“ Solche Bündnisse stehen im mythischen Anfange aller grossen Heroenstämme; denn auch die Urgötter schon sind verschwistert: Kronos und Rheia, Froh und Freia, Belen und Belesina. Aber auch der Göttermythos schon kennt die Verschiedenheit der Charaktere: Zeus und Hera, Wotan und Fricka. Dann tritt Mischung mit weiblicher Eigenart von anderer Linie hinzu. Das Spiel der Familienbildungen setzt sich fort. Mit einer uns ungewohnt gewordenen Entschiedenheit prägt das Charakteristische in der Urzeit sich aus, wenn überhaupt die Grundart des ganzen Stammes charaktervolle Entschiedenheit ist. So schätzen wir den Arier nach seinen frühesten Erscheinungen in

*) Zwischen dem Zelte des arabischen Semiten und dem Holzbau des areiischen Germanen steht noch das Stein- und Stadthaus des Bürgers von Assur und Babel: ein Werk uralter Kultur aus der Mischung des Turaniers mit dem Chamiten. Nichtarische Zusammenschaarung nomadischer Zelte zum Zeltlager, zur Zeltstadt, scheint den Grundplan für dieses mesopotamische Haus- und Stadtwesen geliefert zu haben. Unter Despotengewalt barg sich hier die vielgemischte Masse drängend um die gesammelten Schätze der Welt an den befestigten Stapelplätzen des Handels. An solchen Reizen ward auch der semitische Nomade zum „Mitbürger“, und bald zum Selbstherrscher. Nach diesem Muster baute der Aegypter mindestens seit der Herrschaft der semitischen Hirtenkönige seine Tempel um Höfe; hiernach ersetzte auch Salomon mit phönizischen Arbeitskräften das alte Wüstenzelt der „Stiftshütte“ durch den neuen glänzenden Tempel-Hof von Jerusalem. Dagegen war der nordische Holzbau schon bei den ältesten Doriern und Etruskern zu Stein geworden in dem Saale mit der Vorhalle. Wo der Arier diese schlichte Form des „Saales“ verliess und Häuser mit inneren „Höfen“ baute: da unterlag er also dem orientalischen (chamito-semitischen), und dem dadurch bestimmten, späteren südeuropäischen („klassischen“) Stil-Einflüsse. —

der Geschichte. Insbesondere zeigt sich sein starker Individualismus in der Bestimmtheit, mit welcher die Sprachen seiner Einzelstämme sich unterscheiden. Vergleicht man etwa das Iranische mit dem Germanischen, das Slavische mit dem Lateinischen, so bewundert man den festen Zusammenhalt der Urverwandtschaft, an welcher kein Zweifel aufkommt, in seiner merkwürdigen Verbindung mit der tief wurzelnden individuellen Verschiedenheit, durch welche die Schwestersprachen sich von einander energisch abheben. Bei anderen Rassen mag man es bemerken, wie entweder die Aehnlichkeit ihrer Sprachen sich gar verliert, oder die individualisirende Sonderbildung derart vermieden oder verwischt wird, dass dem Beobachter ein plastisches Charakterbild verhohlen bleibt.

Das grösste Beispiel solch mächtiger individueller Eigenart bei unentrinnbar sich geltend machendem Konservativismus, der aus dem freien Eigenthümlichen eine bindende Regel macht: das ist die sogenannte Lautverschiebung des Germanischen. Ein Sprachwandel, der bei anderen Stämmen nur aus physischer Bequemlichkeit der Mund-Organen erscheint: wie im Uebergange des ostarischen *r* in westarisches *l*, in den Aspirationen der altiranischen Zendsprache, den Sibilationen des Slavischen und Romanischen — gleich den allgemeinen Sprachschicksalen der Vokal-Schwächung und Lautabbröckelung —: bei den Germanen greift er gesetzgeberisch tief in das festeste Gebäude der Charakter-Konsonanten ein, als Regel ihrer Verschärfung, als ein ethisches Moment, wie es sich ja auch in der poetischen Form der Allitteration ausdrückt. Der Werth des Ausdrucksmittels wird energisch geschützt und betont. Diese Betonung verändert den Laut, indem sie dem Stummen, Harten mehr Hauch, dem Gehauchten mehr Körper, dem Weichen mehr Härte verleiht. Das *t* wird zum *th*, das *th* zum *d*, das *d* zum *t*. Dem Germanen genügt es nicht, wie der Arier *tad* zu sagen: er sagt *that*; und auch diess befriedigt den sog. „Oberdeutschen“ noch nicht: er spricht das selbe Wort *daz* (das, dass) und glaubt nun erst „deutlich“ geworden zu sein. Das Deutlich-Sprechen ist somit das Ur-Merkmal des ganzen Deutschen. Bei all diesen wesentlichen Veränderungen wirkt aus dem selben Grunde der Trieb der Werthschätzung des „bedeutsamen“ Lautes dergestalt, dass vor allen anderen Völkern der Germanen die Wurzel des Wortes bewahrt und den Akzent auf ihr fesselt, dass er überhaupt nach dem Sinne des Sprachausdrucks im Worte betont, nicht nach natürlicher Tonhöhe der Laute oder nach dem Wohlklange des Lautgebildes, durchaus ethisch, und nicht absolut naturalistisch oder ästhetisch. Es fehlt dem Charakter seiner Sprache der konversationelle Zug der Bequemlichkeit, den wir frühe schon bei anderen Sprachen durchbrechen sehen, welche daher genöthigt werden, ihre volleren Formen durch Absonderung zu Kultuszwecken vor den Fortschritten der Volkssprache zu bergen. Die Sprache als Solche war dem Germanen ein Heiliges; er bedurfte dazu des Priesters nicht, der sie anders sprach, als

das Volk. Nicht im Fremden, — im Vertrauten lag ihm das Heilige, wie es ihm im Thiere, wie es ihm im Walde lag. So innig verwachsen ist das germanische Wesen mit diesem Wesen seiner Sprache, dass ich mich des Bildes nicht erwehren kann, schon in der Arierzeit, als unser Urvater noch ein Sohn neben Brüdern an den nördlichen Marken der Ariana siedelte, da habe sich ihm die arische Sprache zu dem Eigenthümlichen gestaltet, das sie ihm bis in die Zeit der journalistischen Razzia geblieben ist. —

Lautverschiebung! Ein wunderbarer Vorgang! Man nimmt gewaltige geschichtliche Bewegungen, Völkerstürme, Götterdämmerungen an, unter deren Schrecken, Druck und Drang der Germane in all seinen Theilen seinen alten Sprachstand verlassen und die oben angegebenen Verschärfungen der Laute gemeinsam habe eintreten lassen. Ja, nachdem diess einmal sich vollzogen (sagen wir: in der Zeit der Auswanderung aus dem europäischen Osten nach dem Keltenlande des Westens), da soll es der Oberdeutsche in jüngerer historischer Zeit noch zum ändern Male gethan haben: etwa in den Stürmen der nachchristlichen „Völkerwanderung“, mit dem Auftauchen der Alemannen in Süddeutschland, — allerdings nun nicht mehr bei allen Stämmen die Regel durchführend, und auch das so entstehende regelrechte „Althochdeutsche“ nicht lange rein bewahrend. Diese zwei Lautverschiebungen unserer Sprache, aus dem arischen zum urgermanischen, aus dem urgermanischen zum oberdeutschen, althochdeutschen Stande, bleiben Wunder. Es giebt wenig Anhaltspunkte für eine Kenntniss der urgermanischen Sprache bei den Oberdeutschen vor ihrer Lautverschiebung, oder der arischen Sprache bei den Urganen vor der ihrigen. Der geringfügige germanische „Wortschatz“ aus ältesten Zeiten, den wir den Griechen und Römern verdanken (ich denke an die entschieden urgermanischen: *glesum*, *ambacti*, *margarites* u. a.) kann nicht viel Beweiskraft haben für eine Feststellung des altgermanischen Lautbestandes, da fremdes Ohr und fremder Mund die unsicheren Uebermittler sein mussten. Spricht uns Tacitus von einem *Tuisco*, richtiger *Tiusco*: so mag er ebensowohl bereits einen oberdeutschen *Ziu* haben nennen hören, als wie einen altgermanischen *Tiu*. Die deutsche Sprache selber hat mir die Ketzerei in den Kopf gesetzt: diese zwei „Lautverschiebungen“ haben in solcher späteren historischen Weise niemals stattgefunden. Ich kann mir nicht helfen: ich höre meinen germanischen Urvater zwischen Oxus und Jaxartes, bei „Asberg am Rahn“, einen scharf gesonderten Dialekt reden, den nach Zeiten längerer Trennung der iranische Bruder in Baktrien und am Demavend nicht mehr verstehen konnte. Der Germane war Germane, weil er den germanischen Dialekt des Ariers sprach. Ja, es zeigt sich meiner Phantasie eine kleine „kërmannische“ Familie besonders beweglicher Gestalten, heftig disputirender, scharf redender Männer, die sich ein Weniges abseits verzogen und bald in's Schweifen geriethen, sich hinter den Wolken anderer Völkerzüge verloren, wieder

auftauchten, wieder verschwanden, und endlich als „Sueven“ in's Schwäbische kamen, als Alemannen in grösserem Bunde, ihre Eigenart anderen Vettern mittheilend, am Rhein sich verbreiteten. Diese munteren Leute, die immer „wo anders“ sitzen (im *Ali-sasz* hausen) wollten, die Ur-Elsässer also, sprachen schon dort in der asiatischen Heimath einen Dialekt, der zu dem germanischen im Verhältnisse des ober- zum niederdeutschen stand. Der grosse urgermanische Haupt-Dialekt ist der Sprachquell des Altgermanischen, das im Gotischen, Nordischen, Sächsischen, Friesischen fortlebte; der kleine urgermanische Nebendialekt ist der Keim des späteren „Althochdeutschen“, das durch die Litteratur, verjüngt und vermischt, zur modernen Gemeinsprache des heutigen „gebildeten“ Deutschen befördert ward. Ich sehe in dem Grossgermanen der Ariana den arisch-germanischen Helden, in dem Kleingermanen den urdeutschen Parlamentarier und „Demokraten.“ Vielleicht sass im Rathe der Letzteren ein Ahn der oberdeutschen Staufenger, deren altes Geschlecht ja bekanntlich in Beziehungen zu Elementargeistern stand, und vor der Wagenschaar der Ersteren zog ein Ahn der niederdeutschen Bismarcke, welchen ich mir als einen Freund und Gefährten des ältesten waltenden Germanengottes denken kann: des Tius von Asgard, der dem Wolf die Hand in den Rachen legte. Im „Staufenger“-Namen klingt uns der Becher („Stauf“) des in's Gelage Redenden zu, und über die historische „Bischofsmarke“ im Andern springt uns das mythische Blitz- und Sonnenross (das „Mark“) des hohen sächsischen Kriegsgottes fort! —

Ich möchte hier scherzend nicht missverstanden werden. Im Spiele der Phantasie liegt ernster Sinn. Wir sind kein Volk von gestern. Alles Edele und Grosse, auch alles Unmässige und Unselige in uns, das sind arische Uranlagen. Wir europäischen Ario-Germanen haben uns bis vor gar kurzer Zeit durch die Jahrtausende wesentlich nur mit Ariern wieder vermischt. Wir sind längst nicht reine Germanen mehr, wie Jene nicht mehr reine Arier waren. Dennoch sind wir in den Mischungen, soweit wir sehen können, noch immer die Vertreter gewisser Uranlagen geblieben. Wo etwa doch gar Mischung mit asiatischen Turaniern, europäischen Finnen, stattgefunden haben mag, ist in den noch bestehenden Formen der Sieg des Germanenblutes zweifellos. Was davon in Asien aus Urzeiten haftete oder von dort „mongolisirt“ nachstürmte, fällt nicht mehr dem Germanenthume zu. Der gefährliche Semit blieb uns noch ferne. Nur im „Philister“-Namen droht er als idiomatisches Symbol! So gewannen wir trotz tausendjähriger Noth ein Vaterland, ein Deutschland; und wer dort als ein Deutscher sitzt ohne Philister zu werden, der wird sich wiedererkennen im Germanen der Sogdiana, der winterlichen Arjana, der wird mit Wonne sich den Sohn jener Väter, und seine Tugenden die Blutstropfen des menschgewordenen *Tius* nennen. Von seinen Fehlern reinige ihn das Blut des menschgewordenen Heilands! —

Eine neue Geschichte der deutschen Litteratur.

Franz Hirsch,

Geschichte der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. III Bände. Leipzig, W. Friedrich.

Besprochen von Karl Alberti.

II.

Wie alle landläufigen Litteraturgeschichten hebt auch die vorliegende bei der Würdigung des ersten unserer sogenannten Klassiker, Klopstock, nicht deutlich genug hervor: einerseits die tiefe Sehnsucht des deutschen Gemüthes, sich der fremden Formen zu entledigen, und andererseits das Unvermögen, auf allen Gebieten rein deutsche Ideale zu finden und diese in deutschen Formen darzustellen. Daher auch einerseits die fast beispiellose Verehrung Klopstock's, insbesondere bei seinen jüngeren Zeitgenossen, und andererseits der gehässigste Spott, insbesondere von Seiten der „Aufklärung“. Am deutlichsten wird dieser Widerspruch Dem werden, welcher Klopstock's *Gelehrtenrepublik*, jenen seltsamen Versuch einer nationalen deutschen Erziehung, einer sinnigen Würdigung unterzieht, und es ist befremdlich, dass dieses Werk in Hirsch's Litteraturgeschichte nicht einmal erwähnt ist, ja dass Hirsch gelegentlich sagt, dass „die Romantiker auf dem Gebiete dessen, was uns heute als deutsch, als national gilt, nichts vorfanden, und dass sie die Anfänge des Nationalbewusstseins aus dem Chaos hervorzaubern mussten.“ Wie gross aber war der Einfluss Klopstock's z. B. auf den Hainbund und durch diesen wieder auf die Romantiker und die germanistischen Studien. Klopstock regte in vieler Beziehung sein Jahrhundert in ähnlicher Weise an, wie R. Wagner das unsere; man denke nur an seine Bemühungen um den germanischen Mythos, sein Auflehnen gegen das „Moderne“, oder an das, was ihm die deutsche Sprache zu verdanken hat! — Gerade diese Seite seiner Wirksamkeit wäre, von dem durch die Kunst und die Lehre unseres Meisters errungenen höheren Standpunkte aus, einer liebevollen Würdigung werth.

Trefflich dagegen beurtheilt H. Lessing und Herder. Wohl nennt er Lessing etwas überschwänglich „den genialsten Epigrammatisten der Deutschen“, dessen „Werke alle den Stempel der Vollendung tragen“; — aber er weiss doch auch, dass Lessing nur der Wegbahner zur neuen Zeit ist, dass

„sich in ihm der plastische Schönheitssinn des Hellenen mit der scharfen Verstandesenergie des Römers und dem oft spitzfindigen Scharfsinne des Semiten vereinte“ —,

dass mit Lessing und Winckelmann, wie in anderer Weise wieder in Wieland, nur gleichsam der Humanismus sein Ziel erreicht hatte.

„So kann uns Lessing trotz seiner unendlich hohen Bedeutung für das deutsche Geistesleben im Grunde doch nicht als der Schöpfer der modernen Litteratur, sondern nur als der mit den Schätzen eines geistigen Crösus ausgestattete Vermittler des hellenischen mit dem deutschen Geiste, wie ihn unsere Zeit versteht, erscheinen.“

„Nicht Lessing hat das Anrecht, als Begründer der modernen Litteratur zu gelten, obwohl er an der Schwelle des neuen Zeitalters steht und mit sicherer Hand die Pforte aufschliesst, die zum Tempel der Geisteserkenntniss führt. In viel höherem Grade ist Herder der Wegbahner, welcher das Ziel zum poetischen Schönheitsideal erreichbar zu machen

sucht. Wie im Reformationszeitalter der *Humanismus* grosse Ideen erzeugt und fördert, so ist es der von Herder erfundene Begriff der *Humanität*, ohne dessen praktische Bethätigung die Triumphe deutscher Poesie zu Ausgang des 18. Jahrhunderts undenkbar sind.“

„Diese Humanität weicht von dem alten Humanismus im Wesentlichen darin ab, dass sie nicht mehr das klassische Alterthum zum Vorbild nimmt, sondern die Geistesschätze aller Nationen als gleichberechtigt anerkennt. Der alte Humanismus beruht auf philologischer, die neue Humanität auf philosophischer Grundlage. Der alte Humanismus ehrte nur die klassischen Schriften der Alten, die neue Humanität weist warm und nachdrücklich auf die Geistesschätze hin, welche in der Volkspoesie und im volksthümlichen Wesen der Völker verborgen wären, und in diesem Bestreben liegt der moderne Litteraturgedanke.“

So spricht aus Herder's wie aus Klopstock's Bemühungen inmitten einer verkehrten, undeutschen Zeit die ernste Frage: Was ist deutsch? — und hierzu theilt Hirsch recht bezeichnende Stellen aus Herder's Werken mit, z. B. aus den *Briefen zur Beförderung der Humanität*:

„Tapfer und ehrlich liessen die Deutschen innerhalb und ausserhalb ihrem Vaterlande sich, wie die Geschichte zeigt, dingen gegeneinander; der Freund stritt gegen den Freund, der Bruder gegen den Bruder; das Vaterland war zerrüttet und blieb verwaiset. Sollte also ausser der Tapfer- und Ehrlichkeit unserem Vaterlande nicht noch etwas anders noth sein? Licht, Aufklärung, Gemeinsinn, edler Stolz, sich nicht von anderen einrichten zu lassen, sondern sich selbst einzurichten, wie andere Nationen es von jeher thaten; Deutsche zu sein auf eigenem, wohlbeschütztem Grund und Boden.“

„Mich dünkt, ich sehe eine Zeit kommen, da wir zu unserer Sprache, zu den Verdiensten, Grundsätzen und Endzwecken unserer Väter ernster zurückkehren, mithin auch unser altes Gold kennen lernen.“

Die selbe Sehnsucht spricht auch aus jenem an Joseph II. gerichteten Gedichte:

„Das Oberhaupt gibt uns, wonach wir dürsten,
Ein deutsches Vaterland,
Und ein Gesetz, und eine schöne Sprache,
Und redliche Religion!“

Bald zeigte der junge Goethe seinem Volke in seinen Liedern, was deutsch sei, und vor allem im *Goetz*, dem „ersten Volksstücke der deutschen Bühne.“

„Das fühlte auch der vortreffliche Justus Möser heraus, der in seinem *Schreiben über die deutsche Sprache und Litteratur* von dem *Goetz* als einem edlen, schönen Produkt deutschen Bodens, einer gesunden Frucht der heimatlichen Erde, die keine Künstelei kenne, spricht, und den Werth des Stückes in seinem volksthümlichen Ton sucht, der der Nation hohen starken Muth gäbe.“

„So sind Goethe's erste revolutionäre Thaten in der Litteratur auch zugleich grossartige Manifeste gegen die Verkommenheit des Deutschen Reichs.“

„Den grössten Werth aber muss die litterarische Kritik auf die Sprache dieses Schauspiels legen, in welcher sich Goethe so glänzend als der berufenste Dichter einer durch Maass und Schönheit abgeklärten Wirklichkeit erweist. Die Alterthümlichkeit des Ausdrucks beeinträchtigt

niemals die Natürlichkeit. Frisch, naiv, volksmässig reden je nach ihrer Art die Personen. Nur wenig wird von Bildern, destomehr von sprichwörtlichen Redensarten Gebrauch gemacht.“

Wie Goethe zur Seite die Stürmer und Dränger, die Göttinger und vor allen Bürger für deutsches Wesen kämpften, hat H. gut dargestellt. Auch Forster's *Ansichten vom Niederrhein*, Justus Möser's *Patriotische Phantasien* (die Vorläufer von Fichte's „Reden an die deutsche Nation“), sowie der „deutsche Humor“ Jean Paul Friedrich Richter's finden verdientes Lob. Besonders erwähnenswerth ist auch die bedeutsame Zusammenstellung von Claudius, dem Wandsbecker Boten, J. P. Hebel und Pestalozzi, die in ihren liebevollen Bemühungen um die Erziehung der Nation echte Volksthümlichkeit bekunden. Sehr glücklich sind Pestalozzi's Bestrebungen charakterisirt durch die kurzen Sätze:

„Mitten im Hohn gelächter der mich wegwerfenden Menschen hörte der mächtige Strom meines Herzens nicht auf, einzig nach dem Ziele zu streben, die Quellen des Elends zu stopfen, in das ich das Volk um mich her versinken sah. — Es wallte in meinem Busen die Wuth über den Menschen, der es aussprechen konnte: die Veredlung des Volkes ist nur ein Traum. Nein, sie ist kein Traum! Ich will ihre Kunst in die Hand der Mutter werfen, in die Hand der Unschuld, und der Bösewicht wird schweigen.“

Diess ist jene Religion des Mitleidens, der aufopfernden Liebe, der Verneinung des Egoismus, von der Herder gesprochen hatte, für die auch Claudius kämpfte.

„War doch Herdern zuerst der grosse Gedanke aufgegangen, dass die Geschichte der Menschheit nicht die Geschichte des Krieges und des Blutvergiessens, sondern die Geschichte der geistigen Ideen und der sittlichen Weltordnung bedeute.“

„Auch finden wir ihn unter den wenigen, welche den Geist des Christenthums, der unter dem Formelzwange der letzten Jahrhunderte zu erstehen schien, neu beleben wollte.“

Wollte! — Wie steht es heute um unsere religiöse Kultur, und wie wenig können wir hoffen, von unseren Universitäten her eine deutsche That zu erleben! Mögen uns also die Mystik, Luther, der Pietismus und etwa noch Herder willkommene Wegweiser bleiben zu jenem Gottesreiche, dem von anderer Seite her Schopenhauer „auf dem genialen Umwege Kants“ näher trat!*)

Die oben erwähnten Bemühungen, der Nation deutsche Art und Kunst zurückzuerobern, wurden wieder aufgenommen von den Romantikern, welche, wie einst Herder, die Kluft zwischen gelehrter und volksmässiger Dichtung zu überbrücken suchten. Wie z. B. in der Sturm- und Drangperiode Friedrich Müller die Genofeva-Sage, Goethe den Faust dramatisirt hatte, so suchten nun die Romantiker die alten Volksbücher neu zu beleben, — wie Herder die „*Stimmen der Völker in Liedern*“ sammelte, so verdanken wir den Romantikern „*des Knaben Wunderhorn*“, — wie der junge Goethe auf die Bauten der Gothik aufmerksam gemacht hatte, so verhalf die Romantik der deutschen Kunst zu einem mächtigen Aufschwung. Indem nun Hirsch den „romantischen“ Einfluss in allem Deutschen nachzuweisen sucht, was seit Mitte des vorigen Jahrhunderts geschaffen wurde, kommt er zu dem Urtheil:

„Es gibt also keine romantische Schule mit Meistern und Jüngern, Vorbildern und Nachahmungen, sondern man kann nur von einer roman-

*) R. Wagner, „Erkenne dich selbst“, Ges. Werke X, 338.

tischen Richtung gleichberechtigter, gleichgesinnter, gleichen Zielen zustrebender Dichter sprechen. Es gibt aber auch, so ketzerisch das auch klingen mag, keinen deutschen Klassizismus. — Zu dem Begriff des Klassischen gehört doch auch das, was jene französischen Klassiker charakterisirt, nämlich, dass sie ihr Schaffensgebiet mit einer vereinbarten, litterarisch-konventionellen Grenze umgeben, für deren Unverletzlichkeit sie sich solidarisch erklären. Nun aber stelle man diese Forderung, welche zum Begriffe des Klassischen gehört, an die so verschieden gearteten Klassiker Goethe und Schiller, deren Dichtung aus den einander scharf entgegengesetzten Anschauungen erwuchs! Oder man vereinige Klopstock und Wieland, Wieland und Schiller, Goethe und Klopstock innerhalb jener Grenze gemeinsamer litterarischer Denkart. Nein, und abermals nein! Goethe stand für sich allein wie Schiller, und dass sie Freunde waren, die beide dem poetischen Ideal zustrebten, das sie auf entgegengesetzten Wegen suchten, ist, so sehr es auch unserer Litteraturentwicklung zu Gute gekommen ist, nur ein Beweis für den Zug, der vornehme Geister zu einander führt. Und wenn der Begriff des Klassizismus auch das in sich schliessen soll, dass man dem Inhalt und der Form, die durch seinen hervorragendsten Vertreter gegeben sind, in der Poesie nachstreben soll, so würden die Dichter, welche man als deutsche Klassiker bezeichnet, ihren Namen noch weniger mit Recht führen können.

Nicht Klassik und Romantik stehen sich gegenüber, sondern Alterthum und Mittelalter, Hellenenthum und Christenthum. Auch durch diese Worte werden die Begriffe nicht völlig erschöpft, die in litterarischen Kontrast treten. Aber wir werden mit diesen Bezeichnungen in der Erkenntniss der litterarischen Grundbedingungen weiter kommen als mit den abgehetzten Schlagworten klassisch und romantisch.“

Haltlos schwankt die deutsche Litteratur und noch mehr die Kritik seit Ende des vorigen Jahrhunderts zwischen jenen Begriffen. Aeusserte sich doch Goethe gelegentlich gegen Eckermann: „Schiller bewies mir, dass ich selber, wider Willen (!) romantisch sei, und meine Iphigenie durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so klassisch im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte.“ Jedenfalls ist die Vermählung Faust's mit Helena nicht dahin zu deuten, als ob der deutsche Künstler nur einfach mittelalterliches und hellenisches Wesen sammt all ihren zufälligen Merkmalen zu einem *mixtum compositum* zusammenzuschweissen hätte, um zu einem deutschen Stile zu gelangen. Im Gegentheile wäre von allen eigenartigen Zufälligkeiten beider Stilarten gänzlich abzu- sehen und das Gemeinsame, das allgemein Menschliche, das Arische, das beiden zugrunde liegt, zu erkennen und zu pflegen. Diess dürfte dann auch das echt Deutsche sein, oder wie Schelling einmal sagt:

„Es fehlt nichts, als dass die Deutschen dem Vorbild folgen, was Goethe aufgestellt hat, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung zu erforschen, um sie neu beleben und verbinden zu können“.

Wenn also die Romantiker sich bemühten aus der Kunst aller Nationen das Edelste hervorzusuchen und so zum Begriffe der „Weltlitteratur“ kamen, so darf diess nicht Kosmopolitismus in des Wortes schlechter Bedeutung gescholten werden. Sie fanden eben ausser in Griechenland, im Mittelalter, in Shakespeare, auch in den romanischen Litteraturen jenes undefinirbare Etwas, das sie als romantisches Element bezeichneten, das aber ebenso richtig „deutsch“ hätte ge-

nannt werden können. Und wenn andererseits einige Romantiker die humanistische Bildung gänzlich verwarfen, so vergassen sie, dass der Deutsche — wie diess auch vom Christenthum gesagt worden ist — wohl über diese hinausgehen, aber nicht hinter ihr zurückbleiben dürfe. Daher auch Goethe's Neigung zum Hellenismus. Sein künstlerisches Bedürfniss fand in den theils unentwickelten, theils verbildeten deutschen Formen keine Befriedigung. „Vom Hellenismus war geistige Eleganz, Klarheit, heitere Lebenslust, welche sich in ästhetischen Formen zu geben weiss, vor allem künstlerische Einfachheit, Natürlichkeit der Empfindung zu lernen.“

Aus ähnlichen Gründen blieb auch die französische Bildung von so grossem Einfluss, und

„so reformatorisch auch Lessing, Goethe und Schiller für die Freimachung und Selbständigkeit des deutschen Geschmacks wirkten, konnten sie sich doch dem narkotisch berauschenden Einfluss französischer Anschauungen, in die ihre Jugend eingehüllt wurde, nie ganz entziehen.“

Wie anders fühlen wir uns durch unseres Meisters deutsches Kunstwerk gestellt! Wie anders stand er schon selbst der deutschen Musik Beethoven's gegenüber. Ohne tiefe Erkenntniss dieses Unterschiedes in der Stellung „der“ Klassiker und „des“ Klassikers hat der Litterarhistoriker es freilich nicht schwer, selbst einen Schiller einer sehr scharfen Kritik zu unterziehen. Er tadelt seinen Mangel an Patriotismus, „seine Neigung, moderne Ideen und Zustände in das Gewand vergangener Zeiten zu kleiden,“ die „über jedes Zeitcharakteristische nivellierend hinweggehende Schiller'sche Diction“ und kommt schliesslich zu dem harten Urtheil:

„Es ist im Grunde, wenn wir ehrlich sein wollen, kein rein poetisches Motiv, das Schiller zum Lieblingsdichter der Nation gemacht hat. — Wie Wolfram, war Schiller der Dichter der Gesinnung, und darum wechselt man, wie bei jenem, die Macht edler Gesinnung mit der ursprünglichen Kraft des Dichters. Darum stellt man Wolfram v. Eschenbach über Gottfried von Strassburg, wie man häufig Schiller über Goethe zu stellen liebt.“

Ist demnach H. versucht, die „Gesinnung“ zu unterschätzen, so ist seine Vergleichung Schiller's und Goethe's doch werthvoll:

„In Schiller's Balladen ist alles Geschichte, anekdotische Geschichte, bei Goethe alles Natur, freilich eine Natur, die tiefinnig mit den Geheimnissen des Menschenlebens verflochten ist.“

„Die Lyrik Goethe's ist dem melodischen Lied, die Schiller's der opernhafte Arie zu vergleichen.“

Bezeichnend ist nun, wie schwer es unseren Musikern wurde, Schiller'sche Verse in das Gewand einer deutschen Melodie zu hüllen. Schiller wollte eben durch Worte allein, durch rhetorische Mittel jene mächtige Wirkung erzielen, welche erst durch Vereinigung der Musik mit der Dichtkunst ermöglicht wird. Diess verkannte Hirsch, wenn er sagt:

„Es ist viel Bombast, viel hohler rhetorischer Prunk in dem Schiller'schen Stil, der auf dem dramatischen Gebiete opernhafte Neigungen zeigt.“

Aber auch in Bezug auf „Hermann und Dorothea“, auf „Reinecke Fuchs“ beklagt H., dass

„der tiefergermanische Inhalt dieser Dichtungen in die Form des antiken Epos gebracht ist.“ — „Hans Sachs'sche Verse, wie sie Goethe später im Faust mit so grossem Glück in Anwendung brachte, wären hier wohl dem Thema angemessener gewesen,“ —

und in Bezug auf die dramatische Diktion:

„Freilich ist es kein Segen für die deutsche Dramatik, dass die Fülle der geläuterten Rede in Iphigenia und Tasso so schön fließt.“

Erfreulich ist es, dass H. in Uebereinstimmung mit den angeführten Urtheilen H. v. Kleist vollauf zu würdigen versteht. Er nennt ihn den „hervorragendsten aller Romantiker“, den „genialsten deutschen Dramatiker“ und sagt von ihm:

„Dem deutschen Drama hat Kleist viel weitere Perspektiven eröffnet, als sie Schiller je geahnt hat.“

Schiller ahnte eben ein Anderes: die Wiedergeburt der dionysischen Tragödie aus der Musik. Kleist aber flüchtete das gesprochene Schauspiel aus dem Zwiespalt des Idealismus und Realismus in das Reich der Poesie.

„Von jenem märkischen Edelmann, der eines unglücklichen Lebens überdrüssig, sich selbst den Tod gab, von jenem Mann, dessen Genie die Zeitgenossen nicht erkannten, und dessen Werke erst lange nach seinem Tode die verdiente Würdigung fanden, gehen wie von einem Lichtzentrum alle Strahlen aus, in denen die dramatischen Gattungen des neunzehnten Jahrhunderts erglänzen.“ — „Am grossartigsten aber und von nachhaltigster Bedeutung für die deutsche Dramatik zeigt sich Kleist in den beiden Schauspielen, welche dem nationalen Gedanken geweiht sind. Die Idee des grossen deutschen Vaterlandes kann keine Dichtung hinreissender dramatisch realisiren als die „Hermannschlacht“, und dem engeren Vaterland, für welches Kleist als geborener Preusse warm fühlte, ist nie eine zündendere poetische Huldigung dargebracht worden als im „Prinzen von Homburg.“

Letzteres Schauspiel ist dem V. „deutsche Bühnenpoesie in edelstem Sinne.“ Auch durch die Wahl des Stoffes zu „Kohlhaas“ bewies Kleist, „dass er diejenigen Stoffe, welche in das Leben des deutschen Volksgefühls, mochte dasselbe nationalen oder individuellen Inhalts sein, eingriffen, nicht nur mit genialem Blick zu finden, sondern auch künstlerisch zu gestalten wusste.“ —

Und von den Novellen sagt H.:

„Es scheint, als wären sie für das Ohr und nicht für das Auge geschrieben. Es ist eine Plastik in Kleists Erzählungen, eine Ruhe der Objektivität und doch wieder ein Aktionsreichthum, dass man, zumal durch den fortwährenden Gebrauch der indirekten Rede, an den Stil der besten altitalienischen Novellen erinnert wird.“

Die „Blüthe der romantischen Novelle“ aber findet H. in den Erzählungen E. Th. A. Hoffmann's, welcher

„wenn je ein Dichter vor den heiligen Mysterien schaffender Kunst Ehrfurcht hatte, ein Künstler und ein echter Romantiker ist; denn ihm geht die Befriedigung der Wünsche des Individuums, die Erfüllung innerlichster Gemüthsbedürfnisse über alle Systeme klügelnder Vernunft.“

(!) Ganz im Bayreuther Sinne*) gesprochen ist auch das Urtheil über Immermann's *Münchhausen* und Willibald Alexis *Roland von Berlin*. Beide Romane erschienen in dem selben Jahre (1850). Sie „bezeichnen den Höhepunkt des künstlerischen Realismus in der erzählenden Prosadichtung“.

An unseres Meisters anerkennendes Urtheil über Ferdinand Raimund**), den Schöpfer der „phantastischen Bühnenspiele“ *Alpenkönig und Menschenfeind*, *Verschwender* u. s. w. hätten wir uns zu erinnern bei den Worten:

„Raimund, ein Reiniger der entweihten Bühne wie wenige vor und keiner (!) nach ihm, ist mit der Romantik nicht nur durch den Namen Tieck, sondern auch durch den Namen Kleist verbunden.“

*) Vgl. „Die Idylle von Bayreuth“ 5. (Im „Bayreuther Taschenbuch“ für das Jahr 1887.)

**) Das Wiener Hofoperntheater: Ges. W. VII, Seite 393,

Folgerichtig musste H., der die Fahne der Romantik so hoch hält, sich dem „*Jungen Deutschland*“ gegenüber ziemlich abweisend verhalten: er betrachtet es als eine Fortsetzung der seichten, undeutschen „Aufklärung“ des 18. Jahrhunderts. So ist ihm Börne der „Nicolai der zwanziger und dreissiger Jahre.“ Aber auch der Einfluss Heine's auf die nationale Ausbildung unserer Litteratur ist „nicht gerade günstig gewesen.“ Heine

„weiss nicht zu versöhnen, und wenn seine Fackel in die tiefsten Abgründe des Menschenherzens leuchtet, so glauben wir bei seinem gellenden Hohnlachen über das Weh der Menschheit den ewigen Juden der Poesie zu schauen, jene Skepsis, die das harmonische Wesen aller echten Dichtung in die schrille Dissonanz seelischer Unbefriedigung auflöst.“ —

„Dem tieferen Blick erscheint vieles in den Reisebildern gesucht und gekünstelt, während der oberflächliche Leser sich von Anfang bis Ende durch diesen scheinbar zufälligen Witz höchlichst ergötzt fühlen muss.“

Trotzdem soll „kein Dichter nach Goethe einen so nachhaltigen (?) Einfluss auf die deutsche Litteratur geübt haben wie Heine,“ der „*pikante Lyriker par excellence*,“ der im *Buche der Lieder* „für die moderne Welt das erlösende Wort gesprochen, welches das Gefühl unglücklicher Liebe in bezaubernde Verse fasste.“ Sollte Heine thatsächlich die ganze moderne Welt vom Elende unglücklicher Liebe erlöst haben? Oder hat er es vielleicht erst recht als lyrischen Leckerbissen semitischer Sentimentalität hineingebracht? Noch befremdlicher scheint es, wenn H. Heine's Lyrik und Gutzkow's Dramatik „die zwei weltbewegenden Thaten“ nennt, „die das junge Deutschland aufzuweisen hat“; da haben wir den „Modernen,“ dem alle „Romantik“ nicht zu jenem festen Glauben an das Nichtmoderne hilft, den wir dem Meister verdanken, der uns mit sich selbst vom „Jungen Deutschland“ erst eigentlich in das „Volk der Zukunft“ befreit hat! Wir sollten uns danach klar darüber werden, dass die Popularität des jungen Deutschland nur infolge der Undeutslichkeit der damaligen Regierungen möglich wurde, dass es eine politische, und nur in sehr geringem Maasse eine dichterische Bewegung war. Wie „die Nation über Gutzkow's *Ritter vom Geiste* bereits zur Tagesordnung übergegangen ist,“ so erscheint uns schon jetzt das ganze junge Deutschland wie ein „glänzendes Feuerwerk,“ welches ohne nachhaltige Wirkung vorüberauschte. „Für das selbe hatten wohl Lessing und Schiller, aber kein Kleist, Schenkendorf, Körner, Arndt gelebt.“ Daher „die offenbar absichtliche Verwechselung von Romantik und Reaktion“, daher die Rücksichtslosigkeiten gegen Tieck, ja sogar gegen Goethe, und andererseits die einseitige Verehrung Schiller's, der sich zum jungen Deutschland etwa so verhielt, wie Goethe zur Romantik.“ Das Schlimmste aber war, dass „an der bewundernswerthen (?) Meisterschaft des feuilletonistischen Ausdrucks“ eines Börne und Heine sich „jenes gesinnungslose (!) litterarische Landsknechtthum heranbildete, an welchem unsere Zeit krankt.“

„Diese jungen Herren verliessen früh die Schule, bildeten sich an Heine und Börne fort, naschten wohl auch ein wenig an Lessing und gingen dann nach Paris, wenn sie nicht vorzogen, die Kosten ihrer französischen Ausbildung durch ein heimathliches Studium französischer Litteratur zu vereinfachen. Ein grosses Stück Pietätlosigkeit, recht viel Mangel an Verständniss für das Recht des historisch Gewordenen, für die undefinirbare Eigenart der deutschen Volksseele, ferner die starke Neigung zu Gunsten eines leidlich guten Witzes eine edle Sache lächerlich zu machen, kurz viel Esprit und wenig Phantasie — so giebt das jüngste Deutschland, welches die Spalten der grossen Feuilletons fällt, insoweit

die letzteren den durch die Uebersetzung französischer Romane stark in Anspruch genommenen Raum jenen enfants terribles des deutschen Schriftstellerthums zur Verfügung stellen.“

Unsere Generation hat nun dort wieder zu beginnen, wo die Romantiker und Freiheitssänger zu wirken aufhörten. Wie das Klassische sehr viele romantische Elemente in sich birgt, ist auch in der „modernen Litteratur das Romantische die vorherrschende und gesündeste Richtung.“

„Die Romantik ist für unser modernes Geistesleben kein überwundener Standpunkt, sondern die einzige Richtung geblieben, welche das Ziel nationaler deutscher Dichtkunst zu erreichen sucht.“

„Man braucht nur für die Poesie die bedeutendsten Namen unserer germanistischen Richtung, für die Kunst Richard Wagner zu nennen, um es sofort begreiflich zu machen, in welcher Gestalt die national-empfindende, sagenfrohe, volksliebende, waldfrische, gemüthsdeutsche Romantik unter uns Modernen einherwandelt und uns mit unwiderstehlichem Zauber an ihre Brust zieht.“

Immer mehr folgt unsere Zeit dem Beispiele Goethe's in der „Pietät für das Grosse und Schöne der Vorzeit“. So „war die erste Periode von G. Freytags litterarischer Produktion ganz dem künstlerischen Erfassen des modernen Lebens gewidmet,“ und „erst später ist ihm die hohe Bedeutung geschichtlichen Erkennens für das Verständniss des nationalen Lebens aufgegangen.“ —

Bei der Lektüre seiner Romane

„wirkt das unabwieslich aufsteigende Gefühl, dass hier nach Jahrhunderten endlich einmal ein Dichter darnach strebt, Gedanken und Empfindungen zu gestalten, die eben nur dem deutschen Volke eigenthümlich sein und von keiner andern Nation begriffen werden können. Auf diesem Wege, so ahnt man, wird ein nationaler deutscher Stil, nach dem sich die deutsche Kunst mächtig sehnt, auch für die Litteratur geschaffen werden.“

Die deutsche Kunst sehnt sich nach einem nationalen Stile. Auch für die „Litteratur“ wird dieser Stil geschaffen werden. Ist die deutsche Litteratur also von der deutschen Kunst zu unterscheiden? Werden verschiedene nationale Stile für Kunst und Litteratur geschaffen werden? Werden all diese nationalen Stile derart sein, dass sie „von keiner andern Nation begriffen werden können“? — Fragen und Zweifel überall, wenn der *eine*, schon gefundene „nationale Stil“ der deutschen Kunst (nicht nur für „Litteratur“) übersehen oder missverstanden wird, welcher, obwohl nur „dem deutschen Volke eigenthümlich,“ dennoch von den anderen Nationen nicht nur „begriffen“ sondern enthusiastisch bewundert werden kann, als eine Erfüllung des reinmenschlichen Verlangens nach dem Ideal.

Offenbar ist der Zweifel an „Modernen“ in dem modernen Historiker von dem Glauben an das Nichtmoderne jenes Ideales noch allzufern; und so darf es uns nicht weiter in Verwunderung setzen, dass seine Darstellung der Gegenwart ohne einen strengeren Maassstab für Echt und Unecht, mit wenigen erfreulichen Ausnahmen, sich alsbald sehr in das Unbedeutende verläuft. Da wird jeder Feuilletonist, jede Novellenschreiberin, welche zwischen gestern und heute ein Plätzchen in den Spalten unserer Tagesblätter fand, mit einem kritischen Laufzettelchen behängt, damit sie der Unsterblichkeit zwischen heute und morgen nicht entgehe! Ein Unglück, dass es dem so aufmerksamen Kritiker geschehen musste, über all diesem litterarischen Messkram nicht nur einen Geschichtsschreiber wie Max Duncker, sondern auch gar einen der echten deutschen Dichter unserer Tage gänzlich zu vergessen: Wilhelm Raabe!

Immerhin verdanken wir dem „litterarischen Detaillisten“, zu dem hier H. wird, einige gute Urtheile.

So über G. Ebers:

„Man übersah völlig über dem Aufputz des ägyptologischen kunsthistorischen Details, wie unwahr, wie schwächlich, wie arm an Gestaltungskraft, wie gemacht in der Empfindung und — was das Schlimmste war — wie modern in Sprache und Denkweise diese ägyptologischen Romane gehalten waren. — Es wäre zu wünschen, dass sich die litterarische Mode an Ebers auf lange Zeit hin vollauf gesättigt hat.“

Ueber Johannes Scherr:

„Scherr, ein unübertroffener Vielschreiber, gibt ein Gemenge von bekannten Historien, einen Abhub von der Tafel der weltgeschichtlichen Haupt- und Staatsaktionen, aus dem er für blasirte Zungen ein mündgerechtes Ragout zu machen versteht. Mit einer unleugbaren Lüsterneheit nimmt Scherr pikante Stoffe aus den Historien heraus, um sie mit dem Pathos entrüsteter Sittlichkeit unter die Lupe Schlosser'scher Moralphistorie zu bringen, wobei gar manches Stück Schmutz an diesen kleben bleibt. Er zeigt grosse Wohlgefälligkeit am skandalösen Detail und liebt es in jedem Augenblick der Gegenwart tendenziöse Seitenhiebe zu versetzen. Sein unhistorischer Radikalismus macht diesen Historiker von Gottes Ungnaden, der geschichtliche Stoffe willkürlich zuschmiedet, zu einem grollenden Gegner des neuen deutschen Staates. Freilich ist Scherr reich an Geist, und der Leser findet bei ihm eine reich besetzte Tafel, an der Salz und Pfeffer nicht vergessen ist. Aber wenn er Geschmack hat, wird er von dem starken Haut-gout dieser Gerichte abgeschreckt werden.“ — „Anzuerkennen ist die an Fischart erinnernde, neue Worte schaffende, sprachbildende Kraft dieses sogenannten Historikers, der ob seiner keifenden Pietätslosigkeit für das historisch Gewordene den Namen eines historischen Karl Vogt verdient.“

Dagegen lesen wir über G. Keller's *Leute von Seldwyla*:

„Das Buch verdiente die rückhaltloseste Bewunderung der Nation. Denn eine solche Frische der Darstellung, eine solche Gesundheit der Natur, ein so liebenswürdiges Erzählertalent war den Deutschen bisher nicht begegnet.“

Ueber Th. Fontane's durch C. Löwe's herrliche Komposition so bekannt gewordene Ballade „Archibald Douglas“:

„Unter den schottischen Balladen Fontane's ist das schöne Gedicht von „Archibald Douglas“ hervorzuheben. (*Ich hab' es getragen sieben Jahr*), eine der ergreifendsten Balladen, welche die Poesie der Treue kennt.“

Und treffend ist der Vergleich:

„Wie Konrad Ferdinand Meyer der Gottfried Keller, so ist Fontane der Willibald Alexis der historischen Lyrik.“

Man bedenke nur bei alledem, dass wir es hier mit einer Litteraturgeschichte zu thun haben, welche gar nicht vornehm und gelehrt thun will, sondern für das grösstmögliche „gebildete“ Publikum unserer Zeitungs-Lesewelt berechnet werden musste. Es war also ein mittlerer Standpunkt einzunehmen, und auf diesem nach Kräften litterarischer Anstand und Geschmack zu bewähren. —

An dieser Stelle soll jedoch nicht verschwiegen bleiben, dass das vorliegende Werk dem Oesterreicher besonderen Anlass zur Missstimmung giebt. Ist es schon zu beklagen, dass eine Litteraturgeschichte, welche einen Heine und

Gutzkow so ausführlich bespricht, einem — Paulus Cassel anerkennende Worte spendet, und dem modernen Parnass ganze Bogen widmet, über Grillparzer ausser der üblichen kurzen Bemerkung über die Ahnfrau nur den einzigen, an sich schon bedenklichen Satz aufweist:

„Das hoheitsvolle Jambendrama, welches seit Schiller auf den Abweg tragischer Phraseologie gerathen war, erhielt durch Grillparzer den höchsten dichterischen Adel“ —, so ist noch mehr zu beklagen der seltsame Grund dieser auffallend flüchtigen Besprechung. Nach H.'s Meinung gehört nämlich die Besprechung Grillparzers als eines österreichischen Dichters überhaupt nicht in eine Geschichte der deutschen Litteratur:

„Es ist eine Ungerechtigkeit gegen die hohe poetische Bedeutung und die Selbständigkeit des österreichischen Geistes, wenn man, wie es bisher in der litterarhistorischen Darstellung geschah, die österreichische Litteratur mit der deutschen vermengt, oder sie als Anhängsel der deutschen Litteratur behandelt, während sie doch in ihrer vom österreichischen Staats- und Kulturwesen unzertrennlichen organischen Entwicklung aufgefasst und dargestellt sein will. Um jenes ungemein reichhaltige Schriftthum zu würdigen, welches als österreichische Nationalpoesie (!) geschätzt und behandelt werden muss (!) . . . bedarf es eines besonderen Werkes“. — „Es wäre bedenklich, einer in so lebhaftem Flusse (!) begriffenen Litteratur, wie es gegenwärtig die zur Nationalpoesie emporstrebende österreichische ist, geschichtliche Betrachtung angehehen zu lassen.“

Bisher war alle Welt der Ansicht, die „Deutschösterreicher“ seien ein deutscher Volksstamm, gehörten also zur deutschen Nation, etwa wie die Deutschen Siebenbürgens oder der Ostseeprovinzen, welche treue Unterthanen des ungarischen und russischen Staates sind ohne deshalb aufzuhören, sich als Deutsche zu fühlen. Man war daher wohl gewohnt von österreichischen Dichtern zu sprechen, wie man von schlesischen, sächsischen, schwäbischen Dichtern spricht. Nun entdeckt aber H. plötzlich eine „österreichische Nationalpoesie“! In welcher Sprache ist diese verfasst? In der Deutschen? Jedenfalls zeigt es keineswegs von „wärmster Liebe und vollem Verständniss für alles (!), was der deutsche (!) Geist litterarisch geschaffen hat“ — wie H. in dem „Prospekte“ rühmt —, wenn er die deutsch-österreichischen Dichter sammt und sonders mit einer höflichen Verbeugung aus dem Gebiet der deutschen Dichtung entlässt. Sollte Schubert seine Lieder, oder Beethoven seine Symphonien wirklich „österreichisch“ und nicht „deutsch“ komponirt haben? Grillparzer und Raimund, die freilich „der lebhaft fluktuirenden (!) Gegenwart“ nicht mehr angehören, hätten gewiss gegen ein derartiges Ansinnen feierlich Einsprache erhoben. Und die „jetztzeitige“ Wiener Litteratenwelt? — Je nun, man lese nur die Namen dieser Wiener Litteraten, wie sie H. III, 754—755 aufzählt, und man wird überzeugt sein, dass jeder ernste Oesterreicher auf solche angebliche „österreichische Nationalpoesie“ gerne Verzicht leisten wird.

Geradezu beleidigend aber für den gerechten Stolz eines Oesterreichers ist H.'s Urtheil über den Feuilletonisten Daniel Spitzer, den Verfasser der „Wiener Spaziergänge“ in der „Wiener Neuen Freien Presse“, dessen schale und pietätlose Witzeleien doch als litterarische Eintagsfliegen in einer deutschen Litteraturgeschichte überhaupt keine Berücksichtigung hätten finden sollen:

„Wie sehr der österreichische (!) Witz vorgeschritten ist, wie sehr er die Saphir'schen vormärzlichen Wege längst gemieden und vom über-

wältigendsten (!) Humor (!) geleitet, in neue Bahnen eingelenkt hat, beweist der amüsante (!) Wiener Spaziergänger D. Spitzer —, welchem Urtheil jenes andere würdig zur Seite steht, dass des J. Stettenheim „Berliner Wespen ein unentbehrlicher (!) Factor geworden sind, mit welchem die deutsche Lustigkeit (!) rechnen muss.“ (!)

Deutsche Lustigkeit und J. Stettenheim, D. Spitzer und Wiener Humor!!

Jene unklaren Anschauungen in Bezug auf Staat und Nation machen auch H.'s seltsamen Ausspruch erklärlich, dass ohne die Aufrichtung des neuen deutschen Reiches „unserem Schriftthum die Ausbildung eines nationalen Stiles nicht möglich“ wäre. Da nun H. aber andererseits wieder von einer Wirkung des neuen Reichs auf die „Ausbildung eines nationalen Stiles“ nichts zu verspüren scheint, klagt er:

„Dieser Staat hat kein Herz für die deutsche Dichtung“ —, während er doch selbst jene denkwürdige Antwort mittheilt, welche Friedrich der Grosse Mirabeau gab auf dessen Frage, warum er, der doch der Caesar Deutschlands sei, nicht auch der Augustus der deutschen Litteratur habe werden wollen:

„Sie wissen nicht, was Sie sagen. Indem ich das Geistesleben der Deutschen seine eigenen Wege gehen liess, habe ich ihnen mehr gegeben, als wenn ich ihnen eine Litteratur gemacht hätte.“

Gerade von diesem „Seine-eigenen-Wege-gehen“ des deutschen Geisteslebens hat nun H. leider trotz all seiner Hochschätzung deutscher Volksthümlichkeit recht sonderbare Meinungen:

„Ungeachtet der Einheit des deutschen Reiches fehlt es an einem maassgebenden Mittelpunkt, welcher den erfolgreichen Bühnendichtern die Weihe der Hauptstadt gibt, deren die Franzosen, bei denen das geistige Leben sich in Paris concentrirt (!), längst theilhaftig geworden sind.“

Wir dagegen waren stets der entgegengesetzten Ansicht, die zu unserer Freude kürzlich auch ihren Einzug in die Spalten einer grossstädtischen Tageszeitung gehalten hat*):

„Nie und nimmer darf das deutsche Volk vergessen, wie neben all dem politischen Jammer, den die unselige Zerstückelung unseres Vaterlandes in den vorigen Jahrhunderten gross zog, als strahlende Lichtseite das Entstehen und Erstarken einer ganzen Reihe blühender Mittelpunkte des geistigen Lebens einherging, die uns vor dem traurigen Schicksal bewahrten, nach französischem Muster eine einzige Stadt auf Kosten des ganzen Reiches künstlich zu beleben. Indem vielmehr bei uns diese Krystallisationspunkte unserer Kulturentwicklung durch das ganze Reich zerstreut waren, vertheilten sie die geistige Entwicklung gleichmässiger nach allen Gauen und ermöglichten andererseits jedem unserer Volksstämme, seine Charakterzüge und Veranlagungen bei der örtlich vertheilten und nur im Ziele gemeinsamen Geistesarbeit wirkungsvoller zur Geltung zu bringen. Daher der wahrhaft nationale Reichthum unseres Kulturlebens.“

Jene Sehnsucht H.'s „nach einem maassgebenden Mittelpunkt,“ der den „erfolgreichen“ Bühnendichtern „die Weihe der Hauptstadt“ gäbe, führt uns endlich zu der Frage, wie sich denn H. der Stillosigkeit unseres modernen deutschen Theaters und insbesondere der Kunst unseres Meisters gegenüber stelle?

*) Wiener „Deutsche Zeitung“ vom 15. August 1886.

Geschäftlicher Theil.

Geschäftliche Mittheilung der Centralleitung

an die verehrlichen Zweigvereinsvorstände und Ortsvertreter des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

P. P.

Die unterfertigte Centralleitung hat die Ehre, Ihnen hiermit zur Kenntniss zu bringen, dass am 19. ds. Mts. die amtliche Anerkennung unserer in der letzten Generalversammlung beschlossenen Vereinsstatuten durch das kgl. Landgericht Bayreuth erfolgt ist, wovon dieses dem Vereinsvorstande Herrn Bürgermeister von Muncker officiële Mittheilung gemacht hat wie folgt:

Ausfertigung.

Bayreuth, 19. Juli 1887.

B e s c h l u s s.

Das Königliche Landgericht Bayreuth hat in heutiger Sitzung, wobei zugegen waren: Der Königliche Landgerichts-Präsident Ritter von Landgraf und die Königlichen Landgerichtsräthe Mattenheimer und Müller in Sachen des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines“ beschlossen:

„es sei in Erwägung, dass die Satzungen des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines“ den Bestimmungen des Artikel 3 des Gesetzes vom 29. April 1869, die privatrechtliche Stellung der Vereine betreffend, entsprechen, auch die Vorschriften der Artikel 4, 13, 15 Abs. 4 eingehalten sind,

a) auf den Originalstatuten die Vormerkung:

„Anerkannt nach dem Gesetze vom 29. April 1869“

zu setzen;

b) die Abschrift der Statuten mit Bescheinigung der erfolgten Vidimation zu den Gerichtsakten zu nehmen;

c) dem Vorstand des Vereines, Herrn Bürgermeister Theodor von Muncker dahier, Zeugniß gemäss Artikel 15 Abs. 4 des allegirten Gesetzes auszustellen und zwar durch tax- und stempelfreie Ausfertigung dieses Beschlusses mit der Bestätigung, dass er als Vorstand und Herr Rechtsanwalt Dr. Gustav Meyer dahier als Vorstandsstellvertreter dem Gerichte vorschriftsmässig angemeldet sind.

(L. S.) gez. v. Landgraf. Mattenheimer. Müller.

Diese uns von Herrn von Munker unterm 22. ds. übersandte Anzeige bringen wir hiermit zur Kenntniss der verehrl. Zweigvereine und Orts-Vertretungen.

Hochachtungsvoll

München, 31. Juli 1887.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Carl Wimmer,

I. Vorsitzender.

Oskar Merz,

II. Vorsitzender.

Heinrich Porges,

I. Schriftführer.

Vereinsnachrichten.

Berlin. Akademischer R. Wagner-Verein. 25. Mai. Feier des Geburtstages R. Wagner's. Gesang. Spruch auf Se. Maj. den Kaiser, stud. phil. Hugo Dinger. Nationalhymne. Kaisermarsch, stud. phil. Meienreis und cand. med. R. Götze. „Den Manen R. Wagner's“, Gedicht von Erich Kloss. Festrede des cand. med. R. Götze. Vorspiel zu den „Meistersingern“, cand. med. Götze, cand. med. C. May. „Der vereinten Kunst“, Gedicht von E. Prager. Mittheilungen aus dem Leben des Meisters, Dr. Heinrich von Stein. Rede des cand. hist. Prager auf die Universität und die geladenen Gäste. Antwortreden der Delegirten aller geladenen akademischen Vereine. Gesänge. Fidelitas. — 13. Juni. Versammlung zur Erinnerung an König Ludwig II. Gedächtnissrede, stud. phil. Hugo Dinger. Huldigungsmarsch, cand. med. Götze, cand. phil. C. May. Vortrag des Freiherrn H. v. Wolzogen aus Bayreuth über „Tannhäuser“. — 4. Juli. Gedächtnissfeier für H. v. Stein. — Der ausführliche Semester-Bericht des Vorstandes folgt im nächsten Stücke. —

Graz. Zweigverein. Der hiesige Zweigverein hielt am 23. April seine vorgeschriebene General-Versammlung für 1886 ab. Der Rechenschaftsbericht gedenkt der Festspiele des Jahres 1886, die auf den Grazer Verein von günstiger Rückwirkung gewesen sind. Die 270 Mitglieder des Jahres 1885 haben sich im Jahre 1886 auf 304 erhöht; für diese wurde der satzungsgemässe Betrag von fl. 608 Ö. W. an die Centralleitung in München abgeliefert. Sodann erwähnt der Bericht der Gründung des „Neuen Patronats“ und gibt bekannt, dass auch in Graz das Zustandekommen eines Patronates gesichert ist. Der Verein hat in der Periode 1886 fünf Studien-Abende mit Vorlesungen und Produktionen abgehalten, darunter einen selbständigen Vortrag des Herrn v. Wolzogen über „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“. Der Ausschuss hat in 8 Sitzungen seine Geschäfte erledigt. Der bisherige Ausschuss wurde mit Acclamation wiedergewählt. Herr Dr. Muck musste infolge seines Wegzuges von Graz, Herr Purgleitner krankheitshalber aus dem Ausschusse austreten. Die Versammlung dankt den genannten Herren für die grossen Dienste, welche sie dem Verein und der Sache erwiesen haben, durch Erheben von den Sitzen. An Stelle der beiden Ausgetretenen wurden Hr. Dr. Wilhelm Kienzl und Eugen Ritter von Fröhlichthal gewählt. Die Generalversammlung endigte mit einer Produktion, die u. A. den Zwiesgesang Ortrud's und Elsa's, den Zwiesgesang Tristan's und Isolde's und Erda's Mahnung an Wotan brachte. Ausführende waren hierbei: Hr. Dr. W. Kienzl, Frau Kienzl, Fr. Irasek und Hr. Grossbauer.

Wien. Akad. R. W.-Verein und Zweigverein. II. Interner Musik-Abend am 29. April. Josef Haydn: „Du bist's“, 4stimmiger Chor aus dem „Danklied zu Gott“ von Gellert, der Vereinschor. Fr. Schubert: Sonate D-dur op. 53, Hr. Rob. Erben. Dr. Leopold Damrosch, Arie aus dem Oratorium „Sulamith“, kgl. Pr. Kammersängerin Fr. Marianne Brandt. Beethoven, Serenade D dur für Flöte, Violine und Viola, op. 25, die Herren Roman Kukula, Hans Kreuzinger, Anton Stecher vom k. k. Hofopernorchester. „Im Treibhaus“, „Stehe still“, „Träume“, gesungen von Fr. Marianne Brandt. Berlioz, Gesang der Landleute aus „Faust's Verdammung“, Vereinschor. Dirigent: Hr. Ed. Schütt; Klavier: Hr. A. Barenfeld, Robert Erben. Durch die allgemein begeisternde Betheiligung des Fr. Marianne Brandt an den künstlerischen Ausführungen gewann dieser Abend einen besonders festlichen Charakter. —

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

IX./X.

Es giebt in unserer zeitgenössischen Kunst einen Namen, der jetzt schon ruhmreich ist und der es immer mehr und mehr werden wird — Richard Wagner. Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen; ich bin ihr gefolgt — und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft beibehalten.

(Franz Liszt's Testament.)

Schwer und schwerer
hängt eine Hülle
mit Ehrfurcht. Stille
ruh'n oben die Sterne,
und unten die Gräber.

Doch rufen von drüben
die Stimmen der Geister,
die Stimmen der Meister:
Versäumt nicht, zu üben
die Kräfte des Guten.

Hier winden sich Kronen
in ewiger Stille,
die sollen mit Fülle
die Thätigen lohnen:
wir heissen euch hoffen!

(Goethe.)

Franz Liszt als Schriftsteller.

Von Ludwig Schemann.*)

Der folgende Aufsatz ist Ende Winters 1885/86 niedergeschrieben worden. Für sein Erscheinen in den „Bayr. Bl.“ ist er vom Verfasser an mehreren Stellen einer Umarbeitung unterzogen worden. Dagegen hat sich dieser nicht entschliessen können, in seiner Redeweise, soferne diese von Liszt hie und da als von einem noch Lebenden handelt, eine Aenderung eintreten zu lassen. Der Ausspruch: „*de mortuis nil nisi bene*“, von Liszt ausdrücklich als einer grossen Seele nicht-würdig verworfen, erscheint doch keinem Künstler gegenüber nichtiger, als gerade ihm gegenüber. Was daher an unserer Arbeit vermisst werden mag, um eben das ist sie von Hause aus zurückgeblieben hinter ihrer Aufgabe, einem Andenken Worte zu leihen, welches sich der verewigte Meister so tief innerlich bei uns begründet hatte, dass selbst sein Abscheiden von uns es nicht vertiefen noch verinnerlichen konnte.

L. Sch.

*) „Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Herausgegeben von L. Ramann.“ 6 Bände. Leipzig 1880—1883. Band 1: Friedrich Chopin. Band 2: Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. Band 3: Dramaturgische Blätter. Band 4: Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays. Band 5: Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays. Band 6: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.

I.

Wie überaus gering erscheint, gegenüber der Fülle des Grossen, das die bevorzugten Genien der Kunst und Litteratur in Geist und Herz, Schaffen und Leben darbieten, die Anzahl Derjenigen, welche bis zu einem Erfassen der Gesammterscheinung Jener vordringen! Ganz möchte das grosse Publikum höchstens seine angebotenen Romanschriftsteller nehmen, welchen es zugleich in ihren Werken und in ihren Privatverhältnissen nachzugehen liebt; hier und dort erhält es indessen nur Fragmente eines wirklichen wie imaginären Lebens dargeboten, zur Befriedigung eines Interesses, das, rein stofflicher Natur, nur vermöge eines seltsamen Wahnes den Quellen echten künstlerischen Schaffens sich zuzuwenden scheint, während in den meisten Fällen die Mache genügen würde, um das, einzig wesentliche, Materielle zu bearbeiten und mundgerecht zu machen. Aber auch da, wo ein idealerer Sinn geradeaus dem tieferen Geisteswalten nachstrebt, auch in den Kreisen edlerer Bildung wird sich die Aufmerksamkeit nur selten andauernd und beharrlich dem inneren Gesamtgefüge eines und des selben Genius widmen. Kein Wunder! Ist doch die Welt des Geistes im Laufe der Zeiten kaum minder reich und mannigfaltig angewachsen, als die sichtbare Welt es von Anbeginn war, und ist doch nicht eben der schlechteste Theil des Bildungstriebes in der einen wie der anderen der Wandertrieb! Und wie er Tausende durch die Lande sendet, wie Viele mögen darunter sein, die am Rande eines mächtigen Stromes, am Fusse eines Bergriesen, im Anblick eines grossen Genius innehalten und Hütten bauen, um der einzigen Betrachtung Dessen zu leben, das alle anderen Bilder in ihrem Geiste zurückgedrängt hat? Sicher ist Solches bei Lebzeiten eines Künstlers nur von den Auserlesenen unter der Schaar Derjenigen zu erwarten, welche ihm gleichsam vom Schicksale beigegeben sind als Werkzeuge seiner Pläne, als Interpreten seiner Kunst, als Mittler zwischen ihm und der Welt. In treuer Arbeit, vom klaren Blick fest- ruhiger Begeisterung die Hand geleitet, errichten sie sich ein Standbild ihres Helden, vor dem sie sich immer aufs Neue niederwerfen, sich Kraft daraus zu ziehen, auf das sie Anderen lehrend den Blick zu eröffnen suchen, bald von dieser, bald von jener Seite, des schaffenden oder ausführenden Künstlers, des Schriftstellers, des Lehrers oder des Menschen. Eine zweite Gruppe ist es dann noch, welche um ein Gesamtbild eines Grossen für die Nachfahren sich bemüht: die der Forscher und Biographen, die nicht selten, einzeln wie vereinigt, ein Leben daransetzen, um zu ordnen und zu sichten, zu entdecken und zu retten, was immer zu einem solchen Bilde zu verwenden ist. Dieses mag nicht selten getreuer, allseitig zuverlässiger ausfallen, als irgend ein bei Lebzeiten mögliches — denn alle Quellen fliessen ja jetzt, alle Farben sind klar, alle Räthsel haben sich aufgelöst —; aber nie kann die peinlichste Genauigkeit in der Wiedergabe einzelner Züge auch nur entfernt schadlos halten für das warme Leben,

welches die Gluth begeisterten Erlebens einem immerhin idealisirten Bilde eingehaucht hat, und welches den späteren, gleich verblassten Gemälden, um so mehr abgehen muss, je weniger sie sich jenes Bild des Lebens zum Vorbilde genommen haben.

Ganz wenigen beglückten Genien nur krönen gütige Götter ihr Erdenwirken mit einem letzten Stadium, während dessen sie, eine abgeschlossene Epoche nochmals mit vollem Glanze übergoldend, zugleich in eine anbrechende Zukunft unmittelbar hinüberstrahlen. Es ist, als reichten hier Mit- und Nachwelt einander die Hand, als wüchse die eine aus der anderen hervor und übernehme im pietätvollen Aufblick zum Genius das heilige Erbe seines Werkes. Die Alten der zur Neige gehenden Generation brauchen nun nicht mehr zu bangen um das Bild ihres Führers und Meisters, da die Jungen der kommenden das Urbild noch erleben durften, dessen begeisternde Erinnerung den Gestaltungen ihres eigenen Fleisses und ihrer Treue zugleich für immer Leben zusichert.

Franz Liszt ist einer von jenen Glücklichen gewesen. Von ihm lässt sich heute schon ein Bild aufnehmen, das tausendfältige Liebe, Dankbarkeit und Bewunderung über die Brücke des Zeitenstromes sicher in die Zukunft hinübertragen werden. Mag immerhin diese und jene Seite seines Wesens im Einzelnen noch einer helleren Beleuchtung fähig oder bedürftig, ja mögen manche der bedeutsamsten Ausstrahlungen seines Genius, wie leider immer noch der grösste Theil seiner künstlerischen Werke, für einen weiteren Kreis in mehr oder minder undurchdringliche Wolken gehüllt sein, während andererseits sein Wirken als ausübender Künstler, welches so lange, einem Wunder gleich, die Welt in Athem hielt, allmählich fast in eine Legende sich zu verflüchtigen beginnt: immerhin leben heute unter Jung und Alt Menschen genug, denen es vergönnt gewesen ist, sich mit allen Elementen seines künstlerischen Wesens zu durchdringen, und für welche diese zusammengehalten werden durch den Zauber einer menschlichen Persönlichkeit, die, wie aus Künstlerkreisen kaum je eine zweite, jeden ihr Begegnenden in ihren Bann zu schlagen wusste.

Müssen wir, diese Persönlichkeit zu schildern, den ihm Nahestehenden, die Charakteristik des schaffenden wie ausübenden Künstlers aber Berufeneren überlassen, als wir selbst uns fühlen, so ist es uns dagegen längst Bedürfniss gewesen, dem Schriftsteller Liszt einige Betrachtungen zu widmen, die, so hoffen wir, den Einen wie den Anderen der eben Genannten für ihr Werk in die Hände arbeiten sollen. Dass der Künstler zugleich als Schriftsteller auftritt, ist für die übrigen Gattungen ausser der Musik nichts Ungewöhnliches. Um nur die hervorragendsten Beispiele zu nennen: die grossen Bildner und Maler Italiens, die grossen Dichter Deutschlands sind mehr oder minder alle Schriftsteller gewesen. Bei berühmten Musikern finden wir erst in unserem Jahrhundert die gleiche Erscheinung. Ist sie einerseits ein erfreuliches Symptom für die zunehmende Ausbreitung der

Musik und ihre immer innigere Verwebung mit dem allgemeinen Geistesleben, so deckt sie andererseits die in gleichem Maasse steigende leidige Nothwendigkeit auf, dass der Musiker den Kampf gegen die seiner Kunst feindlichen und schädlichen Elemente selbst in die Hand nehme. Früher litten die grossen Musiker stumm, in tiefer innerlicher Empörung unter dem Schicksale, das die Koalition tückischen, lieblosen Missverständnisses mit lauwarmem, durch Nichtförderung schädigendem Verständnisse über ihre Kunst brachte; heute haben sie eine Sprache gefunden, mit welcher sie nicht nur sich selber eine Herzenserleichterung und nach solcher ein erleichtertes Schaffen gewinnen, sondern vor Allem zugleich den echtsten Aufschluss über das Wesen ihrer Kunst geben, wie solcher in der Darlegung von deren Werdeprozesse, und einzig in ihr, beschlossen liegt. Nur aber, indem jeder einzelne grosse Künstler seine besondere Kunst zum Verständniss bringt, sei es mit welchen Mitteln immer, gelangen wir am Ende dahin, uns zu einem Kunst verstehenden Publikum erziehen zu lassen; denn es ist nicht anders: die Kunst jedes grossen Meisters ist eine Kunst für sich, trotz Allem, was die Lehre der dem künstlerischen Schaffen Fernestehenden an konventionellen Gesamttregeln ersonnen hat! In dem oben bezeichneten Sinne ist Wagner's schriftstellerisches Wirken das hervorragendste Beispiel von Nothwendigkeit und organischer Zugehörigkeit zu einem besonders einheitlichen Gesamtschaffen. Seine Schriften sind ein Kommentar zu seinen Werken, welchen, wie ihn seine Zeit nothwendig erscheinen liess, auch keine kommende wird überflüssig machen können. In keiner Lage seines Lebens hat Wagner die schriftstellerische Feder dauernd in Ruhe setzen können: erst in der Todesstunde ist sie ihm entfallen. Ungleich weniger scheinen zunächst Liszt's Schriften seinem künstlerischen Gesamtwesen entstammt und organisch nothwendig zu sein. Nur in einer Periode, der mittleren, seines Lebens, hat er sich überhaupt dieser Thätigkeit gewidmet, und, bezeichnend genug, findet sich darin an direkten Fingerzeigen für sein eigenes Kunstschaffen gar wenig. Dennoch wäre es durchaus unberechtigt, wollte man darum die Bedeutung seiner Schriften herabsetzen. Vor allem erschliesst sich dem feineren Gefühle, auch ohne dass von seiner eigenen Kunst viel die Rede ist, die Doppelnatur Liszt's, des schaffenden und nachschaffenden Künstlers, nach seinen Schriften in ihrer höheren Einheitlichkeit, ja wer nie einen Ton von Liszt gehört hätte, müsste aus ihnen eine begeisterte Ahnung gewonnen haben, wie dieser Mann „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ aufgeführt, Chopin und Schumann gespielt, die Ungarischen Rhapsodien geschaffen haben muss! Ferner aber ergibt gerade das durchgehende Vernachlässigen der eigenen Kunstschöpfungen und das dafür ihm ganz einzig eigene Anschmiegen an die einander heterogensten fremden künstlerischen Individualitäten, wenn wir den hohen Rang seines eigenen produktiven Genius dagegen halten, uns als Grundzug des künstlerischen Menschen Liszt

eine Selbstlosigkeit und Ueberpersönlichkeit, welche, soweit wir uns in der Welt der Kunst haben umthun können, ohne Gleichen dasteht. In welcher herrlicher Weise diese Selbstlosigkeit für Ausbreitung des Verständnisses auf dem Gesamtgebiete der musikalischen Kunst Früchte getragen hat, dafür legen die Schriften selbst, in diesem Falle das getreueste Spiegelbild von Liszt's künstlerischer Lebensgeschichte, auf jeder Seite Zeugniß ab, und wir werden noch Gelegenheit finden, auf das Wichtigste selbst hinzuweisen. Vorerst nur einige allgemeine Bemerkungen über Liszt's schriftstellerische Eigenart, die wir für unumgänglich halten, um zu verhindern, dass nicht Jemandem, den etwa die folgenden Blätter zur Lektüre der Liszt'schen Schriften anregen sollten, durch Aeusserlichkeiten die volle aus ihnen zu gewinnende Freude und Belehrung verkümmert werde.

Man hat Liszt's Styl überschwänglich gefunden, und wir sind weit entfernt, diess schlechtweg in Abrede stellen zu wollen. Wir geben nicht minder zu, dass seine Bilder manchmal überladen und abstrus, seine mythologischen Anspielungen hie und da gesucht sein mögen, wir geben noch dieses und jenes Fremdartige mit in den Kauf; aber, wohlgemerkt, wir zeigen uns nur darum in diesem Falle so nachgiebig gegen eine uns im Uebrigen verhasste Menschengattung, um uns nun auch mit jedem wirklichen und möglichen Tadler im Betreff Liszt's ein für alle Male abgefunden zu haben. Im Uebrigen legen wir uns nun, nachdem wir Jene glücklich losgeworden, die obigen Mängel nach unserer Weise zurecht und sagen uns: wenn ein Künstler zur schriftstellerischen Feder greift, so wird es für ihn immer andere Gesetze ihrer Handhabung, als für den abstrakten Denker, überhaupt den Prosaisten *ex professo* geben. Für die Künstler gilt, auch in ihrer Eigenschaft als Schriftsteller, das Wort: *sint, ut sunt, aut non sint*. Wer aber wäre wohl, der über Liszt, den Schriftsteller, sich nicht freute, dass er ist, und an ihm sich nicht freute, wie er ist? Höchstens doch Solche, die sich gar nicht ernstlich darum bemühen, in den Reichthum des Liszt'schen Geistes einzudringen. Jeder Andere dagegen wird, anstatt an gewissen schriftstellerischen Eigenthümlichkeiten unfruchtbar zu mäkeln, sich diese vielmehr zu erklären suchen und sie alsdann als in dem gleichen Boden wurzelnd erkennen, welchem so viel des Herrlichen und Grossen entsprossen ist. Da zeigt sich denn das Uberschwängliche nur als die Kehrseite jenes sinnlich-lebendigen Grundzuges der Darstellung, der Liszt, als echtem Künstler, eigen ist und dem wir so viele hinreissend lebenvolle Bilder, so manchen überraschenden Ausblick in nie betretene, kaum noch geahnte Gebiete verdanken; das „Abstruse“ als die Kehrseite des Charakteristisch-Farbenvollen, das in plastischen Beispielen überall zu Tage tritt, wo allgemeine Sätze und abstrakte Darlegungen einen Feuergeist wie Liszt nur auf Umwegen zum Ziele führen würden. *) Es lag ja für eine solche

*) Es ist hier übrigens daran zu erinnern, dass die meisten Liszt'schen Schriften ursprünglich französisch abgefasst sind in welchem Idiom die eben bezeichneten Eigenthüm-

Individualität in der Natur der Sache, dass sie sich für ihre Besprechungen Gegenstände und Persönlichkeiten mit Vorliebe auswählte, Angesichts deren es anderen, minder geniebegnadeten Menschenkindern zwar am Muthe der Behandlung gleichfalls nicht gefehlt, womit indessen Leistung und Erfolg nicht gleichen Schritt gehalten hatte, Gegenstände und Persönlichkeiten, welche, wenn sie wirklich im Innersten ergründet werden sollten, einen dichterischen Geist, eine wahrhaft schöpferische Phantasie erforderten. Je höher aber Liszt sich seine Vorwürfe setzte, desto weniger blieb er je hinter ihnen zurück an Grossartigkeit der Auffassung, an Geist und Laune der Darstellung, an Unerschöpflichkeit der Phantasie. Gab ihm zwar den Blick für alles irgend seiner Behandlung Würdige aufs Unmittelbarste eine Divinationsgabe, die auf seiner innigen Geistesverwandtschaft mit dem Edelsten und Besten seiner Kunst beruhte, und erwuchs ihm die wohlthuende Wärme, mit welcher er jeden ihm zugefallenen Gegenstand behandelte, aus der Wärme seines eigenen Herzens, welche ihm Jeden nahe brachte, der, gleich ihm, durch die Liebe zu Gott und Vaterland, Kunst und Natur, Freunden und Mitmenschen zu Edlem und Grossem als Künstler sich zu erheben trachtete, so ist endlich neben diesem Allen das mehr äusserliche Moment für Charakter und Färbung seiner Schriften nicht ausser Acht zu lassen, dass Liszt auf Jahrzehnte langen, ununterbrochenen Reisen, wie nur Einer, in der Welt herumgekommen war. Er, von dem die ersten besten Seiten uns belehren werden, wie er Auge und Ohr, Geist und Herz zu öffnen wusste, um Eindrücke zu gewinnen, fand so einen Weg zur Vollendung seiner grossen und universellen Bildung, der sich für ihn als Menschen, Künstler und Schriftsteller gleich fruchtbar erweisen sollte. Ueberall klingen seine Erlebnisse auf jenen unermüdlichen Fahrten nach, bald in heiterem Geplauder, wie in jenen köstlichen Reiseberichten aus Italien (1835—1840), wie z. B. über das Kunsttreiben Mailand's, bald in ernstesten Schilderungen von Menschen, Ländern und Völkern, in erhabenen Meditationen über Kulturen und Künste — man nehme nur z. B. die Worte II, 126. über das „Heimweh edler Geister nach Italien.“ Eine fesselnde Lebendigkeit, wie sie leicht einem Vielgereisten eignet, steigert so noch die Freude an Schilderungen von einem an sich schwerwiegenden Inhalt, wie der seines Aufenthaltes bei G. Sand in Nohant (II, 147 ff.) und vielen Anderen. Besonders wohlthuend aber berührt es, dass diesem tiefen, grossen und vielseitigen Künstler die Natur, zum Danke für eine ihr gewidmete glühende Liebe und feinsinnigste Aufmerksamkeit, ihre frischesten und schönsten Farben geliehen hat, um seine Darstellungen damit zu schmücken. So sei denn auch hier jener bedeutungsvollsten Zusammenstellung von Natur und Kunst (IV, 46) gedacht, in welcher Liszt mannhaft und schön

lichkeiten überhaupt weit weniger hervortreten. Im Deutschen klingt eine blumenreiche Diction fremdartig, vollends aber, wenn ein nicht minder fremdartiges Element hinzutritt, wie es jeder Uebersetzung mehr oder minder zu eigen ist.

es ausspricht: „der Mensch muss Kunst und Natur erforschen, was jedoch nicht das Ziel seiner Beziehungen zu Beiden ist. Wenn auch ein wichtiger Moment, ist die Forschung doch nur wesentlich vorbereitender Art. Ihm sind beide vor Allem zum Genuss gegeben.“ Da wir nicht nur aus seinem eigenen Beispiele, sondern auch aus seinen ausdrücklichen Worten (VI, 95) es wissen, dass die Kunst „zum Guten durch das Schöne antreiben“ soll, so gewinnt jener erstere Satz die Bedeutung einer kraftvollen Devise im Kampfe gegen alle Diejenigen, welche mit dem sittlich veredelnden Genusse von Natur und Kunst nichts besseres anzufangen wissen, als ihn einfach in dem allgemeinen menschlichen Genussleben mit aufgehen zu lassen!

Uns nun dem Einzelnen der Liszt'schen Schriften zuwendend, haben wir vorab auf eine besonders werthvolle, anziehende und belehrende Eigenthümlichkeit summarisch aufmerksam zu machen, weil es leider unmöglich scheint, sie im Einzelnen eingehender zu verfolgen und zu belegen. Wir meinen die allerwärts eingestreuten kunsthistorischen und kunstphilosophischen Betrachtungen, die bald episodisch, bald im Zusammenhange, zur Illustration gewisser Schilderungen, in Parallelen, oder wie immer, auftreten. Die den Autor beseelenden religiösen, künstlerischen wie philosophischen Anschauungen sind dabei so weitherzig und gross, dass seine Worte Menschen der verschiedensten Richtungen stäts gleich verständlich und sympathisch sein werden.

Wir beginnen mit der wichtigsten Gruppe der kunstreformatorischen Schriften. Hierher gehören vor Allem die bereits 1835 erschienenen sechs Artikel „Zur Stellung der Künstler“, die später in den Reisebriefen 1835—1840 u. A. noch ein kräftiges Echo, eine Ergänzung namentlich in der Besprechung von Marx' „Musik des 19. Jahrhunderts“ finden. Die bis ins Einzelste tiefgehende Uebereinstimmung der Tendenzen in diesen um zwanzig Jahre auseinanderliegenden Schriften ist ebenso wenig zu verwundern, wie die enge Berührung, in welche ihr Verfasser mit den analogen Schriften Wagner's geräth: es ist der gleiche Grundton, jener Kammerton der reinen Stimmung, den einzig die grossen Künstler für das Geistige der Kunst bewahren, wenn er der umgebenden Welt in den Wirren mannigfachster Verstimmung immer und immer wieder verloren geht.

Liszt's Klagen und Anklagen mögen darum hier und da leichter Eingang gefunden haben, weil sie in der Form vielfach gemässigter, als die Wagner's, auftreten. In ihrem Kerne aber besagen sie immer und überall ganz das Selbe: dass die Kunst nie gross genug aufgefasst werden könne und immer doch viel zu klein aufgefasst werde! Wie ist es aber zu erklären, dass die Kunst ihrer religiösen, erziehlischen und moralischen Kraft mehr und mehr im Verlaufe der Zeiten verlustig gegangen ist? Das macht, weil man seine geistigen Lebensinteressen ohne Zuziehung der Kunst glaubte wahrnehmen zu können, weil man sie aus

dem Gesamtkomplex des sozialen Lebens hinausstiess in eine Sonderstellung, in welcher sie nun dem doppelten Fluche einer schönselig beschränkten, nur sinnekitzelnden Wirkung und abstrakter, kalter, doktrinäer Betrachtung verfallen musste. Nur wenn man sie aus dieser wieder errettet, wenn man sie zurückführt ins Innerste des menschlichen Getriebes, wenn man sie zum integrierenden Theil aller Phasen des sozialen Daseins erhebt, kann sie ihre ganze zivilisirende Macht und soziale Grösse bewähren. Dann wird sie wieder, wie einst, Wunder thun. Jetzt aber kann aller felsenfeste Glaube an die Kunst gerade ihren besten Vertreter von dem nagenden Gefühle nicht befreien, dass zu wenig durch sie geschehe; traurig muss er erkennen, dass er „in einer Zeit undankbarer Arbeit geboren ist, wo der Säende nicht erntet, der Schätzesammelnde nicht geniesst, wo Derjenige, welcher Gedanken des Heils empfängt, ihr Lebendigwerden nicht sehen soll, sie vielmehr nackt und schwach der Nachwelt vermachen muss gleich der Mutter, die in den Schmerzen der Entbindung dahin stirbt.“ (II, 141.) Zwar, der wahrhaft grosse Genius, welcher „seine Kunst dem Gottesdienst einer Ueberzeugung weihet“, wird sich immer und ewig fremd auf Erden, einsam und verlassen erscheinen: ihm eine Heimstätte zu bereiten, hat weder ein Publikum, das ewig missverstehende, noch irgend eine der sozialen Mächte, der ewig nur ausnutzenden, in der Gewalt!

(II, 134): „Dem Künstler kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends für die Dauer niederzulassen. Ist er denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling? Was er auch treibe, wohin er auch gehe, er fühlt sich überall als Verbannter. Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Wesen gekannt. Und was kann er thun, um diesem unbegrenzten Leid, diesem unbestimmten Schmerz zu entgehen? Singend muss der Tonkünstler die Menge durchschreiten und im Vorbeieilen ihr seine Gedanken zuwerfen, ohne danach zu fragen: auf welches Erdreich sie fallen, ob Verunglimpfungen sie ersticken, ob Lorbeern sie spottend bedecken.“

(ib. 135.) „Traurig und gross ist die Bestimmung des Künstlers. Eine heilige Gnadenwahl drückt bei seiner Geburt ihr Siegel ihm auf. Nicht er wählt seinen Beruf, sondern sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts . . . Der Künstler steht allein. Werfen ihn die Ereignisse in den Schooss der Gesellschaft, so schafft seine Seele sich inmitten des unharmonischen Treibens eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der selbst die Menschenstimme keinen Eingang mehr findet. Alle Leidenschaften, welche die Menschen bewegen, die Eitelkeit, der Ehrgeiz, der Neid, die Eifersucht, ja selbst die Liebe bleiben ausserhalb des magischen Kreises, der um seine innere Welt sich schliesst. Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligthum, betrachtet und verehrt er das Ideal, welches sein Leben zu verwirklichen trachtet. Hier erscheinen ihm göttliche, unfassbare Ge-

stalten; Farben, wie sein Auge sie an den schönsten Blumen im Glanze des Lenzes nie sah. Hier hört er die Harmonie der Ewigkeit“ etc.

Und wenn es für den oberflächlichen Blick scheinen konnte, als ob gerade er, der diess niederschrieb, inmitten der hohen Welt, die ihn vergötterte, mit Huldigungen förmlich verfolgte, an seinem Theile wohl geborgen gewesen sei, so höre man nun, wie er sich von dort losreißt, (II, 19), um mit seiner Herzensgesinnung nicht in Fesseln gelegt zu sein:

„Gott wolle nicht, dass ich der Dankbarkeit und der Ergebenheit vergesse, die ich der Gesellschaft schulde, deren Wohlwollen für mich fast übergross gewesen ist. Aber ist damit gesagt, dass ich unter dem Namen eines erlogenen Zartgefühls meinem Herzen Schweigen gebieten und den Schrei des Entsetzens übertäuben soll, den mir das bejammernswerthe Schauspiel der rohen Ausbeutung, der jämmerlichen Unterordnung, der Entwürdigung und entehrenden Entweihe der Kunst und der Künstler erpresst? Ist damit gesagt, dass ich verstummen, dass ich mein Angesicht verbergen soll, wenn der grossen Majorität meiner Brüder nichts als Leiden und Mühsale zu Theil werden?“

In diesen seinen Brüdern fühlt er sich miterniedrigt zum „Bedientenstande“, und flammende Worte werden den herzlosen Erbauern einer unkünstlerischen Kultur und Gesellschaft zugerufen:

(II, 136). „Der Künstler lebt heutigentags ausserhalb der sozialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, nämlich das religiöse Element der Menschheit, ist aus unseren modernen Staaten verschwunden. Was haben sie, die das Räthsel menschlichen Glückes durch einige ertheilte Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und des egoistischen Wohlseins zu lösen suchen, — was haben sie mit einem Dichter oder Künstler zu schaffen? was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und erhabene Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Thaten das unerklärliche Bedürfniss nach Schönheit und Grösse, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrunde jeder Seele liegt, zu befriedigen?“

(II, 24). „Sehen Sie hin auf den Kirchenbann, der unerbittlich auf allen Mitgliedern des Theaters lastet, und erkennen Sie in Ihren Salons die Rückwirkung dieses Fluches in der sozialen Verpönung, die jene Künstler ausschliesst und in Entfernung hält. Sehen Sie endlich das Dürftige, das Grausame unserer Lage? unser Elend, unsere Unterdrückung? die Krankheit des auf uns lastenden Handelsgeistes? die sittliche Gesetzlosigkeit, die uns vereinsamt und tödtet?“

Mancher, der diess liest, wird es vielleicht stark aufgetragen finden, er möge dann nur bedenken, dass es vor 50 Jahren geschrieben ist. In diesem letzten halben Jahrhundert hat sich ja denn freilich, nicht zum mindesten

Dank dem Wirken Liszt's und Wagner's, namentlich in der äusseren Stellung der Künstler gar Vieles zum Besseren gewendet. Aber ist es nicht, wenn man ins Innere blickt, immer noch die alte Sache? Ja, kann es im Grunde je anders werden mit gewissen Elementen, denen dennoch ein wahnvolles Plebiscit der Geister das Urtheil über Leben und Tod der Kunst an erster Stelle immer und immer wieder überträgt? mit jener Elite der künstlerischen Gesellschaft, dem Publikum der Salonwelt, welcher Liszt, ihr vergötterter Liebling, (in „Chopin“ I, 87 ff.) so erregte, bittere Wahrheiten gesagt hat, indem er ihr die Maske der Liebe und Begeisterung unbarmherzig vom Gesichte riss und dahinter alle erdenklichen anderen Züge leidigster Art aufdeckte? Höfe und Salons, Salons und Höfe, was anders sind sie, von den einzelnen ruhmvollen Ausnahmen abgesehen, wo es ihnen vergönnt war, zu werden, was einzig sie werden können, wenn der Wille eines grossen Herzens sie bevölkert, das Walten eines edlen Geistes sie durchdringt: Asyle der Kunst und ihrer Grossen, geweihte Stätten ihrer Triumphe — was anders sind sie sonst im Laufe der Dinge je gewesen, als Schulen der Eitelkeit und Gleissnerei, in welchen die geistig schwachen Künstlernaturen jäh und rettungslos ihr Capua fanden, Abwege für alle guten und Umwege selbst für die besten, wenn sie sich einmal dahin verirren! Solch einem Elite-Publikum aber ahmt jenes zweite einfach nach: das grosse Publikum, das Volk! Auch dieses steht sich ja heute vortrefflich mit der Kunst wie mit den Künstlern — aber wo wäre auch hier etwas von einer wirklich herzlichen Verquickung, von einer Belebung der Volksseele durch die Kunst? Es ist ein Verkehr wie von Gastereien und Festivitäten, den die bürgerliche mit der künstlerischen Welt (nach wie vor zwei getrennte Welten!) unterhält: seine Basis die Kunst, sein Endziel aber — ein gegenseitiges Lebenlassen, oder doch Alles andere eher, als etwa eine Weihe von Haus und Heerd durch die Kunst, von Heimstätten der Kunst durch Gesinnungen echter Bürgertugend!

Wie nun Liszt seine praktischen Reformvorschläge zunächst für das ihm eigene engere Gebiet der Musik eingerichtet hat — z. B. in den 8 Pariser Forderungen II, 53/54, die in manchem so lebhaft an Wagner's spätere „Schul-Idee“ erinnern —, so ist er auch nicht müde geworden, die Musiker ihrerseits aus ihrer bisherigen Gleichgiltigkeit aufzurütteln und ihnen zu Gemüthe zu führen, dass sie ihre Isolirung nicht zum geringsten Theile sich selbst zuzuschreiben hätten, indem sie, Interpreten einer Kunst, welche, wie ihre Stellung im Alterthum lehre, einer gesammten Kultur die eigentliche Seele zu geben berufen sei, in den neueren Zeiten hinter diesem Berufe bedauerlich zurückgeblieben seien, ihre Kunst als eine für sich allein bestehende, nach dem Aeusserlichen ihrer Technik und ihrer Effekte erfasst und sich nicht im Mindesten bemüht hätten, mit den gewaltigen Fortschritten der geistigen Bildung Schritt zu halten, in die Gesamtkultur ihres Zeitalters hineinzuwachsen.

„Zur Bildung des Künstlers“ heisst es V, 195 „ist vor allem ein Emporwachsen des Menschen nöthig.“ Der Musiker aber „kann nur noch unter der Bedingung Musiker sein, dass nichts Menschliches ihm fremd bleibe.“ (V, 201). Und namentlich V, 204: die Musik kann „von den ebenso dem Gefühl wie dem Gedanken angehörenden Feldern nur dann mit Ruhm und Erfolg Besitz ergreifen, wenn die Musiker eine höhere geistige Entwicklungsstufe erreichen, als man bisher für ausreichend erachtet hat, wenn sie nicht mehr an der Scholle der Ignoranz kleben, wenn ihnen die Ideale des wissenschaftlichen, des Denk- und Thatmenschen nicht fremd bleiben, so dass auch diese ihrerseits in ihnen und ihren Werken Ideen begegnen, die neu, kühn, genial ihr Nachdenken, Forschen und Urtheilen anregen.“

Wollen sie aber der Welt beweisen, dass sie mündig geworden, dass sie gewillt sind, in einer Umgebung mächtigen geistigen Getriebes nicht nur mit Ehren sich zu behaupten, sondern mehr und mehr nach einer führenden Rolle zu trachten, so mögen die Musiker auf einem Gebiete vor Allem die Probe ablegen, wo sie bisher am schmähhlichsten sich hatten bevormunden lassen: auf dem der Kunstkritik. Weil es ehemals nie einem Musiker beigegeben war, dass ihm mehr obliegen könne, als einfach, sei es produzierend oder reproduzierend, Musik zu machen, so liess man allmählich jenes Gebiet von einer Horde litterarischer Freibeuter dermaassen überfluthen, dass man sich bald auch auf dem eigensten Schaffensgebiete nicht mehr frei regen und bewegen konnte. Es zeigte sich jetzt plötzlich, dass es jenen Kritikern gelungen war, eine Höhe zu besetzen, eine öde, dürre, felsige Höhe, und sie mit schwerem Geschütze von Regeln und Gesetzen zu armiren: drunten im grünen Thal tummelten sich, ahnungslos, begeistert, in lebensvollem Spiele die Künstler, einzig zur Natur als ihrer Gesetzgeberin aufblickend. Welch ein Schrecken, als plötzlich die Bomben der Kritiker in das frohe Treiben einschlugen! So denkt man vielleicht. Aber ganz so schlimm war es nicht. Nur die Zagen liessen sich einschüchtern durch Schreckschüsse, welche nun und nimmer Solche wirklich treffen konnten, über denen ein Schutz höherer Art ruhte; die Kühnen dagegen rieben sich die Augen und suchten ein anderes Thal auf, wo es keine tückischen Störenfriede gab, im Stillen für gelegene Zeit sich Rache gelobend.

Zu ihnen gehörte Liszt. Wie Wenigen, war es ihm gegeben, alle Gattungen der musikalischen Kunst mit gleich eindringendem Verständniss zu erfassen; wie nur Einem, war ihm die Form jener Gattungen im eigenem Geiste lebendig und zur Neuschöpfung vorgebildet; wie Keinem, spendet ihm sein Herz Liebe und Hingebung für Musik jeglicher Form und Art. Aber gerade, weil er so unter den grossen schöpferischen Meistern seiner Kunst unbestritten als der vielseitigste an Kenntnissen wie an ausbreitendem Wirken dasteht, gerade darum lebte in ihm auch so klar und beherrschend

das Bewusstsein von der Wandelbarkeit der musikalischen Formen und der Relativität aller musikalischen Gesetze: ein Bewusstsein, das ihm nicht nur, wie jedem echten Genius, von Natur angeboren, sondern dazu durch sein Wirken historisch begründet und von allen Seiten empirisch befestigt worden war. Und so hat er es nicht nur selbst als schaffender Künstler sich zum Ziele gesetzt, „über den Unterschied ihrer (der Musik) eigenen Vergangenheit und Gegenwart in innigster Beziehung zu dem Jetzt und Sonst der übrigen Welt sich klar zu werden“ (IV, 157), er hat auch, wo immer lieberes und nothwendigeres Schaffen es ihm verstattete, sichs nicht verdriessen lassen, mit dem Worte für seine erkannten Wahrheiten und Ueberzeugungen zu streiten: er ist den Kritikern im Felsenneste weidlich zu Leibe gegangen!

Wenn wir von Liszt's Aussprüchen über Kritik und Kritiker keinen einzeln anführen, so ist es nur, weil es unmöglich sein würde, einen oder den andern auszuwählen. Wir müssten eben Alles wiedergeben, und man lese es also lieber an der Quelle nach,*) vor Allem jene grosse Episode in der später noch zu besprechenden Schrift über R. Schumann (IV, 116—148). Flammende Entrüstung, edler Stolz, heiliger Ernst, wo von der Kunst, vernichtender Spott, Humor und Sarcasmus, wo von ihren Verderbern die Rede ist, viel Gluth, keinerlei Leidenschaft, Grimm ohne Galle: das etwa ist das Bild dieses in vornehmer Ruhe vollzogenen Strafgerichtes, bei welchem sich dessen Urheber wohl weniger darauf Hoffnung machen mochte, die von ihm Gebrandmarkten ernstlich zu treffen, geschweige von ihrem traurigen Métier abzubringen, als Anderen die Augen über sie zu öffnen. Wusste er doch, wie taub und blind Jene stäts gegen die ihnen zu jeder Zeit gewisse grenzenlose Verachtung aller erlauchten Genien waren, um dafür ihr Herz an den Huldigungen einer missleiteten Masse zu laben, deren Urtheilslosigkeit trotz aller Kritikerbelehrung eine so jämmerliche bleibt, dass Possen, wie sie der Knabe Liszt seinem Publikum zu spielen sich getrieben fühlte (II, 138/39), da er ein und das selbe Stück bald als eigene, bald als Czerny'sche, bald als Beethoven'sche Komposition zu Gehör brachte, stäts vom Gelingen begleitet sein mussten. — Hier also bessern zu wollen, wäre verlorene Liebesmühe gewesen, und gar bald verwandelte denn auch Liszt, wie andere Meister, den anfänglichen, die Möglichkeit einer zünftigen Kritik noch offen lassenden Satz: „Keiner Kritiker ohne Examen!“ in dessen positive Steigerung: „der Künstler selbst muss Kritiker werden.“ Rufe er denn sein „her zu mir“ mit aller Kraft jener gedankenlosen Menge zu, „die zwischen Wahrem und Falschem, zwischen dem Götzen und der Gottheit, zwischen der Kunst und dem Kunststücke hin und herschwankt.“ (II, 252).

*) Zur Erheiterung des einen oder andern Lesers sei hier nur auf die von Liszt IV, 13—15 mitgetheilte wahrhaft köstliche Improvisation J. Méry's hingewiesen, in welcher die todtengötternde, Lebendige tödtende Kritik persifliert wird.

Und wieder hören wir fragen: aber ist es denn heute nicht anders geworden? sind nicht die Künstler von Ruf fast ausnahmslos auch berufene Kunstrichter? Wohl, die Künstler kritisiren jetzt grösstentheils selber mit, aber es scheint fast eher darum, um sich überhaupt als Kunstverständige vor verehrlichem Publikum und hoher Kritik zu legitimiren, als um letzterer ernstlich das Feld streitig zu machen. Sie führen in der kritischen Welt das Dasein der Mediatisirten und Säkularisirten, denen man Rang und Würden ruhig belliess: die „Regierenden“ dagegen (und ganz gewiss Kaiser und Päbste!) sind nach wie vor die Herren vom kritischen Métier geblieben!

Also auch hier, wie oben, der Bescheid: es ist zwar manches anders geworden, im Grunde aber ist doch Alles beim Alten geblieben?!

Also auch hier wieder eine Niederlage, und Liszt's edelste Bestrebungen wären vergeblich gewesen? Wahrlich nein, das wäre, wie wenn wir sagen wollten, das „*Judenthum in der Musik*“ sei vergeblich geschrieben, weil es gleichfalls mit der offenen Aufdeckung einer Niederlage endet! Es giebt Rückzugsgefechte, in welchen Muth und Kraft sich edler bewähren als beim glorreichsten Siege, ja welche den sie Bestehenden ganz andere Früchte bringen können. So entnimmt der Genius dem Kampf gegen die Uebermacht der Zeitgeister die Erkenntniss, dass seine Siege sich nimmermehr (oder doch im besten Falle nur als Scheinsiege) auf dem Gebiete der grossen Oeffentlichkeit abspielen können, dass er und die Stimmführer dieser letzteren inkommensurable Grössen sind, dass er zur Verwirklichung seiner intimen Absichten sich eine Enklave, eine eigene kleine Welt schaffen muss, in welcher er sich Jener in Krieg und Frieden nach Kräften zu erwehren hat. Denn dass seine und ihre Wege auch in friedlichen Zeiten denkbar weit auseinanderführen, davon sollte sich auch Liszt bei einer Gelegenheit überzeugen, wo er noch einmal mit einem besten Beispiele produktiver Kritik Allen vorangegangen war: aus Anlass einer zu gründenden Goethe-Stiftung im Jahr 1850.

II.

Nach den Erschütterungen der Jahre 1848 und 1849, welche die deutsche Nation zerklüfteter denn je, die Erreichung ihrer politischen Ideale ferner denn je erscheinen liessen, gab man sich einen Augenblick der Hoffnung hin, die Säkularfeier Goethe's werde einem um so grösseren Aufschwung der Geister, einer um so thatkräftigeren Einmüthigkeit insbesondere auf dem künstlerischen Gebiete zum Ausgangspunkte dienen. Und so konnte in einem von den angesehensten Männern des damaligen geistigen Deutschland — darunter Namen, wie Cornelius, Humboldt, Rauch, Schelling u. A. — unterzeichneten Aufrufe ein Institut als ein Andenken an Goethe bezeichnet werden, welches dazu bestimmt wäre, „die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluss auf den moralischen Fortschritt der Nation zu

vermehrten.“ Diess war gewiss sehr schön, und namentlich bei Solchen Zuversicht erweckend, welche — die Deutschen nicht kannten. Denn diese waren nun einmal bei dem grossgedachten Projekte ihrer geistigen Häupter nicht zu umgehen: zum Mindesten mussten sie die Mittel aufbringen, und das ist in der Regel nicht unseres Volkes Sache, wie eine Reihe, mit der damaligen beginnender, Enttäuschungen gelehrt hat. Zudem aber war ein bedenklichster Keim ideeller Misshelligkeiten von vorne herein dem Projekte eingepflanzt, indem die Unterzeichner des Aufrufes, anstatt eine feste Form, überhaupt eine bestimmte Gattung von kunstfördernder Institution ins Auge zu fassen, vielmehr einem später einzusetzenden — *Comité* die Entschliessung darüber anheim gegeben sehen wollten, „ob eine Schule für schöne Künste oder ein Museum, eine Akademie, oder ein anderes derartiges Institut zu gründen sei.“ Wenn dieser Hinstellung einer vielseitig-offenen Frage dann, wie zur Beruhigung, noch hinzugefügt war: „auf alle Fälle wird der Beruf solchen Institutes darin bestehen, die Kunst in Deutschland fördern zu helfen“, so sollte es bald klar werden, dass solche Worte vollends nur einen frommen Wunsch darstellen konnten. Denn es zeigte sich jetzt erst, wie bedenklich vielseitig Goethe gewesen war — dermaassen, dass ein Diesterweg einen seiner Herzenswünsche, die Gründung eines Frauenpädagogiums, in einem wohlformulirten Entwurfe jenem *Comité* alles Ernstes als seine Goethe-Stiftung ans Herz legen konnte. Erscheint uns dieses Ansinnen, namentlich auch in seiner Motivirung („dass die Kunst des Lebens die vornehmste der Künste sei, die zum grösseren Theile uns durch die Frauen gelehrt werden müsse“), heute schier wie ein Curiosum, und ward es auch damals natürlich *a limine* abgewiesen, so ist es doch charakteristisch, dass es gestellt werden konnte; ja, es muss zugestanden werden, dass die Idee an sich, die Kunst des Lebens zu fördern, ganz abgesehen allerdings von der durch Diesterweg vorgeschlagenen speziellen Form ihrer Verwirklichung, mit besonders gutem Rechte auf Goethe sich hätte berufen können, wenn ihr Verfechter nicht in der Nothlage sich befunden hätte, sie durch ein mit der „Kunst“ angestelltes Wortspiel bei einem Wettbewerb der schönen Künste mit unterschlüpfen zu lassen. Jene Idee hatte wenigstens eine strenge Einheitlichkeit, eine feste ideelle Bestimmtheit für sich, wogegen, wenn man nun daran ging, unter den wirklichen Künsten eine Auswahl des an Goethe's Namen etwa Anzuknüpfenden zu treffen, man bald erkennen musste, dass sich hier ungefähr Alles eines gleichen Rechtes der Berücksichtigung rühmen durfte, und dass, wenn man den von allen Seiten auftauchenden Aspirationen nur annähernd gerecht werden wollte, es nur geschehen könne durch Berücksichtigung des eigenen Wortes jenes Meisters: „wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen.“

Die hierin ausgesprochene Tendenz bildet denn auch wohl oder übel die leitende Macht in dem Entwurfe Franz Liszt's, welchen dieser in seiner Schrift über die Goethe-Stiftung damals dem Hofe von Weimar unterbreitete,

Auch heute noch, wo wir wissen, dass Nichts von alle dem so liebevoll bis ins Einzelste Ausgedachten und Ausgearbeiteten sich — wenigstens im Sinne und unter den Auspizien der damals Zusammengetretenen — hat verwirklichen sollen, wird Niemand ohne innige Freude diese so edlen und grossen Darlegungen lesen, die nur in dem einen Punkte vergriffen waren, dass sie — an die Deutschen sich richteten! Liszt kannte diese damals noch nicht, und so stand ihm denn im Handumdrehen das hehre Gebilde seines Geistes, seiner Phantasie als eine Schöpfung des deutschen Volksgeistes vor der Seele: Olympia mitten in Deutschland, mitten im neunzehnten Jahrhundert! Nur reicher, allseitiger, als einstens: Wettkämpfe aller Künste, Poesie, Malerei, Skulptur, Musik in jährlichem Wechsel mächtig ihr inneres Wesen entfaltend und ihre äusseren Einwirkungen ausbreitend. Und um dies ganze gewaltige Treiben in ein sichtbares Monument für alle Zeiten zu bannen, Gewinn der preisgekrönten Bildwerke für ein Museum, Vereinigung der Schöpfungen des litterarischen und musikalischen Geistes zu einer Bibliothek: und diess Alles in Weimar, dem so nichts Geringeres beschieden sein sollte, als ein lebendes Pantheon der Kunst, eine Ruhmeshalle ihrer aufgeschichteten Meisterwerke zu werden.

Es wäre zu viel des Schönen gewesen!

Zwei mächtige Kritiker hat Liszt's weitherziger, grossblickender Entwurf gefunden: Richard Wagner und die Geschichte.

Der erstere deckte gleich damals in seinem bekannten Briefe mit einem Worte die schwache Seite dieses, wie jedes denkbaren ähnlichen Planes auf: „Du willst eine Vereinigung, wo die vollste Uneinigkeit aus der Natur der Dinge bedingt ist. Bei der gänzlichen Zersplitterung unserer Kunst in einzelne Künste spricht jede dieser Künste die Suprematie für sich an, und mit genau demselben Rechte, wie die andere, wird jede einzelne sich dahin geltend zu machen wissen, dass sie mindestens die unterstützungsbedürftigste sei.“ Das war in der That ein Gewölk, welches sich unabwendbar vor all die erträumte Sonnenherrlichkeit zu legen drohte. In solcher Kollision der Künste war dem Deutschen ein zu verführerischer Antrieb zum Debattiren gegeben: hier hätten, wie so oft, seine vielen Meinungen die Feinde seiner Thaten werden müssen, auch wenn er ein besserer Zahler gewesen wäre!

Aber Wagner that einen Schritt weiter, er setzte Ideal an Stelle des Ideales, wobei ihm nun aber so wenig, wie zuvor seinem grossen Freunde, der Irrthum erspart bleiben sollte. Er hatte sich eben damals sein grosses Lebensideal eines Mustertheaters als Heimstätte der Gesamtkunst zuerst ausgebaut, und voll leidenschaftlicher Sehnsucht schweiften seine Blicke durch die Lande, um auf Elemente zu treffen, die seiner Verwirklichung günstig wären. Nun sah er, dass in Weimar grosse Dinge für die Kunst im Werke waren; sah, nachdem er selber die Fülle der Gesichte, die sein Freund heraufbeschworen, mit einem Federstriche zu nichte gemacht, nichts

als eine einzige weit klaffende Lücke, gross genug, um sein allgewaltiges Ideal, an Stelle jener, in sich aufzunehmen. Aber es hätte nur die Bergung der Vernichtung darin finden können! Denn den Boden, in welchen er es zum Emporwachsen und Aufblühen sollte einsenken können, musste er sich selbst bereitet haben. Nur der heisse Wunsch, es um jeden Preis Leben gewinnen zu sehen, konnte ihm auf Augenblicke den Wahn eingeben, die Idee „eines Theaters, welches dem eigenthümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene“, könne auch in Goethe'scher Erde gedeihen. In Wahrheit empfand er für Goethe die „Qual“, die „ver zweiflungsvolle Unlust“ (von dessen Bemühungen um das Theater ist die Rede), mit welcher er gesucht haben sollte „im bloss litterarischen Schaffen, im wissenschaftlichen Tichten und Trachten, eine gedachte künstlerische Ruhe und Erholung zu gewinnen“: weil Goethe, dieser Einzige unter den Grössten, der immer seine Ruhe wiederzugewinnen wusste, auch fern der Welt des Theaters im Gebiete jeglicher Kunst und Wissenschaft wirklich heimisch geworden ist, ohne dass wir darum doch eine Einbusse seines Schaffens beklagen dürften; weil ihm das Gesamttideal der Kunst zwar nah, das Ideal der Gesamtkunst aber fern lag, darum konnte letzteres auch nicht einmal in Form einer huldigenden Säcularstiftung an Goethe's Namen angeknüpft werden. Die Wege Wagner's mussten von dem Weimar Goethe's weg führen.

Liszt's zweiter Kritiker, die Geschichte der deutschen Kunstentwicklung in den letzten Dezennien, hat denn auch zugleich die Antikritik Wagner's in doppelter Weise mit geliefert. Einerseits in der Entwicklung, welche die Idee der Goethe-Stiftung ohne die fernere Betheiligung Liszt's und Wagner's seitdem genommen hat, andererseits in der Reihe der Kunstthaten, welche wir für Liszt in dem Namen Weimar, für Wagner in dem Namen Bayreuth zusammenfassen wollen, lag die stillschweigende, und dennoch so vielsagende Berichtigung ihrer Irrthümer, die, so verschieden in ihren Aeusserungen, so gleichartig in ihrem Ursprung aus dem Grunde feurig enthusiastischer grosser Künstlerseelen waren.

Die Angelegenheit der Goethe-Stiftung ging zunächst den in Deutschland üblichen Gang. Sie wurde in eine „Commission“ verwiesen, wo sie ruhen blieb, da sich ein „Plenum“ diessmal nicht finden wollte. Ein Denkmal unserer grossen Weimarer Meister haben uns die folgenden Jahre gebracht, dessen wir immer mit freudigem Danke gedenken wollen: Rietschel's Goethe-Schiller-Standbild, dessen wunderschöne Beschreibung man bei Liszt (V, 121 ff.) nachlesen wolle. Auf die Idee einer im Namen Goethe's zu begründenden lebendigen Kunststiftung kam man nicht mehr zurück. Erst im vergangenen Jahre ward zum ersten Male wieder auf jenen Namen hin mächtig die Werbetrommel gerührt. Aber wie verändert die Scene gegen damals! Nicht wieder war ein Goethe geboren, aller

Welt Heil und Segen bringend, ein anderer, der letzte Goethe, hatte menschenschen und weltflüchtig das Auge geschlossen; nicht, wie damals, ein mächtiges Aufleben von des Meisters Bilde in einer Reihe erlauchter Geister, diese zum Ideal eines grossen künstlerischen Lebens begeisternd, sondern ein Freiwerden von Akten und Dokumenten, auf die sich die Goethe-Gelehrten in entzücktem Gewimmel stürzten: Forschung statt der Kunst jetzt die Parole!

Und — diessmal wurde es Etwas!

Jener gelang, was dieser versagt geblieben war. Eine Goethe-Gesellschaft ward begründet, und zu dem eigentlich begeisternden Urelement der ganzen neuen Bewegung, dem Goethe-Archiv, werden sich bald Museum und Bibliothek gesellen: Dinge, die auch in Liszt's Entwürfe schon figurirt hatten, aber nur gleichsam als Petrefakte organischen Lebens, als sichtbar zurückbleibende Spuren mit eigenartiger stäts neu sich verjüngender Kunst erfüllter Festzeiten. Jetzt wurden sie der genügsameren Begeisterung einer späteren Generation schon zur Hauptsache; und so feierte diese einen unbestrittenen Triumph über ihre Vorgängerin: den komplettesten Triumph der Wissenschaft über die Kunst, im Namen Goethe's, womit zugleich dem Verdikt, das, entgegen den enthusiastischen Versuchen Liszt's und Wagner's, schon das Dezennien lange Schweigen der deutschen Geisteswelt abgegeben hatte, nunmehr das letzte Siegel aufgedrückt wurde: dass die deutsche Nation das Andenken Goethe's in eine einheitliche zentrale Institution künstlerischen Charakters nicht zusammenzufassen vermöge.

Wohl zeigt sich ein künstlerisches Andenken Goethe's noch in mannigfachen Schaffensäusserungen unserer bildenden Künste, wie in einzelnen Darbietungen unserer besseren Bühnen; so auch tönt es nach aus den schönsten Weisen unserer musikalischen Lyriker, deren eigentliche dichterische Seele vor Allen Goethe gewesen ist. Aber auch Weimar sollte nicht künstlerisch veröden, wenn ihm auch nicht beschieden war, den stolzen Reigen der Musen auf seinem Boden sich schlingen zu sehen, von welchem ein Liszt geträumt hatte. Denn dieser selbst war es, welcher nun Dasjenige von den projektirt gewesenen Herrlichkeiten, das ihm vor Allem zugefallen sein würde, um so eifriger für sich allein in die Hand nahm und, um so weniger behelligt durch Missverständnisse und einengende Kollegialität mit inferioren Grössen, zur Ausführung brachte. So ist es dem Genie Liszt's als schaffender und nachschaffender Künstler, als Dramaturg und Lehrer zu danken, dass sich namentlich in den fünfziger Jahren mehr Künstlergrösse und -Glanz, als Fortsetzung alter ehrwürdiger Weimarer Zeiten, in dieser Stadt krystallisirte, als manche wohlparaphirte Institution von deutschen Volkes Gnaden hätte schaffen können.

Es ist hauptsächlich der umfangreichste 3. Band der gesammelten Schriften („Dramaturgische Blätter“), nächstdem der 4. und 5., worin Liszt, der Meister von Weimar, auch litterarisch vor uns hintritt. In drei-

facher Thätigkeit erblicken wir ihn da: zuerst die erlesensten Künstler die Ausübung ihrer Kunst lehrend, demnächst einem Publikum die Früchte solchen Mühens darbringend, endlich auch für die fern Weilenden und Nachgeborenen es mittheilend, wie er Künstler und Publikum belehrt hat.

War Liszt durch seine ganze Begabung auch nicht vorwiegend auf das Theater angewiesen, so hat er doch, wo immer er sich damit abgab, die Vollkraft seines Genies dafür eingesetzt und so nicht nur nach grossen Gesichtspunkten im Ganzen, sondern auch mit dramaturgischer Konsequenz und Strenge im Einzelnen die Leitung geführt. Man lese (III, 1, 26/27) die detaillirte Begründung zu jenen von ihm aufgestellten drei Forderungen nach, in denen er die Vorbedingungen für eine eigenartige theatralische Kunst zusammenfasst,

- 1) eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke früherer Zeiten, als sie die Erfahrung zeigt,
- 2) thätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der Gegenwart geniessen,
- 3) ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedirte Werke, denen man eine Zukunft zutraut . . .

und vergleiche damit die Fülle feinsinnigster Kunstbeobachtungen, die Liszt bei der Besprechung von dramatisch-musikalischen Kunstwerken jeder Stylart niedergelegt hat, sowie seine Worte edler Entrüstung, welche er für die unter dem Pantoffel der Birch-Pfeiffer stehenden Theaterdirektoren, für die in Unrath aller Art versunkenen Sänger und Darsteller bereit hat — vom Publikum ganz zu geschweigen, das im Ganzen seit seiner Pariser Zeit, wo wir ihn ja schon darüber hörten, Nichts gethan hatte, um ihm eine bessere Meinung beizubringen. Ihren vollen Werth werden alle diese dramaturgischen Schriften immer erst für den gewinnen, der sich gegenwärtig hält, dass sie in enger Verbindung mit den ihnen entsprechenden dramaturgischen Thaten standen und bestimmt waren, jene methodische Reformirung des Publikums durch die Reform der Kunstpflege anzubahnen, welche später Wagner auf noch viel umfassenderer Grundlage auszuführen begonnen hat. Und so gipfelte denn auch Liszt's theatralische Wirksamkeit in den Aufführungen der Wagnerischen Werke, durch welche denkwürdigen Kundgebungen er zugleich dem Rufe des Freundes: unabhängig von irgend einer offiziellen Goethe-Stiftung im Weimar Goethe's dem Theater in seinem (Wagner's) Sinne zu Hilfe zu kommen, so willfahrte, wie es seiner würdig war, und dafür sorgte, dass Wagner in Weimar, wenn auch nicht eine feste Heimstätte seiner Idee fand, doch am Frühesten ein geliebter Gast mit seiner Kunst wurde.

Mit eigener Pietät blicken wir heute auf die jenen Aufführungen erläuternd voraufgeschickten ausführlichen Abhandlungen über „Tannhäuser“, „Lohengrin“, den „Fliegenden Holländer“ zurück. Es waren die ersten

durchschlagenden, mächtig eindrucksvollen Worte, die über diese Kunstwerke geschrieben worden sind, und selbst heute, wo das von Liszt damals Ausgesprochene längst unter uns Gemeingut geworden ist, haben jene an eigenartiger Bedeutung nicht das Mindeste verloren. Wir haben auf jeder Seite das Gefühl: hier hat die königliche Kraft des Genius derart geschafft, dass zum ferneren Ausbau des Verständnisses nur noch Kärnerarbeit nöthig war. So lebte in diesem begnadeten Geiste, zuerst nächst dem eigenen Schöpfer, das reine Bild dieser Werke, und der Drang thatkräftigster Begeisterung drückte ihm den Griffel in die Hand zur erstaunlich feinsinnigsten Nachzeichnung, zur selben Zeit etwa, da die gleichen Werke einen grossen Gelehrten, den berühmten Protokritiker des „Lohengrin“, und „Tannhäuser“, zum Tüncherpinsel greifen liessen, um eine Karrikatur davon zu malen, die, durch die „Grenzboten“ im Lande herumgetragen, ebenso den Anfang so vielen kritischen Unfugs, wie Liszt's Kundgebungen den Anfang des Verständnisses bedeuten sollte. Auch der „Nibelungenring“ ist uns von Liszt (III, 1, 251—56) zuerst volltönend verheissen worden, und war auch später zu seiner Darstellung und Erklärung dieses Meisters unmittelbare Mitwirkung nicht mehr von nöthen, so ist es ihm um so mehr unvergessen, dass er keine Gelegenheit verabsäumt hat, auf Wagner in allen seinen Schriften hinzuweisen und den ganzen Komplex von Erkenntnissen zu verbreiten, durch welchen erst eine Atmosphäre für das Bayreuther Kunstwerk sich hat bilden können. Die kulturellen Lebensbedingungen dieses Kunstwerkes, die einem jeden Publikum zu seinen Gunsten aufzuerlegenden Verpflichtungen sind von ihm ebenso mit grossem Blicke erfasst worden, wie er mit seinem künstlerischen Sinn und Gehalt in einziger Weise sich erfüllt und endlich den Bedürfnissen seines Styles und seiner Wiedergabe nachgesonnen hat. Nach dieser Seite enthält besonders der Schluss der Abhandlung über den „Holländer“ (III, 2, 240—247) mit das Beste, was wir darüber lesen könnten, und es war eines Liszt wohl würdig, schon vor 32 Jahren in seinem dortigen Schlussresumé die Nothwendigkeit energisch auszusprechen, welche später seinem Freunde so viel Sinnens und Sorgens bereiten sollte:

„Angesichts dieses *Status quo* (die planlose, oberflächliche Ausbildung der Sänger, Stylgemenge auf den Bühnen) ist die Behauptung keine übertriebene, dass erst, wenn einmal in Deutschland für den deklamatorischen Styl Schulen bestehen werden, wie sie in Italien und in Frankreich für andere Werke und andere Ziele bestanden haben, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagner's Charaktere sie verlangen, — dass erst dann jene Mängel verschwinden werden, welche der nationalen Ausführung nationaler Bühnenwerke im Wege stehen, und man sich dann auch ihrer vollen erschütternden Tragweite nicht mehr wird verschliessen können.“ (ib. 246.)

Dass so in Liszt der Bayreuther Gedanke zuerst in seinem umfassendsten Sinne Leben gewann, erklärt sich nicht nur aus seiner gesamten geistigen Bedeutung, die ihn als Künstler dem Schöpfer jenes Gedankens am Nächsten stellte, sondern vor Allem auch daraus, dass er in eigener Person sowohl Ausübender als Lehrer war und in diesen beiden Eigenschaften, wenn auch zunächst auf einem anderen Gebiete, selbst unvergängliche Muster des Styles hingestellt hat. Hier ist es ja, wo Liszt's Name wohl eigentlich in Aller Munde ist; aber wie Viele mag es geben, die, wenn sie ihn oder von ihm hörten, nur annähernd eine Ahnung davon bekommen haben, wie hoch und stolz er nicht nur selbst die reproduktive Kunst jeglicher Gattung aufgefasset, auf wie mächtige, feste Fundamente er sie auch für die Schätzung Aller zu begründen getrachtet hat?

Man höre denn nur einige der hervorragendsten Aeusserungen, wie

IV, 194: „Die Virtuosität ist so wenig, wie die Malerei, den anderen Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, welche ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfassten Idee, nach einem Typus bildet, und ohne welche sich sein Produkt nicht über Industrieerzeugnisse zum Kunstwerk erheben kann. Sie ist kein Akt leerer Rezeptivität — sie plappert nicht wie ein Staar eingelernte Redensarten nach. Im Gegentheil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare Welt.“

ib. 196: „Der Virtuos, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches der Künstler seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und in Folge dessen scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes ist, muss ebenso sehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaassen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen.“

VI, 331: „Was ist denn der Virtuose? ist er wirklich nur eine der Intelligenz baare Maschine, deren Hände, wie eine doppelte Kurbel, den Dienst eines Leierkastens verrichten? Braucht er nicht zu denken, nicht zu fühlen, um maschinenmässig sich seiner mechanischen Aufgabe zu entledigen? Hat er dem Ohre nur eine Photographie der Noten zu geben, die er vor sich hat?“

(ib.) „Die Worte Virtuosität und *virtus* haben eine und die selbe Wurzel in dem lateinischen *vir*; denn ihre Ausübung ist ein Akt der Virilität, der männlichen Kraft. Derjenige ist weder virtuos noch virtuell, der nicht die Fähigkeit besitzt, einen idealen Typus zu erzeugen als Frucht seiner begeisterten Liebe zu der erhabenen Schönheit, nicht versteht Achtung und Bewunderung für sie zu erwecken, indem er sich den Vater schöner Werke, edler Handlungen nennt, mögen die letzteren der Moral oder der Kunst angehören, diesen beiden erhabenen Formen, die nur zwei Seiten einer und der selben Sache, zwei Gattungen einer und der selben Art sind.“

ib. 333/34. „Auf der Höhe, auf welcher in unseren Tagen die Fortschritte der Aesthetik stehen, gibt es keinen Denker, keinen mit den Künsten vertrauten, gebildeten Geist, der nicht einen erschreckenden Barbarismus zu begehen glaubte, wenn er die dramatische Kunst nicht zu den selbstständigen Künsten zählen würde, wenn er der Tragödin und dem Schauspieler das Privilegium des Schaffens absprechen wollte. Der dramatische Künstler, welcher über die Werke, die er mit dem Hauch seiner beredten oder flammenden, seiner bleichen oder ohnmächtigen Lippen berührt, Herr des Lebens und des Todes ist, welcher die übermässige Macht besitzt, die ihm unterbreiteten Gedanken verderben zu lassen oder ihnen ein inneres Leben, tausendfach innerlicher, als das ihn selbst belebende, einzufliessen, welcher in diese todtten Buchstaben den Odem des Lebens giesst, so wie der Schöpfer in die Erde, aus der er den Körper Adams geformt hatte, die Seele einblies, die nach seinem Bilde, nach seinem Ebenbilde gemacht war —: dieser Künstler hat wohl das Recht, das, was er schafft, eine „Kunst“ zu nennen!“

ib. 334. „Der Virtuos thut für die Tonkunst genau das Selbe, was der dramatische Künstler, der Schauspieler — derjenige, welcher darstellt — für die Scene, für die tragische oder komische Dichtung eines Autors thut. Der Virtuose besitzt entschieden das selbe Recht des Lebens und des Todes über die Werke, deren Gedanken, Gefühle und Erregungen der Komponist ihm momentan anvertraut. Er kann sie ein Leben voll Ruhm, wie das der Helden auf den elysäischen Feldern, leben, er kann sie eines unedlen, lächerlichen Todes sterben lassen! Wäre es denn möglich, dass der Virtuose nicht der Repräsentant einer so augenscheinlich ihm gehörenden Kunst, dass er verschieden von dem sei, welcher diktirte, was er sagt, schrieb, was er reproduziert? Denn indem er sich nur an das Gehör wendet, thut er für seinen Autor das Selbe, was der Schauspieler für den seinigen thut, der sich an das Gehör und Auge zugleich wendet.“

In einem der vorerwähnten Aussprüche hat Liszt selbst die Auffassung der mimischen als einer schaffenden Kunst eine Errungenschaft unserer Tage genannt und sie im Allgemeinen den „Fortschritten der Aesthetik“ zugeschrieben. Gewiss hat die allgemeine Entwicklung der künstlerischen Anschauungen mehr oder minder jener Auffassung zugetrieben, vor Allem aber ist es die immer engere Verbindung des schaffenden Genius mit dem Darsteller seiner Werke, der ihm immer weniger ein Werkzeug, immer mehr ein mitschaffender Helfer wurde, gewesen, welche den Mimen ein höheres Loos als je zuvor bereitet hat. Wenn noch Schiller diese beklagen zu müssen glaubte, weil ihnen die Nachwelt keine Kränze flechte, so können sie — oder doch die besten unter ihnen, denn nur diese sind in allen Künsten wirklich unsterblich! — dieser Zeichen heute um so eher entrathen, wenn sie sicher sein dürften, dass ihr echtes, lebenvolles künstlerisches Bild keiner Nachwelt verloren gehen werde, dass auf ihren menschlichen Zügen

nicht, wie auf denen so vieler ihrer Brüder von ehemals, das Auge der Kommenden mit dem wehmüthigen Gefühle weilen werde, in ihnen zugleich auch nur künstlerische Todtenmasken anzublicken. Sie dürfen aber dessen sicher sein, seit ein R. Wagner seinen feurigsten, gluthvollsten Erinnerungen Worte lieh, um mit ihnen seinen Künstlern, allen voran deren beiden erhabensten Mustern, Denkmäler zu setzen.

Auch Liszt hat zur Zeichnung mehrerer Künstlerbilder um so leichter und um so schönere Worte gefunden, als er nur die ihn selbst beseelenden Gefühle wiederzugeben brauchte, um damit zugleich das innerste Wesen Anderer, die sich dem gleichen Dienste gewidmet, wundersam nachzufühlen. Wenn der oberste Meister aller Ausführenden, ein seltener Beherrscher seines gesammten Kunstgebietes, ein geistvoller Denker, mit allen diesen Gaben ein edles menschliches Zartgefühl, eine hinreissende Wärme des Herzens verbindend, den Genossen seiner Kunst seine Betrachtung weihet, so ahnt man wohl leicht, was man sich davon versprechen darf*).

Man braucht nur auf Augenblicke Liszt im Verkehre mit seines Gleichen gefolgt zu sein, um es zu begreifen, dass sein ganzes Dasein ein vernichtender Protest gegen den Egoismus und die Bornirtheit des das Publikum gängelnden, von seinen Agenten gegängelten singenden und spielenden Virtuosenenthums ist, mit welchem der grosse Haufe ihn gedankenlos einer und der selben Kategorie überantwortet. Aber noch ein Weiteres lehren seine Schriften, was sonst weniger offen zu Tage liegt: dass er mit Nichten für so Manches verantwortlich zu machen ist, das unter seinem eigenen Namen sich zu decken und zu bergen sucht, ja, dass diejenigen, welche mit diesem Namen Missbrauch treiben, im Grunde einem noch viel strengeren Strafgerichte von seiner Seite verfallen, als die offen und ehrlich die Kunst zum Werkzeug gemeiner Routine erniedrigen. Wohl hat er selbst einmal von seiner Schwäche gegen seine Freunde gesprochen, wie auch von seiner Gewohnheit, mit Tadel möglichst zurückzuhalten, und so hat sich denn vorlängst die Legende von dem übertoleranten, Alles lobenden Altmeister gebildet: aber man lese nur einmal mit Sinn seine Schriften, um sich zu sagen, wie oft „Loben“ bei ihm Geschehenlassen, ja wie oft es Ironie bedeuten müsse. Mancher berühmte Pianist oder auch Komponist würde danach gut thun, nicht allzulaut zu triumphiren über ein freundliches Zuwinken des allzugütigen Meisters, ehe er die Stellen sich einmal angesehen hätte, wo den aufgeblasenen Technikern mit der Arbeitergeschicklichkeit

*) Man lese die Schilderung der Viardot-Garcia (III, 1, 121—136), ein liches Bild einer herrlichen, glückstrahlenden Künstlerlaufbahn, und als deren ernstes Gegenbild die der Clara Schumann (IV, 186—206), für deren Ton mitbestimmend wohl das damals schon über den Gatten der Künstlerin hereingebrochene tragische Verhängniss sein mochte. Das Ganze, eine Huldigung grössten Stils, athmet so zugleich eine ergreifende Weihe, eine Andacht des Mitgefühles, wie wenn der Genius ihrer Kunst in Liszt vor die Tiefgebeugte hinträte, um dem umflorten Auge den Blick auf die ihr gegebene Herrlichkeit neu zu öffnen.

und dem zurückgebliebenen Geiste die Wahrheit gesagt wird. Aber weil es dieser verwunderlichen Gesellschaft schnell so erscheint, als sei sie ihm werth, so glauben sie sich des andern Sorgens überhoben, nun auch nur einigermaassen seiner werth zu sein. Sie sehen stäts nur des Meisters freundliches Lächeln: in das feierlich ernste Gesicht, wie ers in den Schriften aufsetzt, mögen sie kaum je einmal blicken, weil es freilich für sie meist nur ein Stirnrunzeln in sich birgt: Seite so und so, Seite so und so, und so fort, unzählige Male. Er nennt zwar Niemanden bei Namen — behüte! Dazu ist er zu zartfühlend, aber immer ist es leicht zu ersehen, wer gemeint ist, und wenn die betreffenden überfrohen Helden es nur einmal selber lesen wollten, dann würden sie uns wohl auch darin Recht geben, dass der Meister ganz so erschrecklich „gut“, wie sie ihn immer machen wollen, doch nicht ist: wirklich nicht!!

Findet demnach ein derartiger, nur zu vielfach missverständener Zug in dem, was wesenhaft an ihm ist, nur auf den Menschen Liszt seine berechnete Anwendung, so liegt dagegen die Erklärung dafür, dass auch der Künstler einer Beurtheilung im Sinne einer übergrossen Toleranz unterliegen konnte, in einem ganz anderen Grundzuge, den uns gleichfalls seine Schriften offenbaren, welchen wir uns denn nun nochmals von einer anderen, einer der wichtigsten, und jedenfalls der fesselndsten Seite zu nähern haben: von der Seite der Kunstkritik in der Anwendung auf einzelne Künstler.

III.

Wir gedachten bereits oben des gewaltigen Anlaufes, den Liszt nahm, um die Kritik den zünftigen Usurpatoren zu entreissen und den Künstlern zum freien Gebrauche zu übergeben. Deren Losungsworte müssten dann, im Gegensatze zu denen Jener, die wie hämisch verkündete Todesurtheile klingen, solche freudigen Lebens sein, etwa wie sie Liszt (IV 6,8) von Chateaubriand oder Cousin anführt: „Es ist Zeit, dass eine Kritik der Vorzüge auf die Kritik der Mängel folge“ und „Bewunderung beglückt und ehrt zugleich den, der sie hegt.“ Freilich liegen nun wieder für den schöpferischen Genius als Beurtheiler anderer Kunst Gefahren am Wege, die desto grösser anwachsen, je gewaltiger er selbst ist. „Ihr ganzes Leben hindurch“ (IV, 12 ff.) „das oft ein arbeits- und leidenvolles Leben war, hatte dieses eine Ideal sie erfüllt, so dass ihnen zuletzt die nöthige Elastizität verloren ging.“ Hieraus erklärt es sich, dass „gerade die Grössten unter ihnen oft das geringste Wohlwollen für neue Richtungen an den Tag legten.“

Für Liszt aber hat es auch diese Gefahr nie und nirgend gegeben! — Wie der vor dem bösen Blicke der Kritik Zurückschauende voll aufathmen wird, wenn er in dieses milde und warme Auge blickt, aus dem jedesmal

der Genius des gerade geschilderten Werkes auf ihn herabzuschauen scheint, so hat Liszt nicht minder da heilend eingegriffen, wo die Meister selber einander Wunden geschlagen hatten. Er ist im wahren Sinne das gute Gewissen, wie die künstlerische Seele der musikalischen Kritik geworden: „objektiv“ und überall gleich unbefangen zu Hause — was der Kritiker nur selten, und der Künstler vielleicht noch seltener sein kann —, und dabei doch, gerade weil voll jener Bewunderung, die ihm angeboren, gleichsam nur nach immer neuen Objekten zu ihrer Bethätigung sich zu sehnen scheinend. Nicht als ob er wirkliche Schwächen nicht so gut, wie Einer, erkannte, aber er kehrt sie nur dann hervor, wenn entweder Unfug mit ihnen getrieben wird und sie dadurch schädlich zu werden drohen, oder wenn er in einem besonderen Falle einem Künstler unmittelbar selbst die Remedur eines Schadens anzurathen weiss. Im Uebrigen ist er überall der edle Vermittler, der Helfer in der Noth, der sich mit dem Bewusstsein durchdrungen hat: „in welchem grossen Künstler fänden wir keinen Fehl, kein Zuweitgehen in seiner Eigenthümlichkeit, kein Zuwenig, kein Zuviel?“ (V, 207) und der demgemäss dem Irrthum, wo er ihn aus entschuldbaren Momenten erwachsen sieht — und auch dem herrlichsten Ideale gegenüber sind ja nicht immer nur Niedertracht oder Schwachköpfigkeit die Verbreiter des Irrthums — einzig durch ruhige, innig warme Darbietung des Wahren abzuhelpen sucht, in seinem gesammten Wirken aber dem Irrthum jederlei Gestalt durch ein einzigartiges Eintreten für jederlei Echtes vorbeugt. So hat Liszt in dem chaotischen Getriebe des 19. Jahrhunderts und seiner musikalischen Entwicklungen die Grundtriebe, die berechtigenden Keime jeder Entwicklung erkannt, er ist der Freund der Chopin und Schumann, Berlioz und Wagner, der Lehrer der Jüngeren, der Förderer und Ausbreiter Aller gewesen. So stand er unter uns, unantastbar wie ein Monarch, hoch über allen musikalischen Parteiungen, in seiner ehrwürdigen Person einen Frieden symbolisirend, der im Reiche der Kunst immer herrschen sollte und doch leider nie geherrscht hat: eine majestätische Stellung, der krönende Lohn für den schönen Grundzug seines künstlerischen Lebens, Gerechtigkeit im Enthusiasmus, der es ihm ermöglicht, das Haupt hoch zu tragen, vor keiner schlechten Zeitmacht sich zu beugen, und dennoch überall Freund zu sein!

Es ist völlig unmöglich, im Einzelnen zu belegen, wie Liszt sich in Styl und Individualität der verschiedensten Tondichter, geistlicher und weltlicher, dramatischer und symphonischer, lebender und todter, versenkt, und wie wundervoll er, was ihm aufgegangen, wie einst den ihm Zuhörenden mit dem Dirigentenstabe, so nun uns mit dem schriftstellerischen Worte verdolmetscht hat. Ebensoschwer ist es, aus den hunderten der entzückendsten Schilderungen, oft flüchtig hingemalten Charakteristiken, genialen Apperçus einzelne herauszugreifen, etwa in dem Sinne, dass hier oder dort eine besondere Vorliebe, eine grössere Wärme des Schreibenden zu Tage träte:

es ist uns nicht gelungen, einen Liebling Liszt's ausfindig zu machen, und selbst Schubert, den wir auf diesen Verdacht hin eine Zeit lang in Verhaft genommen hatten, mussten wir wieder frei geben, da der ganze Chor seiner Genossen jubelnd ihn zurückverlangte. Nur denjenigen Künstlern gebührt daher für jetzt noch unsere nähere Betrachtung, denen Liszt grössere selbständige Arbeiten gewidmet hat: Chopin, Berlioz, Schumann und Franz.

Auch von diesen Arbeiten gilt, was wir zuvor von den Wagner gewidmeten Schriften zu bemerken hatten, dass gar vieles darin Gesagte heute zum Gemeingut geworden ist, damals aber wesentliche neue Wahrheiten und überaus nothwendige Aufklärungen enthielt. Liszt griff sich zu eingehender Behandlung immer diejenigen Künstler heraus, von denen ihn eigenes Studium belehrt hatte, dass sie nach irgend einer Seite hin einer besonderen Anstrengung, freierer Gesichtspunkte zum Verständnisse bedürften, und er fand dann immer gerade zur rechten Zeit das rechte Wort, um jene Gesichtspunkte, von denen aus er vorgeblickt, zu bezeichnen, jene Anstrengung, die er vorweggenommen, Andern zu erleichtern. Ungemein fesselnd ist es zu beobachten, wo jene Niederschriften als Vorstudien in sein eigenes Künstlerthum eingreifen: wie man denn in gewissem Sinne „Chopin“ als grossartigste Vorstudie für sein Spiel, „Berlioz“ als solche für sein Schaffen bezeichnen könnte. Aber natürlich ist das immer nur eine Seite dieser Schriften, und nur Dem deutlich erkenntlich, der den Autor in seiner Eigenart kennt, während sie in ihrem Endziel und Grundcharakter immer höchster objektiver Art bleiben und selbst das Spiel, das Schaffen eines Liszt nur als eine Vorstufe, eine Wegstation gleichsam erscheinen lassen.

Eines haben diese vier grossen kunstgeschichtlichen Monographien gemeinsam: sie sind selbst Kunstwerke, voll Wärme und Leben, und vielfach von einer formellen Schönheit, die, weit entfernt, wie oft in ähnlichen Fällen, innere Mängel des Dargestellten zu verdecken, vielmehr nur den Werth und Reiz des von einem Allerberufensten unwiderleglich Gebotenen vollendet. Im Uebrigen freilich sind diese Gebilde denkbar verschieden und durchaus bestimmt einander zu ergänzen — „Chopin“ unter ihnen das schönste, „Franz“ das merkwürdigste, „Berlioz“ das künstlerisch, „Schumann“ das geistig bedeutendste.

Und nun zum Belege dessen, zu den einzelnen!

Chopin.

In dieser Schrift erscheint Liszt am Meisten mit persönlichen Erlebnissen des Geistes und Herzens theilhaftig. Er war mit Chopin eng befreundet; sie standen einander im Alter nahe, waren beide als Angehörige fremder, in der Sphäre schaffender Kunst bisher kaum hervorgetretener Rassen auf Frankreichs Boden verschlagen, der ihnen Aufenthalt, nicht Heimath wurde, bargen beide in sich das heisse Herz und eine heilige

Gluth für ihre Kunst, die unter den sie umgebenden Millionen nur sie an einander voll verstehen konnten. Liszt sah Chopin lieben und leiden, sah ihn hinsiechen und ins Grab sinken; eine Scholle Erde ward da hinein geworfen, die der hingeschiedene Künstler bei seinem letzten Abschiede vom Heimathlande für diesen Augenblick mit fortgenommen hatte. Liszt fügte ihr eine Scholle einer anderen Heimatherde hinzu, aus dem Lande, da er mit dem Freunde gemeinsam daheim gewesen war: der Künstler stand am Grabe des Künstlers, und als alle Ceremonien der grossen Todtenfeier vorbei, da hielt er still für sich die seine ab: er schrieb seinen „Chopin.“

Ein herzergreifendes Trauerspiel des Lebens, das dieses Liszt'sche Buch entrollt! Vielleicht konnte nur er es schreiben, oder doch so schreiben, dass wir es ihm Dank wissen, wenn er seinen Helden in die Welt nach dem Tode noch eingeführt hat, der er lebend voll Scheu fernegeblieben war.

Dieser Held war ein Pole. Wem diese Wahrheit früher nur trübe als ein kunstgeschichtliches Faktum vorgeschwebt, das Herz kaum berührt hatte, der sehe nun aus Liszt's glanzvoller Schilderung des Polenthums ein völlig neues Bild von dessen nationalem Sänger sich erheben. Und er erwäge noch Eines dazu, um Chopin, wie um Liszt zu verstehen: als Jener lebte und wirkte, ja noch als dieser sein Buch über ihn schrieb, war Polen noch, wenn auch als Sklave, lebendig: der russischen Knute, dem Galgen und der weiten Fassungskraft der sibirischen Bergwerke war es noch nicht gelungen, alles Volksthum in Polen (den heutigen russischen Gouvernements!) zu ertöden, noch regten sich viele blühend frische Keime einer polnischen Geisteskultur, welche das europäische Gleichgewicht, zufrieden mit dem Morde des politischen Körpers, den einzelnen Exekutoren zu retten oder zu zertreten überlassen hatte. Freilich lag schon damals im russischen Polen über Allem, was es dort einst von Pracht und Glanz, Poesie und Phantastik, Tapferkeit und Stolz, Genialität und Liebreiz, Pathos und Enthusiasmus — Elemente, die bei den Festen (und das Leben Polens war ja wie ein einziges langes und jäh gestörtes Fest gewesen) wie zu einem grossen Wunder sich verdichteten — gegeben hatte, der tragische Hauch der Unterdrückung. So bedeutete des Polen Sinnen Brüten, sein Leben Verschwören, seine Träume Auferstehung des Vaterlandes, sein Sehnen Rache an dem Mörder seines Volkes. Und so bargen sich auch bei den Festen, welche die alten Züge glanzvoller Freude jetzt nur noch als eine todte Maskerade zur Schau trugen, die feierlichsten Verschwörungsakte eines in loderndem Hasse der Empörung zugetriebenen Volkes unter dem leichten Liebesgetändel ritterlicher Galanterie-Rettungen und Vernichtungen, Triumph und Verzweiflung, Scenen des Himmels und der Hölle spielten sich ab während dieser Mazurka, die, das Volksgedicht des besiegten Polens, an die Stelle der Polonaise, des nationalen Ausdruckes des alten glorreichen getreten war. Tod und Leben dieses wundersamen Volkes wurden so von ihm selbst in die Weisen des Tanzes gefasst: einer

der nationalen Helden gab den Namen zu einem solchen Tanze her, der, wie andern Völkern ein Marsch, eine Hymne, dem Polen von einem Aufstande zum andern den Muth aufrecht und das Blut in Wallung erhielt, bis endlich bei der letzten, vernichtenden Niederwerfung auch die Mazurka mit jedem leisesten Echo ausgetilgt wurde.

Ein einzig dastehendes Phänomen, dieses Tanzideal, das Polen verwirklicht hat, an Grossartigkeit hinter dem der klassisch-antiken Gymnastik kaum zurückstehend, gleich welchem es ein höchstes kulturelles Element von ebenso grosser ästhetischer wie sittlicher Bedeutung in sich birgt: kaum fassbar in unserer Welt, wo der Tanz nur in Form sinnlosester Salon-Unterhaltung bekannt ist, bei welcher Aesthetik wie Moral gleicherweise zu kurz kommen. Wie tief er aber bei den Polen mit dem ganzen Lebensernste verwoben erscheint, das lehrt, ganz zu geschweigen von der Rolle, die er in Polen's schwersten Leidenstagen gespielt hat, ein Sprichwort, wie es scheint, glücklicheren Zeiten entstammend, worin als höchstes Lob der Polin ausgesprochen wird, „dass sie ebenso vortrefflich tanze, als sie bete.“ Es war gleichsam der weltliche Theil des Kultus, der Ausdruck inbrünstiger Lebensfreude für diese treuesten Kinder der Kirche, deren Frauen „am Abend so heiter lächelten, aber am Morgen schluchzend zu Füssen des Altars hingestreckt lagen.“

Und wenn man sich mit dem Gedanken vertraut gemacht hat, dass das Tanzideal der Polen jegliche erdenkliche Regung von Grazie und Feinheit, Liebe und Enthusiasmus, Ritterlichkeit und Opfermuth, bis zu den staunenswerthesten Kundgebungen des Heroismus, aus sich zu erzeugen vermochte, so trete man nun in diesem Sinne an die künstlerische Verwirklichung dieses Ideales in Chopin's Musik heran, einer Musik, die wenn je eine, national gewesen ist. Zu all den lichten und doch so trauer-vollen Gebilden jener magischen Feste hatte einst Chopin heranwachsend selbst Musik gemacht, aus ihnen setzte er sich die Erinnerung an eine sonnige Jugend zusammen, zur Zeit da in der Wirklichkeit Alles zu Schatten geworden war und die Gestalten sich ins Reich der Kunst flüchten mussten. Da lebten sie denn auf in Chopin's herrlicher Kunst, diese Gestalten: jauchzend, heldenkühn und schwerterklirrend, und plötzlich wieder voll düsterer Trauer, sich zu Tode sehnend nach dem geliebten Heimathlande, das „blutüberdeckt, thränengebadet, gegeisselt und zerrissen, erniedrigt und verhöhnt und dennoch unter dem verspotteten Purpur und der Dornenkrone noch immer königlich“ darniederlag. Kein Wunder, wenn diese so durchaus eigenartig neu geschaffene Kunst uns, neben die mancherlei formell verwandten Gattungen der unsrigen gehalten, deren jede Jahrhunderte einer reichen Entwicklung hinter sich hat, hie und da und gerade in ihren Hauptgattungen, einförmig erscheint: in der That sind Rhythmus, Harmonie, ja Melodie bei Chopin oft nicht allzuverschieden, mag er zu einem wirklichen Tanze oder zu einer *marcia funebre* in die Saiten

greifen. Alles Leben erblickt er gleichsam im Bilde eines unendlich vielgestaltigen Tanzes — da ist der jubelnde Tanz des Lebens, wie er Polens Feste krönte, da rast der Waffentanz, der über Tod und Leben entscheidet, da kommt endlich der Todtentanz dahergestoben, wenn Alles beendet ist *). Aber gemahnt diese Kunst wirklich hie und da eintönig: eintönig ist sie darum weniger als irgend eine, und es war wirklich der ganzen Bewunderung eines Liszt würdig, mit welch erstaunlichem Inhalte Chopin die von ihm selbst beschränkte Form erfüllt hat.

Liszt hat zuerst gründlich mit jenen Vorurtheilen aufgeräumt, denen auch wir mit tiefster Beschämung bekennen müssen allzulange verfallen gewesen zu sein, wonach man es in Chopin einerseits mit einem modischen Künstler sentimental-weltschmerzlicher Färbung und andererseits mit einem nur etwas absonderlich-pikanten Vertreter der Tanzgattung zu thun hätte. Das landläufige Virtuosenenthum thut leider nichts dazu, um Einen vor der unseligen Vermengung von Chopin's Bildungen mit der kläglichsten Karrikatur seines Ideales, wie sie im Tanze der deutschen Salons sich abspielt, zu bewahren. Die seltene Vergünstigung, von einem wirklich berufenen Spieler Chopin zu hören, deutet endlich auf den rechten Weg: dann wird wohl einmal einem Glücklichen jene gigantische Fis-moll-Polonaise durch Bülow zu Theil, in welcher der sieche menschenscheue Verbannte von Paris zum nationalen Helden sich erhebt und die ruhmvollen Heerschaaren einer grossen Vergangenheit zur Befreiung der todgeweihten Gegenwart heransprengen lässt. Wen es dann plötzlich mit der ganzen Bedeutung des Mannes durchzuckt, der mag nun mehr und immer mehr in diesem selber zu lesen suchen: so viele Tänze, so viele Gedichte wird er da finden, und geht es vielleicht ohne einen Kommentar nicht ab — nun, so lese er Liszt, der ihm hinreissend schön und tief ergreifend Alles das schildern wird, von dem wir im Vorstehenden kaum eine Ahnung haben erwecken können. Von Liszt lasse er sich auch endlich noch einen Begriff ausreden, der kaum weniger häufig begegnet und dennoch ebenso unmündig erscheint, als die anderen, den von dem krankhaften Grund-Charakter in Chopin's Kunst. Mit unendlichem Feingefühl hat Liszt es aufgedeckt, wie in dem Schaffen der letzten Zeit Chopin's zweierlei Elemente sich vermischen, wie ein persönlicher Roman in die grosse nationale Lebenstragödie hineinspielt. Er, der den Freund in den Qualen der unseligen Bande, welche ihn mit der Sand verknüpften, sich verzehren und dabei doch fortschaffen

*) Jener Kritiker — er ist uns entfallen — der den Mittelsatz des Chopin'schen Trauermarsches ausgeschlossen wünschte, weil er „nicht einmal Halbtrauer angelegt habe“, sollte ihn einmal unter diesem einzig seinem Schöpfer gerecht werdenden Gesichtspunkte betrachten: dann tönen in die dumpfen Grabesklänge die Erinnerungen an einstige Tage des Lebens hinein, die der Tondichter auch wieder durch eine an den Tanz anklingende Weise am schönsten zu verklären glaubte. Der überbescheidene Chopin mag freilich nie geahnt haben, dass er, mit Beethoven abwechselnd, Tausende von Deutschen damit zur Ruhe geleiten würde!

sah, mochte wohl auch wie Keiner es ergründen, wo die eigenen Schmerzenslaute in dies Schaffen hineintönten; ist es doch selbst Unsereinem manchmal, als erkannten wir, dass in Tondichtungen dieser Zeit, wo jeder Ton einen Seufzer, jede Pause eine Thräne zu bedeuten scheint, diese Thränen und Seufzer von einer andern Art sein müssten. Aber wenn es ihm schon gelang, selbst den eigenen krankhaften Gefühlen „seine Gesetze vorzuschreiben, sie zu bemeistern und als sieggewohnter Herrscher zu behandeln“, so steht er vollends mit dem Haupttheil seines Schaffens, indem es ihm gegeben war, das Sehnen, Jubeln und Klagen einer Allgemeinheit um ein phantastisch fernes Ideal in erhabener, formvollendeter Weise zum Ausdruck zu bringen, unendlich hoch über jedem Verdacht einer Wirkung, die nur auf einen selbst krank an ihn Herantretenden von ihm ausgehen könnte.

In denkbar stärkstem Gegensatze zu Chopin stand als Künstler

Berlioz.

Dem entsprechend verhalten sich auch die beiden Liszt'schen Schriften. War bei Chopin die Persönlichkeit vom Künstler keinen Augenblick zu trennen, ja vielfach als das wesentlich Bestimmende für sein Gesamtbild hervorzukehren, so muss es dem vielverkannten, so düsterernsten und fast griesgrämigen Franzosen nachgesagt werden, dass er mit seiner Person wenig genug hervorgetreten ist, von welcher denn auch ebensowenig geredet zu werden brauchte, wo es sich darum handelte, die künstlerische Idee zur Anschauung zu bringen, in deren Dienst er sein Leben mit so grosser Aufopferung gestellt hat. Dass diese Idee die gleiche war, die Liszt aufgriff und für sein eigenes Schaffen zu Grunde legte, dass er somit auf Berlioz als sein künstlerisches Vorbild und seinen Pfadfinder mit warmer Dankbarkeit hinblickte, ist der einzige etwa noch persönliche Zug, der in seiner Schrift über Jenen zu entdecken wäre. Ob er in diesem halbpersönlichen Gefühle der Dankbarkeit die Figur Berlioz', die ihm als der Gewaltigsten eine erscheint, nicht ein Weniges vergrössert erblickt hat? Wir besitzen nicht genügende Kenntniss jenes Künstlers, um uns diese Frage auch nur für unser Gefühl als Laie zu beantworten, und müssten es somit der Kunstgeschichte überlassen, Liszt's Schrift zu kritisiren; nur das Eine wollen wir hier nicht unterdrücken, dass es uns scheint, als ob erstere, die ja bekanntermaassen auch vielfach nach Launen geht, bisher mit Berlioz ungewöhnlich ungerecht umgesprungen sei, als ob vielfach Andere geerntet hätten, was er gesäet, und dass es deshalb als ein wahrer Segen betrachtet werden muss, wenn Liszt, der Allgerechte, auch hier wieder sühnend eingegriffen hat. Wie berecht er als Fürsprecher auftreten kann, tritt vielleicht in keiner andern Schrift so lebhaft zu Tage, als in dieser, die wir bereits als seine künstlerisch bedeutsamste bezeichneten. Seine Bewunderung traf hier mit dem Bewusstsein zusammen, gleichsam *pro domo*, für jene Heimstätte der musikalischen Kunst, deren Ausbau für kommende Zeiten er sich selbst

so angelegen sein liess, zu reden, um ihn in der systematisch-historischen Behandlung der Programmfrage ein Kapitel der produktiven Aesthetik niederschreiben zu lassen, das gleicherweise für Berlioz wie für ihn selber von allergrösster Wichtigkeit ist. Wir haben dieses grosse Plaidoyer in seltenem Grade umfassend, überzeugend, abschliessend gefunden. Alle Einwände werden im Voraus aufgegriffen und widerlegt, dagegen aus der bisherigen Entwicklung der Musik nachgewiesen, dass, von den ersten schüchternen Spuren in Oratorium und Kantate an, fast alle ihre Gattungen vom Wesen der Programmmusik mehr oder weniger in sich gehabt haben, deren wahrer und eigentlicher Urtypus schon in der Ouvertüre unserer grössten Meister mit voller Deutlichkeit zu erkennen sei. Ueber Beethoven, Mendelssohn und Schumann führt dann der Weg zu denjenigen Künstlern, die das Programm zum Prinzip ihres Schaffens erhoben, damit auch auf dem rein instrumentalen Gebiete die Entwicklung der Musik zur vollen Durchdringung mit den übrigen Künsten zum Abschlusse bringend. Dass die Musik von ihren ursprünglichen Stadien, in welchen ihr ein durchaus fast nur symbolischer Charakter eignete, so zum immer Individuelleren ihrer Absichten wie ihrer Ausdrucksmittel sich hindurcharbeitete, dass ihr jene enge Annäherung an die Schwesterkünste möglich wurde, ist ja im Grunde das Hauptthema der zu verschiedenen Zeiten nur verschieden eingekleideten Anfeindungen jener Entwicklung gewesen. Sehr schön hat nun Liszt in seinem „Berlioz“ (IV, 64 seq.) die Wirkungen der früheren rein-instrumentalen Musik auf poetische Gemüther mit den von antiken Bildwerken ihnen gewordenen verglichen. „Diese stellen in ihren Augen mehr gewisse Erregungen der Seele hervorrufoende Leidenschaften und Formen als bestimmte Individuen dar, deren Namen sie allerdings tragen, die aber doch meistens allegorisierte Ideen sind Ganz so, wie im Marmor dem Auge allgemeine von der Kunst formulierte Begriffe entgegentreten, verlangt das Ohr nach Aehnlichem von Seiten der Instrumentalmusik. Den Gebildeten ist die eine Symphonie ein höchster Ausdruck der verschiedenen Phasen eines leidenschaftlich freudigen Gefühls, die andere ist ihnen ein Ausdruck einer elegischen Trauer, jene erzählt ihnen von einer heroischen Begeisterung, und aus dieser hören sie die Klagen über ein Unersetzliches . . .“ Dahingegen wäre denn der dichtende Symphonist dem Maler zu vergleichen, indem er, wie dieser, ein ganz bestimmtes, in seinem Geiste deutlich vorhandenes Bild in vollster individueller Ausprägung den Tönen übergibt. Es kann nun Einer sich im voraus dahin erklären, ob er sich diese oder jene Art der Eindrücke aus dem Anhören der Musik gewinnen wolle: Niemand aber wird bestreiten können, dass die Musik mit jenem allmählichen Fortschreiten nur die allgemeine Entwicklung der Kunst vom plastischen (antiken) zum malerischen (modernen) Ideal mitgemacht hat; und dass vollends Niemand mehr das letztere als der Musik nicht natürlich aus deren Bereiche auch als Sonder-

kunst wird ausschliessen können, das betrachten wir als eine zweifellose Errungenschaft, die uns Liszt's „Berlioz“ eingebracht hat.

In ähnlicher Weise, wie diese, wird Liszt's Schrift über

Schumann

von einem beherrschenden Grundgeföhle der Pietät getragen, nur dass dieses, wie wir schon andeuteten, nicht so spezifisch künstlerischer, sondern mehr allgemein geistiger Art ist. In keiner anderen Schrift Liszt's findet sich eine solche Fülle weitgreifender Betrachtungen über Loos und Bestimmung, Vergangenheit und Zukunft der Tonkunst, wie sie durch Schumann's Beispiel in ihm wachgerufen worden waren. War doch dieser der erste unter jenen Künstlern, deren wir oben gedachten, der selbst denkenden und schreibenden, welcher im kritischen Augenblicke den litterarischen Unholden die Waffe der Kritik entriss und sie für sich und seines Gleichen mannhaft vertheidigte! War er es doch, der zuerst es erkannte, dass die Zeit der Musik als einer dem allgemeinen Geistesleben abgekehrten Sonderkunst vorbei sei! So konnte Liszt damals von ihm sagen (IV, 167): „Schumann war einer jener Seher, die der Geist hinausführte über die Grenzen der Gegenwart, deren Glaube Gewissheit wird, und die, in ihren Handlungen von ihm geleitet, oft nicht gehört werden, so lange sie leben, aber verherrlicht, wenn sie dahin sind. Von Dem, was die Musik war, schloss er auf Das, was sie werden müsse, und weiter auf die zukünftige Bildung des Künstlers, welche, nachdem er aufgehört habe, das zu sein, was er war, ebenfalls eine andere zu werden habe. Er begriff, dass weder Kunst noch Künstler länger neben der Welt einhergehen dürfen, und dass sie, getrennt vom Leben der Menschheit, getrennt von dem lebendigen Hauch ihres Athems und der von ihm in Bewegung versetzten Luft, gleichsam vegetirend in hermetisch verschlossenem Raum verkommen müssten. Er sah ein, dass die Stille und Zurückgezogenheit der ersten Jugendperiode der Kunst wohlthätig und zweckdienlich gewesen war, dass ihr Jünglingsalter, ihre Reife aber mit dem Fortschritte der Ideen, welcher das moralische Fazit einer jeden Zivilisation bilde, gemeinsam vorwärts schreiten müsse. Er sah ein, dass sie mit an der grossen Tafel zu sitzen berufen sei etc.“ In diesem Sinne hat Liszt die Begründung einer eigenen Zeitschrift durch Schumann eine That genannt, die er ebenso begeistert preist, wie er alsdann dem mühsamen Werke, der darin geübten Kritik, mit sinnvollstem Verständnisse nachgeht. Wenn er dieser Kritik, die ihrem Motto

„Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutirt“ gewissenhaft wie einem klösterlichen Gelübde nachkäme, „oftmals ein längeres Leben verbürgt, als das besprochene Werk selbst haben mag oder

gehabt hat“, so wird ihm darin gewiss Jeder beistimmen, der sich jemals an dem in ihr pulsirenden Geistesleben erfreut hat, nun aber erst dann zur vollen Freude gelangen, wenn er die unvergleichliche Charakteristik dieser Kritik durch Liszt (IV, 152 ff.) dazu genommen haben wird. Ueberhaupt dürfen wir, denen heute Liszt's gesammelte Schriften ebenso, wie ihm damals Schumann's, vorliegen, es wohl aussprechen, dass er der eigentliche Fortführer und Erweiterer des von Schumann begonnen Werkes auf dem Gebiete einer produktiven musikalischen Kritik geworden ist*), ja, dass in ihm recht eigentlich diese „Kritik“ — *Person* geworden war. So hatte ja auch schon Schumann ihm gewissermaassen die Stichworte für die Besprechung Berlioz' wie Chopin's geliefert, indem er, nach seinen eigenen Worten, „in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit seiner kritischen Weisheit nicht, wie gewöhnlich, zehn Jahre hinterdrein gefahren war, sondern im Voraus gesagt hatte, dass Genie in diesem Franzosen gesteckt hat“, und von Chopin den Ausspruch that: „Chopin ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit.“ Dies Alles tiefer zu begründen und zugleich mit der Schilderung von Schumann's eigener Bedeutung in seinen klassischen Monographien niederzulegen, sollte denn freilich Liszt vorbehalten bleiben, der endlich auch noch an einer entscheidendsten Stelle statt seiner eintrat, dort, wo Jenem der Blick versagte: der Blick auf das wundersame „Kunstwerk der Zukunft.“

Berlioz hat sein berühmtes „*non credo*“ diesem gegenüber für alle schöpferisch musikalischen Geister jener Epoche, den einzigen Liszt immer ausgenommen, gesprochen. Das wird uns immer weniger Wunder nehmen, je mehr wir uns sagen, dass ein solcher völlig neuer Glaube, wie er hier noth that, zum Wachsen und Erstarken in eine ferne Zukunft hinausweisen musste, eine Zukunft, in deren Gestaltung gerade Jenen der Ausblick verwehrt blieb; dass für die hohe Messe dieser Kunst, deren *Credo* heute schon von einem immer volltönenderen Chore gesungen wird, damals noch alle Elemente fehlten, dass für sie erst ein Tempel zu bauen, Sänger wie Gemeinde zu wecken waren! Dagegen wirkte Liszt erziehend, wo irgend noch erzogen werden zu können schien, wie er fördernd und vertheidigend gewirkt, wo irgend Förderung zu fehlen, Vertheidigung eine Pflicht geschienen hatte! Eben in solcher Lage befand sich Schumann, als er auftrat, und noch auf lange hin waren die Gegner der neueren „Richtung“ von ihm abzuwehren, der doch nur von Herzen Musik zu machen, und der Musik Platz zu gewinnen wünschte.

Liszt aber hatte Schumann s. Z. nicht nur einen „grossen Musiker“ genannt, sondern auch einen „seelenvollen Dichter“. (II. 257.) Noch ein

*) Auch Berlioz' schriftstellerischer Thätigkeit darf nicht vergessen werden, wenn sie auch hier nicht näher zu betrachten ist. Wagner's Schriften erstrecken sich über weitere und tiefere Gebiete und wollen nicht „musikalische Kritik“ in einem Sondersinne bedeuten.

ähnlicher Ausspruch (IV, 180) finde hier Platz, weil er uns abermals lehrt, dass Niemand diesen dichtenden Musiker mehr selbst als Dichter gewürdigt hat. Es ist von den Kinderscenen die Rede, die in feinsinnigster Weise analysirt werden. Zum Schluss heisst es: „„der Dichter spricht“. Er spricht zu den Ruhenden und giebt seinen Segen all den kleinen Ereignissen des Tages, deren Bedeutung sein denkender Geist erhöht; denn im symbolischen Spiegel zeigen sie die grossen Begebenheiten des reiferen Lebens Es lässt sich feststellen, dass mit diesem letzten Zuge fast alle Werke Schumann's schliessen. Wir fühlen uns dann wie von der Weihe eines Dichterspruches ergriffen, wir fühlen, dass es der Dichter ist und gerade dieser und kein anderer, der sich noch zu uns gewendet und uns grüssend verlassen hat.“ Von einem solchen sinn- und gemüthvollsten Interpreten vernimmt denn auch am Ende mancher Freund Schumann's gerne die Formel dafür, wie dieser als Künstler geirrt hat. (IV, 113.) Nachdem beschrieben worden, wie Schumann den ihm eigenthümlichen Inhalt in manchen seiner Schöpfungen mit einer ihm fremden, äusserlich überkommenen Form zu vermitteln suchte, heisst es: „er that es, weil er die alten Schläuche noch geeignet hielt für seinen jungen Wein, weil er glaubte, dass moderne Seelenzustände sich in traditionellen Formen darstellen lassen, während diese doch einem gänzlich unähnlichen Gefühlsinhalt ihre Entstehung verdanken. In diesem Kampf mit sich selbst muss er viel gelitten haben. Auf seinen schönsten Blättern lassen sich Blutspuren, wie aus einer weitklaffenden Wunde, nachweisen. An manchen Stellen hört man ihn gleichsam im Zank mit seinem Genius, dem er den alten Ahnenharnisch umschnallen will, trotzdem er diesem nicht passt und seine Bewegungen hindert, und er, trotz seiner Zusammenschnürung, eine Haltung und einen Gang behauptet, wie sie keinem der Ahnen, für welche die Rüstung geschmiedet wurde und denen sie meisterhaft stand, zu eigen war.“ Damit ist das künstlerisch hemmende Moment aufgedeckt, das sich hie und da schon über Schumann's Schaffen lagerte, ehe das menschlich jammervolle Geschick diesen unglücklichsten unter den vielen unglücklichen Musikern ereilte. Als aber alle Werke seiner „Dichterseele“ vollendet waren, da hat noch einmal, wie hier aus Liszt, „der Dichter gesprochen“: der Genius der Dichtung selbst, welcher dem im Tode erlösten Sänger den Weihespruch unvergänglichen Lebens nachrief.

Nach diesen drei grossen Schriften, über

Franz

nur wenige Worte. Wo würden überhaupt über diesen je viele gemacht? und wo wären sie nöthig? Liszt aber macht sie vollends überflüssig, wenn man die seinigen gelesen. Mit dieser Arbeit hat er eine köstliche Anweisung zu Vorstudien für schaffende wie ausübende Liedersänger geliefert, zugleich einem Manne ein Denkmal setzend, der vor lauter Bescheidenheit Gefahr

lief, im Lärmen dieses Zeitalters mit aller seiner Liederherrlichkeit zu verhallen, wenn nicht ein Liszt mit dem Beispiele vorangegangen wäre, für ihn vernehmlich anzuklopfen an allen Pforten im Reiche seiner Kunst, die da Menschen guten Willens bargen.

IV.

Wir kommen endlich zu Liszt's letzter Schrift:

„Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.“

Wer wäre wohl, dem nicht die Nennung der Zigeuner die Erinnerung an Erlebnisse aus fernster Kindheit weckte, die die jugendliche Phantasie weit aus den Ufern treten liessen? Was dies bewirkte, waren die sinnfällig bunten Bilder, diese grell phantastischen menschlichen Räthsel, für die inmitten der umgebenden sittsamen Bürgergesellschaft jedes Analogon, jede Möglichkeit einer Erklärung fehlte. Und ähnlich, wie hier die kindlichen Sinne stutzten und aus der Fassung geriethen, so haben die Geister der Erwachsenen rathlos stillgestanden vor dem psychischen Phänomen, das sich hinter jenem phantastischen Schauspiele barg; und gleich unbelehrt sind die Einen wie die Anderen in ihr normales bürgerliches Hinleben zurückgekehrt.

Ein Volk in der That diese Zigeuner, welches alles ethnologische wie psychologische Klassifiziren ein für alle Male unmöglich machte und jeder denkbaren Regel eigensinnig eine Ausnahme anhängt. Die Natur ihr Gott, der Himmel ihr Heiligthum, die ganze Erde ihr Vaterland, Baumstämme und Rasen ihre Wohnung, Gefahren aller Art ihre Schule, Tanz und Wandern ihre Feste, Fideln ihre Kunst. Glaubenslos, ja ohne jederlei religiöse Neigung, wie wir solche bei den übrigen Völkern zu fassen gewohnt sind, auf alle Brüderschaft mit den übrigen Menschen verzichtend, so scheuen sie, mehr als vor dem Tode, vor Gesetz und sozialer Regel zurück; feste Wohnräume dünken sie dem Gefängnisse gleich. Ihr ganzes Dichten und Trachten ist nur der Natur zugewendet; so artet die Naturliebe des Zigeuners bis zum Bizarren, Wahnwitzigen aus, und indem die Wirkung der Natur nicht produktiv in ihm wird, vielmehr nur ein Prinzip des Müssigganges aus sich erzeugt, tritt der Ausschluss jeder höheren geistigen Entwicklung, die Entwöhnung von jeder Konzentration des Gefühls ein, sich äussernd in einem permanenten geistigen Somnambulismus, in einer andauernden heftigen Aufregung des Gemüthes. Wie ein grosses, ewig ungezogenes Kind geht der Zigeuner durch das Leben. Da ihm Zucht jeder Art verhasst, ja undenkbar erscheint, so wird das Extrem das Element seiner Gewohnheit. Ungebändigte Leidenschaften, primitive Begierden treiben ihn durch alle Stadien des Sinnentaumels bis zum Paroxysmus der Lust. Aber dem Rausch folgt die Erschöpfung, dem Paroxysmus der Lust der Paroxysmus des Schmerzes. Fern an seinem Horizonte hat er oft Ge-

stalten einer anderen Lebensform, der Zivilisation, vorbeihuschen sehen; so kommt er zum Nachsinnen über Leben und Glück — eine tiefe Trauer bemächtigt sich seiner, es kommt ihm eine Ahnung seines Elendes, das er aber nicht ausdenken kann, weil alles Denken wieder verschlungen wird vom Müssiggang, jenem Müssiggang, in welchem seine Trauer ihre Entstehung und ihr Grab findet.

Und doch vermag sich der Zigeuner, auch hierin dem Kinde gleich, mit der allerkleinsten Dosis des Ergetzlichen grosse Herzensfreude zu bereiten. Bei dem bischen Arbeit, das ihm die Noth aufzwingt, treten seine kleinen poetischen Züge mit am Rührendsten zu Tage. Wenn er, was seine Lieblingsbeschäftigung, den Hufschmied spielt, so kann er lange, lange voll träumerischer Wonne den knisternden Funken nachschauen. Seine Freude, wie sein Schmerz erscheinen dem hundertfältig komplizirteren Menschen der Zivilisation gegenstandslos, er selbst, wie er durch alle jähren Gegensätze der Trauer und Lust am Ende doch immer im scheinbaren Nichts den Frieden wiederfindet, ein naiver Anachronismus aus den Ur Anfängen der Menschheit. Aber gleich anachronistisch ist es leider auch, wenn seine Laster gering erscheinen gegen die der Kulturmenschheit: die Todsünden schreiten unter den Horden der Zigeuner nicht, wie unter der gesetzlich gebannten Menschheit, voll heimlicher Tücke der Vernichtung umher, und zum Danke dessen sind sie von vielerlei Seuchen, wie von der schrecklichsten der Strafen, dem Wahnsinn, gänzlich verschont. Wenn ein Fluch von Alters her auf den Zigeunern lastete, so ist es nicht der Fluch eigener Verschuldung.

Diess ist so ziemlich das Einzige, was auf dem Wege psychologischer Induktion, der immer noch ergiebigsten Methode um einem Probleme nachzugehen, dem gegenüber fast alle gewohnten Mittel der Forschung versagen, sich hat feststellen lassen. Die Scheu des Zigeuners ist das Zeichen der Verschüchterung, nicht des bösen Gewissens, seine Trauer die der Resignation, nicht die der Reue. Er ist der Ausgestossene, nicht der Verworfenene.

Die Urheimath der Zigeuner wird von den Forschern aus ethnologischen und sprachlichen Gründen als wahrscheinlich mit Einmüthigkeit nach Hindostan verlegt. Ob sie dort einen Bestandtheil jener unseligen Parias gebildet haben, wie vermuthet worden? Jedenfalls muss ihnen, noch ehe sie ihr Wanderleben begannen, während dessen in geschichtlicher Zeit nicht die mindeste Wandlung in ihrem Wesen zu beobachten ist, in ihren alten Sitzen jenes unaustilgbar drückende Bewusstsein einer niederen Rasse, jene gewaltsame Entwöhnung von Autorität und Arbeit, den Grundlagen jedes sozialen Organismus, endlich jene Gottverlassenheit beigebracht, durch ihre Menschenbrüder beigebracht sein, womit behaftet sie seit Jahrhunderten durch die Zivilisationen dahinwanken. Leise Ahnungen von Metempsychose sind das Einzige, was von einem Ueberweltlichen zu ihnen gedrungen: ja wie ihnen nach Allem, was sie erduldet haben mögen, der

zweite Zustand, das Wandern fern ihren Peinigern im stäten Angesicht der Mutter Natur, schon als eine höhere Stufe, eine rettende Wiedergeburt erscheinen musste — dieser selbe Zustand, der dem zivilisirten Menschen noch Inbegriff des Elends und der Schande dünkt! —, so sind sie selbst gleichsam ein lebendes Stück Seelenwanderung. In ihrem Auge schlummert, gleich dem Räthsel einer früheren Welt, einer anderen Seele, das dumpfe Geheimniss unsägliches Leiden, Frevel und Grausamkeiten einer unabsehbar fernen Vorzeit, eine furchtbare Anklage gegen eine uns nicht mehr zu ahnen mögliche Generation, ein Fluch, der nur dann zu beseitigen wäre, wenn — eine neue Generation den Zigeunern Sühne brächte.

Hat je auch nur eine christliche Generation sich dies beikommen lassen? Ist es je einem Wortführer unserer Religion aufgegangen, wie jener schwache verglimmende Hoffnungsschimmer der Metempsychose, matt herüberdringend aus Jahrhunderten und Ländern, von denen das heutige Wandervolk kein Bewusstsein mehr hat, in den lichten Glanz christlichen Hoffens sich verwandeln liesse? Hat man ihm je von der einen Wiedergeburt geredet, die nach unseres Herrn und Heilandes Worten in das Reich Gottes führt? Ach nein! In die fernsten Kontinente ist das Evangelium hinausgetragen worden, jene unseligen Wanderer aber überliess man sich selbst; mochten sie sich doch einen Glauben von der Erde auflesen! Nun — sie thaten so: sie glaubten an die Natur, weil diese einzig ihnen hie und da Freude brachte und niemals etwas zu Leide that. Den Menschen gegenüber aber blieben sie scheu und immer scheuer: sie waren bitter genug über Brüderlichkeit unter Menschen belehrt worden, um hinter jeder freundlichen Annäherung nur neue Fallstricke zu fürchten. Und das konnte nicht anders werden, so lange ihnen Menschen nicht als Brüder im Namen Dessen nahten, der allen Leidenden und Unterdrückten zuruft: „Fürchtet Euch nicht!“

Wann mag jene Zeit einmal nahen, da Menschen-Liebe, im Namen des Gottes der Liebe dargebracht, den armen Verstossenen Glauben an diesen, Vertrauen zu jenen erweckte? Noch ist von allen Fortschritten der Zivilisation, einige ganz wenige Lichtblicke abgerechnet, ihnen Nichts zu Theil geworden, als die nirgends mehr fehlende Forschung — wogegen sie, wo möglich garnirt mit der unvermeidlichen Polizeibegleitung, der Gesellschaft kaum mehr sind als eine pikante Kuriosität, fast in einer Reihe mit Menagerien und menschlichen Wunderthieren: der Inbegriff potenzirtester Urnatur mit trauriger Unnatur in der Belustigung einer raffinirten Zivilisation wetteifernd!

Nicht so dem Manne mit dem grossen Herzen, dem Zeitlebens über seiner Liebe zur Kunst noch ein höheres gestanden hat: Menschenliebe! Ihm liess es nicht Ruhe, jenem Geheimnisse nachzugehen, das aus dem Zigeunerauge zu ihm sprach. Von unnennbarem Mitleid erfasst, fand er

glühende Worte, um unserer und jeder kommenden Generation die heilige Verpflichtung ans Herz zu legen, gut zu machen, was einstens an jenen gesündigt. Der selbstgerechten Ueberhebung, der lieblosen Abkehr tritt er mit einer furchtbaren Musterung entgegen: welches ist denn diese Ziviliation, die den Zigeuner richten will? treibt den Guten nicht der Ekel vor ihren gepriesensten Blüthen oft hinaus ins Reich der Natur, wo er mit Freude wohl auch auf jene Wildlinge trifft, die ihm das, wenn auch unter groteskester Hülle, noch zeigen, was dorten nirgends mehr eine Stätte findet: Unschuld und Frieden?

Jene wundersamen Jugendeindrücke, von denen wir am Eingange dieser Betrachtung sprachen, für Liszt sind sie besonders bestimmend gewesen. Seit ihn jene phantastischen Bilder zuerst magisch angezogen, hat er nicht nur in seinem eigenen Heimathlande wiederholt unter den Zigeunern gewelt, Tage, Abende und Nächte mit ihnen verbracht, auch auf allen seinen Reisen durch ganz Europa ist er ihnen nachgegangen. Wie nur ein Forscher, hat er beobachtet und studirt; aber was seiner Aufmerksamkeit und Sorgfalt einen besonderen Segen verlieh, das war, weil er zu ihr ein warmes Herz hinzubachte, das mehr von dem Gefühl für die Gegenstände seiner Forschung, als von der Absicht des Forschers erwärmt wurde. So gewann sich Liszt eine Popularität unter den Zigeunern, die ihm seinen schönen Beruf noch mehr erleichterte, die Keime des Edlen aus der Hülle des Elends herauszulösen.

Aus der hinreissenden Farbenpracht, der lebensvollen Treue, der heissen Gluth der Menschenliebe in Liszt's Zigeunerbuch spricht in jedem Worte die Thatsache, dass es auf Erlebnissen beruht, wie kaum ein Anderes. Nirgends treffen wir in dem Zigeunerbuche den Gesichtspunkt des rein oder auch nur vorwiegend Interessanten, das leicht jeden Anderen in Beschlag genommen haben würde. Wohl hat Liszt ein stäts offenes Auge und Ohr gehabt für all das Merkwürdige des Zigeunerlebens: das Hochpoetische in dessen Grundzuge feuerte seine eigene dichterische Phantasie zum schönsten Hymnus auf die Natur, zu schwungvollen Betrachtungen über jenes Ideal eines Lebens nur in und mit der Natur an, das dennoch unrealisirbar und im Zigeuner vollends verkümmert ist. Aber das Wesentliche bleibt ihm immer jenes psychologische Problem, dem er mit unerschöpflicher Sorgsamkeit in alle seine Gründe nachgeht, und das er mit einer Lebendigkeit zum Ausdrucke bringt, von der unsere obige Schilderung wieder einen nur gar zu schwachen Begriff giebt. Ob ihm im Einzelnen der Realismus der wissenschaftlichen Forschung und kritischen Betrachtung Irriges, Ueberschwängliches nachweisen könnte — wir wissen es nicht; das aber wissen wir, dass alles dergleichen völlig irrelevant sein müsste gegenüber dem Vielen, was hier nicht nur in gewaltigen Zügen, sondern auch in den Grundzügen unzweifelhaft richtig hingestellt ward.

Eines gab es, wodurch es gerade einem Liszt sich ermöglichte, den Faden wieder zu knüpfen, der vor Jahrtausenden zwischen dem Zigeuner und der übrigen Menschheit abgerissen war: auch dieser war Künstler. Hatten diese armen Parias stumm und schweigend ihr Leiden durch Menschenalter dahingetragen, jeden Zeichens beraubt, womit andere Völker Spuren ihres Erdendaseins den Kommenden kenntlich machen, so hatte ihnen doch ein unbekannter Gott Musik ins Herz gelegt, jene wundersame allverständliche Sprache, die, wie sie allen geheimsten Regungen der Seele zum Ausdrucke verhilft, so endlich auch das uralte Geheimniss des Zigeuners ertönen liess für den, der es verstehen wollte: das Geheimniss seiner Leiden, wie seiner Erlösung, die ihm eben in den Tönen dieser Musik verheissen lag, „nach der er am Tage der allgemeinen Vergeltung geschätzt werden wird.“

In Ungarn, Liszt's Vaterlande, ist die Zigeunermusik entstanden und zu ihrer höchsten Blüthe gelangt. Eine Wahlverwandschaft — vielleicht einstige Stammverwandschaft — waltete zwischen Magyaren und Zigeunern ob; heldenmüthig, poetisch, jovial, voller Mitgefühl, öffneten die ersteren ihr Land den Fremdlingen, denen zugleich Klima und Natur in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit hier besonders günstig waren. So ward ihnen einzig in Ungarn ein schöner Gottesfrieden, in dessen schirmender Hut ihre Kunst sich entfaltete. Ihr Träumen wurde da produktiv, ihr Müsiggang idealstes Schaffen. Ihr Natursinn gewann ihnen künstlerische Form. Und was so geworden, den Ausdruck all ihres Wehs wie ihrer tollen Lustigkeit, brachten sie nun zum Danke diesem Ungarlande dar, das ihnen Bergung, Nahrung und Frieden geboten hatte, in dessen Herzen ihre Kunst erwarmt war. In Hütte und Palast, in allen Schenken, zu allen Festen erklang die Zigeunermusik, deren enthusiastische Aufnahme zu immer neuem Schaffen reizte.

Schaffen und Spielen war ja eins, hier wie bei allen ursprünglichen künstlerischen Kundgebungen: der Zigeunervirtuos war Improvisator. Es durchschauert Einen schon fast beim Lesen, was bei den Improvisationen ihres Gewaltigsten, Bihary, zu Tage kam. Das ungeheuerste Genie, von keiner Kultur gezähmt, von keiner Form gebändigt! Ein zerreissender Schmerz schreit da auf, der Stolz des Geächteten bäumt sich kühn empor, ein verzweifelter Jubel schlingt endlich Alles in sich auf. Das Genie des Zigeuners wird beflügelt durch das so ungewohnte Gefühl, dass er sich hier menschlich verstanden, bewundert, vielleicht lieb gewonnen weiss. So spielt er sich in die Begeisterung hinein, spielt, oft unter strömenden Thränen, bis er erschöpft zusammen bricht. Am Liebsten aber ist es ihm gar, wenn ausser Menschen auch seine Göttin, Natur, seine Zuhörerin wird. In die wild tobenden Konzerte seiner Cymbeln und Geigen stimmt sie dann wohl mit Windessausen ein und lässt den Donner als *basso continuo* dazu ertönen.

Es war klar, dass eine solche Kunst, die zwar in ihrem echten Naturzustande zweifellos „das Anathema aller Conservatorien der Welt auf sich laden würde“, vor einem höheren Richtersthule vielmehr umgekehrt durch jede Annäherung an zivilisirte Formen den wesentlichsten Theil ihres Werthes einbüßen musste. Und so begann der Verfall der Zigeunermusik mit dem Augenblick, da sie mit anderer Musik zu konkurriren hatte. Da war ihre Unbefangenheit dahin. Mehr und mehr hat dann die Mode sie in ihre Wirbel gerissen: „der künstlerische Nomade ist *commis voyageur* geworden.“ Aus dem innig sympathisch ihn verstehenden Ungarland trat er heraus, in die europäischen Hauptstädte, um am Ende auf allen Weltausstellungen Gastrollen zu geben. Das aber bedeutet für die Zigeunerkunst, wie für jede andere, die Gefährdung ihres Lebenskernes: sie wird vielleicht bald aufgehört haben zu sein.

Wie sie retten, wenn auch nicht mehr in ihren unmittelbaren Kundgebungen schöpferischer Improvisation, so doch als ein Monument eigenartigsten Kunstlebens? sie, die nur in ganz empirischer Ausübung gehandhabt, nur durch mündliche Tradition fortgepflanzt wurde? Dass das rein musikalische Genie, ohne Eingehen auf ihre ganz besonderen Lebensbedingungen, der Zigeunermusik nicht beizukommen vermag, haben als erlauchteste Beispiele Beethoven und Schubert gelehrt; mochten sie immerhin, was bei der Behandlung ihr entnommener Themen nach der zigeunerischen Seite verfehlt war, nach der spezifisch musikalischen doppelt ersetzen — das war es aber doch nicht, worauf es hier ankam.

Erst Liszt erkannte es, dass diese Musik ganz sein müsse, oder gar nicht, dass er sich hier Angesichts eines grossen Monumentes befand, bei dem es sich nicht darum handelte, es zu restauriren, sondern den Styl zu erfassen und das Ganze kraft des schöpferischen Blickes für die Proportionen, die Einzeltheile und die ungeheure Rolle, welche sie spielen, zu erkennen, zu rekonstruiren. Auch er zwar hatte sich eine Vermittlung der zwei so disparaten künstlerischen Welten einst leichter gedacht, war aber gründlich über seinen Irrthum belehrt worden, seit ihm die künstlerische und menschliche Erziehung eines Zigeunerknaben bedenklich missrathen war. Jetzt sah er ein, dass er selbst sein Genie im Bunde mit seinem Herzen daransetzen müsse, um jene Rettungsthat zu thun.

Er ging daran in dem vollen Bewusstsein, einer grossen kulturellen That, die zugleich eine Gewissensnothwendigkeit für die Christenheit ist, der Zigeuner-Mission, durch seine künstlerische Initiative vorzuarbeiten. Je mehr christlichen Herzen er diese wie um Hilfe schreienden Seelenklänge zuführte, je Mehren musste es aufgehen, dass das einst von den Ariern über die Zigeuner ausgesprochene *vae victis* nicht das letzte Wort der Weltgeschichte über sie sein dürfe.

(VI, 238). „Wird je die Möglichkeit eintreten, sie von ihrer Entsagung abzubringen, ihnen zu beweisen, dass diese auf einem Betrüge, einem Irr-

thum beruhe? Wird es je möglich sein, ihnen die hohe Würde ihres Ursprunges, den unschätzbaren Werth ihrer mit göttlichem Blut erkauften Existenz, die unaussprechliche Glückseligkeit einer Hoffnung auf ein Jenseits und eine ewigselige Existenz glaubwürdig und begreiflich zu machen?

Wir glauben es!¹⁴

(ib. 239.) „Da die Parias-Zigeuner, die mit einer Art rührender Demuth auf den Besitz eines ihnen zugehörigen Vaterlandes verzichteten, kein Land vertheidigen, wird der Krieg sie nicht ausrotten. Sind sie nicht ausgerottet, dann werden sie bei dem Herannahen der Aera allgemeiner Gnade ihre Bekehrung und Zivilisation finden. Ueberdiess hat kein anderes wildes Volk seinen Gefühlen einen allgemeinen, abstrakten, verflüchtigten und zusammengedrängten Ausdruck in der Kunst gegeben. Niemals, so viel wir wissen, hat man Wilde Formen finden sehen, welche ihre Erregungen manifestiren; nie haben sie ein Epos, einen Cyclus von Werken besessen, welche in der Sprache der Kunst das sagten, was sie fühlten, was sie litten, was sie liebten. Die Zigeuner hatten eine Kunst: sie schufen ein musikalisches Epos. Je mehr die Christen in dasselbe eindringen, desto besser werden sie es verstehen; und je mehr sie das wollen, um so mehr werden sie lernen, sie ihrem Schöpfer, ihrem Erlöser und Tröster näher zu bringen.“

Und endlich noch an einer anderen Stelle. (106/7):

„Wer könnte den tiefen Abgrund aller Schmerzen ermessen, welche durch Generationen hindurch die Zigeuner empfunden haben, von denen nicht einer ist, dem bei seiner Geburt das Horoscop etwas anderes als Unglück, Niedrigkeit, Unfälle und Sorgen geweissagt hätte? . . . und doch bleiben auch die Töne des Zigeuners, dieses unsterblichen Vagabunden, dieses von der Gesellschaft Ausgestossenen und Verbannten, dieses von keinem Mutterlande zurückverlangten Kindes, dieses Mutterlosen aller Sorgfalt, dieses Sohnes aller Verlassenheit nicht unverstanden, wenn seine Weisen an unser Ohr dringen — diese Weisen, deren Tonika in Schmerz getaucht, deren Terz von Schmerz geprägt ist, deren Dominante der schärfste Schmerz akzentuirt.“

Und nun griff Liszt in die Saiten! Was immer er von frühstem Kindesalter an erlauscht hatte von jener nagenden Pein wie krampfhaften Lust, was immer er den Zigeunern nachgeföhlt und nachgesonnen, jetzt schuf er es nach in treuster Anlehnung an die Urform, mit allen ungewohnten Intervallen und unvermittelten Modulationen, all der sprudelnden Ueberfülle und kecken Ungebundenheit der Rhythmen, all der Ueppigkeit der Ornamentik, die gleichsam Sprache, Ton und Metrum des grossen Zigeuner-Epos ausmachen. Und nachdem er einen abgerissenen Gesang dieses Epos nach dem andern neu gestaltet, da fand er selbst sich ein als der majestätische Rhapsode, der ein Echo von dem Jubel wie von der Klage der Haide allen denen zuführte, die ihn hörten. Denn seinem

Instrumente, als dem künstlerisch nächststehenden, hatte er seine „Ungarischen Rhapsodien“ anvertraut; und so konnte er um so eher die ihm und seinem Vaterlande heimische Musik der begeisterten Aufnahme in allen Ländern gewiss wissen. Weit erhaben über ein momentanes modisches Gefallen, lebt diese jetzt schon als ein vollberechtigtes Glied in der idealen Sphäre der künstlerischen Weltliteratur, im Verein mit dem Zigeunerbuche zugleich ein ruhmvolles Denkmal für den Künstler und eine feurige Mahnung an Kommende, da fortzufahren, wo er so edel und gross begonnen.

Eine der bemerkenswerthesten Partien dieser Schrift, kaum eine Episode mehr zu nennen, vielmehr fast ein Buch im Buche, nur von grell gegensätzlicher Färbung, ist die Besprechung des Judenproblems (S. 20—69), die Parallele zwischen den zweierlei ausgestossenen Wandervölkern*). Während die Zigeuner, obgleich, wie zahllose Beispiele bewiesen haben, ein muthiges Volk, dennoch auf jederlei Rache für das vor Zeiten ihnen widerfahrene Leid verzichteten, ja, es duldend so tief in ihrem Innersten begruben, dass kein Volk später mehr seine eigentliche Natur auch nur ahnen konnte, haben die Juden, von jeher mit allen Nationen verfeindet durch die bis zur Grausamkeit starre Ausschliesslichkeit ihres Glaubens, auch an der Gesammtheit der Völker für das von deren einem einst über sie verhängte Geschick ihre furchtbar systematische Rache genommen. Mit unheimlicher Hast arbeiten sie an ihrem nationalen Werke der Untergrabung anderer Nationalitäten, durch stille und geräuschlos geführte Schläge reihen sie Glied an Glied in der dumpfen und schweren Kette, mit welcher sie die Christenheit in Bande zu legen hoffen. Diese aber ist erwacht, sie erkennt es, dass es einen Vernichtungskampf gegen all ihre idealen wie materiellen Güter, gegen die Grundlagen ihrer Existenz gilt: wie wird er enden?

Im Zigeunerbuche hören wir nun einer Lösung dieses Problems das Wort geredet, die etwas Blendendes, Hinreissendes hat, wenn sie auch wohl leider nie das wirkliche Ende sein wird: es sollen die abendländischen Völker gemeinsam, wie einst zu den Kreuzzügen, sich zusammenthun, um die Juden gewaltsam in das ihnen geraubte Vaterland zurückzuführen. So würden sie zugleich sich von ihren gefährlichsten Feinden befreien und an diesen einen Akt der Wiederherstellung, der Rückführung in das gelobte

*) Man vergleiche namentlich auch noch S. 241/42 „die christlichen Gesellschaften haben den Juden und den Zigeuner auf theoretischem Gebiet zu wenig und auf praktischem zu viel auseinandergehalten; denn während sie auf die einen immer die Rücksichten nahmen, welche der Reichthum einflösst, zeigten sie den andern die Verachtung, welche die Armuth hervorruft.“ Und dennoch sind die verachteten Andern stets unbewusst die Bundesgenossen der Christen gegen die rücksichtsvoll behandelten Einen gewesen, wie ebendort durch merkwürdige Beispiele belegt wird: der Zigeuner, dessen Betrügereien und Gaunereien stets Repressalien sind nach seinem Grundsatz: „auf einen Schelmen anderthalbe“, wendet solche mit besonderer Genugthuung auf den Juden an, dessen Habgier und Schlaueit er durch seine verwegene Gewandtheit und mehr inspirirte Schlaueit beständig verhöhnt und vereitelt.

Land, ausüben, der diesen kraft eigener Initiative auf ewig versagt und dennoch nach der Weissagung das Ziel ihres nicht minder ewigen Sehnsens sei. Wir wenden gegen dieses so hell erschaute und mit markiger Kraft wiedergegebene Gesicht nicht Gründe praktischer Natur ein — solche vermögen! Nichts gegen die zwingende Gewalt noch so unfassbarer Ideen, wenn diese zugleich wirkliche geschichtliche Nothwendigkeiten sind. Aber ein einziger idealer Gegengrund würde wohl für immer jener Idee verwehren, zu einer solchen zu werden: das gleiche Motiv, das einst die Begeisterung der Kreuzzüge entfachte, dass das heilige Grab im heiligen Lande liegt, würde die Rückführung der Juden durch die Nachkommen der Kreuzfahrer unmöglich machen. Die Nachkommen der Gottesmörder können nimmer von denen, deren Gott gemordet worden, an die Stätte seines Grabes verpflanzt werden. Und so ruht dies Problem weiter, ungelöst, vielleicht unlösbar, da wir die grössten Geister immerfort vergeblich sich daran versuchen und am Ende „den vollständigen Sieg des Judenthums auf allen Seiten bezeugen“ sehen!

Was immer aber auch den christlichen Völkern in Zukunft noch bevorstehen, ob ihre staatlichen Lenker sie einem für das Absehen unseres Auges verhängnissvollen Geschehnisse entreissen oder entgegenführen werden, uns, den Angehörigen der einzelnen flüchtigen Epoche, bleibt zunächst einzig die ideale Selbsthilfe, das Streben, zu retten und zu wahren, was uns von christlichem Lebensgut und Lebensblut noch verblieben ist. Es ist schon unendlich viel gewonnen, wenn Männer wie Franz Liszt nicht umsonst gelebt, geschafft, geschrieben haben!

Dass in diesen Schriften, deren allgemeine künstlerische und geistige Bedeutung wir im Bisherigen nicht entfernt erschöpft, nur zur ernstlichsten eigenen Ergründung den Pflegern echter Kunst und Kultur anheimgegeben haben wollen, endlich auch die menschliche Gestalt Liszt's zur Vollendung des Gesamtbildes, und in einem Lichte hervortritt, welches den bewunderten Künstler und Denker unserem innigsten, dankbaren, ja neidvollen Lieben nahebringt, das ist für den Verfasser dieser Blätter der letztbegeisternde Antrieb zu seinen Niederschriften gewesen, indem er die wahrhaft feierliche Ergriffenheit, die ihm, dem früher Liszt im Verhältnisse fremder Gebliebenen, die Lektüre jener Schriften, wie ein langes, immer innigeres Anschauen lieber und verehrter Züge, gebracht hat, von möglichst Vielen getheilt wünschte. Und so ist es ihm eine Wohlthat, und den Lesern hoffentlich erwünscht, zum Schlusse auch Liszt als künstlerischem Menschen — der freilich oft genug schon im Künstler durchgeblickt haben mag — nach seinen Schriften noch einmal voll ins Auge zu blicken.

Liszt ist Ungar — wir wissen, wie alle die edlen Wallungen, die Grossherzigkeit, Freigebigkeit, ritterliche Hilfsbereitschaft der Magyaren bei ihm zum festesten konstitutiven Lebenselement sich verdichtet haben.

Freilich aber war Liszt weniger als irgend ein Künstler dazu geschaffen, an einer Heimath in dauerndem Aufenthalte festzuhalten. Die Vielseitigkeit seines Wesens gab ihm das Bedürfniss wechselnden Aufenthaltes auch dann noch ein, als seine unmittelbaren Künstlerpflichten ihn nicht mehr, wie in früheren Jahren, ruhelos durch die Welt trieben; wie immer aber auch am einzelnen Orte die Art seiner geistigen Beziehungen vorwiegend sein mochte, alle wurden durch den warmen Hauch seines Herzens zu echten Heimstätten für ihn, welche in Darbringung jeglicher Liebeszeichen freudig wetteiferten. Die Thatsache, dass er keiner der grossen Nationen heimathlich zugehörte, befähigte ihn, mit seltener Unbefangenheit in ihrer aller höchste geistige Entwicklung sich zu versenken, ohne in einer einseitig aufzugehen. So hat er nacheinander in Frankreich, Italien und Deutschland Jahre lang gewelt und im engsten Verkehre mit den mächtigsten und edelsten Geistern dieser Nationen, todtten wie lebenden, jene wunderbare Allseitigkeit der allgemeinen geistigen wie künstlerischen Bildung sich gewonnen, die ihn befähigte, als künstlerischer Mittler unter jenen Nationen aufzutreten, indem er, was er der einen wesentlich verdankte, zur anderen weitertrug, immer edler, immer reicher jeder einzelnen lohnend. So bildete Paris einerseits den Virtuosen aus, wie es andererseits, als der damals unbestrittene intellektuelle Mittelpunkt der Welt, den Hauptgrund zu seiner Geistesbildung legte, deren reichste Blüthen er dann, als die Seele des Projektes jener „Goethe-Stiftung“ und wie mancher anderen künstlerischen Bewegung, in Weimar austreute. Und wieder zeitigte Weimar in ihm erst den grossen schaffenden Musiker und führte diesen bis an die Grenze, wo es ihn gleichfalls wieder weitergeben musste, damit er in Rom zum Diener und Sänger seiner Kirche würde. Wer Liszt's Schriften mit sinnvoller Aufmerksamkeit liest, dem wird es nicht entgehen können, wie seine ganze Anlage von Anfang an auf diese religiöse Endentwicklung hinweist. Wie ist da Alles durchtränkt vom Gefühl echten, innigsten Glaubens! Die Bilder aus der christlichen Sphäre sind immer die edelsten, ergreifendsten, überall mit unterlaufend, und doch nirgends verletzend, wie unnützlich Führen von unseres Gottes Namen so leicht thut. Schlicht und natürlich wächst hier eine inbrünstige Frömmigkeit aus einer erhabenen Seele wie aus einem Kindergemüthe hervor. Pietätvolle Jugenderinnerungen, die gläubige Offenheit des Katholiken, endlich die lebhaften Sinne des Künstlers wirken zusammen, um auch allem Aeusserlichen des Kultus bei ihm Eingang zu verschaffen; aber sein ganzes Leben hat bewiesen, wie er das Christenthum vor allem mit heisser Gluth in seinem innersten Kerne zu fassen wusste. Hat es je einen Künstler gegeben, der, wie er, mit seiner Kunst selbst praktisches Christenthum übte? Ihm genügte nicht die ideale Hilfe, die für gewöhnlich den Wenigen damit gebracht wird: wie er so dahinfuhr durch Länder und Völker, sah er einen Abgrund des Elends nach dem andern sich öffnen, gellend drang der Nothschrei der Massen

in sein Ohr: kannst Du hier nicht helfen, so ist Deine Kunst nimmermehr die Gottgesandte! Da leuchtete er mit ihr in die dunkeln Höhlen des Elendes tief hinein, und half, und half; und wie die Hunderttausende, die er in seinem Leben für jederlei Liebeswerk gespendet hat, ihm ein Segen geworden sind für und für, so bilden sie eine vernichtende Anklage gegen die Schaar seiner Mitkünstler, die nur zu oft nur durch ein schnödes Buhlen mit der Kunst gleich ihm in den Besitz reicher Schätze gelangt sind und diese herz- und lieblos vergeuden, vor allem aber gegen die Gesellschaft, welche solche Künstlerzustände aus sich erzeugt und es verschuldet hat, dass selbst die grossartige Wohlthätigkeit eines Liszt doch nur wie ein Tropfen auf den heissen Stein fallen konnte. Dieser selbst hat einmal in wuchtig ernster Weise den künstlerischen Egoismus gebrandmarkt in seinem Nachruf auf Paganini. Für Alle ausser ihm trat auch damals wieder das Motto *de mortuis nil nisi bene* in Kraft, das selbe, mit welchem so oft persönliche Kleinheit unter dem grossen Schilde der allgemeinen menschlichen Nichtigkeit sich zu bergen eilt, unter welchem aber auch nicht selten grosse Naturen jenen kleinen sich assimiliren, weil sie ein Fortkämpfen gegen ein individuelles Verwerfliches für ihrer nicht mehr würdig, ja für frevelhaft halten, insofern dies als durch den Tod abgebusst erscheinen sollte. Im vorliegenden Falle aber musste jenes Motto, erfunden als das der Toleranz gegenüber allgemein menschlicher Schwäche, zur Lüge der Apotheose werden, wenn das verschwiegen wurde, was ein anderer Grosser, für Alle, gegen ihn nicht als ein Individuum, sondern als einen Typus auf dem Herzen hatte (II, 109): „seines Lebens Goldstrahl verklärte kein anderes Leben, keine Gemeinschaft des Denkens und Fühlens verband ihn seinen Brüdern: fremd blieb er jeder Neigung, fremd jeder Leidenschaft, fremd selbst seinem eigenen Genius; denn was ist der Genius anders, als die der Menschenseele ihren Gott offenbarende Priestermacht? und Paganini's Gott ist nie ein anderer gewesen als allein sein eigenes düster trauriges Ich!“ So hat Liszt, während die konventionellen Lobesphrasen und Hymnen bedeutungslos verklungen in dieser durch kein Liebeszeichen geweihten Gruft, durch sein muthvoll hineingerufenes Richterwort zugleich ein für alle Male gelehrt, wodurch sich der Künstler seine Gruft solle weihen lassen (ib. 112): „Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche, wie wir hoffen, in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden; möge er sein Ziel innerlich und nicht äusserlich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, nie Zweck sein; möge er dabei nie aus dem Gedächtniss verlieren, dass, obwohl es heisst: „*noblesse oblige*“, ebenso sehr und mehr als der Adel: „*Génie oblige*!“ Wie aber tritt nun in dem selben Liszt dem schönen Stolze, womit Wohlthätigkeit und Menschenliebe von dem gottgesegneten, goldübersäten Künstler gefordert werden, eine rührende Demuth gegenüber, wenn er selbst ein Beispiel davon gegeben hat!

„(II, 157) Ich habe mir immer eine Pflicht daraus gemacht, mich bei jeder Gelegenheit Wohlthätigkeitsvereinen anzuschliessen. Nur Tags nach den Konzerten, an welchen ich mitgewirkt, wenn die Festunternehmer sich beglückwünschten und sich der Einnahme rühmten, entfernte ich mich gesenkten Hauptes, daran denkend, dass, um sich satt zu essen, kaum ein Pfund Brod, um sich zu wärmen, kaum ein Bündel Holz nach der Theilung auf jede Familie treffe. Acht-zehn Jahrhunderte sind vergangen, seit Christus die Brüderlichkeit den Menschen gepredigt hat, und sein Wort ist noch nicht besser verstanden! Wohl brennt es wie eine heilige Lampe in den Herzen Einzelner, aber erleuchtet nicht Alle; und diese Generation, welche sich zu den lichtesten Höhen des Geistes aufzuschwingen wusste, bleibt dennoch tief in den Finsternissen des unwissenden Gemüthes versunken.“ Uns hat es feierlich durchschauert, als wir diese Worte lasen, die da lehren, wie dieser Herrliche die Palme der Demuth und Herzensgüte nicht gegen alle Ruhmeskränze des Genius hat eintauschen mögen; und so frugen wir uns auch unwillkürlich, wer ihn wohl besser verstanden hätte, die Tausende, welche ihm so viele Jahre lang aus allen Winkeln der zivilisirten Welt einen, zu wie vielen Theilen gewohnheitsmässigen! Enthusiasmus zujauchzten, oder jene Kinder der Haide, die ihrem überwallenden Herzen einen gar verworrenen Ausdruck gaben, den sich dennoch der Meister vollauf gedeutet haben wird, auch ehe man ihn ihm als „*Eljen Liszt Ferencz!*“ verdolmetschte.

Und jene gleichen Tugenden des Herzens haben ihn, wie über die Kunst in's Leben hinaus, so durch das Kunstgebiet selbst unwandelbar geleitet. Stäts scheint er auch hier die Demuth, die Selbstlosigkeit den letzten und grössten Triumph vor allen seinen künstlerischen erringen lassen zu wollen. Wer war, ausser ihm, in unserer Zeit berufen, den Ehrensitz neben dem grössesten Meister einzunehmen, wenn dessen Werke erklangen, wie auch, wenn ihm bewundernd gehuldigt wurde? Aber immer wieder tritt er von seiner Seite zurück, nur wie einer aus dem Volke will er sich von ihm begeistern lassen, nur sein Bahnbrecher und Verkündiger gewesen sein! Und nicht nur ihm gegenüber, jedem ernsten und edlen Anliegen der Kunst gegenüber, das ihm nahe gebracht wird, heisst er die Anliegen seiner eigenen Kunst schweigen. Je näher einer der künstlerischen Genossen ihm ins Gehege kam, um so neidloser, wärmer förderte er ihn, wenn er an seine Tüchtigkeit glaubte — und wenn er das nicht konnte, so hat es wohl nicht ein einziges Mal an ihm gelegen! Nie und nirgend macht er Worte von seinen künstlerischen Schöpfungen, nie hat er auf die Angriffe der Bosheit und des Unverständnisses, die dieser grossen Seele am letzten erspart bleiben konnten, mit einer Silbe geantwortet. Mag so viel Herzensgüte auch hundertfältig von Solchen missbraucht worden sein, die seiner ganz und gar nicht werth waren, immer bleibt dies Alles verschwindend gegenüber der Fülle jener erhebenden Fügungen, in welchen

die Eigenschaften seines Herzens den Gaben seines Genies eine für die Geschicke der Kunst hochheilsame Richtung verliehen haben. Wo immer da Jemand vergessen, nicht nach seinem Range gewürdigt, nicht geliebt ist, da naht sich Liszt, ruft ihn zurück, setzt ihn in seine Würde ein, gewinnt ihm Liebe. Bei einer Sammlung für ein Beethoven-Denkmal werden bettelhafte Summen gewonnen, welche das Andenken dieses Meisters eher beschimpfen, als ehren: ein Federzug Liszt's, und das Denkmal ist in aller Herrlichkeit gewährleistet (II, 256). Lebende Meister ringen und kämpfen, drohen wohl hie und da zu erliegen im ungleichen Kampfe gegen die Zeitenmächte: einem nach dem andern eilt Liszt zu Hilfe, mit seinem Worte wie mit seinem Spiel und seinem Dirigentenstabe. Ein ganzes Volk, seit unvordenklichen Zeiten bei Seite geschoben, war endlich auch in dem Augenblicke zum Schweigen verurtheilt geblieben, als ein deutscher Dichter die Stimmen der Völker des ganzen Erdkreises lebendig werden liess, indem er ihre Lieder zu Hauf brachte: Liszt zog jene Zurückgesetzten hervor und ruhte nicht, bis auch ihre Stimme volltönend, mächtig ergreifend erklungen war.

Dank ist einem solchen Genius gegenüber die Loosung so verschiedener Elemente, wie sie wohl kaum wieder je in einem ähnlichen Gefühle gegen einen Künstler zusammengeführt sein möchten! Denn so ist nun der Altmeister unter uns gestanden: ehrfürchtig begrüsst von den Häuptern seiner Kirche, in deren Dienst er seine erhabensten Weisen gesungen hat, willkommenster Gastfreund des alten erlauchten Fürstengeschlechtes, dem er eine so echte Treue bewiesen, dem er alljährlich mit den Klängen seiner Kunst den vollen Frühling brachte, Stolz und Zierde und thatkräftige Stütze seines ungarischen Vaterlandes, Ehrenbürger der Bayreuther Gemeinde und Hort ihrer edelsten Hoffnungen, Oberrichter alles Musik lehrenden und lernenden Künstlerthumes, bewundert um seines Genies Willen von den Grossen und Grössten, geliebt um seines Herzens willen von den Armen und Niedrigen, ein Wanderer auf Erden, dem es aber gegeben, an jeder Stätte, auf der er gewillt, Segen erblühen zu lassen, ein schönstes Theil jenes Segens, den eine göttliche Macht des Lichtes in der Musik der Welt gespendet hat!

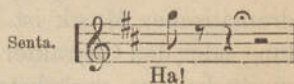
Bayreuther Mittheilungen.

1.

Ueber eine Stelle im „Fliegenden Holländer.“

Gelegentlich einer Aufführung des „Fliegenden Holländer“ in Karlsruhe, welcher Herr von Bülow beiwohnte, machte er mich darauf aufmerksam, dass bei den unter des Meisters Oberleitung einstudirten Aufführungen dieses Werkes in München eine Aenderung der Instrumentation jenes Akkordes, der den Schrei der Senta beim ersten Anblick des Holländers (II. Akt) begleitet, angeordnet wurde. (Dass die Streicher pizzicato zu spielen, und die Blech-Instrumente und die Pauke zu schweigen hatten, erinnerte sich Herr von Bülow noch genau.) Dankbar für seine Mittheilung, liess ich den Akkord bei der nächsten Aufführung in der angegebenen Weise vom Orchester spielen und hatte mich sofort zu überzeugen, dass diese Fassung der früheren, älteren, weit vorzuziehen sei, indem eine gewisse, allzuheftige, materielle Wirkung damit vermieden werde. In einem Briefe des Meisters an Franz Liszt findet sich nun, hier in Beziehung auf die Weimarer Aufführung, die Bestätigung dieser Veränderung. Es heisst da: „Hier schicke ich dir noch eine Aenderung. Du wirst sogleich finden, wohin sie gehört. Das Blech und die Pauken bei diesem Schlage waren von zu grober, materieller Wirkung. Man soll über Senta's Schrei beim Anblick des Holländers erschrecken, nicht aber über die Pauke und das Blech.“ (13. Januar, 1853.)

Zu meiner grössten Freude finde ich nun in Wien in Nicolaus Oesterlein's Richard Wagner-Museum das Manuscript jenes zu diesem Briefe gehörigen Blattes. Es enthält nur den einen Takt, welchen ich hier mittheile, indem ich hoffe, dass meine Herren Kollegen sich beeilen werden, die Veränderung in ihre Partituren einzutragen.



2.

Das Schwert im „Rheingold.“

Von den letzten Aufführungen des „Rheingold“ in Leipzig höre ich, dass man dort unschlüssig war, ob am Schlusse des Werkes, beim Eintritt des Schwert-Motives, Wotan das von dem Riesen weggeworfene Schwert zu erheben habe oder nicht. Von mehreren Seiten wären Zweifel darüber erhoben worden, dass diese, nicht in der Partitur vorgeschriebene, scenische Anordnung im Jahre 1876 in Bayreuth getroffen wurde, ja, ich höre sogar dass der hierüber befragte Bayreuther Darsteller des Wotan ihrer sich nicht mehr zu entsinnen angegeben haben soll. So sei denn hier nochmals bestätigt und in Erinnerung gebracht, was schon H. Porges in seinen Aufsätzen „Die Bühnenproben in Bayreuth, 1876“ (Bayr. Blätter, Jahrgang III, S. 306/7) mittheilt.

Der Riese Fafner hat, während er das Geschmeide des Hortes in den Sack zusammenraffte, ein unscheinbar aussehendes Schwert verächtlich bei Seite geworfen und ist abgegangen. Wotan, welcher bei den Worten „Von Morgen bis Abend in Müh' und Angst u. s. w.“ finster vor sich hingeblickt hat, ersieht das Schwert, schreitet darauf los (nach den Worten: „Vor ihrem Neid biete sie Bergung nun!“), greift es und erhebt es, mit dem Eintritt der Trompete ($\frac{4}{4}$ C-dur), feierlich gegen die Burg. Er behält es dann, bis zum gänzlichen Schlusse, in der Rechten und beschreitet so, mit Speer und Schwert, die Regenbogenbrücke. Ich selbst stand im Jahre 1876 auf der Bühne in Bayreuth, als Herr Betz in der Probe zu dieser Ausführung von dem Meister angewiesen wurde. Auch in meinen Aufzeichnungen von damals findet sich genau das hier Mitgetheilte.

Zur Bekräftigung dieses und ähnlicher Momente seien hier gleichfalls noch einige Stellen aus dem zum vorigen Beispiele herangezogenen Briefwechsel des Meisters angefügt: „Nichts, was irgend in den Mitteln der Darstellung vorhanden ist, soll auf der Scene nur gedacht oder angedeutet, sondern Alles ausgeführt werden.“ (30. Jan. 1852.) „Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, dass er etwas die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt. In welches unglückselige, verkehrte Verhältniss geräth nun die Musik zur Darstellung, wenn die Hauptsache (d. i. das dramatische Motiv) ausbleibt, und dafür nur die Nebensache (d. i. die Begleitung jenes Motives) übrig bleibt.“ (8. Sept. 1850.) Endlich lesen wir auch in „Oper und Drama“: „Das, was das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat, ist die dramatische Gebärde der Handlung.“

Und so möge denn hiermit diese Frage endgültig erledigt sein.

Felix Mottl.

Bericht

des

Akademischen Richard Wagner-Vereins zu Berlin.

Der verwunderliche Umstand, dass an der umfangreichsten Hochschule Deutschlands zur Zeit kein akademischer Verein bestand, welcher die immer mehr die Oeffentlichkeit durchdringenden Ideen des künstlerischen Genius der Neuzeit, Richard Wagner, mit dem erforderlichen Ernste pflegte, veranlasste im Wintersemester 1886—87 drei durch das gegenseitige Bekenntniss zu dem Meister enger befreundete Studierende, die Gründung eines Studentischen Richard Wagner-Vereins zu planen, um die innerhalb der Studentenschaft zerstreuten Anhänger und Verehrer der Wagner'schen Kunstanschauungen unter dem Panier des Meisters zu sammeln und zu gemeinschaftlicher Thätigkeit zu vereinen.

Dabei musste der Umstand, dass an hiesiger Universität schon zwei derartige Vereine bestanden, jedoch, früher oder später, wieder aufgelöst waren, die Gründer zu ernstern Erwägungen veranlassen; sie mussten befürchten, dass die Existenz auch dieses Ak. R. W.-Vereins eine problematische sein und nur so lange währen möchte, als die einzelnen Mitglieder, welche sich für einige Semester zusammengefunden, am Orte weilten, und dass daher der Schluss eines Semesters plötzlich die Auflösung des Vereins nach sich ziehen könnte, wie dies eben schon hier und auswärts der Fall gewesen. Es galt deshalb, wollte man derartige Eventualitäten vermeiden, alle spezialisirenden Absichten fallen zu lassen und einen möglichst weiten Rahmen der Vereinsthätigkeit zu finden, um des stätigen Zuflusses von aussen her sich zu vergewissern. In akademischen, besonders in patriarchalisch-professorlichen Kreisen pflegt die wissenschaftliche Ansicht gehegt, gepflegt und aufoktroyirt zu werden, als müsse die Erscheinung Wagners von den Universitäten so fern als möglich gehalten werden, weshalb das Erscheinen eines Akademischen Wagner-Vereins sofort mit dem von maassgebend wissenschaftlicher Seite dekretirten Misstrauen und Spott begrüsst wird. Trotzdem liess es sich nicht verhindern, dass die akademische Jugend, und speziell die Deutsche, welche sich rühmen darf, stäts für die grossen Ideen des Vaterlandes mit warmem Herzen einzutreten, sich im einzelnen mit Wagner beschäftigte und seine Ideen als goldene Saat aufnahm. Der nationale Aufschwung in der Studentenschaft, insbesondere in Berlin, liess daher die obenbezeichneten Gründer hoffen, dass in einer Zeit, wo das Interesse der Studentenschaft für nationale, soziale und politische Fragen sich immer lebhafter entwickelt, auch wohl die nationale Kunst, die bisher mehr oder weniger offiziell ausser Acht gelassen, hinreichende Aufmerksamkeit finden würde, um einen studentischen Verein für die Dauer zu bilden und zu erhalten. Dass aber gerade in studentischen Kreisen einer Vereinigung mit künstlerischen Tendenzen besondere Schwierigkeiten erwachsen, wird jeder, der mit dem akademischen Leben der „Jetztzeit“ einigermaassen vertraut ist, leicht einsehen. Bei der Zersplitterung der Studentenschaft und den feindschaftlichen Eifersüchteleien einzelner Korporationen unter einander tritt an Stelle der gegenseitigen Achtung oft eine gewisse engherzige Anschauungsweise zu Tage, die nicht tief genug beklagt werden kann, und deren einseitiges Sonder-Interesse nach allen Seiten hin lähmend wirken muss. Und so wird ein Akademischer R. Wagner-Verein innerhalb der Studentenschaft der schärfsten Kritik unterzogen und kann nur dann für die Dauer im akademischen Leben, wie es jetzt nun einmal ist, bestehen, wenn er

sich in dem eigenthümlichen Charakter einer studentischen Verbindung den anderen Korporationen gegenüber Anerkennung zu schaffen gewusst hat und auf einer Grundlage sich aufbaut, die über das Privat-Interesse einzelner, oft nur für kurze Zeit an der betreffenden Universität anwesenden Mitglieder, hinausragt. — Diese praktische Bemerkung mag als Appendix gelten für die aus voller Begeisterung hervorgegangene, treffliche Arbeit unseres verehrten Herrn Commilitonen Arthur Seidl, im Bayr. Taschen-Kalender 1885. — In solchem Bewusstsein beschlossen die drei Studirenden stud. phil. H. Dinger, cand. med. R. Götze und stud. phil. O. Hähnichen, am schwarzen Brett einen Aufruf zu erlassen und die Commilitonen, welche sich für nationales Drama und dramatische Musik interessirten, zu einer Besprechung behufs Gründung eines Akad. R. W.-V. einzuladen.

Die Versammlung fand am 12. Februar statt, es waren im Ganzen 17 Herren erschienen. Als Gründungstag ward der 13. Februar angenommen. Bei Antritt des neuen Tages erhob sich der neukonstituirte Verein, um mit einer studentischen Ehrenbezeugung die deutsche Kunst und ihren erhabenen Meister zu feiern. Im Laufe der Sitzung wurden die Statuten festgesetzt. Der erste hauptsächliche Paragraph lautet:

Der Akademische Richard Wagner-Verein zu Berlin bezweckt: das Verständniss für nationale Kunst im Anschluss an Ideen und Werke Richard Wagners auf dem Wege wissenschaftlicher Betrachtung zu fördern. Diess soll gemäss studentischer Ordnung geschehen.

Ausserdem ist noch zu bemerken, dass der Verein zugleich Zweigverein des Allgemein. R. W.-V., und dass bei etwaiger Auflösung das Vereinsvermögen dem Stipendienfonds zufällt. Bei stattfindenden Festspielen stellt der Verein womöglich einem jeden, Bayreuth besuchenden Mitgliede 1 Billet für eine beliebige Aufführung aus Vereinsmitteln zu. — Im Laufe der nächsten Sitzungen sah sich der Verein genöthigt, einen Zusatz zu dem § 2 der Statuten anzunehmen, wonach hinter das Wort „immatrikulirten“ „christlichen“ einzufügen sei.

Wir fühlen uns verpflichtet, um etwaigen Missdeutungen entgegenzutreten, an dieser Stelle eine öffentliche Erklärung über diese Einschränkung abzugeben. In der Berliner Studentenschaft hat der grosse Prozentsatz von jüdischen Studirenden wiederholt zu internen Streitigkeiten geführt, deren Resultat war, dass sich eine grosse Anzahl von Korporationen lediglich auf Mitglieder christlicher Konfession beschränken, wodurch diejenigen Vereinigungen, welche diese Beschränkung nicht besitzen, leicht in die Gefahr kommen, von jenen Elementen überfluthet zu werden und Tendenzen zu erhalten, die einem Akademischen Richard Wagner-Verein ferne stehen. Für einen sich eben konstituierenden Verein ist die Gefahr grösser als für einen bestehenden, darum hielten wir es für angemessen, uns jenen Korporationen anzuschliessen, die sich lediglich aus der christlichen Studentenschaft rekrutiren, um nicht Elemente empfangen zu müssen, die sich dem Verein nähern, um ihn für partei-politische Interessen auszunutzen, welche von einem Verein mit ausschliesslich künstlerischen Interessen unbedingt fern gehalten werden müssen. Dass Befürchtungen derart berechtigt waren, möge die Mittheilung bekräftigen, dass schon in der ersten Sitzung an dem Worte „national“ Anstand genommen und auf dessen Beseitigung „da es leicht zu Missverständnissen führen könnte“ gedungen ward. Als das Comité erklärte, bei dem Namen R. Wagners sei das Wort „nationale Kunst“ wohlberechtigt, ward einfach der Vorschlag gemacht, auch den Namen Richard Wagners fallen zu lassen! In welcher Weise dann die Vereinsthätigkeit gedacht wurde, ist uns nicht weiter mitgetheilt, wir jedoch wollten und wollen einen Richard Wagner-Verein, deshalb sehen wir uns genöthigt, die vom Rektor nicht genehmigte Statutenänderung als stilles Ueber-

einkommen aufrecht zu erhalten, selbst auf die Gefahr hin, dadurch hin und wieder eine wirksame Kraft uns zu entfremden. —

In dem ersten Semester beschäftigte sich der Verein lediglich mit Ordnung der geschäftlichen Angelegenheiten, mit theils persönlicher, theils postalischer Mittheilung der Konstituierung, wobei wir besonders dankbar hervorheben müssen, dass uns in den weitesten Kreisen das freundlichste Wohlwollen entgegengebracht wurde, so namentlich von Seiten der Mitglieder der Berliner Zweigvereine. Von auswärts erhielten wir besonders wohlthuende Glückwunschschreiben aus Graz, Jena, Wien, Karlsbad etc. Nach Regelung der hauptsächlichlichen innern und äussern Angelegenheiten beschlossen wir in froher Hoffnung das Wintersemester mit einem Bestand von 10 Mitgliedern.

Während der Ferien nahm der Verein an der von der deutschen Studentenschaft zu Ehren unseres geliebten Heldenkaisers veranstalteten Geburtstagsfeier begeistert Theil, die Vorstandsmitglieder vertraten den Verein offiziell als Chargirte. —

Das Sommersemester, das wir am 2. Mai offiziell begannen, berechtigte uns zu den besten Hoffnungen für unsere Vereinsthätigkeit. Hatten wir in Berlin doch das seltene Glück, auf dem Dozentenstuhl eine Persönlichkeit zu wissen, die innerhalb der Studentenschaft mehr für Wagner wirken konnte und wirkte, als so und so viel akademische Richard Wagner-Vereine zusammen hätten thun können, Dr. Heinrich von Stein! — Während andere wissenschaftliche Vereine stäts einige Gönner in den Kreisen der akademischen Lehrerschaft und so ihre Stütze an hervorragenden Autoritäten besitzen, die mit besonderem Wohlwollen erziehlich und fördernd auf den jugendlichen Kreis einwirken, im Vortrag der Kollegien durch die Worte des Lehrers für die Verbreitung der speziellen wissenschaftlichen Tendenzen wirken, haben die meisten akad. Richard Wagner-Vereine derartige wesentliche Förderung entbehren müssen, oft sogar die lebhafteste Anfeindung vom Katheder herab zu erdulden gehabt. Beschränkte sich doch in München ein musikalischer Fakultäts-Charakterkopf nicht nur auf gehässige Angriffe gegen des Meisters Person und Werke, sondern er sprach sogar mit wahrer Berserker-Wuth gegen die Wagner-Vereine, indem er mit Nennung des Namens sie als durchaus unkünstlerisch hinstellen versuchte! Man kann sich daher unsere Herzensfreude vorstellen, als Dr. von Stein sein Publikum über „die Ergebnisse der Klassiker“ mit den Worten begann: „Bayreuth ist der Abschluss einer deutschen nationalen Kunstentwicklung!“ — Mit welch' freudiger Begeisterung sahen wir zu diesem edlen Lehrer auf, dessen Zuhörerschaft sich immer mehr vergrösserte und dessen wissenschaftliche Bedeutung immer mehr Anerkennung fand.

Dr. von Stein erklärte sich in der freundlichsten Weise bereit, unseren Verein zu unterstützen, jedoch nur unter der Bedingung, dass dessen Hauptthätigkeit auf wissenschaftlicher Arbeit beruhe und das Studium der Schriften des Meisters in bestimmter Weise gepflegt werde. Er selbst gab uns die Form für eine solche Thätigkeit, auf seine Veranlassung wurde ein wöchentlicher Lese-Abend festgesetzt und „Eine Mittheilung an meine Freunde“ durchgenommen. Nur vor Ankündigung stattfindender Wagner-Aufführungen ward mit dem Lesen dieser Schrift ausgesetzt und das betreffende Werk nach seiner Entstehung, seiner dichterischen, musikalischen und allgemein ästhetischen Erscheinung gegenseitig erläutert. Diese Lese-Abende bilden den wissenschaftlichen Kern unserer Vereinsthätigkeit, wir können mit Freuden behaupten, dass ihr Erfolg nicht ausgeblieben ist. Dr. von Stein hatte sich privatim geäussert, er würde im nächsten Semester an diesen Abenden sich selbst betheiligen, diese Zuversicht erhöhte die Freude unserer Arbeit — da plötzlich ward unser Glück durch die fast unglaublich klingende

Nachricht schwer getrübt: Unser geliebter Lehrer sei aus dieser Zeitlichkeit geschieden! Das war der betrübendste, schwerste Schlag, der uns treffen konnte! Trauernd mussten wir der Bahre dieses wahren Lehrers folgen, trauernd mussten wir uns eingestehen, dass wir der lebensvollsten, wirksamsten Stütze beraubt sind.

Wer zu Stein's Füßen gesessen, seinen tief bewegenden Gedanken folgen durfte, wer Stein's Bedeutung für unsere Sache kannte, oder wer den persönlichen Umgang des Edlen genossen, wird ermessen können, was wir, was die Sache des Meisters an ihm verloren! — Seine wissenschaftliche Methode, sein lebenswarmer Vortrag, dem man eine lebhaft, stätige Gedankenarbeit anmerken musste, seine umfassenden Kenntnisse, sein mit künstlerischem Idealismus harmonisch vereinter wissenschaftlicher Ernst berechtigten zu den schönsten Hoffnungen auf den erhofften, baldigen Umschwung der ästhetischen Wissenschaft — seine hohe, in jedem Zuge edle Persönlichkeit, sein bestimmtes, imponirendes Wesen wirkte sofort sympathisch und einnehmend auf jeden, der sich ihm näherte. Und dieser Mann musste im Aufblühen seines Schaffens der Erde entrissen werden! —

Um das Bild des Verstorbenen uns tief einzuprägen, veranstaltete der Verein eine interne Gedächtnissfeier, zu welcher nur die nahestehenden Freunde des Verstorbenen aufgefordert wurden. Die Büsten von Schiller, Goethe, Beethoven und Wagner, den Lieblings-Klassikern des Verstorbenen, standen auf blumenumwundenen Sockeln in dichten Pflanzengruppen des bescheidenen Saales, von den Verwandten Stein's war ein Bruder erschienen, die Universität durch die Herren Professoren Cosack, Dilthey und Ebbinghaus vertreten. — Unser verehrtes Ehren-Mitglied, Herr Freiherr H. von Wolzogen, hielt eine ergreifende Gedächtnissrede. Er gab uns ein treffliches Bild der Entwicklung, der wissenschaftlichen Thätigkeit und eine spezielle Schilderung der Verdienste Stein's um Bayreuth. Treffend sagte der Redner u. a. „Stein's Wirken schlug die Brücke zwischen Wagnerianismus und Akademismus; er suchte so eine bisher offenstehende Kluft wirksam auszufüllen.“ — An diese Rede schloss sich der „Charfreitagszauber“, von zwei Mitgliedern auf dem Flügel vorgetragen, darauf folgte das Tristan-Vorspiel, und das Vereinsmitglied Dr. Sommer sprach über „Stein als akademischer Lehrer.“ Mit dem Vortrage des „Siegfried-Idyll“ ward die einfache Feier beschlossen. Besonders wohlthuend war für uns ein herzliches Condolenz-Schreiben des Herrn Arthur Seidl — durch die Verlesung des Briefes ward die Versammlung besonders inne, wie tief auch ausserhalb unseres Kreises der Verlust des edlen Mannes empfunden und beklagt wird! —

Was die wissenschaftliche Thätigkeit des Vereins in den regelmässigen wöchentlich stattfindenden Versammlungen betrifft, so sind besonders musikalische und litterarische Vorträge zu nennen. In erster Linie müssen wir dankbar eines Vortrags des Hrn. von Wolzogen über „Tannhäuser, Worte der Erinnerung für alle Bayreuther“ gedenken. Im Anschluss daran ward in der nächstfolgenden Versammlung der „Tannhäuser“ durchgenommen. In jeder Versammlung fanden Vorträge von ausgewählten Kompositionen statt, voran Wagner, Beethoven und Mozart, von ersterem „Tristan“, „Lohengrin“, „Rheingold“, „Walküre“, „Kaisermarsch“, „Huldigungsmarsch“ etc. Der Schriftführer behandelte das Thema „Felix Dahn als deutsch-patriotischer Dichter“, ausserdem fanden Deklamationen von Gedichten mit entsprechenden Erläuterungen statt. Besonderes Interesse glaubten wir einzelnen künstlerischen Versuchen aus dem Kreise unserer Mitglieder widmen zu müssen; so gelangten zwei rein-dramatische und ein dramatisch-musikalischer Stoff zum Vortrag, sowie mehre Gedichte. An jeden grössern Vortrag schloss sich eine Diskussion an. Bei den Versammlungen hatten wir zu wiederholten Malen die Freude, eine grössere Anzahl Gäste bei uns zu sehen.

In die Oeffentlichkeit trat der Ak. R. W.-V. zum ersten Male mit der am 25. Mai veranstalteten Geburtstagsfeier des Meisters. Durch das zahlreiche Erscheinen der Mitglieder hiesiger und auswärtiger Zweigvereine, sowie der geladenen Ehrengäste verschiedener uns befreundeter studentischer Korporationen gestaltete sich das Fest äusserst lebhaft — wir danken unsern lieben Gästen für ihre freundliche Betheiligung nochmals aufs Wärmste und bitten uns auch fernerhin treu zu bleiben! — Nach einem Antrittslied toastete der Vorsitzende auf S. Majestät den Kaiser, die Versammlung sang die Nationalhymne. Dann folgte der „Kaisermarsch“ von zwei Vereinsmitgliedern auf dem Flügel gespielt, und die Deklamation eines selbst gefertigten Gedichtes vom Schriftführer „Den Manen Richard Wagners.“ Die Festrede hielt der Kassenwart des Vereins über das Thema „Ziele und Bestrebungen eines Akad. R. W.-V.“, dem ein Salamander auf die deutsche Kunst und deren Meister Rich. Wagner folgte, nach diesem das Meistersinger-Vorspiel und die Deklamation eines ebenfalls selbstgefertigten Gedichtes von einem Vereinsmitgliede: „Der geeinten Kunst.“ Den besonderen Erfolg des Festes verdanken wir unseren verehrten Herren Gästen: Dr. von Stein gab in seiner eigenthümlich lebensvollen Weise die Schilderung einer selbsterlebten Geburtstagsfeier des Meisters in dessen Hause, die Herren Kammersänger Krolop und Hofopernsänger Ernst trugen Gesänge aus „Tannhäuser“ und Rheingold vor („Gar viel und schön“, „Immer ist Undank“), Herr Hofkapellmeister Prof. Schröder und Herr Dr. Sternfeld hatten die Güte, die Begleitung auf dem Flügel zu übernehmen. Möge der stürmische Beifall, den diese Herren ernteten, als Beweis dafür dienen, wie dankbar derartige Gaben aufgenommen werden! — Als die „Fidelitas“ begann, kam ein munterer Schwank, von einem Mitgliede verfasst, zur Aufführung: „Lohengrin als Spion.“

(Lohengrin wird an der Grenze von Herrn Schnäbele als deutscher Spion und Verräther verhaftet, der damalige französische Kriegsminister herbeitelephonirt und ein wüthiger Plan gegen deutsches Wesen ins Werk gesetzt — allein Lohengrin revanchirt sich an den Herren vom Revanche-Patriotismus, die ihre Gelüste in einem Couplet-Singsang dargethan, mit einem deutschen Gesang, nach Art der Gralserzählung erzählt er ihnen von der hehren Art deutscher Einheit und Kraft, deutschen Wesens und deutscher Kunst, wodurch dann die beiden Helden ad absurdum geführt werden. —)

Nach dem beifällig aufgenommenen Stück erfreute Herr Dr. Julius Stinde durch eine launige Rede, indem er von der Zeit sprach, da es noch gefährlich und von übler Bedeutung für einen Jüngling war, sich zu R. Wagner zu bekennen. —

Wir stehen nun am Schlusse des Semesters. Für das nächste Winterhalbjahr haben wir einen Eröffnungskommers mit Aufführungen, sowie eine Feier des 13. Februar mit Hinzuziehung künstlerischer Kräfte in Aussicht genommen. Der A. R. W.-Verein zu Marburg hat uns die Hand zu gegenseitigen Beziehungen geboten, wir hoffen auf herzliche Freundschaft zwischen beiden Vereinen. Für den wissenschaftlichen Theil der Versammlungen des kommenden Semesters ist ein musikalisches Programm in Aussicht genommen, welches in historischer Reihenfolge die Entwicklungsgeschichte der deutschen Musik mit erläuternden Wort- und Klaviervorträgen vorführen soll. In den wöchentlichen Leseabenden wird das „Kunstwerk der Zukunft“ gelesen und besprochen werden.

Ferner wurde beschlossen, ein Circular an die Mitglieder der Berliner und verwandter Zweigvereine zu richten, im Winter eine monatliche Vereinigung der in Berlin anwesenden Mitglieder des Allgem. R. W.-V. unter dem Titel „Richard Wagner-Abend“ zu errichten, wo in zwangloser Weise die hic und da zerstreuten

Freunde unsrer Sache zu gegenseitiger Anregung und Austausch der Meinungen sich vereinigen. Wir werden uns, falls das Unternehmen zu Stande kommt, nur persönlich betheiligen, irgend welcher Zusammenhang mit unserer offiziellen Vereinsthätigkeit ist gänzlich ausgeschlossen, wir hoffen, die erfahrenen und bewährten Kräfte der Zweigvereine für diese Angelegenheit zu interessiren.

Die Mitgliederzahl des Vereins beträgt zur Zeit 14, 4 Studierende haben sich zum Eintritt gemeldet, ausser diesen haben wir noch 8 Mitglieder für den Allgemeinen Richard Wagner-Verein gewonnen. Der bisherige Vorstand ward wieder gewählt und besteht aus den folgenden 3 Mitgliedern: Hugo Dinger, stud. philos. et art., Vorsitzender, Emil Kloss, stud. phil., Schriftwart, Rudolf Götze, stud. med., Kassenwart. Von den Mitgliedern gehören 2 der medizinischen Fakultät an, 4 studiren Chemie, 2 Nationalökonomie, 2 neue Sprachen und Musik, 1 Geschichte etc.

So schliessen wir mit der freudigen Hoffnung, dass künftighin unsere Freunde und Gönner uns treu bleiben und wir deren mehr und mehr gewinnen. Denn gerade einem Akad. R. Wagner-Verein, der bis jetzt noch keine „alten Herren“ aufzuweisen hat, ist die Unterstützung mit Rath und That von seiten bewährter Männer nöthig, damit der Verein sich auf die Dauer erhalten kann und seine Thätigkeit eine erspriessliche sei.

In dieser Hinsicht nahmen wir mit Freuden das Anerbieten der Red. dieser Blätter auf, einen Bericht über unseren Verein einzusenden, weil wir hofften, dadurch das Interesse eines grösseren Kreises auf unsere Thätigkeit zu lenken und unsere Bestrebungen unterstützt zu sehen. Denn ein Ak. R. W.-Verein soll nicht nur die Aufgabe haben, die einzelnen Anhänger des Meisters zum gegenseitigen Studium zu vereinen, er soll auch alle verwandten Kräfte innerhalb der Studentenschaft in sich zu vereinen und so im Bereiche der Universität neue Anhänger heranzubilden suchen. Vermag er das, so wird er fortbestehen können, und seine Arbeit eine gesegnete sein!

Berlin, Juli 1887.

Akademischer Richard Wagner-Verein.

Der Vorstand.

Bayreuther Taschenbuch für das Jahr 1888.

Herausgegeben von der Centralleitung des A. R. Wagner-Vereins.

Zum vierten Male senden wir unsern Kalender, das „Bayreuther Taschenbuch“, an alle Diejenigen hinaus, welche (im Doppelsinne des Wortes) von Bayreuth etwas wissen wollen. Im Allgemeinen ward die äussere und innere Form unserer kleinen Jahresgabe unverändert gelassen, wie sie sich durch drei Jahre herausgebildet, bewährt und eingebürgert hatte. Im Einzelnen waren wir auf Verbesserungen und Bereicherungen nach Möglichkeit bedacht. Diess betrifft vornehmlich den „Zeitweiser“; denn mit der Zeit kommen auch die (hoffen wir) guten Gedanken. Wir stehen nun einmal mit unserer Kunst und der ihr verdankten Weltanschauung mitten in der rollenden Zeit. Während aber diese alles Feste zu zersplittern, alles Gesammelte zu zerstreuen droht, durchdringt unser ganzes Leben die neue Kraft und Fülle des deutschen Idealismus und verleiht somit in unseren Augen etwas von seiner allbeseelenden Bedeutsamkeit auch allen Theilen der Zeit, welche die Form dieses unseres Lebens bilden. Sub specie aeterni erscheint uns nun auch das „Allzuflüchtige“, und wir lassen es nicht ohne Weiteres, nach Goethe's schönem Worte „hinfahren“: wir fordern ihm erst gleichsam Wort und Lösung ab, welche uns gehören, weil eben die dauernde Bedeutung der flüchtigen Zeit sich unserem neuen Lebensgeiste verdankt.

Solchen Gedanken gibt unser „Zeitweiser“ immer mehr und ernsteren Ausdruck. So finden unsere Leser in diesem Jahre nicht nur neu ausgewählte Monats- und Thierkreis-Verse, welche ihnen die Reichhaltigkeit der Poesie unseres Kunstwerkes zu Gemüthe führen mögen, sondern auch eine Folge von zwölf grösseren Ausführungen aus den Prosaschriften des Meisters, welche an dieser Stelle ihre besonderen Beziehungen auf die Zeit vorzüglich einer aufmerksamen Vergleichung der deutschen Monatsnamen verrathen werden. Wie wir in Allem uns bemühen, deutsche Art und deutsches Wort zu Ehren zu bringen, nicht aus eitler Affektation einer Zeitmode, sondern aus dem inneren Triebe jenes deutschen Geistes, der dem Leben unseres Volkes eine ideale Erneuerung verheisst: so haben wir auch das germanische Namensverzeichnis, das inzwischen schon erfreuliche Nachahmung gefunden, mit besonderer und erhöhter Sorgfalt behandelt, indem wir uns von der gelehrten Leitung der „Bollandisten“, bei der Namenvertheilung nach den Legenden ihrer Acta Sanctorum, minder abhängig gemacht und an geeigneter Stelle die altdeutschen Götter- und Geister-Namen unserer eigenen Volkssage eingesetzt haben: z. B. Frau Bertha am alten Berchentage, die drei weisen Frauen an den alten Norrentagen u. dgl. m. Die nöthige Erklärung dafür enthält der längere mythologische Aufsatz über die „deutschen Monatsgötter“, welcher zunächst die wohl auffälligste Neuerung erläutern sollte: die Benennung der Monde nach den germanischen Zwölfgöttern. Der Aufsatz ward deshalb so ausführlich abgefasst, weil es erwünscht schien, so manigfachen Versuchen, Deutsch-Mythisches in der Erinnerung symbolisch zu beleben, eine möglichst breite Grundlage vaterländischer Mythenkunde zu geben, wie sie auch der Bedeutung des mythischen Drama's für unsere Weltanschauung entsprach. Wer im Heimatboden dieser Mythen wurzelt, wird uns verstehen.

Die philosophische Seite derselben, deutschen, Weltanschauung durfte in diesem Jahre 1888 zu einer besonderen Beachtung auffordern, da es das Jahr der hundertsten Geburtsfeier Arthur Schopenhauer's ist. Dieser Umstand musste auch unserm Kalender ein eigenes Gepräge geben, wobei jedoch zu vermeiden war, dass dem grösseren Leserkreise in der bequemen Form unseres Büchleins eine allzu unbequem sich aufdrängende, gelehrphilosophische Vortragsweise zugemuthet würde. Neben dem üblichen Gedenkmale an der Spitze des Zeitweisers, das grösser angelegt als sonst die Beziehungen des Philosophen zum Künstler in hinweisungsreichen Worten erläutert, gibt K. Heckel's Darstellung der Philosophie Schopenhauer's ein übersichtliches Gesamtbild der neuen Lehre selbst, wie es als Grundlage zum besseren Verständnisse unserer stäts darauf weiterbauenden „Bayreuther Blätter“ unseren Anhängern sich vor Allem möglichst fest und klar einprägen sollte. Mit der besonderen Zugabe einer „Schopenhauer-Bibliographie“ hoffen wir auch über unsere Gemeinde hinaus den Anhängern des Weisen einen Dienst geleistet und zugleich die eifrige Bethätigung unserer litterarischen Freunde für seine Philosophie nachdrücklich bezeugt zu haben. — Ein leuchtendes Beispiel, wie mit der Lehre des Philosophen der Geist unserer Kunst sich zu einer geistigen Individualität von wirkungsvollster Lehrkraft und Lebensführerschaft vereinigen konnte: so steht in unserer Mitte das Bild unseres zu früh dahingegangenen Genossen Heinrich's von Stein. Obwohl die „Bayreuther Blätter“ im nächsten Jahrgange das Gedächtniss dieses edlen Helden des Gedankens durch besondere Veröffentlichung feiern werden, so haben wir doch auch hier seiner in Form einer Trauerrede gedenken wollen. Jegliches Wort des Gedächtnisses von unserer Seite bedeutet aber zugleich einen Ausdruck seines Vermächtnisses, eine Mahnung an alle Ueberlebenden: Jeder nach seiner Art möge ausdauern in dem Bemühen, solchem Vorbilde nachzustreben und unserer Sache in dessen würdigem und ernstem Edelsinne so zu dienen, dass er sich vor dem Andenken des Gestorbenen in seinem Leben nie zu schämen habe! —

Die Welt möchte uns oft dazu verlocken, uns auf Schamloses und Unwürdiges allzu ernstlich einzulassen. Einigen ist es zwar gelungen, ehrliche Abwehr in einer unserer Sache nicht unwürdigen Weise zu üben; aber fast scheint es Schade um diese wackeren, nach Aussen hin mit dem Moment sich verlierenden Bemühungen. So sucht man denn unwillkürlich — wenigstens in unseren eigenen Grenzen — nach einer anderen, freieren Form, um dem natürlichen und schönen Gefühle des Unwillens und der Lust der eigenen Gesinnung einen Ausdruck zu geben. Es gilt zu zeigen, dass man mit den aus einer anderen Welt herüber uns augenblicklich Angreifenden gar nichts zu schaffen habe, wohl aber den jungen, hoffnungsvollen Zuzüglern in der eigenen Welt einen fröhlichen Halt in's Gemüth pflanzen möchte für ihre dauernd feste Stellung an unserer Seite, das treue Gesicht dem Ideale zugekehrt! — Hier ist der Humor am Platze, die Satire und selbst der Witz — hier unterhalten wir uns wie an einem schönen Sommertage über Gespenster und Spuk und fürchten den Abend nicht, der uns nur die volle Enthüllung des Ideales bringen soll. Diess ist die Aufgabe unserer „Xenien“, an deren Sammlung, wie sie jetzt schon vergrössert sich darbietet, immer mehr frische Kräfte sich betheiligen mögen, welche in solcher anspruchslosen Form auch dem durch unsere Kunst angeregten künstlerischen Bedürfnisse nach eigener Aeusserung des neuen Geistes genugthun könnten.

Die trockenen Mittheilungen der geschäftlichen Abschnitte haben diessmal gleichfalls eine frohe Färbung gewonnen, insoferne, als wir sowohl für unsern Verein, der im Vorjahr um fast 1000 Mitglieder zugenommen, endlich das Recht der juristischen Person erwerben konnten, wie auch für unseres Meisters letztes und liebstes Werk, die Stipendien-Stiftung, auf Grund einer überaus dankenswerthen Spende von 5000 Mark der Besitz der Corporationsrechte erlangt worden ist. Die Bibliographie bringt wieder eine erweiterte „Zeitungsschau“, wogegen die Uebersicht über die „Auführungen der Werke auf deutschen Bühnen“ noch etliche Lücken enthalten wird, welche künftighin zu schliessen die Aufgabe unserer öfters darum ersuchten Vertreter, Leser und Mitglieder bleibt. Mit dem besten Danke für deren auch im festspiellosen Jahre 1887 bethätigte fördernde Theilnahme am Vereinsleben verbinden wir daher die Bitte um gütige Beachtung der die genannte Uebersicht einleitenden Worte. — Und so schliessen wir unsere Anzeige, herzlich dankend für die uneigennützig Unterstützung, welche unsere werthen Mitarbeiter unserem Unternehmen geliehen haben, und hoffend, im folgenden Jahrgange zurückschauen zu können auf ein in Frieden und Freude geglücktes Doppelfestspiel des christlich-religiösen und deutsch-völkthümlichen Kunstwerkes in Gestalt des „Parsifal“ und der „Meistersinger“ zu Bayreuth.

Inhalt des Bayreuther Taschenbuches für 1888.

Ein Bildniss Arthur Schopenhauer's.

- | | |
|--|---|
| <p>Vorwort. I. Zum Festspieljahre. Drei Gedichte.
II. Zum Gedächtnisse Arthur Schopenhauer's. Von W. G.
III. a. Arthur Schopenhauer, Schriften von ihm und über ihn.
b. Zur Einführung in die Philosophie Schopenhauer's. Von K. Heckel.
IV. Zeitweiser mit neuen Monats- und Thierkreisversen, nebst Prosa-Stellen aus des Meister's Schriften.
V. Deutsche Monatsgötter. Von H. v. Wolzogen.
VI. Die Bayreuther Bühnenfestspiele: 1. Der Verwaltungsrath. — 2. Anzeige der Festspiele 1888. — 3. Die Stipendien-Stiftung.
VII. Der Allg. R. Wagner-Verein: 1. Präsi-</p> | <p>dium und Centralleitung. — 2. Zweig-Vereine und Vertretungen. — 3. Neue Satzungen. — 4. Formulare. — 5. Ergänzungen zu den Vorträgen. — 6. Inhalt der „Bayreuther Blätter“ 1887. — Heinrich von Stein, Gedächtniss und Vermächtniss. Von H. v. W. —
VIII. Bibliographie: 1. Bücherschau. — 2. Zeitungsschau. — 3. Musikalien. —
IX. Aufführungen der Werke auf deutschen Bühnen.
X. a. Das R. Wagner-Museum.
b. Aufruf für ein Denkmal Schopenhauer's.
XI. Xenien.
XII. Inhalt der früheren Jahrgänge.
XIII. Inserate.</p> |
|--|---|

Preis: M. 1,50.

(Bestellungen nimmt an Musikalienhandlung von A. Schmid, München, Maximilianstr. 37 und jede Vertretung des A. R. W.-V.'s, sowie jede Buch- und Musikalienhandlung.)

Zeit des Erscheinens: Mitte Oktober.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

XI.

Halte das Bild der Würdigen fest! Wie leuchtende Sterne
theilte sie aus die Natur durch den unendlichen Raum.

(Goethe.)

Richard Wagner über Gluck's Reformbestrebungen

und ihre Erfolge für die Ausbildung eines deutschen Styles
in der Oper.

(Zugleich zur Erinnerung an die erste Aufführung des „Don Juan“
in Prag am 4. Nov. 1787).

I.

Es war in Frankreich, wo ein Deutscher wenigstens durch Bekämpfung des italienischen Gesangsgeistes im Betreff der „Arie“ gewisse Prinzipien der Natürlichkeit im dramatischen Gesange zu einer fast feierlichen Beachtung bringen konnte.

Die so berühmt gewordene Revolution Gluck's bestand in Wahrheit nur darin, dass der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte. Gluck war gewiss nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Dass er aber die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ mit Bewusstsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der Oper. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewusstsein dahin ausgesprochen, dass dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im Uebrigen aber blieb es in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute noch fast immer der Fall ist, in der Stellung des Dichters zum Komponisten war nicht das Mindeste geändert. Eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da

er, bei ausgesprochenem Bewusstsein von seiner, dem virtuosen Sänger gegenüber, höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in diese Anordnungen sich einzumischen; er konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen ganz bestimmten Formen. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Nothwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, dass sie ihrem Wesen nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwicklung der dramatischen Wahrheit zu sein.

Von unseren grossen Dichtern wurden die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei sie schliesslich auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mussten. Schiller konnte durch den hinreissenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris“ auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden; und dass Alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan“ ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu müssen glaubte. Was unsere grossen Dichter in der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia“ so bedeutend erfassen musste, war, dass sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat: hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden. Aber wie räthselhaft musste unseren Dichtern dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der *Dichter* zu erfassen? War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphigenia“ jenes zerstreute, unzusammenhängende Formengewirr der Oper zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefasst hatte, so frug es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten, und selbst einem Gluck den sonderbar dürrtigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter“ sofort sich aufgeben wollte?

Er musste wohl, gab er sich einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Musiker selbst auf die Beobachtung jener Formen bedacht sein, und höchstens diesem Musiker es überlassen, auf dem ihm heimischen Felde Erweiterungen und Entwicklungen auszuführen, zu denen er sich nur behülflich erzeigen, nie aber anfordernd sich stellen konnte. Somit wurde vom Dichter selbst, der dem Komponisten mit einer gewissen heiligen Scheu zusah, diesem die Diktatur in der Oper eher noch vollständiger zugeführt, als bestritten, da er wahrnahm, welchen ernstesten Eifer der Musiker an seine Aufgabe setzte.

II.

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ, wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmässigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen. Dass Gluck's Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen *Tragédie* liegen musste, liess allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles.

In Racine's *Tragédie* haben wir auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung, Beweggründe mit davon abgelöster und ausserhalb verlegter Bewegung. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Aeusserlichkeit der Rede. Die französische *Tragédie* ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: Gluck sprach den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens aus. In der That hat Gluck nicht aus dem Instinkte der Sprache (die in solchen Fällen immer nur die Muttersprache sein kann) seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie sie als Aeusserung des Sprachorganismus auf der Oberfläche dieser Tausende von Organen schwebt. Nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Produktionsvermögen durch die Rede zum musikalischen Ausdruck hinauf, sondern vom losgelösten musikalischen Ausdruck ging er zur Rede erst zurück, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgiltig sein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam: hätte die Musik in dieser transcendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen.

Wenn wir in der Entwicklung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger die edelste Eigenschaft der Musik, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundzugeben, grundsätzlich zur Anordnerin des Drama's erhoben wurde, als die reflektirte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher, namentlich auf italienischen Operntheatern, diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewusstlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen. Von jener ist es charakteristisch, dass sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede

selbst sich zuwendet; wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimathlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, dass seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigenthümliche schönste Blüthe italienischer Musik sich neigte, um sich, wie im Spiegelbilde, selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur dass dieses Grau wie dieses Roth, in den erfrischenden Thau seiner Musik getaucht, in alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als manigfaltigstes Grau, wie als manigfaltigstes Roth sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, dass sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan“ z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdrucks zu erheben, dass es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnissvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewusstsein hatten. Gewiss ist aber, dass Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'schen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto grösserer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradeswegs unmöglich war.

III.

Die Schöpfer der vollkommenen Overtürenform waren Gluck und Mozart. Gluck selbst begnügte sich noch häufig mit dem blossen Einleitungsstücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris“, nur zu der ersten Scene der Oper hinüberführte, zu welcher dieses musikalische Vorspiel dann allerdings in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse stand. Trotzdem der Meister auch in den glücklichsten Fällen diesen Charakter einer Einleitung in die erste Scene, demnach ohne selbständigen Abschluss des Tonstückes als solchen, für die Overtüre beibehielt, wusste er endlich doch schon

diesem Instrumentalsatze den Charakter der ganzen folgenden dramatischen Handlung einzuprägen.

Gluck's vollendetstes Meisterwerk dieser Art ist die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“. In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Drama's mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit. Was die Bewegung des Stückes hervorbringt, ist die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente. Die Handlung der „Iphigenia“ selbst schliesst diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer grossen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben be-seelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheueren Masse. Diesem stellt sich nun das eine besondere Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegensätze musikalisch gleichsam personifizirt! In welch' erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenübergestellt, dass einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit, und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheueren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotives die in einem einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andere Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück giebt uns unmittelbar die grosse Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben auf-geregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im Voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen.

Möge dieses herrliche Beispiel zukünftig als Regel für die Auf-fassung der Ouvertüre dienen, und zugleich für immer darthun, wie sehr eine grossartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständniss seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten. Trotz dieser Einfachheit in der Anwendung der Mittel, um eine längere Bewegung zu unterhalten, ist dem beziehungs-vollen Antheile des Drama's an der Entwicklung des musikalischen Haupt-gedankens in der Ouvertüre immer noch ein weiter Spielraum gewährt.

IV.

Gluck's und Mozart's Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Styleigenthümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jede anderen ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und inkorrekten Weise, wie diese, haben wir uns auch Gluck und Mozart nur zu eigen gemacht. Wären wir aber je im Stande gewesen, sie uns mit stylistischer Korrektheit vorzuführen, so müssten wir endlich unter dem Einflusse des immer tiefer verderbenden, selbst verderbenen ausländischen Geschmackes gänzlich die Fähigkeit dazu verloren haben. Und so ist es. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu Gluck's und Mozart's Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, ist seitdem, gerade in Deutschland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Styles verloren gegangen; und an nichts können wir heutzutage die Schwäche der Leistungen unserer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der vollendeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Gluck's und Mozart's, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnertisch aufzudecken ist.

Als ich seiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äusserst seltene „Iphigenia in Aulis“ bearbeitete, liess ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontini'sche Arrangements in der mir zu Gebote gestellten Berliner Partitur nicht beirren zu lassen. Aus ihr lernte ich die ursprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch diess einzig richtige Erfassen gelangte ich auch auf einmal dazu, die grosse gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden, welches mich in meiner Jugend in Konzerten, sowie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris“ im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Kollegen Reissiger immer kalt gelassen hatte.*) Wer nun eine solche Berliner Partitur von einer Gluck'schen Oper, deren wesentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede bestand, gesehen, und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher diese Werke dem Berliner Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Gluck's Opern sich einen Maasstab für dramatische Deklamation bildete, von welcher man auf litterarischem Wege von Paris aus so viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weise aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jenen — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Ueber-

*) Ueber die Ursache dieses „kalten und gleichgiltigen Eindrucks“ (V, 147) und den richtigen Vortrag dieses Tonstückes vgl. die eingehenden Ausführungen in dem Aufsatz: „Gluck's Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis“ im fünften Bande der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ (S. 145—158).

setzungen vor sich gingen. Bei Weitem wichtiger, als auf die preussische Aesthetik, war aber der Einfluss dieser Uebersetzungen auf unsere deutschen Opersänger. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Uebereinstimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mussten sie sich nothgedrungen bald entwinden; sie gewöhnten sich daran, den Text, als einen sinngebenden, immer unbeachteter zu lassen. Es blieb ihnen und dem Publikum somit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die absolute Melodie, die unter so bewandten Umständen nun auch auf das Rezitativ übertragen ward.

Eben diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es heute einer Kunstbildung und stylistischen Entwicklung bedürfen, wie sie nur die Blüthe einer nachhaltigsten, höchsten und verständnissvollsten Pflege der Kunst des Vortrages erwirken könnte. Nach meiner Erfahrung und Einsicht würde es durchaus erfolglos sein, einem der bestehenden grösseren Theater sofort diese bildende Tendenz als einzige Richtschnur seiner Leitungen vorschreiben zu wollen. Die Nöthigung, Jahr aus Jahr ein, ohne Unterbrechung für die tägliche Unterhaltung eines städtischen Publikums sorgen zu müssen, hat all das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte seiner bisherigen Leistungen, als unerlässliche Folge, zu Wege gebracht, und nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu entziehen, müsste es bei der fortbestehenden Nöthigung seines täglichen Betriebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen. Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniss geleitet wird. Dass dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, diess ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muss, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreissen, um sie in eine Uebung ihrer guten Anlagen zu versetzen.

Denn nur aus dem eigenthümlichsten Willen dieser, in ihrem missleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen.

- Vergl. zu I: Ges. Schr. IX, 243. — III, 293. 294—295. — IX, 165. 168—69. — III, 295.
zu II: Ges. Schr. III, 355. IX, 243. — IV, 21. III, 362—63. — III, 303—4. —
III, 304. 355—56.
zu III: Ges. Schr. I, 245. — I, 245. 252—53. — I, 253.
zu IV: Ges. Schr. VIII, 164—65. — V, 149. IV, 266—67. — VIII, 165. 166—67.
IX, 186. — IX, 186.

Zusammengestellt von C. Fr. G.

Unsere Nationaldenkmale.

Von Constantin Frantz.

V. Was unsere natürlichsten und wirksamsten Nationaldenkmale sein würden.

Niemals sind in Deutschland so viele öffentliche Denkmale errichtet worden als in unseren Tagen. Im Vordergrund stehen dabei unstreitig die Denkmale zur Verherrlichung unsrer Siege in dem französischen Kriege. Von den Grossstädten bis zu den Mittelstädten, ja Kleinstädten herab, dürfte es heute kaum noch eine geben, in welcher nicht ein solches Siegesdenkmal zu sehen wäre.

Man wird in diesem Triebe zur Errichtung öffentlicher Denkmale einen Charakterzug unsres Zeitalters erblicken müssen. Gerade wie andererseits in dem schon bis zur Sucht fortgeschrittenen Triebe zur Veranstaltung öffentlicher Ausstellungen; seien es allgemeine Weltausstellungen, oder nur nationale, landschaftliche und örtliche, oder hingegen spezialisirte Ausstellungen, welche nur einzelne besondere Zweige der Gewerbethätigkeit oder Kunst betreffen. Auch ist es im Grunde genommen ganz der selbe Trieb, der sich in dem Einen wie in dem Anderen offenbart. Das Zeitalter will gewissermaassen sich selbst zur Anschauung bringen, um sich in seinen Thaten, Leistungen und Erfolgen erst recht zu geniessen. Und so haben die grossen Schlachten-Panoramen zugleich den Charakter einer öffentlichen Ausstellung wie eines, freilich nur wenig dauerhaften, nationalen Denkmals.

1.

Sollen nun die Denkmale, in deren Errichtung sich unser Zeitalter gefällt, Männer, Thaten und Ereignisse der Gegenwart, oder doch nur der allernächsten Vergangenheit feiern, wobei es also lediglich darauf ankommt, das einstweilen noch frische Andenken an jene auch in Zukunft wach zu erhalten, so könnte es daneben wohl auch eine ganz andere Art von Denkmalen geben. Denkmale nämlich, welche die Bestimmung hätten, die Erinnerung an Männer, Thaten und Ereignisse wieder zu erwecken, welche dem allgemeinen Bewusstsein längst fremd geworden, und woran wieder zu denken doch für das ganze Geistesleben der Gegenwart selbst von hoher Wichtigkeit sein möchte.

Ich meine sogar, es läge nahe genug, diese Idee ins Auge zu fassen, seitdem ja die Erneuerung des alten untergegangenen Reiches verkündigt ist, und als das eigentliche Resultat unsrer Siege gefeiert wird. Soll aber darin ein so grosses Ereigniss liegen, so muss wohl das ehemalige Reich selbst etwas gar Grosses gewesen sein. Nur freilich nicht in den letzten drei Jahrhunderten seines fortschreitenden Verfalls, wonach es endlich nur noch ein lebloses Gerüst geblieben war, welches, anstatt der Nation Würde und Kraft zu verleihen, vielmehr nur ihre Ohnmacht

bezeichnete, selbst wie zum Hohn und Spott dastehend. Wäre es aber einst nicht wirklich etwas Grosses und Hohes gewesen, woher käme der Zauber, den die Worte von „Kaiser und Reich,“ trotz jener Jahrhunderte des Verfalls, noch immer für das deutsche Gemüth behielten, und den sie heute erst recht wieder äussern? Wie könnte denn nun die Erneuerung des Reiches würdiger gefeiert und sprechender versinnbildlicht werden als dadurch, dass die so lange in Vergessenheit gerathene einstige Grösse des Reiches der ganzen Nation um so mehr wieder in Erinnerung gebracht würde? Oder was könnte mehr zur Kräftigung und Erhebung des Nationalgeistes dienen als das Andenken an die hohen Intentionen, welche einst in dem Reiche verkörpert waren? Sind aber die Vertreter dieser Intentionen die damaligen grossen Kaiser gewesen, — jetzt gilt es darum, deren Bild, welches in der langen Periode des Verfalls, die sich wie ein Nebel zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschoben, dem allgemeinen Bewusstsein allmählich ganz entschwunden war, uns wieder lebendig vor Augen zu stellen.

Denkmale also unsrer grossen Kaiser würden die allerwürdigste Feier und sprechendste Versinnbildlichung der Erneuerung des Reiches sein. Grabdenkmale zwar hatten sie ja zu ihrer Zeit alle erhalten, dass sie aber heute gewissermaassen aus ihren Gräften wieder auferstünden, als plastische Gestalten allem Volk vor Augen gestellt, — um wie viel eindringlicher und verständlicher wäre das, als wenn eine Germania die Krone emporhebt, was doch zunächst nur auf Sieg und Herrschaft hinweist. Dass es die Erneuerung des Reiches bedeuten soll, muss man erst hinzudenken.

2.

Ausserdem habe ich schon gesagt, dass es überhaupt der christlichen Denkweise widerspricht, unser Volksthum durch eine Germania darstellen zu wollen. Jetzt füge ich hinzu: es passt auch nicht zu der Sinnesweise der germanischen Völker, welche sich von den altklassischen Völkern vor allem durch ihr tieferes Gefühl für das Persönliche unterschieden, und infolge dessen, seit ihrem ersten Auftreten in der Geschichte, als Mittelpunkt ihres Gemeinwesens und Vertreter ihres Volksthums immer Könige gehabt haben. Möchte zwar auch das alte heroische Königthum der Hellenen dem altgermanischen einigermaassen verwandt gewesen sein, es muss doch in dem hellenischen Volksthum keine rechte Wurzel gehabt haben, da es sich nirgends lange halten konnte, statt dessen das germanische Königthum seit zwei Jahrtausenden besteht.

Bei den klassischen Völkern trat nämlich der anstattliche und damit sachliche Charakter ihres Gemeinwesens in den Vordergrund, wonach es dann als eine an und für sich bestehende *Res publica* galt, der gegenüber die menschliche Persönlichkeit als das Untergeordnete erscheint. Nennt Aristoteles den Menschen ein *zoon politicon*, und sagt

weiter, im Staate gehe das Ganze den Theilen voraus, wonach also der Staat eher wäre als der Bürger, das läuft auf das Selbe hinaus. Sollte gleichwohl ein solches Gemeinwesen oder Volksthum durch eine Persönlichkeit vorgestellt werden, das konnte dann nur eine übermenschliche sein; wie Athen durch seine Pallas Athene, das gesammte Hellenenthum durch den panhellenischen Zeus, das Römerreich durch den Jupiter Capitolinus. Bei den germanischen Völkern war es umgekehrt, und insoweit sie ihre Eigenart behauptet haben, ist es noch heute so: dass ihnen der Mensch mehr gilt als die blossе Institution, der Staat also nicht um seiner selbst willen besteht, sondern nur der Menschen wegen. Und daraus ergibt sich denn auch, wenn trotzdem das deutsche Volksthum durch eine Germania dargestellt werden soll, dass damit nicht bloss heidnische sondern zugleich antik-republikanische Vorstellungen angeregt werden.

Republiken im antiken Sinne haben aber in dem, von der germanischen Völkerwanderung herrührenden, neueren Europa höchstens als seltene Ausnahmen entstehen können, so dass eigentlich wohl nur Venedig als solche zu nennen wäre, weniger schon Genua. Die übrigen italienischen Städte, welche zeitweilig sich als Republiken gebährdeten, hatten dabei doch unter der Autorität des deutsch-römischen Kaiserthums gestanden, und als dessen Macht verfiel, verfielen sie selbst einer einheimischen Tyrannis. Dass die Schweiz und die Vereinigten Niederlande, oder gar die deutschen Reichsstädte, keine Republiken in antikem Sinne waren noch sind, bedarf keiner Worte.

Auch die nordamerikanische Union ist es nicht. Sie nennt sich auch nicht einmal so, sondern „die Vereinigten Freistaaten von Nord-Amerika“, was genau ihrer geschichtlichen Entstehung entspricht. Und ganz dieser gemäss traten dann an die Stelle des Königs von England und des englischen Parlaments der Präsident und der Congress, wie jenes aus zwei Häusern bestehend. Was ist aber dort der Präsident, wenn nicht ein auf Zeit gewählter König, der thatsächlich eine grössere Macht besitzt als mancher konstitutionelle König im alten Europa? Man darf sagen: es lebt in ihm noch immer etwas von dem germanischen Königthum fort. Soviel gilt auch dort die lebendige Persönlichkeit gegenüber dem bloss Institutionellen. Ein weiterer Beweis dafür: dass die Bundeshauptstadt den Namen des Mannes empfang, unter dessen Walten einst die Unabhängigkeit errungen war.

Und haben etwa die Nordamerikaner zur Säkularfeier ihrer Unabhängigkeit ein grosses Standbild der Nordamerika aufgestellt? Sie haben vielmehr einen riesigen Obelisken errichtet, der die Pyramiden wie den Kölner Dom überragt. Der bezeichnet dann die unermessliche Wichtigkeit, welche die Begründung der Vereinigten Freistaaten unstreitig gehabt hat, weil von da an die Neue Welt als ein selbständiger Faktor in die allgemeine Politik einzutreten begann, infolge dessen die früher sogenannte Welt-

geschichte erst wirklich die ganze Welt umfasst; woraus allmählich ein totaler Umschwung aller politischen und sozialen Verhältnisse hervorgehen wird, der sich auch schon heute fühlbar genug ankündigt.

Was haben ferner die Mexikaner gethan? Haben sie etwa zur Erinnerung an die langen Kämpfe um ihre Unabhängigkeit und zu deren Verherrlichung ein Standbild der Republik Mexiko aufgestellt? Das haben sie ebenfalls bleiben lassen. Das dort jetzt zur Ausführung bestimmte Nationaldenkmal zeigt vielmehr als Hauptgestalt den Mann, der zuerst die Fahne der Unabhängigkeit erhoben hatte, und dafür mit dem Leben büßen musste. Hidalgo war sein Name. In der einen Hand hält er eine Papierrolle, worauf die Unabhängigkeits-Erklärung geschrieben steht, in der anderen eine Fahne mit dem Bildniss der heiligen Jungfrau von Guadalupe, in welcher das Volk die Schutzpatronin des Landes verehrt; den Sockel schmücken Standbilder anderer mexikanischer Freiheitskämpfer. Das entspricht dem Zweck und ist allem Volk verständlich. Dem sogenannten Volk der Denker hingegen, welches sich nur leider auf seinen Akademien das natürliche Gefühl und den gesunden Verstand verstudirt zu haben scheint, war es vorbehalten, die Wiederherstellung seines Reiches und die Wiedererhebung seines Volksthums feiern und versinnbildlichen zu wollen durch ein für das Volk ganz bedeutungsloses Germania-Standbild, welches überhaupt nichts Wirkliches darstellt, sondern statt dessen vielmehr ein Phantasiebild des Künstlers verwirklicht. Der ist es denn also, der damit seinen Triumph feiert, nicht das Vaterland.

3.

Handelt es sich bei uns nicht sowohl um die Gründung von etwas ganz Neuem, als vielmehr um die Wiederherstellung eines Verfallenen, um die Wiedererhebung unsres so lange niedergedrückt gewesenen Volksthums, — was könnten wir da Besseres thun, um dieses Ereigniss, oder wohl mehr noch dieses Ziel, zu feiern und zu versinnbildlichen, als, noch einmal gesagt, uns die Gestalten der grossen Kaiser wieder vor Augen zu stellen, unter deren Walten einst die deutsche Nation erst ihr eigenthümliches Gepräge erhielt, und das Reich sich ausbildete, welches darauf Jahrhunderte lang als das angesehenste und mächtigste in ganz Europa bestanden hat. Und eben diese Periode war es ja, während welcher die deutsche Nation, noch nicht durch Sonderherrschaften in Stücke zerrissen, noch ein lebendiges Ganzes bildete, da die späteren landesherrlichen Territorien sich noch nicht abgeschlossen, und die Fürsten noch einen wirklichen Oberherrn und Richter über sich hatten. Nicht aus eigenem Rechte, sondern nur als eine ihnen verliehene übten sie ihre Machtbefugniß aus, nicht wesentlich anders als es in den städtischen Herrschaften war. Somit hatten sie noch immer etwas von dem Charakter eines Reichsbeamten behalten, gleichwie die Bischöfe, trotz ihrer besonderen Territorialgewalt, zugleich Kirchen- und

Reichsbeamte waren. Deutsche Staaten gab es damals überhaupt nicht, sondern nur deutsche Reichsstände.

Was aber noch sehr viel mehr bedeutet: es war die Periode, in welcher die Nation auch in Glauben und Denkweise sich noch eins fühlte, statt dessen seit der Reformation gerade in dieser tiefsten Grundlage des Nationallebens ein Riss eintrat, der die ganze Nation in zwei Hälften zu zerspalten drohte, die sich dann hinterher dreissig Jahre hindurch in Waffen gegenüber standen, wodurch nicht nur ganz Deutschland verwüstet wurde, sondern zugleich die innere territoriale Zersplitterung sich erst vollendete. Deutschland als solches sank allmählich zu einem geographischen Begriff herab, bis in der napoleonischen Zeit selbst der deutsche Name verschwand, da es nur noch einen Rheinbund, ein Oesterreich und Preussen gab. Und war nicht die letzte Ursache von alledem die Kirchenspaltung gewesen? Dürfen wir uns nicht verhehlen, dass diese noch bis heute tief greifende Wirkungen äussert, wodurch ein im vollen Sinne einheitlicher Nationalgeist unmöglich wird, um so wichtiger muss es darum sein, um das Gefühl des kirchlichen Gegensatzes wenigstens zu mildern, und hingegen das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit zu beleben, dass wir jetzt um so mehr das Andenken an jene Periode wieder wachrufen, während welcher die Nation noch eben so im Glauben einig gewesen war, als sie auch noch einen lebendigen politischen Körper bildete.

4.

Habe ich gleich zu Anfang meiner Betrachtungen gesagt: in den öffentlichen Denkmälern spiegeln sich die ganze Nationalentwicklung, — das bestätigt sich handgreiflich durch die Thatsache, dass Kaiserdenkmale nur sehr wenige existiren, statt dessen Denkmale deutscher Landesfürsten uns an vielen Orten entgegentreten. In den heutigen grossen Residenzen, wie in Dresden, München und namentlich Berlin, erblicken wir deren sogar eine ganze Reihe. Als Kaiserdenkmale aber sind meines Wissens nur folgende anzuführen: von Karl dem Grossen ein Denkmal in Aachen und Frankfurt a. M., beide unbedeutend, ein grösseres freilich in Lüttich; von Arnulf ein kleines Denkmal in Regensburg; von Heinrich I., der, obwohl noch nicht mit der Kaiserkrone geschmückt, doch thatsächlich als der Gründer des eigentlich deutschen Reiches anzusehen ist, ein kleines Denkmal in Meissen; von Otto dem Grossen ein auch nur wenig bedeutendes Denkmal in Magdeburg. Darauf folgt eine lange Pause bis auf Karl IV., welchem ein Denkmal in Prag errichtet ist, das aber gewiss mehr den böhmischen König als den deutschen Kaiser feiern soll. Endlich sind in der Vorhalle des Domes zu Speier noch acht Standbilder der dort ruhenden Kaiser zu sehen, nämlich ausser von den vier Saliern noch von Philipp von Schwaben, Rudolph von Habsburg, Adolph von Nassau und Albrecht I. Und als im vollem Sinne öffentliche Denkmale können diese Standbilder doch überhaupt nicht gelten. Das ist im Wesentlichen alles.

Wie sehr viel zahlreicher sind aber die gerade seit dem Verfall des Reiches errichteten Denkmale von Landesfürsten, die doch, insofern sie die partikuläre Selbstherrlichkeit vertraten, damit zugleich den Nationalverfall bekundeten! Und wie anspruchsvoll treten manche dieser Denkmale auf, so dass die Kaiserdenkmale gar winzig dagegen erscheinen.

Sollte man nicht meinen: wirklich deutschgesinnte Fürsten hätten sich vor allem getrieben fühlen müssen, das Andenken an das Zeitalter unsrer Nationalgrösse wach zu erhalten? Zu allernächst aber lag ihnen vielmehr die Verherrlichung ihres eignen Hauses am Herzen. Es scheint wohl, sie liebten es gar nicht selbst an jene Zeit erinnert zu werden, als ihre Vorfahren noch einen mächtigen Oberherren über sich hatten. Daher denn so wenig Sinn für Kaiserdenkmale, während selbst in so kleinen Ländchen, wie Anhalt und Weimar, mehre Standbilder von Landesfürsten zu erblicken sind. In Bayern schon eine ganze Reihe, und in Preussen giebt es von den hohenzollernschen Regenten gegen zwei Dutzend; darunter fünf von dem grossen Friedrich, von Friedrich Wilhelm III. sogar sieben. Nun, der alte Fritz hat es gewiss sich sauer genug verdient, dass sein Andenken in hohen Ehren gehalten werde, aber keine Frage doch, dass er nach seiner allgemeinen geschichtlichen Bedeutung, um von Karl M. ganz zu schweigen, sich noch bei weitem nicht mit Otto I. messen kann, von welchem gleichwohl nur das eine wenig bedeutende Denkmal in Magdeburg zu sehen ist, noch auch mit den beiden Hohenstaufen Friedrich I. und II., welche überhaupt nicht mit einem Denkmal beehrt sind. *)

*) Hierzu erlaubt sich die Redaktion eine kurze Anmerkung. Möchte es wirklich ein Deutscher dem Preussen verdenken, wenn er sich die Gestalten seines Hohenzollern'schen Fürstenhauses in Denkmälern vor Augen zu stellen liebt? In einer Zeit, da deutsches Kaiserthum zum Schatten hinschwand und deutsches Nationalgefühl verwahrlost liess, hat dieses hohe Fürstengeschlecht in unermüdlicher Arbeit für ein ihm zugefallenes verwüstetes und verachtetes Land nicht nur dieses Land zu bewundernswerther Kraft und Blüthe befördert, sondern auch in der ganzen Reihe seiner Regenten jenen einzig vorbereitenden und nachhaltigen Zug des historischen Lebens dargestellt, welcher deutsches Volk nach Jahrhunderten wieder zu seiner äusseren Einheit im neuen deutschen Reiche und damit zur Form einer grossen nationalen Möglichkeit führen konnte. Was der Hohenzoller gethan, hat er für Deutschland gethan, der würdige Nachfolger der grossen Franken, Sachsen und Schwaben! Während von deutschen Kaiserkronenträgern seit dem ersten Habsburger etwa nur der „letzte Ritter“ Maximilian und der edle zweite Josef sich das Anrecht auf ein dankbares Gedenken des Gesamtvolkes erworben, der böhmische Karl aber als Landesfürst etwa in Prag, wo sein Bildniss steht, und im märkischen Tangermünde sich einen Ausdruck der Erinnerung verdient haben mag: so sagen uns doch weit mehr, als alle Diese, unsere heimischen Fürsten, welche seit dem ersten edelen Hohenzoller von Nürnberg und seiner schönen Wittelsbacher Gemahlin mit unserem Volke treulich Leid und Noth getragen und ihm mit grossartiger Selbstlosigkeit zum Siege des Tüchtigen im zerrütteten Deutschland geholfen haben. Sie sagen uns von einem unschätzbaren Treuverbande zwischen Volk und Fürstenhaus, von der Unerlöslichkeit des monarchischen Gefühls im deutschen Herzen; sie sagen uns von Wiedergeburt deutscher Art und deutscher Freiheit, von einer vaterländischen Geschichte, die nicht Vergangenheit, sondern Zukunft bedeutet. Mit welcher Sparsamkeit aber Preussen

Allein die Sache hat noch eine andere Seite. Wie hätte denn das selbstherrliche Landesfürstenthum der späteren Zeit jemals emporzukommen vermocht, hätten nur die deutschen Völkerschaften selbst treu und fest zu ihrem Kaiser gehalten? Doch so geschah es leider nicht. War die grosse weltgeschichtliche Idee, welche dem römisch-deutschen Kaiserthum zu Grunde lag, der Masse immer nur wenig verständlich gewesen, um so mehr wurden die daraus unvermeidlich entspringenden Lasten empfunden. Die Ruhmesthaten aber der grossen Kaiser, der Glanz der sich dadurch über die ganze Nation verbreitete und ein hohes nationales Selbstgefühl hervorgerufen hatte, konnte ihnen gleichwohl keine rechte Liebe erwecken. Waren sie fast fortwährend im Reiche herumgezogen, so blieben statt dessen die Landesfürsten in ihrer Heimath, wodurch sie zu der dortigen Bevölkerung in ein viel vertraulicherer Verhältniss traten als die gewissermaassen heimathlosen Kaiser. Den Leuten immer vor Augen, richtete sich darum auch der Blick weit mehr auf sie als auf diese.

Das zeigt sich schon darin, dass nach Karl M. allein nur Otto I. den Namen des Grossen erhielt, der hingegen selbst einigen kleinen Landesfürsten beigelegt wurde; wie in Meissen dem Markgrafen Konrad, in Braunschweig dem Herzog Albrecht. In Brandenburg führen sogar drei diesen Titel, nämlich vor den beiden Hohenzollern noch der Markgraf Waldemar aus dem Hause Anhalt. Auch erhielt kein Kaiser einen anderen ehrenden Beinamen, nur dass Kaiser Heinrich II. der Heilige genannt wurde, was aber von der Kirche ausging, nicht von der Nation. Fast zahllos sind hingegen die Ehrennamen, oder Schmeichelnamen, welche Landesfürsten beigelegt wurden. Sie heissen: der Fromme, der Grossmüthige, der Weise, der Gelehrte, der Siegreiche, der Erlauchte, der Reiche, der Schöne u. s. w. Eine für den Verlauf der deutschen Geschichte sehr charakteristische Thatsache, worauf auch schon Ranke einmal hingewiesen hat.

Wie also die deutschen Völkerschaften sich weit inniger an ihre Landesfürsten anschlossen, so lag ihnen auch das Gedeihen ihrer besonderen Land-

selbst dem so hochverdienten Ruhme seiner fürstlichen Helden äusserlich monumentalen Ausdruck verschaffte, dafür zeugt wohl der Umstand, dass der urdeutsche Begründer seines Staates, Friedrich Wilhelm I., der „Wahrhaftige“, als ein populäres Symbol für die strenge Arbeit an des Volkes Wohlstand und Macht, erst vor 2 Jahren auf der historischen Stelle des Potsdamer Paradeplatzes sein Denkmal erhalten hat. Dagegen reden die auffallend zahlreichen Bildnisse seines unglücklichen Urenkels Friedrich Wilhelm's III. von einem schönen, innigen Gefühle für das gemeinsame Leiden und Leben des Fürsten und des Volkes „in Harren und Krieg, in Sturz und Sieg“, für den starken Haft der „Noth“, die auch hier ein Volk aus dem drohenden Elende wiederschuf zur Erwerbung der neuen Kaiserkrone eines glücklicheren Sohnes! Solche Bilder bedürfen selbst für den Nichtpreussen keiner Erklärung mehr, weil eben die Geschichte, welche durch diese Fürsten gewirkt worden, deutsche Geschichte gewesen, und darum auch zur Geschichte Deutschlands geworden ist, über den stummen Gräften eines seines heiligen Amtes längst unmächtig gewordenen römischen Kaiserthumes. —

schaft weit mehr am Herzen, als Macht und Ehre des Reiches, wofür sie möglichst wenig leisten wollten. Erklärlich genug mag das sein; Selbstliebe ist der Grundtrieb des menschlichen Herzens, und das Sprichwort sagt: das Hemde liegt mir näher als der Rock. Klar aber: wenn man mir erst den Rock nehmen darf, so wird man auch bald nach dem Hemde greifen. Und so geschah es denn, dass mit der zunehmenden Machtlosigkeit des Reiches auch in den einzelnen Territorien der Wohlstand dahin schwand, bis zuletzt nicht nur die Ehre des deutschen Namens in Schmach und Spott versank, sondern auch das ganze Land zertreten und ausgeraubt wurde. Die wohlverdiente Strafe jenes partikularistischen Hanges.

Soll es jetzt endlich damit vorbei sein, und wieder ein einiges mächtiges Reich entstehen, welches doch nur auf Grundlage eines kräftigen Nationalgefühls beruhen könnte, — eben dieses zu erwecken, dazu wird gewiss die Belebung der Erinnerung an unsere grosse Kaiserzeit ein Merkliches beitragen. Und diess wieder ist dann nicht bloß durch Schriften und Unterricht zu bewirken, plastische Denkmale gehören auch dazu. Worte verhallen und Schriften werden wieder beiseite gelegt, solche Denkmale aber stehen fest, und was sie dem Beschauer zu sagen haben, das sagen sie unaufhörlich. Wenn dann also die grossen Gestalten unsrer Vergangenheit sich gewissermaassen aus ihren Gräbern wieder erheben, und vor aller Augen dastehen, das wird erst die Wirkung von Rede und Schrift vervollständigen.

VI. Die grosse deutsche Kaiserzeit.

Erklären wir uns zuvörderst hier noch darüber, welcher Abschnitt unsrer Geschichte als die grosse Kaiserzeit anzusehen sei.

1.

Im eminenten Sinne genommen reicht diese deutsche Kaiserzeit nur bis zum Sturz der Hohenstaufen. Wie tiefe Wirkungen aber das Kaiserthum nicht nur auf Deutschland, sondern auf das ganze abendländische Europa geäussert hatte, davon zeugte unwiderleglich die Folgezeit. Schien es zwar nach der grossen Katastrophe, die auf dem Blutgerüst von Neapel endigte, in sich selbst erloschen, und war ganz Deutschland in tiefe Zerrüttung verfallen, — nicht nur dieses erhob sich bald wieder, sondern auch das Kaiserthum erlebte noch eine mehrere Jahrhunderte lang dauernde Nachblüthe. Aehnlich wie der Meistergesang eine Nachblüthe des Minnegesangs war.

Diese Nachblüthezeit schliesst mit Maximilian I. Heisst er der letzte Ritter, so ist er auch der letzte Kaiser gewesen, unter welchem das Kaiserthum noch wirklich deutsch war. Sein nächster Nachfolger fühlte sich vorweg als Spanier, und die Niederlande galten ihm mehr als das eigentliche Deutschland. Gab ihm zwar die Herrschaft über eine ganze Reihe europäischer Länder, dazu Amerika, mehr als selbst den grössten

Kaisern des Mittelalters das Aussehn eines Weltherrschers, wie es jene der Idee nach sein sollten, so war doch diese ungeheure Macht thatsächlich nur eine Hausmacht, und er besass sie nicht als deutscher Kaiser sondern als König von Spanien. Wie auch als Seitenstück zu diesem Machtgebilde, und unter Karl's Beistand, damals die österreichische Gesamtmonarchie entstand, für welche dann Deutschland eben so nur zu einem nutzbaren Objekt wurde, wie es für Karl V. gewesen. So mag man ihn auch in Oesterreich feiern als den Begründer der spanisch-habsburgischen Suprematie, welche seitdem ein Jahrhundert lang für die ganze europäische Politik entscheidend wurde, und womit insbesondere auch der dreissigjährige Krieg zusammenhing; Deutschland als solches hat diesem Kaiser wenig zu danken.

Und wie hätte überhaupt ein deutsches Kaiserthum, als ein in sich selbst lebendiges Wesen, nach jener Zeit noch fortbestehen oder je sich wieder erheben können, nachdem die Kirchenspaltung ausgebrochen war? Eine allgemein deutsche Bedeutung konnten die Kaiser seitdem nie wieder gewinnen, der Sache nach waren sie nur österreichische Kaiser, im protestantischen Deutschland sogar mit unverhohlenem Misstrauen betrachtet. Diess also das letzte Ende unsrer eigentlichen Kaiserzeit.

2.

Von wo an wird aber ihr Anfang zu datiren sein? Keineswegs erst von dem grossen Otto an, welcher freilich der erste deutsch-römische Kaiser war. Allein das Kaiserthum als solches hatte er nicht begründet, das hatte vielmehr Karl M. gethan. Das deutsch-römische Kaiserthum war ja eben nur eine Metamorphose des fränkisch-römischen Kaiserthums. Und eben das weite Reich des grossen Karl, von welchem hinterher die ganze fernere Entwicklung des Mittelalters ausging, und wodurch die Idee der Erneuerung des abendländischen Kaiserthums allein einen realen Inhalt erhalten hatte, ermöglichte hinterher das deutsch-römische Kaiserthum.

Von Karl M. datirt überhaupt das Wiederaufkommen des den Nationen des neueren Europas bis dahin ganz fremd gewesenen Kaisertitels. Selbst Peter der Grosse nahm diesen Titel nur deshalb an, um im Range dem deutschen Kaiser gleich zu stehen, und daran eine Handhabe zu gewinnen, um sich desto leichter in die Angelegenheiten des abendländischen Europas einmischen zu können, worauf sein Blick mehr gerichtet war als auf das ehemalige byzantinische Reich. Wie hätte er sonst wohl seine Residenz in Petersburg genommen? Dass in England die Idee eines *British Empire* aufkam, hängt nicht minder mit dem deutsch-römischen Kaiserthum zusammen, und weist also zuletzt auf Karl M. hin.

Selbst dadurch hatte dieser Heros dem deutschen Reiche vorgearbeitet, dass er zuerst die deutschen Völkerschaften, wenn freilich in sehr gewaltsamer Weise, zu einer Masse zusammen schweisste. Noch mehr: auch zu der späteren Erweiterung Deutschlands nach Osten hin hatte er schon den Grund gelegt durch die Einrichtung einer ganzen Reihe von Grenz-

marken. So im Süden die Marken von Kärnthen und Friaul, und vor allem die avarische Mark, woraus hinterher Oesterreich entstand; weiter nördlich die gegen Böhmen gerichtete Mark im bayerischen Nordgau, und die thüringische Mark gegen die Sorben. Ferner machte er die in der heutigen Mark Brandenburg wohnhaften Wilzen zinspflichtig, und drang schon bis über die Oder vor. Wie sehr hat er also dadurch dem späteren preussischen Staate vorgearbeitet, und noch mehr der österreichischen Monarchie; denn selbst die spätere Verbindung Ungarns mit Oesterreich hatte er eingeleitet, indem er seine Herrschaft schon bis an die Raab ausbreitete. Fürwahr, was Deutschland späterhin wurde, alles weist in seinen ersten Anfängen auf Karl M. zurück.

Hatten die Merowinger sich nur als Franken gefühlt, er hingegen war weit mehr allgemein deutsch gesinnt, und wie er seine Macht vornehmlich auf die deutschen Völkerschaften stützte, so bezeugte er auch seine Schätzung ihres Werthes. Ihre Gesittung und Bildung zu befördern, galt ihm als eine hochwichtige Angelegenheit. Zu diesem Zwecke liess er nicht nur ihre eigenthümlichen Rechte aufzeichnen, sondern auch ihre Lieder sammeln, und eine deutsche Grammatik entwerfen. Schon dämmerte selbst die Idee eines allgemeinen Volksunterrichtes in ihm auf.

Nie hat es einen grossen Herrscher gegeben, der einen so allumfassenden Begriff von seinen Herrscherpflichten gehabt, und der alle mit so gleichmässiger Fürsorge, mit so persönlichem Antheil und zugleich so nachdrücklich ausgeübt hätte: im Kriege wie im Frieden, in der Gesetzgebung wie in der Verwaltung, von den kirchlichen und geistigen Angelegenheiten an bis zu den volkswirtschaftlichen, ja bis zu dem Detail in der Bewirtschaftung seiner eigenen Güter; nichts entging seinem Blick, und alles nahm er in Angriff, — die grösste Herrschergestalt in der ganzen Geschichte des neueren Europas.

Mögen nun immerhin die Franzosen sich ihres Charles magne rühmen, sie haben Grund dazu, denn unleugbar gehört er ihnen auch an. Weit mehr aber gehört er uns an, bei denen er mit seinem Herzen war. Auf deutschem Boden nahm er seine Residenz, wo er auch seine ewige Ruhestätte fand, und seine Lieblingspfalz war zu Ingelheim am Rhein. Hatte er für Frankreich gearbeitet, weit mehr doch für Deutschland, wo denn auch sein Walten die allerbedeutendsten Nachwirkungen hinterliess, wie die nachfolgende Geschichte beweist. Gerieth das westliche Frankenreich unter den späteren Karolingern auf lange hin in fortschreitenden Verfall, in Deutschland hingegen begann seitdem eine Periode fortschreitenden Aufschwungs. Und war die grossartigste Schöpfung Karl's unstreitig die Begründung des neuen abendländischen Kaiserthum gewesen, eben das ging hinterher auf Deutschland über, und ruhte doch auch fernerhin auf den von Karl gelegten Fundamenten, ohne welche es in der Luft geschwebt haben würde. Aber eine so tief greifende und nachhaltige Wirkung hatte Karl's

Kaiserstellung gehabt, dass in dem allgemeinen Denken, und auf lange hin unerschütterlich, sich die Idee festsetzte: ein Kaiserthum müsse es geben; es galt seitdem als eine europäische Nothwendigkeit.

Mit vollem Rechte haben darum unsre Kaiser sich als die legitimen Nachfolger des grossen Karl angesehen, der demnach an die Spitze der ganzen Kaiserreihe trat. So heisst der Lützelburger Karl der Vierte des Namens, weil ihm in der Kaiserwürde nach Karl M. noch Karl der Dicke und Karl der Kahle vorangegangen waren. Auch haben unsre grossen Kaiser auf diesen ihren Vormann stäts mit tiefster Ehrfurcht geblickt. Friedrich I. liess seine Gebeine in Aachen öffentlich ausstellen, und bewirkte auch seine Heiligsprechung. Infolge dessen wurde in Deutschland, um Karl's Andenken zu feiern, ein allgemeines Kirchenfest eingeführt, welches am 28. Januar, als Karl's Todestag, begangen wurde. Nach der Reformation hörte das in der protestantischen Kirche auf, mit Ausnahme nur von Halberstadt, wo es noch bis Anfang dieses Jahrhunderts fortbestanden hat, und erst seit Aufhebung des dortigen evangelischen Domkapitels eingegangen ist. Ich meine: das Verschwinden dieses Festes ist zu bedauern, denn sonst hätten wir doch einen beiden Konfessionen gemeinsamen Kirchentag von zugleich deutsch-nationaler Bedeutung.

Dem grossen Karl gleich zu kommen, hat überhaupt allen unseren grossen Kaisern als das Ideal gegolten, den Ottonen wie den Saliern und Hohenstaufen. Und eben durch das Bewusstsein, dass sie die berufenen Nachfolger des grossen Karl seien, waren sie von vornherein auf den hohen Standpunkt erhoben, von welchem aus sie die Weltverhältnisse betrachteten. Das gab ihnen die hohen Gedanken zu ihren Entwürfen, und erweckte den hohen Muth, mit welchem sie an die grossen Aufgaben ihrer Zeit herantraten. Man darf sagen: unsre grosse Kaiserzeit wäre nach ihrem innersten Wesen gar nicht zu verstehen, ohne auf das Vorbild Karl's des Grossen zurückzublicken.

Schliesslich zur Würdigung dieses grössten Heros des gesammten Germanenthums hier noch einige Worte aus Giesebrecht's Geschichte der deutschen Kaiserzeit.

„Wie die Sterne die Sonne, so umgaben die Paladine den grossen Kaiser, der sie alle verdunkelte und überstrahlte. Nicht freilich durch Glanz und Prunk der äusseren Erscheinung fesselte er die Blicke derer, die sich ihm nahten, aber es umspielte seine hohe und würdevolle Gestalt gleichsam ein blendender Schein höheren Lichtes, in dem die Klarheit seines grossen Geistes auszustrahlen schien. Jene langen weissen Locken, die im Alter sein Haupt zierten, jene grossen lebhaften und feurigen Augen, die stäts heitere und ruhige Stirn, die mächtige Greisengestalt, der es doch nicht an Anmuth fehlte: diess ganze Bild hat sich tief nicht nur den Zeitgenossen eingeprägt, Geschichte und Sage haben es für alle Zeiten festgehalten. Viele hoch strebende Herrscher hat das Jahrtausend nach ihm

erzeugt, aber nach Höherem hat Keiner gerungen als Karl zur Seite gesetzt zu werden, damit begnügten sich die kühnsten Eroberer, damit die weisesten Friedensfürsten. Das französische Ritterthum der späteren Zeit verherrlichte Karl als den ersten Ritter; das deutsche Bürgerthum als den väterlichen Volksfreund und den gerechtesten Richter; die katholische Kirche erhob ihn unter ihre Heiligen; die Poesie aller Völker in den folgenden Zeiten stärkte und kräftigte sich immer von Neuem an seiner gewaltigen Erscheinung. Nie vielleicht ist reicheres Leben von der Wirksamkeit eines sterblichen Menschen ausgegangen.“

Welche Ehre also für die deutsche Nation, dass sie einen solchen Mann den Ihrigen nennen darf, und wie sehr wird sie sich darum verpflichtet fühlen müssen ihrerseits das Andenken an ihn stäts in hohen Ehren zu halten. Hat aber gleichwohl im Laufe der Zeit dieses Andenken in dem allgemeinen Bewusstsein sich schon bis zum Erlöschen abgeschwächt, um so mehr sind wir jetzt dazu aufgefordert, uns das Bild des grossen Karl wieder neu vor Augen zu stellen, seitdem die Erneuerung des Kaiserthums verkündigt wurde, welches doch unstreitig zuletzt von ihm her stammt, da ohne Karl M. selbst der blossе Kaisertitel, wie schon gesagt, in dem neueren Europa überhaupt nicht aufgekommen sein möchte.

Sollte ihm nun wirklich ein würdiges Denkmal errichtet werden, wo wäre die geeignetste Stätte dazu? Am ehesten, scheint es, wäre dabei an Westfalen zu denken, zu welchem Karl in mancher Hinsicht in einem besonderen Verhältniss gestanden hatte. Und nichts zeugt wohl so augenfällig von dem überwältigenden Zauber, den einst seine Person und sein Herrscherthum ausgeübt, als dass das selbe Volk, welches er mit blutiger Strenge behandelt hatte, bis es endlich seinen Nacken beugte, ihn hinterher wie ein höheres Wesen verehrte, indem es alle seine eigenthümlichen Rechtsordnungen, die ihm lieb und theuer geworden, auf Karl M. zurückführte. Selbst die Vehmgerichte wollten ihre Ermächtigung von ihm ableiten. Er wurde wie zu einer mythischen Gestalt. Lässt die Sage den Kaiser Friedrich I. im Kyffhäuser schlummern, den grossen Karl versetzte man in den Kötterberg, oder nach einer anderen Version in den Deesenberg.

Ferner könnte man Jngelheim ins Auge fassen, wo er einst so gern verweilt, und sich selbst ein Denkmal gesetzt hatte durch Erbauung eines prächtigen Palastes, der aber mit der Zeit in Verfall gerieth, dann von den Franzosen dergestalt verwüstet wurde, dass nur ein kleiner Theil davon noch stehen blieb, den man endlich ganz zu Schutt werden liess. Aber auch Halberstadt könnte sehr wohl in Frage kommen, als das östlichste von Karl im nördlichen Deutschland errichtete Bisthum, und wo, wie zuvor bemerkt, auch das Andenken an den grossen Kaiser noch am längsten gefeiert worden war. Zudem ist es gerade diese Gegend, wo die Erinnerungen an das alte heidnische Sachsenthum, wie danach an die

Karolingerzeit, mit den Erinnerungen an die Ottonen zusammenfliessen, — insofern ein klassischer Boden unsrer Nationalgeschichte.

Doch noch mehr endlich müsste man vielleicht an das südliche Deutschland denken, namentlich an die avarische Mark, was dann auf Wien deuten würde. Nicht ungeeignet wäre aber auch Salzburg, das einst von Karl zum Erzbisthum erhoben wurde und dadurch eine grosse Bedeutung erhielt, indem der dortige Erzbischof späterhin als der Primas von Deutschland angesehen wurde. Soweit reichend war eben des grossen Karl's Wirksamkeit gewesen, und an so viele Orte knüpfen sich nähere Erinnerungen an ihn, dass sich kaum sagen lässt, wo man sein Andenken zu allermeist zu feiern hätte.

Darstellen müsste man den grossen Kaiser in sitzender Stellung, als den in sicherer Hoheit Thronenden. Weit zurücktreten müsste der Kriegesheld hinter dem Regenten und Gesetzgeber: wie er ja auch im höheren Alter nicht mehr ins Feld gezogen war, das Kriegführen seinen Söhnen überlassend. Das Antlitz müsste einen Ausdruck von Feierlichkeit haben, doch zugleich etwas Freundliches, dabei mit einem Anflug von Verklärung, als blickte er aus der Ewigkeit auf die Werke seiner Zeitlichkeit herab. Fürwahr, der Künstler der ein solches Denkmal schüfe, würde damit zugleich seinen eignen Namen verewigen.

VII. Die sächsischen Kaiser.

Hatte zwar Karl M. die für immer entscheidende Grundlage zu dem späteren deutsch-römischen Kaiserthum gelegt, so hatten doch nach ihm auch noch zwei deutsche Könige erst diesem vorarbeiten müssen, die dann auch in der späteren Kaiserreihe selbst mitgerechnet wurden. Und nicht mit Unrecht; denn der reale Kern des deutsch-römischen Kaiserthums blieb doch immer das deutsche Königthum, und erst musste Deutschland fester geeinigt und zu höherer Macht gelangt sein, ehe es zum Träger des Kaiserthums werden konnte.

1.

Konrad I. hat jedenfalls das Verdienst, zuerst die Vereinigung der vier deutschen Hauptvölkerschaften, d. i. Sachsen, Franken, Schwaben oder Alemannen und Bayern, zu einem politischen Körper unternommen zu haben. Höher noch ist die That der Entsagung zu schätzen, dass er in seiner letzten Stunde sich mit seinem Gegner Heinrich von Sachsen versöhnte, und diesem, zu Ungunsten seines eigenen Bruders, zur Nachfolge verhalf, als dem allein dazu Befähigten.

Und darin hatte er sich nicht geirrt; Heinrich vollendete das begonnene Werk. Vor allem stellte er den in Verfall gerathenen Heerbann wieder her, wodurch es ihm dann gelang nicht nur die Wenden und Böhmen zu unterwerfen, sondern auch den damaligen so verwüstenden Einfällen der

Magyaren zuerst wirksam entgegentreten zu können. Zu den vorgenannten vier grossen Stammherzogthümern fügte er noch als fünftes Lothringen hinzu, welches vordem von Deutschland abgefallen war. Endlich zog er auch über die Eider gegen die Dänen und begründete dort die Mark Schleswig. So war Deutschland durch Heinrich schon zu bedeutender Macht gelangt. Und dass er ein ebenso freundliches als gesegnetes Andenken hinterliess, beweisen schon die Beinamen, die er erhielt: der Vogellsteller und der Städteerbauer, obwohl er wirklich nur Wehrburgen angelegt hatte, an welche sich erst später ein städtisches Wesen anschloss.

Wollte man ihm jetzt ein Denkmal errichten, das könnte in Quedlinburg geschehen, in dessen Nähe, der Ueberlieferung nach, einst seine Erhebung stattgefunden hatte, und wo er auch begraben liegt. Allein eben deswegen hat sich auch dort sein Andenken ohnehin schon erhalten. Besser scheint daher Merseburg, in dessen Umgegend er seinen grossen Sieg über die Ungarn erfochten haben soll, was aber wahrscheinlich auf späteren Irrthum beruht. Am besten, meine ich, man wählte Schleswig dazu, wo gewiss Heinrich's Andenken schon ganz erloschen sein wird, und wo doch ein ihm errichtetes Denkmal am bedeutungsvollsten wäre, als eine Versinnbildlichung dessen, dass unsere heutige Herrschaft in Schleswig als eine Wiederherstellung und Zurückerkämpfung gelten kann. Und zwar nicht bloss im Hinblick auf Heinrich's Stiftung; denn Jahrhunderte vorher hatten dort deutsche Völkerschaften gewohnt, Sachsen und Angeln, nach deren Abzug erst die Jüten dort weiter vorgerückt und zur Herrschaft gelangt waren.

2.

Wie sehr auch Heinrich's Unternehmungen mit Erfolg gekrönt waren, ein noch grösseres Glück war es doch, dass er einen solchen Sohn und Nachfolger hinterliess wie Otto I. Kein Würdigerer konnte die Reihe der deutsch-römischen Kaiser eröffnen. Und wie aus ihrer ganzen Reihe er allein den Namen des Grossen erhalten hat, so war er auch am meisten dem grossen Karl vergleichbar. Nicht zwar auch seiner äusseren Erscheinung nach ganz von der selben Hoheit, machte er doch durch seinen kräftigen Körperbau den Eindruck eines gebornen Herrschers. Sein Antlitz schmückte ein lang herabwallender Bart, sich in dem Haarwuchs verlierend, womit auch noch seine Brust bedeckt war, was ihm etwas Löwenartiges gab. Den Löwen nannte ihn sein eigener Sohn, und furchtbar konnte des Löwen Zorn sein. Aber einen solchen Mann erforderte die eiserne Zeit. Und trotzdem pries man andererseits seine unverbrüchliche Gerechtigkeit, die wie bei dem grossen Karl sprichwörtlich wurde. Hat nun das deutsch-römische Kaiserthum über acht Jahrhunderte fortbestanden, wie tiefe Wurzeln muss es in der allgemeinen Lage der Dinge gehabt haben, und wie gewaltig müssen die von Otto gelegten Fundamente gewesen sein, auf welchen diese grosse politische Stiftung seitdem beruhte.

Sollte Karl's Reich womöglich die ganze abendländische Christenheit umfassen, zu ihrer Sicherstellung gegen die Heiden, wofür ja auch die Araber angesehen wurden, und zu immer weiterer Verbreitung des Christenthums, natürlich in der gegebenen römisch-kirchlichen Form, — eben dahin ging auch Otto's Sinn. Nur die Mittel dazu mussten nach der seit Karl doch beträchtlich veränderten Weltlage zum Theil andere sein. Und erhob sich zwar das deutsche Reich zu dem bei weitem mächtigsten und angesehensten der abendländischen Christenheit, soweit reichte es doch nicht als vordem das Reich des grossen Karl. Das westliche Frankenreich und Spanien blieben ihm entrückt. Nach Norden und Osten hingegen drang Otto beträchtlich weiter vor. Die ganze cimbrische Halbinsel durchzog er und demüthigte die Dänen; die aufgestandenen wendischen Völkerschaften unterwarf er von neuem, desgleichen Böhmen, welches seitdem immer im Reichsverbande blieb. Endlich machte er den in Gnesen residirenden Polenherzog vom Reiche abhängig. Ein Verhältniss, welches dann, wenn zwar unter manchen Wechselfällen, Jahrhunderte lang fortbestanden hat, und unter Umständen sehr nachdrücklich geltend gemacht worden ist. Barfuss, das Schwert um den Hals gehängt, musste Boleslaus IV., welcher die Autorität Friedrich's I. verachtet hatte, nachdem er mit den Waffen bezwungen war, die kaiserliche Gnade anflehen, dazu noch eine beträchtliche Busse zahlen.

Selbst für noch spätere Zeiten ist dieses Abhängigkeitsverhältniss Polens von wichtigen Folgen gewesen. Denn darauf beruhte die Entstehung so vieler deutscher Ansiedlungen in Polen, zumal städtischer Anlagen, die dann mit dem Magdeburger Stadtrecht bewidmet wurden, welches dort bis ins achtzehnte Jahrhundert gegolten hat. Dazu kam der Jahrhunderte lang vorherrschende geistige Einfluss Deutschlands in Polen, und alle das war zuletzt von dem grossen Otto ausgegangen. Darf man angesichts dessen nicht sagen, dass die gegenwärtige preussische Herrschaft in dem ehemals sogenannten Grosspolen keinesweges als ein reines Novum, sondern zugleich als eine Art von Wiederherstellung anzusehen ist?

Alles aber, was damals, wie auch noch in den folgenden Jahrhunderten, zur Ausbreitung der deutschen Herrschaft nach Norden und Osten hin geschah, stand im innigsten Zusammenhang mit den Interessen der Kirche, mit der Befestigung und weiteren Ausbreitung des Christenthums, wodurch die damaligen Kriegszüge einen viel edleren Charakter erhielten, als wenn es sich dabei nur um Eroberungen gehandelt hätte. Zur Bekehrung der noch heidnischen Völker stiftete Otto im Norden die Bisthümer Schleswig, Ripen und Aarhus und nach Wiederunterwerfung der wendischen Völkerschaften entstand dort eine ganze Reihe neuer Bisthümer. Seine allerwichtigste Stiftung wurde aber das Erzbisthum Magdeburg, als das Hauptbollwerk der Kirche nach Osten hin, welchem dann alle wendischen Bisthümer unterstellt wurden. So auch das ebenfalls von Kaiser Otto

gestiftete, und ursprünglich für ganz Polen bestimmt gewesene Bisthum Posen, bis erst unter Otto III. ein eignes polnisches Erzbisthum in Gnesen errichtet wurde.

Zugleich erhob sich mit dem Magdeburger Erzstift auch die dortige Domschule zu einer Leuchte für das ganze Wendenland, ja zu hohem Ansehen in ganz Deutschland, so dass aus weiter Ferne Schüler dahin zogen. Schon in ihrem ersten Anfange konnte sie sich eines erlauchten Schülers rühmen, denn hier hatte der heilige Adalbert, der später als Apostel der Preussen den Märtyrertod fand, seine Studien gemacht; daher man in gewissem Sinne sagen kann: der erste Anfang zur Bekehrung jenes so hartnäckig am Heidenthume festhaltenden Volkes sei von Magdeburg ausgegangen. Und zu kaum geringerer Bedeutung gelangte, neben der Magdeburger Domschule, die dortige Klosterschule Bergen, wie jene noch heute blühend. Auf der Grenzscheide gelegen zwischen dem ursprünglichen westlichen Deutschland und dem erst durch Verdeutschung wendischer Landschaften entstandenen östlichen Deutschland, waren diese beiden die ersten gelehrten Anstalten in jenen Regionen. Und so bildeten sie auch beide lebendige Denkmale der ottonischen Zeit.

Waren von allen deutschen Volksstämmen die Sachsen die zuletzt bekehrten gewesen, um so frischer und thatkräftiger erwies sich jetzt bei ihnen der neue Glaube, so dass dieser Volksstamm am allermeisten zur weiteren Ausbreitung des Christenthums nach Norden und Osten hin geleistet hat. Von daher stammten ja auch die später nach Liefland gegangenen Missionäre, und die Schwertbrüder waren desgleichen sächsischen Stammes. Natürlich, dass in Sachsen selbst die kirchlichen Ordnungen inzwischen zu voller Entwicklung und Wirksamkeit gelangten. Und wie nun damals die Kirche der Träger aller Kultur war, so erwachte auch bald in den sächsischen Landschaften ein reger Bildungstrieb. Dort lebten die gelehrtesten Männer jener Zeit, dort hat sich zuerst der deutsch-romanische Baustyl ausgebildet. Nicht minder hob sich der allgemeine Wohlstand, es war eine goldene Zeit, hat man späterhin gesagt. Wurden doch, wie zum sichtbaren Zeichen des auf dem kaiserlichen Walten ruhenden Segens, damals auch die Silbererze von Goslar entdeckt.

Wohl hat die Hohenstaufenzeit noch glänzendere Gestalten aufzuweisen als den grossen Otto, aber ihr Glanz ist getrübt durch die Zerwürfnisse mit der Kirche, mit welcher hingegen Otto im innigsten Bunde stand, ähnlich wie vordem der grosse Karl. Gebot er gleich diesem als Herrscher in Rom, und beherrschte insbesondere die Papstwahl, das geschah zum Besten des Papstthums selbst, welches er aus dem Sumpfe der Erniedrigung herausriss, worin es zur Zeit der Marozia versunken war. Die dem römischen Stuhle einst von Karl verliehenen, aber während der später in Italien eingerissenen Anarchie wieder geraubten Besitzungen gab er ihm

zurück. Seines Schutzes und seiner Huld erfreuten sich überhaupt alle kirchlichen Stiftungen.

Mehr als nach politischen Klugheitsrücksichten handelte er dabei nach den Antrieben seines eignen kirchlich frommen Sinnes, der seit dem Tode seiner geliebten und frommen Gemahlin, der angelsächsischen Königstochter Editha, sein ganzes Wesen durchdrungen hatte, und der auch schon von seiner Mutter, der allverehrten Mathilde, auf ihn übergegangen war. Zwei Frauengestalten, die selbst zu den edelsten Zierden der ottonischen Zeit gehören. Bei allen seinen Unternehmungen beherrschte ihn das Gefühl im Dienste Gottes zu stehn, zu dessen Ehre er seines Amtes zu walten habe. Niemals schmückte er sich mit der Kaiserkrone ohne vorher gefastet zu haben; denn er hielt sie für eine besondere Gabe der göttlichen Gnade, zu deren Genuss er sich immer erst würdig vorbereitet haben müsse. Der selbe kirchlich fromme Sinn lebte in seinen Nachkommen fort. Otto III. — freilich in seinen Entwürfen phantastisch und zum Herrschen nicht beanlagt, aber trotz seiner Jugend schon in alle damalige Wissenschaft eingeweiht, weswegen man ihn *Mirabile mundi* nannte, — unterwarf sich den härtesten Bussübungen, er nannte sich selbst den Knecht der Apostel und den Knecht Jesu Christi.

3.

Aehnlichen Sinnes war auch Heinrich II., der als Urenkel König Heinrich's, obwohl er Herzog von Bayern war, doch selbst noch zu den sächsischen Kaisern zu rechnen ist, deren Reihe er dann in sehr rühmlicher Weise beschliesst.

Mit grossem Unrecht, wie Giesebrecht nachweist, hat man ihn zu einem Pfaffenknecht machen wollen, den die Kirche nicht umsonst heilig gesprochen habe. Er wusste die Rechte des Reiches gegenüber der Kirche wohl zu wahren, das Papstthum stand noch immer unter dem Kaiser, er allein setzte die Bischöfe ein und hielt sie in strengem Gehorsam. Manchen reichen Klöstern nahm er die Güter, welche sie der übergrossen Freigebigkeit der Ottonen verdankten, und zog sie zum Reichsgute ein. Mit Strenge überwachte er die Erhaltung der kirchlichen Ordnungen und Gebräuche, überall eingreifend, wo sich Missbräuche eingeschlichen hatten, — als Kaiser zugleich ein kirchlicher Reformator. Mit der selben Strenge aber hielt er auch auf die innere Ordnung des Reiches, die unter dem letzten Otto gar sehr in Verfall gerathen war, und so viel an ihm lag, war er auch auf den allgemeinen Weltfrieden bedacht. Soll es ihm denn zum Vorwurf gereichen, dass er ein im Geiste der Zeit so frommer Mann gewesen, dass die Kirche ihn unter die Heiligen aufnahm, wie hinterher auch seine Gemahlin Kunigunde? Ich meine vielmehr, wir können uns dessen rühmen. Dieses heilige kaiserliche Ehepaar hat etwas Schönes.

Heinrich's Verdienste um Deutschland sind wahrlich nicht gering. Er sicherte die Rechtsansprüche des Reiches auf die burgundischen Länder.

Noch mehr: er erneuerte die Verbindung des deutschen Königsthums mit dem italienischen durch Unterwerfung des Markgrafen von Ivrea, der sich zum König von Italien aufgeworfen hatte. Seitdem hat kein italienischer Fürst das wieder gewagt. Und damit war auch der Fortbestand des deutsch-römischen Kaiserthums gesichert.

Von unmittelbarster Wichtigkeit für Deutschland war seine Stiftung des Bisthums Bamberg, welches sich bald zu hohem Ansehen und weitreichender Wirksamkeit erhob. Von da aus kam ein Jahrhundert darauf der heilige Otto, der Apostel der Pommern, dem wir es nebenbei zum guten Theil verdanken, dass Pommern hinterher sich vergleichsweise so schnell verdeutscht hat. Für das ganze Land am oberen Main und weiter südlich an der Pegnitz, damals fast noch eine Wildniss, deren spärliche Bevölkerung zumeist aus Slaven bestand, war mit Bamberg ein Kulturherd geschaffen. Es wurde erst seitdem zu einem wirklich deutschen Lande, in welchem in den folgenden Jahrhunderten sich Nürnberg erhob, das dann selbst wieder zu einem der wichtigsten deutschen Kulturherde wurde, wie nicht minder von hoher Bedeutung für die Reichsgeschichte. Noch heute grünt auf dem Burghof von Nürnberg die Linde, die, wie man sagt, die Kaiserin Kunigunde gepflanzt hatte. Sehr möglich, dass es so geschehen, obwohl die Erbauung der Burg erst später erfolgte; der Burgberg war ja da, und konnte immerhin schon einmal zur Vertheidigung benutzt sein. Aber wäre auch die Sage geschichtlich unbegründet, so wäre sie um so mehr ein Zeichen der dankbaren Erinnerung an Kaiser Heinrich II., die sich in der Umgegend des späteren Nürnberg noch lange hin erhalten hätte. Und mit vollem Recht, da er erst den Boden dazu vorbereitet hatte, auf welchem ein Nürnberg entstehen konnte.

4.

Wer von unsren grossen Kaisern hätte es nach dem allen mehr verdient, dass sein Andenken gefeiert würde, als der grosse Otto, der selbst zuerst das Kaiserthum an die deutsche Nation gebracht, und in welchem zugleich, wie in einem Brennpunkt, sich alle die hohen Bestrebungen konzentrirten, wodurch das Zeitalter der sächsischen Kaiser grundlegend für unsre ganze folgende Geschichte geworden ist. Die geeignetste Stätte für ein ihm zu errichtendes neues Denkmal wäre dann offenbar das Lechfeld bei Augsburg, zur besonderen Erinnerung an den von dem Kaiser dort errungenen und für immer entscheidenden Sieg über die Magyaren. Denn so gedemüthigt hielten sie sich durch diese Niederlage, dass es seitdem mit ihren verheerenden Einfällen, in denen sie sich nicht nur über Deutschland, sondern auch über Italien und bis in die Provence hin ergossen hatten, für immer vorbei war. Ein Sieg also von europäischer Bedeutung, wie er auch damals allgemeinen Jubel erregte, als ein Sieg der Zivilisation über die Barbarei. Man darf sagen: erst damit hat die Völkerwanderung ihren letzten Abschluss erreicht. Gab es für die magyarischen Horden keine

Aussicht auf Raubzüge mehr, so mussten sie ihr bisheriges nomadisches Leben wohl aufgeben, sie mussten sesshaft werden und ihr eignes Land anzubauen beginnen. Dadurch fortan auf dieser Seite gesichert, konnte dann auch die von den Magyaren verwüstete avarische Mark sich bald wieder erholen und zu einem blühenden deutschen Kulturlande werden, das sich nicht lange darauf bis an die Leitha ausdehnte.

Um schliesslich auch diess zu bemerken, so würde das bei Augsburg errichtete Denkmal zugleich zum Zeichen davon dienen, dass das sächsische Kaiserthum nicht bloss dem deutschen Norden förderlich gewesen, sondern nicht minder auch dem Süden. Und darauf kommt nicht wenig an: das Bewusstsein zu wecken und zu pflegen, dass die grosse deutsche Kaiserzeit gleichmässig der ganzen deutschen Nation angehört, die ja auch während dessen sich selbst als ein lebendiges Ganze gefühlt hat.

VIII. Die fränkischen Kaiser.

Genau genommen sind es doch eigentlich nur die beiden Kaiserreihen aus dem sächsischen und aus dem schwäbischen Hause, an die wir uns zugleich mit Stolz wie mit Freude erinnern können, wenngleich die Freude durch die schreckliche Katastrophe der Hohenstaufen zuletzt in tiefer Wehmuth endigt. Aber nur die Geschichte der schwäbischen Kaiser ist zugleich mit einem romantischen Zauber bekleidet, sie ist die Epoche des ersten grossen Aufschwungs der deutschen Dichtung, überhaupt der Entfaltung einer ausgebreiteten Litteratur, wie auch der hohe Aufschwung der deutschen Baukunst von daher datirt. Dadurch geschah es, dass diese Geschichte sich dem Gedächtniss so tief einprägte, dass sie auch bei den spätesten Geschlechtern nie ganz in Vergessenheit gerathen konnte. Dem Zeitalter der sächsischen Kaiser fehlt jener romantische Zauber; die wenigen daher stammenden althochdeutschen Schriftwerke spielen in der Geschichte unsrer Nationallitteratur keine Rolle, sie haben nur ein gelehrtes Interesse, und die damaligen Leistungen in der bildenden Kunst, wenn zwar, nach dem allgemeinen Kulturstande jener Zeit beurtheilt, sehr achtbar, können sich doch mit den Werken späterer Jahrhunderte nicht vergleichen.

Aus der Zeit der fränkischen Kaiser andererseits sind uns vor allem die Erinnerungen an die Kämpfe zwischen Kaiser und Papstthum geblieben; an die schreckliche Zerrüttung, die daraus entsprang, und an die tiefe Erniedrigung des Kaiserthums, die sich in dem Ereigniss von Canossa konzentriert. Das hatte dann einen so tiefen Eindruck gemacht, dass seitdem gewissermaassen eine ganz andere Denkweise aufkam, welche die nachfolgenden Jahrhunderte beherrschte. Das Papstthum galt fortan als der Erbfeind des Reiches, vor welchem man sich stets zu hüten habe. Die damit verbundenen grossen Streitfragen traten in den Vordergrund aller Interessen. Und auch dies musste gar sehr dazu beitragen, dass die Otto-

nische Zeit um so mehr in Vergessenheit gerieth, weil damals jene Streitfragen noch gar nicht hervorgetreten waren, vielmehr das innigste Zusammenwirken der geistlichen und weltlichen Machthaber stattgefunden hatte. Ein Zustand, den man sich später kaum noch vorzustellen vermochte, obgleich doch das deutsche Reich eben dadurch zu seiner Macht emporgestiegen war. Denn wahrlich nicht das Schwert allein hatte das bewirkt, noch mehr wohl hat die Frömmigkeit der Ottonen dabei gethan. Weil also das sächsische Zeitalter dem allgemeinen Bewusstsein am allerfremdesten geworden, darum glaubte ich durch einige Anführungen über die Grundzüge seines Charakters, wie über die grossen noch bis heute nachwirkenden Erfolge, die wir ihm verdanken, dem Gedächtniss zu Hülfe kommen zu sollen.

1.

Dass auch das Zeitalter der Salier nie ganz aus der Erinnerung verschwinden konnte, das bewirkte schon das Bild von Canossa. Es bewirkte aber zugleich, dass man fast nur noch an Heinrich IV. und Heinrich V. dachte, wohingegen die Erinnerung an die beiden ersten Salier, unter welchen ja der Kampf mit der Hierarchie noch gar nicht ausgebrochen war, gar sehr in den Hintergrund trat. Gerade das Bild des besten Theils jenes Zeitalters, das Bild zweier grosser Kaiser verdunkelte sich damit. Darum mögen auch darüber einige geschichtliche Anführungen folgen.

Konrad II. war ein gewaltiger Herr, und obwohl von geringer Bildung mit seltenen Herrschergaben ausgestattet, dazu von imponirender Erscheinung, wie ein zweiter Saul alles Volk um eines Hauptes Länge überragend. So setzte sich dann der Machtaufschwung des Reiches unter ihm noch immer fort. Vor allem brachte er zur thatsächlichen Erfüllung, was Heinrich II. schon vorbereitet hatte, d. i. die Verbindung der burgundischen Länder mit dem Reiche. Nach heutigen Begriffen geurtheilt, freilich eine naturwidrige Verbindung, die, wie man wohl meint, dem Reiche selbst nicht zum Frommen gedient hätte; im Lichte der damaligen Verhältnisse aber betrachtet, gewinnt die Sache ein viel anderes Aussehen.

Waren zwar die Burgunder der Sprache nach längst romanisirt, in Sitte und Denkweise hatte sich noch viel Deutsches bei ihnen erhalten. Ein einheitliches Volksthum bestand aber in den burgundischen Ländern überhaupt nicht. Gehörte doch auch ein Theil der heutigen Schweiz dazu, wo an den Grenzen noch Deutsche wohnten. Reichte nun infolge dieser neuen Erwerbung die deutsche Oberherrschaft südlich bis an die Rhonemündung, wie sehr musste das den geistigen Horizont der deutschen Nation erweitern! Welch' wichtige Handelsstrasse war damit gewonnen, seitdem Rhein und Rhone sich gewissermaassen die Hand reichten! Und wie viel weniger war möglicherweise von Frankreich zu fürchten, wenn Deutschland die Rhone beherrschte! Unstreitig ein grosser Gewinn für das deutsche Reich. Nicht minder gereichte die deutsche Oberherrschaft

zum Besten der burgundischen Völkerschaften selbst, die sich erst von da an einer leidlich gesicherten inneren Ordnung erfreuten. Denn nirgends so wie dort hatte der Uebermuth und die Selbstsucht der grossen Feudalherren zu solcher Zerrüttung des allgemeinen Rechtszustandes geführt. Es musste ein mächtiger Oberherr über sie kommen. Wie wenig aber die deutsche Kaiserherrschaft erstickend auf das eigenthümliche Geistesleben des burgundischen Volkes gewirkt, davon zeugt die Thatsache, dass es eben die Jahrhunderte waren, in welchen die Kaiserherrschaft noch eine reelle Kraft besass, während deren in den Thälern der Rhone die Lieder der Troubadours erklangen. Seitdem das Land französisch geworden, hat dort keine originale Poesie wieder aufzukommen vermocht. Die einst so sangreiche Provence ist verstummt, oder man singt dort nichts weiter mehr, als was die Pariser Oper darbietet.

Von nicht minderen Herrschergaben, dabei aber zugleich wissenschaftlich gebildet und von hohen Intentionen erfüllt, war Konrad's Sohn Heinrich III. Er befestigte die neu erworbene Herrschaft in Burgund, was selbst wieder dazu beitrug, dass er auch in Italien die Bande des Gehorsams straffer anziehen konnte, als es weder vor ihm noch nach ihm erreichbar gewesen. Gab nun die italienische Krone wie die burgundische damals eine wirkliche Macht, so war dann die römische Kaiserkrone gewissermaassen der Reifen, welcher jene beiden Kronen wieder mit der deutschen Krone zu einem Ganzen verband. Und das eben war es, wodurch die römische Kaiserkrone selbst erst ihre volle Bedeutung erhielt. Selbst noch weit darüber hinaus reichte Heinrich's Machtgebiet. Der König von Dänemark war sein Lehnsmann geworden, wie zeitweilig auch der König von Ungarn; Frankreich musste sich seinem Einfluss fügen, Polen sich an Deutschland anlehnen; die Kaisermacht stand auf ihrer Höhe.

Aber die blosse Ausdehnung seines Herrschaftsgebietes galt diesem grossen Kaiser mit nichten als seine wahre Aufgabe. Fühlte er sich als Oberhaupt der abendländischen Christenheit, so fühlte er sich auch vor allem berufen für das Heil der Kirche zu sorgen, die ja eben das moralische Band bildete, wodurch allein die abendländischen Völker innerlich verbunden werden konnten, und von welcher andererseits ihr moralischer Zustand zu allermeist abhing. Diese Idee hatte seine ganze Seele ergriffen, denn er war von der selben aufrichtigen Frömmigkeit wie der grosse Otto, dem er auch durch sein schlichtes, allem Prunk abgeneigtes Wesen glich. Wie dieser setzte er die Krone nur an hohen Festtagen auf's Haupt, nachdem er zuvor gebeichtet hatte. Natürlich, dass unter einem so gesinnten Kaiser auch das Missionswesen einen neuen Aufschwung nahm, vor allem unter Leitung des Erzbischofs Adalbert von Bremen. In die wendischen Länder an der Ostsee, wie nach Scandinavien und bis nach Island hin, zogen von da aus deutsche Glaubensboten. Erst von dieser Zeit datirt die Befestigung des Christenthums in dem scandinavischen

Norden, nachdem auf die ersten Erfolge des heiligen Ansgar wieder ein allgemeiner Rückfall in das Heidenthum eingetreten war.

Hauptaufgabe blieb aber die Reform der Kirche selbst, da sich gerade in deren oberen Regionen eine arge Entartung offenbarte, nirgends allgemeiner als in Italien, und am allerschlimmsten stand es in Rom. Der Käuflichkeit der kirchlichen Würden, der Simonie, war zuletzt sogar das Papstthum erlegen. Dabei nur noch ein Spielball der römischen Factionen, war es sich selbst wieder zu erheben schlechthin unfähig geworden; ein Zustand ganz eben so schlimm als einst zur Zeit des grossen Otto. Wie dieser griff daher auch unser Heinrich mit starker Hand in die heillos zerrütteten Verhältnisse ein. Mit souveräner Macht verfügte er über den römischen Stuhl. Vier deutsche Päpste hat er hinter einander eingesetzt, alle würdige Männer, von welchen aber die ersten so rasch nach einander starben, dass man allgemein an Vergiftung glaubte. Auch manche italienische Bisthümer und Abteien wurden an deutsche Priester verliehen. Wie hätten unter solchen Umständen die Reformtendenzen des Kaisers von Rom aus noch Widerstand zu fürchten gehabt. Stand er ferner zugleich in freundlicher Verbindung mit der damals so hoch angesehenen Congregation von Cluny, welche zu allererst ihre Stimme über das greuliche Verderben der Kirche erhoben hatte, so liess sich alles dazu an, dass die allgemein ersehnte Kirchenreform in Uebereinstimmung mit den geistlichen Potenzen selbst zustande kommen würde. Und geschah das unter den Auspicien des mächtigen Kaisers, so konnte dabei gewiss auch den Rechten und Lebensbedingungen des Reiches kein Abbruch geschehen.

Es war ein Moment so gross und so hoffnungsvoll, desgleichen seit dem nie wieder kehrte. Die Zukunft des ganzen abendländischen Europa möchte eine andere Wendung genommen haben, wäre damals das Reformwerk zur Ausführung gelangt. Wie viele Kämpfe, wie viel Blutvergiessen und wie viel moralische Verderbniss wären dann wahrscheinlich der Welt erspart geblieben!

Es hat nicht so sein sollen. Und dass es auch nicht geschehen konnte, davon war gewiss ein Hauptgrund, dass der grosse Kaiser, erst 39 Jahre alt, plötzlich dahin gerafft wurde. Sonst hätte er wohl das Glück, welches ihn in seinen letzten Jahren verlassen zu haben schien, doch wieder an sich zu fesseln vermocht. Um das Unglück zu vollenden, starb bald darauf, in dem selben jungen Alter, der dem Kaiser so befreundet gewesene deutsche Papst Victor II., vordem Bischof von Eichstaedt. Sofort begann auch in Rom schon eine Wendung, indem man bei der Wahl des nächstfolgenden Papstes, Stephan X., das bisher geübte kaiserliche Bestätigungsrecht kurzweg beiseite liess.

2.

Jetzt folgte im Reiche ein Knabe, der, ohne etwas von den grossen Gaben seines Vaters zu besitzen, um so mehr sein strenges und gebieterisches

Wesen geerbt hatte, was dem ganzen salischen Kaisergeschlechte eigen war. Hatten die deutschen Fürsten, sich vor der gewaltigen Uebermacht beugend, das strenge Regiment Konrads's II. wie Heinrich's III. doch nur mit innerem Widerstreben ertragen, von diesem Knaben, der noch obendrein, als er kaum ins Jünglingsalter getreten, schon durch sein zuchtloses Leben öffentliches Aergerniss erregte, wollten sie sich eine gleiche Behandlung nicht bieten lassen; am allerwenigsten die sächsischen Fürsten. Wie hätte gar ein solcher Kaiser, der zu allererst sein eignes Leben zu reformiren gehabt hätte, die Reformation der Kirche in die Hand nehmen können, worauf auch sein Sinn überhaupt nicht gerichtet war. Der einmal erwachte Drang danach liess sich aber nicht mehr hemmen. Ganz natürlich daher, dass nun vielmehr das Papstthum von sich aus die Aufgabe in die Hand nahm, und zwar im Anschluss an die strengen Forderungen der Cluniacenser, wozu insbesondere auch das allgemeine Cölibat der Priester gehörte, worauf der grosse Kaiser s. Z. nicht eingegangen war. Jene Mönche hatten ja wenig daran gedacht, ob mit ihren Tendenzen auch die Rechte und Lebensbedingungen der weltlichen Gewalt bestehen könnten.

Der Konflikt wurde unabwendbar, und der daraus entstehende Kampf musste dann umsomehr zum Nachtheil des jungen Kaisers ausschlagen, als er bei den Fürsten nur laue Unterstützung fand, statt dessen viele sogar die Waffen gegen ihn selbst kehrten. Und welch ein Kampf war das, der nicht nur die wichtigsten weltlichen Interessen berührte, sondern bis in die Tiefen des Volksgewissens eindrang, zuletzt alle moralischen Bande lösend! Jahrhunderte hindurch konnte seitdem nie wieder ein dauernder Friede zwischen Papstthum und Kaiserthum errungen werden, immer gab es nur Waffenstillstände. Ich meine sogar, wollen wir uns nicht selbst täuschen, so werden wir wohl sagen müssen, dass der damals angefachte Brand noch bis heute unter der Asche fortglimmt. Wer möchte dafür bürgen, dass nicht doch noch einmal die Flamme daraus hervorschlüge.

War Deutschland seit anderthalb Jahrhunderten im Ganzen genommen stätig fortgeschritten, mit diesem Kampf begann hingegen eine Periode des Sinkens, bis erst wieder unter den Hohenstaufen ein neuer Aufschwung erfolgte. Gleichwohl ist dieser verwüstende Kampf nicht ganz umsonst gewesen. Musste der zur Allmacht strebenden Hierarchie schlechterdings ein Halt geboten werden, so darf Deutschland sich immerhin rühmen sich zuerst dagegen erhoben zu haben. Auch hatte Heinrich V. noch die Genugthuung, dass in dem Hauptstreitpunkte das Papstthum sich doch zuletzt zu einem erträglichen Abkommen herbeilassen musste, durch das Wormser Konkordat. Nicht minder war es ein wichtiges Resultat, dass von diesen Kämpfen an das erste Emporkommen der deutschen Städte datirt, indem sie darin das Waffenrecht zu üben begannen, was dann später vielen Städten die Möglichkeit bot, das Joch ihrer Feudalherren ganz abzuschütteln und

sich zur Reichsfreiheit aufzuschwingen. Trauriges Geschick der Völker, dass so manches Segensreiche sich nur aus schweren Nothständen entwickeln konnte!

3.

Werden wir uns denn nicht aufgefordert fühlen, auch diesen Abschnitt unserer Kaisergeschichte dem allgemeinen Bewusstsein durch ein Denkmal wieder zu vergegenwärtigen? Freilich haben die Salier durch Erbauung des Domes zu Speyer, den sie zugleich zu ihrer Grabstätte bestimmten, sich selbst schon ein Denkmal gesetzt, und, wie früher bemerkt, sind ihnen neben vier anderen Kaisern in der Vorhalle des Domes auch Standbilder errichtet. Eigentlich öffentliche Denkmale sind das aber nicht, und was die Hauptsache ist: die Gestalten der beiden grossen Salier, Konrad II. und Heinrich III., — deren Andenken doch um so mehr erneuert zu werden verdiente, je mehr es durch die Kämpfe unter ihren beiden Nachfolgern der Vergessenheit anheim fiel, — treten in jener Zusammenstellung nicht besonders hervor. Von diesen beiden nun war wieder der bedeutendere unstreitig Heinrich III., in welchem zugleich insofern Konrad II. selbst fortlebte, als er das von diesem begonnene Werk weiter führte, während er zugleich den Wendepunkt bezeichnet, von wo an die Geschichte der Salier zur Geschichte des verwüstenden Kampfes mit der Kirche wurde. Darum meine ich, dass diesem grossen Kaiser, welcher der Nation eine so stolze Stellung errungen hatte, auch ein ehrendes Denkmal errichtet werden sollte. Es frage sich dann, wo?

War die eigenthümlichste Leistung der beiden ersten Salier die Erwerbung der burgundischen Krone gewesen, darauf müsste wohl auch das Denkmal einigermaassen hinweisen. Allein von den burgundischen Ländern ist uns heute keins mehr geblieben, und ihre Verbindung mit dem Reiche hat schon seit dem Sturz der Hohenstaufen nur noch geringe thatsächliche Wirkung geäussert. Eine anderweitige charakteristische Leistung Heinrich's III. liesse sich nicht hervorheben, und seine kirchlichen Reformbestrebungen deuten überhaupt auf keine Oertlichkeit hin. Wo sollte demnach sein Denkmal stehen? Am besten meine ich, in Goslar, wo er so gern verweilte, und darum dort auch einen Dom erbauen liess, den man aber dem Verfall preisgab, und der heute verschwunden ist. Noch kurz vor seinem Tode hatte er sich in dieser Stadt aufgehalten, wohin auf seine Einladung auch Papst Victor II. gekommen war. Und einige Wochen darauf ist er auch nicht fern von dieser Stadt verschieden, plötzlich erkrankt auf seiner Pfalz zu Bodfeld im Harz, wohin er in Begleitung des Papstes einen Jagdausflug gemacht hatte. In Goslar also, wo er einst durch Erbauung des jetzt verschwundenen Domes sich selbst ein Denkmal errichtet hatte, sollte ihm statt dessen ein neues Denkmal gesetzt werden.

IX. Die schwäbischen Kaiser.

Was brauchten wir viel von den Hohenstaufen zu reden, deren Ruhm einst Europa erfüllte, und nicht nur in Asien sondern auch in Afrika seinen Wiederhall fand. Denn einen solchen Einfluss hatte durch die Autorität seines Namens Friedrich II. auf den Sultan Kamel von Aegypten gewonnen, dass ihm durch dessen dienstwillige Vermittlung die Wiederherstellung des Königreiches Jerusalem gelang. Und während er mit den Vorbereitungen zu diesem Unternehmen im fernen Osten beschäftigt gewesen war, hatte er andererseits seinen Blick zugleich auf den fernen Norden gerichtet, indem er an der unteren Weichsel den deutschen Orden installirte, woraus nicht lange darauf die weitest reichenden Folgen entsprangen. Nämlich die Entstehung des dortigen Ordensstaates, d. h. der eigentlichen Grundlage des heutigen preussischen Staates; wie denn auch das rasche Emporkommen jenes Ordensstaates vor allem durch die Huld ermöglicht worden war, welche der Kaiser dem Hochmeister Hermann von Salza erwies.

Welch ein Mann war das, dessen Blick den ganzen weiten Länderbogen umfasste: von der unteren Weichsel, durch Deutschland, Burgund und Italien hindurch bis zum Orient, und der in diesem ganzen Ländergebiete seine Herrschergewalt bethätigte! Sieben Kronen hatte er auf sein Haupt vereinigt: die Kaiserkrone, die deutsche, die burgundische, die lombardische, die sardinische, die sicilische und endlich die Krone von Jerusalem. So hat er auch sechs Sprachen geredet: deutsch, lateinisch, französisch, italienisch, griechisch und arabisch; dabei in alle Wissenschaft seines Zeitalters eingeweiht, ist er der gelehrteste wie der geistvollste unserer grossen Kaiser gewesen. Leider nicht auch der glücklichste. Nichts destoweniger vereinte sich in ihm zuletzt alle der Ruhm, den sich seine Vorfahren erworben hatten. Mit ihm schloss die glänzendste und thatenreichste Periode unsrer Geschichte.

1.

Zwar wird mit Recht beklagt, dass die Erwerbung des Königreichs Sicilien die Thätigkeit der letzten Staufer zum grossen Theil von Deutschland ablenkte, aber so gewiss das in politischer Hinsicht für Deutschland von grossem Schaden gewesen, hat die Sache doch auch eine andere Seite. War dadurch die Verflechtung der deutschen Angelegenheiten mit den italienischen noch viel enger geworden als je zuvor, um so mehr Bildungselemente flossen seitdem nach Deutschland, und um so manigfaltigere und grossartigere Erscheinungen bot dadurch die Hohenstaufenperiode dar. Um so anregender musste sie infolge dessen auf die damals in Deutschland erwachten poetischen und litterarischen Triebe wirken, woraus der erste grosse Aufschwung unserer Litteratur wie zugleich unserer Kunst entsprang. Und immerhin gereichte es doch Deutschland selbst zum Ruhme, dass die

Regierung und Gesetzgebung Friedrich's II. in Sicilien, für welches diese Zeit die glücklichste gewesen, noch lange in hohen Ehren gehalten wurde.

Durch Sicilien mit den Arabern in Verbindung getreten, hat Friedrich II. wohl nicht wenig dazu beigetragen, dass alle diejenigen Kenntnisse, worin damals die Araber den europäischen Völkern noch überlegen waren, sich weiter in das christliche Abendland verbreiteten. So liess er insbesondere die Werke des Aristoteles, die man im Original überhaupt nicht kannte, aus der arabischen Uebersetzung ins Lateinische übersetzen. Ein geistiger Gewinn für das ganze Abendland, wo dann die aristotelische Philosophie Jahrhunderte lang einen so grossen Einfluss geübt hat. Was er aber zur Pflege der Wissenschaften in seinem eigenen italienischen Reiche gethan, bezeugt die Stiftung der Universität Neapel, die noch heute als sein lebendiges Denkmal dasteht. Wie viel selbst die italienische Sprache und Litteratur ihm verdankt, bezeugt Dante in seiner Schrift „De eloquentia vulgari.“

Für den vornehmsten italienischen Dialekt, sagt er da, scheine der sicilianische anzusehen zu sein, weil alles, was Italiener dichteten, sicilianisch genannt werde; dieser Ruhm Trinacriens rühre aber nur von dem Walten der Hohenstaufen her, wozu hingegen die jetzigen italienischen Fürsten den traurigsten Gegensatz bildeten; worauf er dann fortfährt: „Jene erlauchten Helden, Kaiser Friedrich und sein Sohn Manfred, edlen Herzens und mit allen Grazien geschmückt, wollten daher auch walten ihrer hohen Majestät gemäss, infolge dessen, was immer die trefflichsten Lateiner damals anstrebten, zuerst an ihrem Hofe an's Licht trat. Und weil nun der Königsstuhl in Sicilien stand, geschah es, dass, was immer unsere Vorfahren in der Volkssprache dichteten, sicilianisch genannt wurde. So thun auch wir noch, und unsere Nachkommen werden das nicht zu ändern vermögen.“

Welche hervorragende Stellung, wie in der politischen Geschichte so nicht minder in der Geschichte der Geistesentwicklung, nehmen also die Hohenstaufen ein, wenn von ihnen nicht nur der Aufschwung der deutschen Sprache und Litteratur herrührt, sondern auch der italienischen!

2.

Wo erblickte man aber ein öffentliches Denkmal, welches ausdrücklich einem Hohenstaufen, noch überhaupt dem Andenken an jene glorreiche Zeit gewidmet wäre? Nicht einmal zur Erhaltung der Ueberreste des Kyffhäusers, dessen Thurm sich schon bedenklich zum Fall neigt, ist etwas geschehen. Stammt zwar diese Burg schon von dem grossen Otto her, was offenbar ihre geschichtliche Bedeutung noch erhöht, so erinnert sie nicht minder an Friedrich I., der dort oft verweilte, und den die Sage eben dort verzaubert sein lässt. Es ist ja anzuerkennen, dass man seit einiger Zeit den alten geschichtlich merkwürdigen Bauwerken grössere Aufmerksam-

keit zugewendet hat, manches wieder herstellen liess, oder wenigstens die noch vorhandenen Ruinen vor gänzlichem Verfall zu retten sucht, allermeist aber sind doch solche Bauwerke mehr von örtlichem oder landschaftlichem als von allgemeinem Interesse. Diejenigen Bauwerke aber, an welchen Erinnerungen an unsere grossen Kaiser haften, sind wirklich als Nationaldenkmale anzusehen. So wäre der stattliche Palast, den sich Friedrich I. in Gelnhausen erbauen liess, gewiss ein Denkmal Hohenstaufen'scher Herrlichkeit, da aber nichts zu seiner Erhaltung geschah, sind nur noch geringe Trümmer davon geblieben. Der von Heinrich III. herrührende Dom in Goslar wurde sogar, unter der hannoverschen Regierung, schnöderweise wie altes Gemäuer auf Abbruch verkauft.

Hatte nun der Glanz der Hohenstaufenzeit sich einst über ganz Deutschland verbreitet, so würden sich auch gar manche Orte finden, welche eine besondere Aufforderung dazu böten das Andenken an diese Zeit wieder neu zu beleben, selbst im nördlichen Deutschland und um wie vielmehr im südlichen. Von allen süddeutschen Landschaften aber wäre heutzutage, wie ich meine, zu allererst an Elsass zu denken. Dort hatten einst die Staufer am liebsten verweilt, zumal Friedrich I. und Friedrich II., so lange er sich überhaupt in Deutschland aufhielt; sie hatten jenes Land, gleich Schwaben, unter ihrer eigenen Verwaltung behalten, es gab dort zwischen ihnen und dem Volke keine herzogliche Mittelgewalt, und folglich konnte ihre Wirksamkeit dort um so mehr eingreifen. Für Elsass entsprang daraus eine Zeit des höchsten Aufschwungs. Die elf elsässischen Reichsstädte sind fast alle damals empor gekommen. Die meisten verdankten ihre Reichsfreiheit Friedrich II., worunter namentlich Colmar; Strassburg hatte sie schon von Philipp erhalten, Hagenau von Friedrich I., der sich dort eine Pfalz erbaute. Sollten diese Städte nicht das Andenken jener ihrer Wohlthäter in hohen Ehren halten? Und sollte insbesondere Strassburg sich nicht daran erinnern, welche ehrenvolle Stellung es einst im deutschen Reiche einnahm, da bei Reichszügen sein Stadtbanner unmittelbar hinter dem Reichsadler getragen wurde. Nur als deutsche Stadt konnte sie zu solcher Bedeutung und Würde gelangen. In Frankreich gab es überhaupt keine freien Reichsstädte.

Eben das Emporkommen so vieler Reichsstädte, welche der freien Entwicklung eine viel günstigere Stätte darboten als priesterliche oder dynastische Herrschaften, hat es auch bewirkt, dass das Kulturleben im Elsass so viele schöne Blüthen trieb. Und so war es die Nachwirkung der Hohenstaufenzeit, dass dies Ländchen Jahrhunderte lang eine hervorragende Stelle in der ganzen deutschen Kulturgeschichte eingenommen hat. Die Strassburger Bauhütte erhielt in ganz Deutschland den Vorrang. Was aber Elsass, seitdem es unter französische Herrschaft gerathen, auf geistigem Gebiet überhaupt noch leisten konnte, beruht allein darauf, dass an der Universität Strassburg der deutsche Geist doch immer noch einigen Anhalt

find. Aus denjenigen Kreisen hingegen, in welchen die deutsche Gesinnung erlosch, konnten überhaupt keine geistig bedeutenden Männer mehr hervorgehen, denn wer zwar kein Deutscher mehr war, war doch um deswillen noch nicht zu einem rechten Franzosen geworden. Wie hätten etwa solche halbschlechtigen Geister einen Einfluss auf das französische Geistesleben gewinnen können? Nur noch Generäle und Beamte konnte das entdeutschte Element liefern. Einigen von ihnen hat man hernach auch Denkmale gesetzt, dahingegen von den geistig hervorragenden Männern der früheren allerbedeutungsvollsten Periode der elsässischen Geschichte, meines Wissens, nur dem Maler und Kupferstecher Schöngauer, der s. Z. Colmar zu einer besonderen Stätte der Kunst gemacht hatte. Einen Tauler, Gottfried von Strassburg, Wimpfeling, Geiler von Kaisersberg und Sebastian Brandt liess man in Vergessenheit gerathen.

3.

Ich meine daher: nicht minder als das Andenken der grossen Staufer sollte man auch das Andenken an diese Männer erneuern, welche zu ihrer Zeit eine so weit reichende geistige Wirkung geübt. Wenn aber von dem elsasser Volke selbst für das Eine wie das Andere nichts geschieht, sollte es um so mehr von der ganzen deutschen Nation aus geschehen. Und zwar nicht blos um damit eine auf ihr selbst ruhende Ehrenschild abzutragen, sondern weil uns jetzt sehr viel daran gelegen sein muss, dass in Elsass zuvörderst die Erinnerung daran erwache, welche hohe Kulturbedeutung das Ländchen, so lange es noch zum Reiche gehörte, einst gehabt; worauf dann auch das Bewusstsein davon erwachen wird, dass im tiefstem Grunde der Seelen das Deutschthum noch immer fortlebe, daher man auch nie wieder zu einer vollen inneren Gesundheit gelangen könne, bis man sich ganz wieder als Deutschen zu fühlen und als solcher aufzutreten begönne. Und wo sollte man sich zu solcher Erwägung mehr aufgefordert fühlen als in Strassburg? War diese Stadt Jahrhunderte lang das vornehmste Bollwerk des Reiches gegen Frankreich gewesen, — in welchen inneren Zwiespalt war der Strassburger Bürger gerathen, wenn er, mit Verleugnung seines eignen Volksthum, vielmehr dazu helfen sollte, dass seine Vaterstadt sich statt dessen in eine Zwingburg gegen Deutschland verwandelte.

Ist unsre jüngste Erwerbung des Elsass überhaupt nicht als eine Eroberung sondern als eine Wiedervereinigung anzusehen, wie wenn ein Kind, das man geraubt hatte, in das Elternhaus zurückgeführt wird, so kommt auch alles darauf an, dies dem elsasser Volke selbst zu Gemüthe zu führen, damit es um so eher wieder zu einem lebendigen Gliede des deutschen Körpers werde. Die Naturverhältnisse sind dabei kein Hinderniss, sie erleichtern es vielmehr. Ist zwar der obere Rhein ein wildes, zur Schifffahrt nur wenig geeignetes Wasser, infolge dessen auch unmittelbar

an seinem Ufer keine bedeutende Stadt aufgekommen ist, nichts desto weniger bildet das Becken des oberen Rheines, welches in den Urzeiten ohne Zweifel ein grosser Binnensee war, ein sehr ausgesprochenes Ganze. Wie auch ein elsasser Volksdichter sagt:

„Der Schwarzwald, die Vogese,
Sie sehn si fründlich an,
Ein nachbarliches Wese!
Sie sind si zugethan.“

Hat trotzdem die Absonderung des Elsass von dem gegenüber liegenden Gebiete schon vor der französischen Eroberung begonnen, das entsprang aus politischen Ursachen, aus der nach dem Verfall der Kaisermacht eingetretenen Zersplitterung des ganzen südwestlichen Deutschlands. Das elsasser Volk ist mit dem gegenüber wohnenden badischen Volke des selben Stammes, es bildet keinesweges einen eignen Stamm; das beweist der Ursprung seines eignen Namens, nämlich von „Alisati“, was nichts weiter bedeutet als die auf dem anderen Ufer Wohnenden. Es ist dort eben so wie an dem mittleren und unteren Rhein, wo an beiden Ufern der selbe Volksstamm wohnt.

Man hat aber den Wiedererwerb des Elsass viel zu sehr nach bloss militairischen Rücksichten beurtheilt, als handelte es sich dabei vornehmlich nur um eine gute Militairgrenze gegen Frankreich, indessen dann der ethische Kern der Sache, d. h. dass das elsasser Volk selbst durch die neue Vereinigung mit Deutschland seinem eignen inneren Wesen wiedergegeben sei, nur wenig zum Ausdruck kam. Es mag ja sehr zweckmässig sein, zur besseren Verwerthung der militairischen Elemente des dortigen Volkes eine Unteroffizierschule zu errichten, durch Erweckung jenes Bewusstseins aber würde man gerade die höher gestimmten Geister gewinnen, welche doch zuletzt die Masse leiten. Und was man in dieser Hinsicht erreichte, das würde hinterher noch weitere Folgen haben.

War einst dem Verlust des Elsass der Abfall der Schweiz vom Reiche vorangegangen, und gewissermaassen die Einleitung dazu gewesen, weil seitdem das südwestliche Deutschland gar sehr geschwächt war, dürften wir nicht hoffen, wenn erst das elsasser Volk sich wieder ganz deutsch fühlte, dass das auch auf die Schweiz zurückwirkte? Erinnerungen an die grosse Kaiserzeit sind beiden Ländern gemein, und auch für die Schweiz war jene Zeit eine Zeit des Aufschwungs gewesen. Dem Kaiser Friedrich I. hatten die Bauern aus den Waldstätten in Italien tapfere Hülfe geleistet, ebenso Friedrich II., der sie zum Lohn dafür zu freien Reichsmannern machte, und einen von ihnen zum Ritter schlug. Erste Grundlage der späteren schweizerischen Freiheit. An dem damaligen Aufschwung der deutschen Dichtung hat die Schweiz nicht minder Antheil genommen als das Elsass. Einer der grössten unsrer mittelhochdeutschen Dichter, Hartmann von Aue, stammt aus dem Thurgau. Desgleichen drang die

damals aufblühende Gotik auch in die Schweiz ein. Kurz: im politischen Leben wie in der Kulturentwicklung floss damals die deutsche Schweiz mit dem Elsass in eins zusammen.

Selbst in späteren Jahrhunderten bestanden zwischen beiden Ländern noch vielfache Verbindungen. Mühlhausen war sogar in ein festes Schutz- und Trutzverhältniss mit der Eidgenossenschaft getreten. Strassburg stand in besonderer Verbindung mit Zürich, zu deren Besiegung eben die bekannte Schifffahrt der Züricher dienen sollte, welche zu dem grossen Strassburger Freischiessen im Jahre 1576 mit ihrem Hirsetopf ankamen, nachdem schon ein Jahrhundert vorher ein ähnlicher Besuch stattgefunden hatte. So bricht denn auch Fischart in seiner poetischen Beschreibung jener Schifffahrt zuletzt in die Worte aus:

„Drum wir die Aar und Limmat preisen,
Die uns den Rhein zum Nachbar weisen.
Und Gott geb, dass die Nachbarschaft
So lang in Freundschaft bleib verhaft,
So lang die Ströme zusammenfließen,
Und unter einander sich begrüßen.“

Ein Wunsch, in den wir von ganzem Herzen einstimmen können.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Zufolge § 6 der Satzungen beehre ich mich, den Jahresbericht der Stiftung zu veröffentlichen, der sich in diesem Jahre auf eine Darlegung des Rechnungsabschlusses zu beschränken hat, nachdem die neuen Satzungen und die Erwerbung der Rechtspersönlichkeit für die Stiftung kürzlich bereits bekannt gemacht worden sind. (S. Beilage z. VIII. Stück der Bayr. Bl.)

1. Einnahmen.

1/10. 1886:	Stand bei der letzten Abrechnung (Bayr. Bl.			
	1886, S. 379	108	ℳ	36 $\frac{1}{2}$
	Dazu Spenden:			
1/10.	" : Von Frau Fr. L. Wittwe, Riga	50	"	— "
1/10.	" : " dem Wagner-Vereine Berlin (Theod. Barth)	376	"	— "
21/10.	" : " Herrn R. E., Mannheim	50	"	— "
25/11.	" : " " R. R., München	50	"	— "
27/11.	" : " " Dr. L. Sch., Göttingen	166	"	10 "
5/4. 1887:	" " stud. R. Schl., Düsseldorf-Leipzig	50	"	— "
23/4.	" : " dem Heimbund, Wiesbaden	45	"	— "
11/5.	" : " Herrn A. B., Valentigny	200	"	— "
8/6.	" : " Frau C. W., Bayreuth, als Grundstock	5000	"	— "
26/6.	" : " der kgl. Stiftungs-Administration, Bayreuth, als Herauszahlung des infolge ungenauer Benennung von dem Gerichte der „Bayreuther Stipendienkasse“ zugewiesenen, jedoch von dem Erblasser der R. Wagner-Stipendienstiftung zugedachten Legates des Herrn Rudolf Riedel, Berlin	870	"	— "
30/9.	" : Zinsen	107	"	39 "
		7072	ℳ	85 $\frac{1}{2}$

2. Ausgaben.

9/6. 1887:	Dem Rechtsanwalte in der oben genannten Erbsache, für Vorlagen	20	ℳ	30 $\frac{1}{2}$
23/6.	" : Dem Rechtsanwalte in der oben genannten Erbsache	82	"	05 "
10/7.	" : Stempel	1	"	50 "
30/9.	" : Zinsen	1	"	15 "
30/9.	" : Ausgleich, vorzutragen	6967	"	85 "
		7072	ℳ	85 $\frac{1}{2}$

Der Kassenstand der Stiftung ist demnach heute folgender:

- 1) Grundstock: 5000 ℳ — $\frac{1}{2}$
- 2) Ausserdem: 1967 " 85 $\frac{1}{2}$

zus. 6967 ℳ 85 $\frac{1}{2}$

Den freundlichen Gebern sage ich für ihre Spenden den herzlichsten Dank, ebenso dem Herrn Regierungspräsidenten von Burchtorff für das in der Riedel'schen Erbsache bewiesene freundliche Entgegenkommen.

Worms, 1. Oktober 1887.

Friedrich Schön.

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Berlin. (Wagner-Verein.) Konzert am 31. Oktober. 1) Eine Faust-Ouvertüre. 2) Lieder aus der ersten Pariser Zeit. 3) Sinfonie C-Dur. 4) Tannhäuser-Ouvertüre. 5) Fünf Gedichte. 6) Siegfried-Idyll. 7) Huldigungsmarsch. Dirigent: Herr Josef Sucher vom Hamburger Stadttheater, Solisten: Frau Anna Hildach, Herr Eugen Hildach aus Dresden, Orchester: Die Philharmonische Kapelle. —

Haag N. Ö. Ortsgruppe. 10. Sept. u. 15. Okt.: II. u. III. Musikaufführung unter Leitung des Vertreters Hrn. Fr. Schaumann. Kompositionen von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Franz; Gebet aus „Rienzi“, Tannhäuser's Erzählung. —

Kiel. Zweig-Verein. 25. Okt. III. Vereinsabend: Lohengrin. 1) Einleitender Vortrag des ersten Vorsitzenden über „Lohengrin.“ 2) Vorspiel für Violine, Klavier und Harmonium, eingerichtet von Alexander Ritter. (Hrn. Konzertmeister Marten, Musikdirektor C. Borchers und A. Keller.) 3) Elsa's Traum, vorgetragen von einer Dame aus Köln. 4) Lohengrin's Ankunft, vorgetragen von Hrn. Wulff aus Altona. 5) Elsa's Brautzug (wie 2.) 6) Zwiegesang im Brautgemach. 7) Lohengrin's Abschied. — Der Abend war zahlreich besucht und hatte wiederum den Beitritt mehrerer neuer Mitglieder zur Folge. —

Mannheim. Am 25. September ward am Hause des Herrn Hofmusikalienhändlers Emil Heckel eine Kolossalbüste des Meisters festlich enthüllt und der Öffentlichkeit übergeben, zur bleibenden Erinnerung an die Beziehungen R. Wagner's zur Stadt Mannheim, aus deren Mitte die ersten Schritte zur Verwirklichung der Bayreuther Festspiele durch Vereinshilfe geschehen waren, sowie zum besonderen Andenken an den Aufenthalt des Meisters in diesem Hause 1872. Das Programm der Feier, welche die hiesige Künstlerschaft veranstaltet hatte, enthielt: 1) Kaisermarsch, 2) Chor: „Wach auf, es naht gen den Tag“, 3) Festrede des Herrn Oberregisseur Max Martersteig, 4) Chor: „Ehrt eure deutschen Meister.“ Im Theater fand eine Vorstellung des „Tannhäuser“ statt.

Plauen i/V. Der R. Wagner-Zweig-Verein für Plauen und Umgegend hat unter Mitwirkung des Stadtorchesters von Plauen und der k. Sächs. Kammer-Virtuosin Frau Mary Krebs, in der Zeit vom 19.—24. Oktober sieben von Hrn. Musikdirektor Zöphel geleitete Konzerte in den Städten Plauen i/V., Greiz, Klingenthal, Markneukirchen, Oelsnitz, Auerbach und Reichenbach veranstaltet. Ausser der C-dur-Symphonie des Meisters brachte das Programm die Faust-Ouvertüre, Siegmund's Lenzeslied, den Spinnchor, sowie Beethoven's G-dur-Konzert und Weber's E-dur-Polonaise, orchestriert von Franz Liszt. Die Mitgliederzahl des Zweigvereins vermehrte sich um 40. —

Regensburg. Zweig-Verein. 28. September. Historisch-musikalischer Abend: Kompositionen von Senfi, John Dowland, Grafen Wolkenstein, Jean Marie Leclair, G. F. Händel, Josef Haydn, C. Löwe, Lammers, Rheinberger, — Tannhäuser's Erzählung und Lohengrin's Mahnung. (Ausführende: Frau Seiling, Frln. Friedlein und von Bruckmayr, Hrn. Auer, Lautenschlager, Leissl, Puttkamer, Renner, Seiling, Zimmermann; Dirigent: Hr. Emil Renner.)

Riga. Der Riga'er Wagner-Verein ist nun in das 11. Jahr seines Bestehens eingetreten. Seine allseitig nachahmenswerthen Studienabende sind in den „Bayreuther Blättern“ regelmässig zur Anzeige gebracht worden, womit die Redaktion in diesem Falle stäts noch den ganz besonderen Wunsch verband, dass sie als Vorbilder für alle Zweig-Vereine aufgefasst werden möchten. Für das nächste Vereinsjahr 1887—1888 sind für die Studien-Abende in das Auge gefasst: 1) Nornenscene aus der „Götterdämmerung“; 2) ein Meistersinger-Abend; 3) Schlussscene der „Götterdämmerung“; 4) Siegfried und die Rheintöchter (Götterdämmerung); 5) Fünfter Act des „Rienzi“ (auf den Theatern stäts nur mit grossen Auslassungen gegeben); 6) ein Beethoven-Abend; 7) ein Liszt-Abend; ausserdem, voraussichtlich noch für dieses Vereinsjahr, als erster Gluck-Abend, eine vollständige Vorführung von Glucks „Orpheus.“ Dazwischen Vorträge über verschiedene Themata: Dichtung der Meistersinger; über Richard Wagner's Werke in Riga“, „über die Schriften Richard Wagner's.“ Der verdienstvolle musikalische Leiter dieser Abende bleibt Herr Kapellmeister O. Lohse. —

Siegburg. Am 11. Oktober trug Herr Musikdirektor Oskar Rokicki, Vertreter des A. R. Wagner-Vereins in Bonn, daher die Dichtung des „Parsifal“ vor. —

Wien. Der Wiener akademische Wagner-Verein (Zweig-Verein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines) veranstaltet wie in früheren Jahren unter Mitwirkung erster Kunstkkräfte und des Vereins-Chores für seine Mitglieder und für geladene Gäste während des Winterhalbjahres 1887/88 vier interne Musik-Abende im kleinen Musikvereinsaal. Als Programme sind in Aussicht genommen: I. (III.) Abend am 17. November 1887:

1) Palestrina, Madrigal (Chor). 2) Orlando di Lasso, „Landsknechtständchen“ für gemischten Chor. 3) Hermann Götz, Klavierstücke op. 13. 4) Carl Löwe, Balladen. 5) Beethoven, Quintett in Es-dur für Hoboe, Clarinette, Fagott, Horn und Klavier. 6) Cherubini, Hochzeitsmarsch, Chor und Gebet aus „Medea.“ II. (IV.) Abend am 22. Dezember 1887: 1) R. Wagner, Huldigungsmarsch (für 2 Klaviere). 2) Mozart, Sopran-Arie aus „Zaide.“ 3) Franz Liszt, „Pater noster“, Chor aus dem Oratorium „Christus.“ 4) R. Wagner, Monolog des Holländer aus der Oper „Der fliegende Holländer.“ 5) Berlioz, Terzett für 2 Sopran und 1 Altstimme aus der Oper „Beatrice und Benedict.“ 6) J. Seb. Bach, Cantate „Gottes Zeit“ für Soli und gemischten Chor mit Klavierbegleitung. III. (I.) Abend am 18. Februar 1888: 1) W. Friedemann Bach, D-moll-Konzert für Orgel (für 2 Klaviere bearbeitet von Josef Schalk.) 2) Rob. Franz, Lieder. 3) Mozart, Quintett für Klavier, Viola, Violoncell, Flöte und Oboe in C-moll. 4) Anton Bruckner, „Kyrie“ aus der Messe in F-moll. 5) Beethoven, Variationen op. 121 für Klavier, Violine und Violoncell. 6) R. Wagner, Fragment aus „Die Meistersinger.“ IV. (II.) Abend am 21. März 1888: 1) Ch. W. Gluck, „O lass' mich Tiefgebeugte weinen“, Arie mit Frauenchor aus der Oper „Iphigenie in Tauris.“ 2) Berlioz, „Le captif“, Gesangstück für Sopran. 3) Franz Liszt, Variationen für Klavier über das Thema des „Crucifixus“ aus der H-moll-Messe. 4) Händel, Sopran-Arie und Chor (Es-dur) aus dem Oratorium „Alexandersfest.“ 5) C. M. v. Weber, Konzert in B-dur für Klarinette. 6) Schubert, Ständchen für Alt-Solo und Frauenchor. — Die Leitung des Vereinschlores hat, an Stelle des wegen Wechsels des Wohnsitzes zurückgetretenen Hrn. E. Schütt, Herr Prof. Josef Schalk übernommen. —

Das Richard Wagner-Museum in Wien ist in den letzten Monaten durch die Erwerbung werthvoller Stücke erweitert worden. Es seien u. A. genannt: der „Ring des Nibelungen“, als Manuskript gedruckt (1853) mit lateinischen Lettern in Octav, in sehr wenigen Exemplaren nur an Freunde versandt. (Geschenk von Dr. Emil Peschel, Direktor des Körner-Museums in Dresden.) Ferner Autographe und seltene Bildnisse Richard Wagner's; dann die Dichtung des Tannhäuser auf Velinpapier gedruckt, 1845, aus der Bibliothek des Grafen v. Redern, und ein Textbuch zu der selben Oper, ebenfalls mit der Jahreszahl 1845, in welcher der Schlusschor des jüngeren Pilger unterdrückt erscheint. An anderen Neuerwerbungen besitzt das Museum die Todtenmasken von Franz Liszt und Ludwig Schnorr v. Carolsfeld, von letzterem auch ein grosses Bildniss als Lohengrin. (Dieses schöne und seltene Bild war im Besitz eines achtzigjährigen, längst pensionirten Hoftheater-Schneiders, der es einst von Schnorr zu seinem Jubiläum erhielt.) Endlich ist noch zu erwähnen der Ankauf des Theaterzettels zur ersten Aufführung des Tannhäuser in Dresden am 19. Oktober 1845. Die Litteratur wurde durch viele zur Sache gehörige Bücher und Werke aus älterer und neuerer Zeit, sowie durch die gesammten französischen und deutschen Zeitungskritiken über die erste und einzige Pariser Lohengrin-Aufführung, welche am 3. Mai d. J. stattfand, bereichert.

Aufführungen der Werke auf deutschen Bühnen.

Bitte der Redaktion an Vertreter und Leser!

Alle geehrten Herren Vertreter des A. R. W.-V.'s, welche sich in Städten befinden, wo Wagnerische Werke zur theatralischen Aufführung kommen, sind dringend ersucht, ein vollständiges Verzeichniss dieser Aufführungen (vom Juli 1887 ab) in monatlichen Mittheilungen, oder am Schlusse der Saison, an die Redaktion der Bayr. Bl. gelangen zu lassen; wo ein Vertreter fehlt, wird wohl einer unserer Leser die Güte haben, diese kleine Mühewaltung auf sich zu nehmen, damit die nächstjährige Statistik im Bayr. Taschenbuch durch Vereinshülfe selber zu möglichster Vollständigkeit gebracht werden könne! — Die bis jetzt eingelaufenen Mittheilungen aus Aachen, Bremen, Cöln, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt, Leipzig, München, Prag und Schwerin werden beim nächsten Male mit veröffentlicht werden.

Bayreuth, im Oktober 1887.

Die Redaktion.

Im Verlage des A. R. Wagner-Verelnes.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

XII.

Nicht da, wo der Mensch sich troglodytisch in Höhlen birgt, ewig einzeln ist und die Menschheit nie ausser sich findet, auch nicht da, wo er nomadisch in grossen Heermassen zieht, ewig nur Zahl ist und die Menschheit nie in sich findet —: da allein, wo er in eigener Hütte still mit sich selbst und, sobald er heraustritt, mit dem ganzen Geschlechte spricht, wird sich die liebliche Knospe der Schönheit entfalten. (Schiller.)

Urgermanische Spuren.

Mythen und Mären

zur Erinnerung an das erste Auftreten der Germanen in der Geschichte vor 2000 Jahren. (113 v. Chr.)

Von Hans von Wolzogen.

Erste Fahrt: nach Asien.

II. Asen und Asuren.

„Wenn wir bedenken, welche Schritte Geist und Fleiss Hand in Hand gethan haben, um aus dem beschränkten hebräisch-rabbinischen Kreise bis zur Tiefe und Weite des Sanskrit zu gelangen, so erfreut man sich, seit so vielen Jahren Zeuge dieses Fortschreitens zu sein.“ „Und so öffnet sich den jüngeren Freunden des Orients eine Pforte nach der andern, um die Geheimnisse jener Urwelt und die Herrlichkeit der Poesie kennen zu lernen, in die sich reine Menschheit, edle Sitte, Heiterkeit und Liebe flüchtet, um uns über Kastenstreit, phantastische Religionsungeheuer und abstrusen Mystizismus zu trösten und zu überzeugen, dass doch zuletzt in ihr das Heil der Menschheit aufbewahrt bleibe.“

(Goethe, Noten zum Westöstlichen Divan.)

In meinen „Kleinen Schriften“ (I. Bd.) habe ich eine grössere sprachwissenschaftliche Abhandlung veröffentlicht über den Zustand der Arier vor ihrer Trennung, worin alles im vorigen Abschnitte nur Angedeutete an vielen sprachlichen Beispielen weiter ausgeführt ist. Dort wird auch der Urreligion der Hirten in der Ariana gedacht. Es ist keine Krieger-Religion gewesen. Die Gestalten der Kriegsgötter lösen sich erst bei den einzelnen Stämmen aus der des allgemeinen Lichtgottes heraus und führen bis in die kleineren Abzweigungen innerhalb der Einzelstämme ihre Sondernamen. Der lichte Himmel zu Häupten der Arier war — ehe sie an das Meer gelangt — das Abbild irdischer Weide, irdischer Felsengipfel, auch wohl irdischer Waldung. Alles diess spricht sich später noch aus in der Anwendung des Ausdruckes „Asgard“ auf die Himmelswohnung der Götter.

Hier waltet der „Vater“: *Djaus*, germanisch: *Tius*, der bei den Hellenen als *Zeus-pater*, bei den Römern als *Jupiter* wieder erscheint. Sein Name bedeutet: „der Leuchtende.“ Die Wurzel *dju* dürfte nach den Gesetzen der Lautsymbolik den Prozess des Funken-Erzeugens ausgedrückt haben. Die beiden Hölzer (ind. *arani*), welche durch Reibung das Feuer erzeugten, spielten eine sehr bedeutende Rolle in altarischer Religion, in Mythos und Kultus. Ward nun der Sonnenglanz des südlichen Himmels als väterliche Urmacht dieses wunderbaren Flammen- und Licht-Elementes betrachtet, so erscheint dagegen die irdische Flamme auf dem Herde, unter der Hut der Hausfrau, wie ein Zeichen der mütterlichen Weiblichkeit. Wohl gilt das Feuer dem Arier im Allgemeinen als männlich; doch meldet ein alt-byzantinischer Kirchenvater des 4. Jahrhunderts (Jul. Maternus Firmicus), der Iranier habe es männlich und weiblich verehrt. Das der Erde entflammende, auf dem Herde entzündete Feuer musste wohl wie die himmlische Seele der Mutter Erde selber häuslich weben und walten, welche der Ur-Arier schon mit den traulichen Koseworten eines Kindes: *Ambala* und *Nana* nannte. Der altiranische Zendavesta drückt diess in der Form aus, dass *Cpenta-Armat* (heilige Demuth), d. i. die Erde, in ihrem Haupte heilige, von Ormuzd geborene Augen trage. Die ursprüngliche Herdflamme, zum religiösen Kultus idealisirt als Bergflamme, war also das göttliche Auge der Mutter Erde. Erst nach einer weit späteren Entwürdigung des heiligen Mutter-Wesens arischer Weiblichkeit konnte die selbe Flamme das Zeichen der keuschen Jungfräulichkeit auf dem Herde einer Hestia-Vesta werden. Vielleicht geschah diess erst im strengen Gegensatze zum wahnsinnig sinnlichen semitischen Astarte-Dienste. Davon ist im arischen Urmythos keine Spur. Der Blitz des Himmels befruchtet die Erde, wie im indischen Rigveda der göttliche Paranyus: „Blitze schiessen — Kräuter spriessen.“ Der „Same des Lichtes“ wird der Mutter Erde zur Obhut überantwortet. Oder, in anderer Fassung: „Ich Ormuzd übergebe dir Cpenta-Armaiti diesen Mann; gieb ihn mir wieder als einen Wissenden mit dem Namen: Feuergabe, Feuersame, Feuerburg und Feuerland.“ So geht in der ethisirenden Religion des Zarathustra der altarische Mythos vom Erdfeuer, das der Blitz des Himmels gezeugt, in eine Allegorie des aus himmlischen und irdischen Elementen entstandenen Menschen über, wobei aber der Begriff des Feuers als Erdgeburt nicht geschwunden ist. Allein die Beachtung der Erde als mütterliches Element, wie ureinfach natürlich sie sich dem Menschen zuerst aufzudrängen scheint, trat doch in der früheren Zeit des Ariethums zurück hinter die Anschauung des Gewittervorgangs zwischen Himmel und Wolke. Die Erde als solche gewann erst mit dem Ackerbau und mit der entschiedenen Ethisirung der Religion wieder an Bedeutung. Dem Hirtenvolke erschien sie gleichsam nur in jenem himmlischen Abbilde, dem Himmel selbst genähert: als die Wolke auf den Gipfeln der Berge. Mit der Wolke zeugt der Himmelsgott: Feuer und Wasser, Blitz und Regen; er ergiesst

mit dem Blitze im Gewitter die wohlthätige Fluth der himmlischen Lebenskraft. Davon zehrt das Dasein der Weide. Darunter erbebt das staunende Gemüth des religiösen Hirten im hallendem Heim seines Bergthals. Aber wie dort am Himmel das Feuer in den Wolken gezeugt wird, so lernt es der Mensch selber gewinnen aus der Reibung der Hölzer vom starken Baume der selben Berge, deren Gipfel der Schauplatz jenes wunderbaren göttlichen Vorganges zu sein scheinen. Wie der Gott *Agni*, das Feuer der Inder, in der Wolke, so birgt er sich auch im Holze. Er ist „im Holze verkrochen,“ heisst es im Samaveda; und Beides zusammenfassend: „die Wasser haben ihn erzeugt, die Bäume geboren.“ Das erinnert uns sogleich an die Urmenschen des nordischen Mythos: *Ask* und *Embla*. Geheimnissvoll deuten diese Namen in die arische Urzeit zurück. „*Ask*“ ist das Eschenholz, welches inzwischen bei den Germanen, denen der Wald ihre Welt, zu einer noch ganz besonderen Bedeutung (Welt-Esche) aufgewachsen war. Ursprünglich aber war „*Ask*“ nichts anderes als jenes funkenzeugende Holzstück des Ariers, das noch in Indien stäts als Mann aufgefasst ward gegenüber dem zweiten Holze als dem Weibe, mit welchem der Funke gezeugt wird: eine Zwillingsgeburt! Dieses Weib ist *Embla* — *Ambala* — die Mutter. *Ask* und *Embla* lagen am Strande „ledig der Stärke, ohne Bestimmung“; die Asen gaben ihnen Seele, Sinn und Lebensfarbe: so entstanden die ersten Menschen. Und nach der Götterdämmerung finden die verjüngten Asen auch die neuen Menschen wiederum „verborgen in Hort-Mimir's Holze.“ *Agni* im Holze verkrochen! Der Funke im Reibeholz, und zwar als ein Hort gedacht, ein Schatz, der er dem Urmenschen in der That vor allem Anderen gewesen sein musste. Gemahnt es uns nicht wundersam an jenen hort-geizigen Mime im Holze des Urwaldes, den tückischen Zwergenschmied unseres Drama's? Hier wäre Hortmime's Holz also Wald und Schmiedehöhle selbst, und der Funke, der als neuer Mensch zu Tage treten soll — „aus dem Wald fort in die Welt“ — das wäre der schmiedende Siegfried, der im Nothung-Schwerte sich selber symbolisirt: „Zum Leben weckt' ich dich wieder!“ Es ist eine Geburt aus dem Tode, aus den Schwerterstücken. Wie ein reinigender Blitz springt aus diesen Stücken das neue Schwert in's lachende Leben. So Siegfried selbst aus dem zerbrochenen Stammbaum seines göttlichen Geschlechts. „Die braune Esche“ liegt nun auf dem Herde gehäuft, ihre Kohle sprüht in springende Funken auf, und dazu hören wir das Element Loge's knisternd und flackernd dem Willen des neuen Menschen sich beugen zu reiner melodischer Form. Diess Schwert wird den Speer zerschlagen, der einst der Weltesche selber ent schnitten ward, und dessen feuerzeugender, funkenweckender Kraft wir zum Beginne des „Feuerzaubers“ bewundernde Zeugen gewesen waren:

„Wie zuerst ich dich fand — als feurige Gluth,
wie dann einst du mir schwandest — als schweifende Lohe,
wie ich dich band — bann' ich dich heut!“

Diese Beschwörungsworte Wotan's, bevor er mit dem Speere die Flammen Loge's dem Felsen entschlägt, sie enthalten das vollkommene, dreifältige Bild des Urfeuers, wie es dem Arier an seinem Daseinsmorgen als grösste Erfahrung mythenzeugend in die jugendlich fruchtbare Phantasie geflammt war.

Deutet der letzte Satz („wie ich Dich band, bann' ich Dich heut“) auf die oben erwähnte ursprüngliche Handlung der irdischen Feuergewinnung durch Menschenhand mit dem Eschenholze, so weist der erste („wie zuerst ich Dich fand als feurige Gluth“) zurück auf die erste Offenbarung des Himmelsfeuers im wolkenentsprossenen Blitze. Der charakteristische Feuerkult der Iranier, spätestens wohl im 7. Jahrh. v. Chr. durch Zarathustra in Baktrien zu ethischer Religionsform organisirt, er knüpfte an die älteste arische Verehrung des himmlischen Feuers an. Fraglose Heiligkeit haftete an der wunderbaren Erscheinung des Blitzes, in welchem das Feuer des Himmels durch die gewitterlichen Verfinsterungen seines göttlichen Glanzes auf die Erde herabzufallen scheint. Es ist die Niederkunft des göttlichen Wesens selber aus dem Wolkenschoose. Nun ist der Erde ein Mittler geboren zwischen ihr und dem Himmel. Mit dem jungen Lichte, das zu den Menschen herabsteigt, das zündend ihm Vorbild bleibt für das Feuer seiner Herde, die Flammen seiner Bergaltäre: damit wird die Religion des Heldenthumes schon vorbereitet. Das göttliche Kind hat der Mutter Erde eine neue Seele gegeben, die Seele der Nacheiferung. Spätere heroische Gestalten inmitten des Volkes erschienen als Verkörperungen jener himmlischen Kind- und Mittlerschaft. Agni, der feurige Götterbote, bildet mit Djaus und Ambala eine erste arische Trinität. Er kehrt wieder in all den wunderbar geretteten Kindlein arischer Sagen, aus denen die grössten Helden und Heilande erwachsen: Krishna, Feridun, Zeus, Romulus, Siegfried. Um des indischen Gott-Helden Krishna Geburt sorgte Nanda, auch Ambika geheissen: die Erd-Mutter. Das Irdisch-Mütterliche zeigte sich dem Arier gern als Göttlich-Thierisches. Die Erdmutter ist auch die Hindin, welche Siegfried säugt, die Wölfin, welche Romulus nährt, die Ziege, welche zur Amme des kleinen Zeus ward: Amal-thea d. i. die Göttin Ambala. Man sieht hier das erste Drama der arischen Mythologie als Idylle sich bilden. Ist es aber nicht bemerkenswerth, dass die Hüterinnen des Zeus in der kretensischen Höhle: Eschen-Nymphen, *Melissai*, gewesen sind, deren Namen Ida und Adrasteia, nebenbei gesagt, theils lautlich theils begrifflich erinnern an die Göttin der nordischen Welt-Esche Idun und Urdh, auch Nanna genannt (vgl. Krishna's Nanda)? Der Himmels-gott als Säugling in der Höhle: das ist der Blitz in der Gewitterwolke. In solcher Höhle bergen die indischen Wetterdämonen, die Asuren, das geraubte göttliche Gut, die Regenkühe, bis der Lichtgott mit dem Blitze sie befreit. Diese Wolkenhöhle heisst dem Niedersachsen noch heute: der Wetterbaum. Der Wipfel der germanischen Welt-Esche ist die Burg der Lichtgötter, der Asen. Von

der Esche sahen wir die ersten germanischen Menschen stammen. Selbst den Hellenen blieb die Eschengeburt der Menschen nicht fremd (Hesiod, Apollonius Rhodius). Aus dem Eschenholz sprang der Funke auf Erden; aus dem Eschen-Wipfel der Funke des Himmels. Und diese Geburt der Höhen und Höhlen, im Wolkenreich der Asen und Asuren: es war der Himmelssprössling, der Lichtsohn, Heimdalr oder Tiusco, Deukalion oder Dioskuros, der erste Mensch, der Gott-Held und Heiland, ein *Meliëgenès* und *Askiburgjo* im Süden wie im Norden der arischen Welt.

Die zweiseitige Natur des Feuers musste auch eine mythische Zweitheilung der Manifestation des Göttlichen auf Erden veranlassen. Die wohlthätige und die verderbliche Art der Flamme ward zu lebhaft empfunden, als dass sie nicht hätte mythische Gestalt gewinnen sollen. Der Loki bei der Menschenschöpfung in der Edda giebt Blut und Farbe; der Loki bei der Götter Ende führt die Flammen des Weltbrandes daher. Im ersteren Falle heisst er noch *Lodhurr*, das lodernde Element; im letzteren ist er der „Beschliesser“ aller Dinge. Doch damit greifen wir voraus in germanische Vorstellungen, welche dem Arier noch ferner blieben. Die Urlichtgottheit selber, der Djaus, der lichte Himmel, der „Vater“ — er mochte segnende oder zürnende Blitze schleudern, darin offenbarte er sich nur als der selbe Gewaltige, Erhabene, Grosse, dem in frommer Ehrfurcht das Gebet, die Herd- und Höhenflamme zu weihen war. Diese Macht war weder „gut“ noch „böse“; — sie war göttlich: *deva*. Wenn im alten natürlichen Mythos des Ariers die dunkle Seite, die Feindliche oder die Sterbliche, hervortrat, so griff diess nur erst ein in den Kreis der Dämonen, welche aus der Urkindschaft des Himmels und der Erde, aus Blitzen und Wolken, aus Stürmen und Finsternissen sich entwickelt hatten. In der Mehrheit der Wirkungen vertheilte sich die Doppeleigenschaft des selben allwirkenden, zweifel- und zwistlosen Wesens an gegensätzliche Sprösslinge oder Gefolgschaften. Die dem Himmel selbst in Licht und Wärme entquellenden Lebenskräfte, allverbreitet in den Strahlen der Sonne aus blauer Aue, zusammengerafft zu heroischer Gewalt in den Blitzen aus schwarzen Wolken: sie hiessen dem Arier bereits Asuren d. i. Lebensspender. Der abgesonderte Inder, im scharfen Gegensatze gegen den späteren iranischen Kult und in der südlichen Nothlage eines unter der sengenden Brandgluth jener Lichtmächte Leidenden, sah in ihnen nur noch böse Dämonen, welche die wohlthätigen Regenwolken-Kühe stahlen. Dem reformirten Iranier hinwiederum wirkte das in Devas vervielfältigte Göttliche des Djaus selber als böse Div's gegen seinen vereinzelter „grossen Asura“: *Ahura-mazda* (Ormuzd). Das Eine Göttliche hatte sich gespalten, zersplittert, entzweit und verzweist. Insbesondere für den Iranier war ein mehr als nur klimatischer Wechsel vorgegangen mit dem altarischem Licht- und Feuer-Dienste. Das Dämonische hatte ihn erschreckt in weit mehr drohender Form, als die ursprüngliche Gewalt göttlichen Zornes im Wetter-

kampfe oder die verzehrende Kraft des Blitzes, der Herdflamme. Die Opferfeuer, welche der fromme Mensch dem höchsten Himmel auf östlichen Bergespitzen entzündet, sie schienen ihm in einer neuen, gewaltigen Naturerfahrung westlicher Lande von bösen Dämonen zur Bedrohung des Menschen aus den Tiefen der Felsen entflammt zu sein. Auch hier waren Deva-Gewalten, Licht-Dämonen, aber böse, Div's, denen gegenüber der geängstigte Mensch sich nach einem rettenden Lebensspender, einem allergrössten „Asura“ umschauen musste. Der vom Himmel gefallene Blitzgott (vgl. Hephaistos) schmiedete glühendes Unheil im Erdschooss (vgl. Vulkan). Aus einer Landschaft zunächst jener geheimnisvollen altiranischen Naturerfahrung kam Zarathustra: aus Azerbeidschan zwischen den Vulkanen des Ararat und des Demavend. Bis nach Baktrien in den äussersten Osten Irans, zur Wiege des Geschlechtes, trug er die neue Botschaft: es giebt ein Kampfesfeld, um die Schrecken der Natur mit Gotteshilfe zu bezwingen — die Menschen-Seele. Der Dualismus zwischen Gut und Böse begann und gestaltete den arischen Naturmythos in eine ethische Religion um. Jene schreckliche Naturerfahrung aber, welche den Iranier dahin geführt hat: unser Wotan redet von ihr, als er gleich einem weithin wandernden Germanen, der sie schon aus dem Auge verloren, den zweiten Theil seiner Beschwörung des Loge ausspricht: „Wie einst du mir schwandest als schweifende Lohe.“

Die schweifende Lohe erschien dem Arier zuerst in jenen wechselnd aufflammenden und wieder verschwindenden Feuerquellen, wie sie nach Humboldt's Schilderung vornehmlich am West-Ufer des Kaspi-See's „im kaukasischen Hochthale von Kina-Lughi beim Schagdag (Königsberg) an der Grenze einer Dolomit- und Schiefer-Formation 7839' über dem Meere hervor brechen.“ Dort sind die „keraunischen“ (Donner-) Berge der Alten. Kinalughi selbst würde in griechischer Sprache *Kinolychnos*, die sich bewegende Leuchte, bedeuten können. Die arische Bedeutung der betreffenden Wurzeln wäre: die schwebende (wabernde) Lohe. (iran: *cin*, schweben; vgl. *Činevad*.) Beachtenswerth ist es dabei, wie die Wurzel des Leuchtens (*ruk*, westarisch *luk*) sehr nahe heranreicht an eine solche des Brechens (*rug*, *lug*), dergestalt, dass man die Sprache mit dem Lautwandel von *g* in *k* den Prozess des aus dem Bruche der „Hölzer“ hervorspringenden Feuers nachbilden sehen mag. Auch das Gehölz heisst im Germanischen, wie viele älteste Ortsnamen aufweisen: *löh*, und trifft mit der „Lohe“ lautlich wieder völlig zusammen. Aus diesem Gehölz stammt ja Loge selbst, der Sohn der *Laufeya*, der Laub-Aue. Jene berühmten Naphthaquellen von Baku auf der Halbinsel Apsheron im Kaspi-See, auf dem Breitengrade von Bokhara und Samarkand, der alten Sogdiana gegenüber, bilden gleichsam die Vorposten zu den „ewigen Feuern“ des Schagdag; und das Land von Baku führte noch im 10. Jahrhundert den Namen *Nefala*, ein germanisches *Niflheim*. Zieht man noch hinzu den südlicheren Demavend-Vulkan, die

armenischen Vulkane des Ararat und Ala-Dagh, und fernerhin die Salsen-Kegel der niederen Gegenden im Südost und Nordost des Kaukasus bis zum schwarzen Meere auf den Halbinseln Taman und Krim mit ihren intermittirenden Schlamm- und Gas-Eruptionen: so hat man einen weiten Horizont feuerträchtigen Zauberbezirkes, wo eine gewaltige Flammengottheit auf bange bewundernde Sinne junger Völker in neuen Bildern, mit neuen Gedanken einwirken musste. Der ersten Ausbreitung des Urstammes gegen Westen that sich hier die Welt des Ariman auf. Es lässt sich vermuthen, dass auch die germanischen Familien bei dieser ihrer frühesten Ausbreitung am Kaspi-See schon davon Kenntniss erhalten und mindestens in einigen Theilen, welche Armenien und den Ost-Kaukasus berührten, aus eigenem Augenscheine das Bild des bösen „Loge“ unter die kleine Schaar ihrer ältesten Asuren (Asen) aufgenommen haben. Das Asuren-Geschlecht, der Urlichtmacht dämonische Vervielfältigung, gleicht den griechischen Titanen, welche aus der Kaukasus-Gegend nach Hellas gekommen waren. Hier ist die Sage des Prometheus heimisch, des Sohnes Japetos' des Titanen, der als Japhet den Semiten für den Stammvater der Arier galt. Am Kaukasus ward der hellenische Titan, der das Feuer „im Holze“ geraubt und den Menschen die Flammen-Gewinnung gelehrt hatte, auf des jungen Tyrannen Zeus Gebot angeschmiedet. Bei der Fesselung durch Hephaistos den Schmied spricht die Bia im Drama des Aischylos die Worte: „Schlag ihm des ehernen Keil's geschärften Zahn nun mächtig mitten durch die Brust hinein!“ Erinnern sie nicht mit mythischem und poetischem Anklang an das Wort der Norn von Loge's Zeichnung durch Wotan: „Des Speeres Splitter stach Wotan dem Brünstigen tief in die Brust“? Dieser „Brünstige“ aber ist wörtlich jener andere „Brennende“, *Dahaka*, der iranische Satan, der südöstlich vom Kaukasus im Demavend durch den jungen Heiland Feridun und den Schmied Kave gefesselt liegt. Sein Name, von der Wz. *dah*, brennen, ist dem „Loge“ zunächst begriffsverwandt, und es ist seltsam, dass jener westlichste Volkstheil der germanischen Saken, der zuerst von der Sogdiana die Feuerbezirke von Daghestan im Kaukasus erreichen musste, die Daken oder *Dahae*, den gleichen Namen tragen, falls sie nicht für *Dásas* (iran. *Dāhas*), Dämonen, Feinde, Nicht-Iranier überhaupt gelten sollen. Die Giftschlange aber, welche auf Dahaka's Schulter gewachsen, mit Menschenhirn gefüttert ward, das mythische Bild des Blitzes und der Erde, vorzüglich also des Erd-Feuers selber, sie hängt auch über Loki's Haupte, als die Asen ihn über drei Felsen mit eisernen Wolfsdärmen gebunden hatten, und wenn das Gift ihm in's Antlitz träuft, dann bebt die Erde, ganz wie unter den Qualen des Prometheus im Kaukasus, und wie unter den Windungen des Dahaka im Demavend. So wird bei Iraniern, Hellenen und Germanen der Feuerdämon an seine heimischen Vulkane geschmiedet, die „schweifende Lohe“ wieder gebannt und gebunden. Flammenathmend und erderschütternd ragt das grause titanische Riesenschrecken als ewige Drohung in den gestörten

Frieden des alten väterlichen Djaus hinein; und der Blick der Völker richtet sich immer inbrünstiger auf die Wiedergeburt des Göttlichen, auf den lichten Heros, der — wie er einst den Dämon gefesselt — ihn in einem letzten Kampfe ganz vernichte! —

Knüpfte eine heroische Religion an die Herabkunft des Blitzes zur Erde an, so bildete sie damit auch die kriegerischen Bilder des Heroenthumes aus. Der Blitz ist das feurige Ross des Himmelsgottes im Wetterkampfe. Der indische *Juppiter tonans*: Indra bildet mit dem Feuergotte Agni zusammen das Zwillingspaar der *Açvins*, d. h. der himmlischen „Ross' und Reiter“ (*açva*.) In der Mehrzahl treten diese Blitzgötter als indische *Gandharvas* auf, deren Namen und Art in den hellenischen Rossmenschen, den Kentauren, wiederkehrt. Schlägt Indra im Wetterkampfe den Gluthdrachen *Ahi*, so ist er das Vorbild des hellenischen Achilleus, eines Blitzheros, dessen Erzieher der Kentaure Cheiron war. „Von Pferdeshufe erklingt die heilige Stufe: Halbgötter treten heran!“ So träumt die Manto im „Faust“ bei Cheiron's Nahen. „Ganz recht! Nur die Augen aufgethan!“ Die muntere Antwort des nächtigen Botenreiters gilt auch uns. Wir haben hier bei den halbgöttlich-heroischen Himmelsrossen noch etwas Wichtiges zum Urbestande des arischen Mythos nachzutragen.

Zu den hervorragend edelen, freien, schönen Gestalten, welche uns gerade die früheste, kindlichste Zeit des Arierthumes als unsterbliche Sprösslinge seiner, von der Natur befruchteten Phantasie überliefert hat, und womit es in seinen abgelegenen asiatischen Bergthälern so entschieden gross, rein und würdig in naiver Erhabenheit sich abhob von den „Scheueln und Greueln“ des westlichen Semitismus und des nördlichen Turanismus: dazu gehören durchaus noch jene friedlicher gearteten Erscheinungen der getheilten Himmelsgottheit „auf lichtem Ross“: die göttlichen und halbgöttlichen Heroen der hilf- und segensreichen Sonnenmacht selber. Diese Erscheinungen mussten sich gerade in den ersten, von feindlichen Steppenwintern und Tropengluthen gleich unberührten, paradiesischen Zeiten urheimathlicher Rast auf den Rossweiden von Baktrien und Açagarta zu mythischen Vorstellungen umgebildet haben. Eben hier fasste der Arier die Himmelsmacht, die reine Bläue des Göttlich-Lichten ihm zu Häupten, noch am Natürlichsten zusammen in der Sonne, welche im Osten über den Bergen des Bolor aufstieg wie ein Reiter auf feurigem Rosse, und wieder im Westen entwand, wo die Steppenweiten sich unermesslich ausbreiteten in ein geheimnissvolles Reich des Oeden, Dunkeln, Fremden, bis an das Ufer des grossen, küstenlosen Wassers, des unendlichen westarischen Todtenreiches (*mare = mors*). Eben dorthier erfuhr man dann auch von Ariman's Feuerstätten, von dem Dienste der argen Div's. Da war das Göttliche düster und schrecklich geworden, ohne doch an göttlicher Bedeutsamkeit zu verlieren. Die auf- und niedergehende Sonne aber ward dem Arier zum Zwillingspaare heiliger Himmelssöhne. Reitende Sonnenjünglinge: als Solche

kennt die Aḡvinen auch noch der indische Mythos, neben ihrer, dem dortigen Gewittermythen-Kreise mehr verwandten, Bedeutung als Blitzgeschwister. Im ethisirten Zendavesta des Iraniers, wo Ahuramazda, der grosse Asur, alles Lichte wieder in sich zurückgeschlungen hat und in ethischen Heroen wiedererzeugt, dort taucht der Name der mythischen Reiter, der Aspinen, nur noch einmal auf. Diese indischen Aḡvinen, iranischen Aspinen, es sind auch die Dioskuroi von Hellas, die Korikoi der Skythen, die albanesischen Bela, welche letztere vielleicht die ihres Balder und Wali gedenkenden Goten am Hofe von Byzanz im wilden Jultanze mit dem dunkeln Refrain: „Jul Bele! Jul Bele!“ angerufen haben. Als Zwillinge kennt freilich der germanische Mythos die Balder und Wali nicht; aber ihrer Geschichte nach entsprechen sie der nieder- und aufgehenden Macht des Sonnenlichtes im grossen germanischen Jahresmythos, der an die Stelle des schlichten urarischen Tagesmythos getreten ist. Von den Dioskuren heisst es, sie seien zu den nordischen „Kelten“ über den Ocean gekommen; was uns an die früher erwähnte [Parallele Wali-Skeáf-Lohengrin erinnern mag! Ein letzter dumpfer Nachklang an die alte Deutung des Wechsels von Tag und Nacht auf ein göttliches Zwillingspaar lässt sich noch aus Tacitus' „Germania“ erlauschen. Er spricht da von den ostgermanischen Nahanarvalen (nach Grimm: *navarna-hali*, Nornen-Helden), den Nachbarn der *Arii*, nordöstlichen Anwohnern des Asciburgium und des *principatus Osena*. In einem altgeweihten Haine dieser Gegend, wo solche Urnamen wieder erklingen, sollten jene die Brüder-Jünglinge Kastor und Pollux unter dem Namen der *Alces* ohne Bild und Symbol verehren. Ob die Rosse der Arier Asia's hier zu Hirschen (*Alces*-Elche) geworden sind? Hirsche sind die Thiere der germanischen Mythen-Symbolik, welche zugleich auf die Sonne und auf den Tod geheimnissvollen Bezug haben, und sie dienen dem Asen auf dem Wotansrosse, dem „Himmelsspross“ Heimdall. Sonst war den Germanen auf mythischem Gebiete etwas Aehnliches geschehen, wie den Iraniern auf ethischem. Die Zweiseitigkeit der Sonnenmacht, das Leben und der Tod des Lichtes bei Tag und Nacht, welche der allbekannte hellenische Mythos so schön in dem Wechsel des Aufenthaltes seiner halb sterblichen, halb unsterblichen Dioskuren auf Erden und in der Unterwelt dargestellt hatte: diess war den Germanen im Jahresmythos von Sommer und Winter zur Göttertragödie zwischen den gegnerischen Gewalten des guten Balder, des bösen Loki geworden. Die düstere Vorstellung des Gottesmordes überwog die friedliche der Brüderschaft, obwohl der blinde Hödhr, Loki's Werkzeug, immer noch Balder's Bruder hiess. Im mythischen Symbole der Einäugigkeit Wotan's ward zudem der Wechsel des Lichtes höchst ausdrucksvoll zusammengefasst. Jene altarischen Edelreiter aus der Arachosia: die Ari-Aspen tauchen später als wunderbare einäugige Wotansbilder des fernen Nordens, als „Arimaspen“ am Ural wieder auf, die man nun dem Herodot bei den Skythen künstlich deutete als *arima-spu* (arm an Spähe). *Cochlites*, die Blinden, nannte sie der alte römische Dichter Ennius

und wusste von ihnen als einer Zehnzahl (Wotan und seine Asenfamilie?). Das Auge in Wotan's Antlitz ist der Aęvin der aufgehenden Sonne, der Pollux; das zum Pfande gesetzte Auge in Mimir's Quell ist der Aęvin der untergehenden Sonne, der Kastor. Aber aus dem Todtenreiche der Nacht, des Winters, der Nibelungen, da kehrt das Licht in neu aufgehender Sonnenmacht wieder: Kastor tauscht mit Pollux die Lebensbahn; das Auge aus Mimir's Quell leuchtet in Wali's sieghaftem Blick, als er den Tod des Balder rächt; der junge Gott-Heros, der wiedergeborene Walising, er sieht also nun mit dem Auge, das dem alten Gott-Vater als Eines fehlte; doch in dem selben Augenblicke musste, streng mythisch gedacht, das Andere in das Altgottes Antlitz sich schliessen. Wie ergreifend tönt uns diese Wahrheit aus dem Nibelungen-Drama in die Seele! Mit jenem mystischen Spruche Wotan's zu Siegfried, den wir uns hier aus dem Mythos erklären durften, schwindet Wotan aus der dramatischen Gegenwart, und nur noch einmal meldet von ihm die treue Botin aus Walhall: „er schloss das Auge.“

Tag und Nacht — Sommer und Winter — Leben und Tod! Diesen Dualismus der Natur verkörperten dem Arier die heroischen Sonnenreiter und Zwinglingsjünglinge. So „rennt“ nach dem Macbeth „die Stunde durch den rauhesten Tag“; so „reitet“ nach der Lenore der Tod und der Todte schnell. Leben und Tod! Ja, die Aęvinen sind auch wieder zu erkennen in den „ersten Menschen“ und den „Todtenherrschern“ der arischen Mythen und Sagen. Der erste Mensch ist der Sohn des Himmels und der Erde, der heroisirte Göttersprössling, der Funke vom Ewigen, der in die endliche Natur gesunken ist. Dieser Funke erzeugte nun das „Genie“ der Thierwelt. Blitz oder Sonne: nach solchem mythischen Doppelbilde achtete der Arier auch seinen Urahn als Gottessohn. Blitz oder Sonne, der himmlische Aęvin und Dioskur, hiess ihm nun auch „Mann“ und „Mensch:“ *Manus*, *Manushas*. Und die selbe Erscheinung, verloschen oder versunken im Schoosse der Erde, war der König im Todtenreiche, der gestorbene Heros. Der Kult solcher Gestalten konnte erst dann aufkommen, als der Mensch auf das menschliche Wesen selbst einen gewissen religiösen Werth gelegt, als der „erste Mensch“ für seine bewusste Vorstellung gelebt hatte, gestorben war. Dieser erste Mensch, an welchem der Mensch seiner selbst als eines Göttlichen bewusst ward, war — wie der Mensch das Genie unter seinen thierischen Brüdern — das erste hervorragende Genie unter den Menschen selber gewesen. Der Ausdruck für solches Wesen ist eben Arjas. Nicht der „Irdische“ wie ein semitischer Adam, oder ein Affe, wie der Ahnherr der Turanier, sondern ein Erhabener, ein Vereinender, ein „Held“, voll Stolz und Treue: all diese Begriffe liegen im Arier-Namen. Unter Affen und Adamen also erscheint der Arja als erstes menschliches Genie. Ward er etwa aus einem ursprünglich gewachsenen Göttergarten westlicher und südlicher Zone, wo das Urgeschlecht üppig entstehen konnte,

ein Einzelner, nach Ost und Nord vertrieben, aus einem „Eden“ am Euphrat oder Araxes in das „Paradies“ (iran. *Paradaëca*) am Areios und Oxus? Nun, so soll ihm die erste grosse Noth seiner Art zum Götterstempel dienen in alle Ewigkeit des Menschlich-Endlichen: *per aspera ad astra!* Wir wollen ihn uns nicht wieder rauben und verjagen lassen im Wechsel der Zeiten! In der Veraffung und Adamisirung zur allgemeinen thierisch-irdischen Gleichheit den Fortschritt der Menschheit über das Genie hinaus zu sehen, soll keine Nachkommenschaft des Nichtarja's uns einreden können! Wir haben den Genius unseres Geschlechtes kennen gelernt. Der Kastor tauscht sterbend mit dem Pollux, der Wali stöhnt kämpfend des Balder Tod: der wahre Mensch wird erhaben im Leiden und vereinigt in sich den Zwiespalt des Zeitlichen. Arjas, Zwillingsarvin, du Edelreiter mit dem geheimnissvollen Einaug! Hinauf — hinauf durch Steppen und Wüsten gen Norden, wo die Götter wohnen, und wo noch ihr Untergang von ewiger Kraft und ewiger Weisheit kündet, wo Eden wiederkehrt auf dem Ida-Felde:

„Dann finden im Glanzgefilde sich die Götter,
den riesigen Welt-Umwinder zu richten,
uralter Runen des obersten Redners
und mancher mächtiger Mahnung gedenk! —
Auch werden sie wieder die wundersamen
goldenen Täflein im Grase treffen,
mit Denen zur Urzeit sich unterhalten
Odin und all sein Asengeschlecht.
Unbesät werden die Aecker bewachsen,
all Böses wird besser: auch Baldur kehrt heim,
und mit ihm wohnt Hödur im Hause des Mächt'gen.
Wohl ist den Walgöttern! — Wisst Ihr davon?“

(*Voluspä.*)

Dieser grossartige Mythos der Welt-Erneuerung ist die germanische Blüthe des urarischen Heroen-Mythos, der religiösen Vorstellung vom ersten menschlichen Genie. Der Held, der grosse Führer vielleicht der vertriebenen Edelschaar in das neue, das erste arische Heim: *Arja*, *Ares*, *Armin* — er war gestorben. Er konnte nicht gestorben sein! Er war zu dem Gott-Vater eingegangen, dem er entstammte. Immer gemahnte sein Gedächtniss die Sterblichen seines Volkes an seine Unsterblichkeit. Diese Mahnung sah ihn als „Manen“ seiner selbst, als *Manus*, lebendig. Sie versicherte auch Denen, welche seiner gedenkend, seiner würdig lebten, die Aufnahme in seine heilige Genossenschaft. Sie machte die Arier zu wahren „Menschen“, Mannes-Söhnen und Brüdern. Jeder „grosse Mann“, der unter ihnen entstand, galt ihnen nun als Wiedergeburt des ersten Menschen, als seine Zwillingsgeburt aus dem Todtenreiche zum segenvollen Leben am jungen Tage des Arierthums. Treue gegen diese wahren „Männer“ — Gefolgschaft im Aeussern und Innern den Helden, den Genien! Das ward ein erstes, über das Endliche hinausreichendes Gebot, eine heilige Sitten-Rune, ein göttliches Weisthum des Volksgeistes. Mit dem Heldenglauben: Un-

sterblichkeit — Sittlichkeit! — Erkenntniss des Grossen, Wiederkennen seiner Neugeburt, das gleicht einer Wiedererzeugung, einer menschlichen Schöpfung. Der Mensch schafft sich selber neu im Erkennen seines Genius. Es ist etwas nur ihm Eigenes, und die Sprache des Ariers hat ihre Weisheit auch darin bewährt, dass sie das Erzeugen und das Erkennen mit der selben Urwurzel (*gan*, germ. *kun*) bezeichnet. Dieser Wurzel entsprangen: der *Genius* und die *gens*, die Künne (Familie) und die Kunst, der König und der Künstler, die Erkenntniss und das Kind! —

Der Aqvin der untergehenden Sonne war zugleich der Bürge für des Lichtes Wiederkehr. Der Todtenbeherrscher ist kein sterblicher Mensch: er ist ein als Mensch gestorbener, als Held wiederkehrender Gott. Die Namen der arischen „ersten Menschen“ und „Totdenkönige“ wechseln miteinander, wie Kastor und Pollux ihre Lebensbahn. Im indischen Mythos ist Todtenkönig: Yama, d. h. der Zwillings. Dagegen ist Manu ein vielfach wiedergeborener Asur, Gesetzgeber der Arjas, Urmensch. In Iran wird Yama als Yima zum Fürsten der goldenen, paradiesischen Zeit, zum Urkönige der Arier von Medien. (*Yima Kshaeta*, Dschem-schid, d. i. Yima-König.) Allerdings verfällt auch er, sittlich, dem Dunkel und dem Tode, als Gewalt über ihn gewinnt jener semitische Dämon Dahaka, der *Dejokes* der hellenischen Ueberlieferung, der vom arabischen Wüstenteufel Iblis auf die Schulter geküsste Vasall der Hölle. (Wunderlich: die verderbliche Geliebte des Klingsor bei Wolfram heisst gleichfalls: Iblis — das arabische Sizilien spielte in die Capuaner Zaubermär hinein, und Vulkane flammen dazu grausige Beleuchtung vom Demavend und Ararat bis zum Aetna und Vesuv!) Manu scheint aus Iran verschwunden; doch werden wir ihn in anderen Formen wiederfinden. Als Manos ist er Urahn der Phryger, als Minyas der Heros der Lemnier, bei denen Hephaistos (der Blitz) niederfiel. Als Minos taucht er deutlich genug auf Kreta mit dem Minos-Stiere und dem Labyrinthe auf, Urwasser und Unterwelt andeutend; weshalb der Hellene ihn auch als Todtenrichter anerkannt hat. Die Germanen hinwiederum nannten ihren Urhelden, Gottessohn und Völker-ahnen: Mannus, und des Tacitus' Genealogie setzt ihn ihm selber zum Vater, wenn sie letzteren als Tiusco bezeichnet. Mannus ist eben nichts anderes als ein *Tiusco*, *Tivisco*, ein Tiu'scher, des Tius' Sohn, ein Deva-Spross, der Dämon der Deutschen. Der selbe Tiusco, der „Himmlische“, soll aber auch *terra editus*, erdgeboren, also ein Unterweltlicher von Herkunft, ein „Yama“ in „Manu“-Wiedergeburt sein. Die Silbe *isc* verleitet unsere Phantasie unwillkürlich zum *asc*, dem Baume: bildet doch auch sie Stamm- baum-Sprossen, Patronymika! Ask kennen wir schon als „ersten Menschen“, den Mannus des germanischen Hochnordens, und auch als den aus dem Tode wiedergeborenen „neuen Menschen“ in Hortmime's Holze. Askenas nennt sogar die biblische Stammtafel den Enkel Japhet's und Sohn Gomer's, womit sie vom titanischen Kaukasus (Japetos) über das

pontische Kimmerien (Gomer) in das Skythenland nach dem europäischen Germanien weist. Hier heisst dann Askanes der Ahn der Sachsen, der Sage nach aus den Harzfelsen entsprossen, „wie ein Baum“. Wir folgen nicht der hebräischen Spur, sondern halten uns an die alte arische Urkunde, welche uns noch in Iran fesselt. Die Abstammung des Menschen vom Baume hatte auch hier ihre Mahnung hinterlassen. Sie zeigt uns den verschwundenen Manu in Gestalt eines Zwillingspaares: Meschia und Meschiane (*Manusha*, Mensch). Unter der Doppelform eines verschlungenen Baumes aus der Erde entsprossen, sündigen sie wider Ormuzd durch Genuss irdischer, thierischer Speise. Sie entzündeten Feuer aus Holzstücken zum Braten eines Schöpsen, gehen auf die Jagd, kleiden sich in die Felle der erlegten Thiere und finden zuletzt auch das Eisen in der Erde, womit sie das Kulturwerk vollenden und einen Baum an der Wurzel absägen; von dann ab ward der Eine des Andern Feind, ihre reine Liebe aber verkehrte sich zur sinnlichen Lust, und mit der Geburt wiederum eines Zwillingspaares war das menschliche Geschlecht begründet. Der gefällte Baum ist eine Art Weltesche: auch mit ihrem Sturze scheiden sich die Zeiten. So spielt dieser iranische Mythos einerseits in die semitische Paradieses-Geschichte von persischer Herkunft hinein, andererseits lässt er uns den Urzusammenhang mit dem germanischen Glauben nicht vergessen. Echt iranisch, d. h. sonder-iranisch, ist dagegen jener schroffste ethische Gegensatz in der Religion Zarathustra's: Ahura-mazda (Ormuzd) und Anhro-mainjus (Ariman); doch auch in ihm erkennen wir eine Zwillingsgeburt aus dem selben göttlichen Stamme. *Anhu* ist nämlich nur eine iranische Nebenform von *Ahu*, Beides den Herrn des Lebens, den Gott, den Asuren bedeutend, sodass wir also, neben dem „grossen Gott“ *Ahura-mazda*, im *Anhro-mainjus* den „Gott Manus“ und den „Heros Minyas“ wiederfinden. Der Name ward dann ethisch umgedeutet in den „Argsinnigen“, wogegen der grosse Gott den entsprechenden Beinamen *Cpenta-mainjus* d. i. „heiliger Geist“ erhielt. Ob ursprünglich oder jünger der Name des Bösen *Areimanios* war, wie Plutarch das Pehlviwort Ariman umgeformt hat, das ist nicht festzustellen. Es könnte wohl sein, dass aus einem allereinfachsten „Arischen Manus“, das nicht nur dem indischen König der Todten *Arjamānus* durchaus gleichgelaute, sondern auch unserem *Ar-min* entsprochen und dem Westlande Armenien sogar den Namen gegeben haben dürfte, der Zarathustrische Anhro-Mainjus erst umgebildet worden wäre. Mit diesem kaukasisch-armenischen Herrn der Vulkane und Gasfeuer verband sich sehr natürlich die Bedeutung des Todtenbeherrschers (Açvin der untergehenden Sonne), welchem die türkischen Kurden noch jetzt als „gefallenen Engel“ göttliche Ehren erweisen. Für Ost-Iran, welchem Vulkane nur fern im Rücken, jenseit der Berge, im Thianschan lagen, ward dieser böse Div dann der eigentliche Herrscher der turanischen Steppe, des nachbarlichen Schreckens

für Sogdianer und Baktrier: der im Oeden hausende Gott! Ueber alle diese einst friedlichen arischen Urlande, die Heimath der Germanen, Iranier und Inder, ergoss bei zunehmender Berührung der arischen und nicht arischen oder mischblütigen Stämme der Ariman von Turan seine Plagen. Alles Arge, was Iran widerfuhr, ward von nun an Turan und seinen Div's zugeschrieben. Im Vendidad lesen wir, wie Ariman zu *Eriene Védjo* (also: am germanischen Asferah), welches „eine Wohnstatt des Segens und Ueberflusses“ gewesen und von Ormuzd „ohne alle Unreinigkeit“ geschaffen war, im Flusse (Ranha) die „grosse Winterschlange“ erzeugte, wodurch es eben das winterliche Arierland ward. (So zeugt Loki bei den Nordgermanen die Weltschlange!) In *Bakhdi*, dem „reinen Orte“, schuf Ariman die Ameisen, vielleicht ein Bild des schädlichen Einflusses jener fremdartigen Bergwerk-Völker, deren Spuren noch im östlichen Felsenrücken von Baktrien zu treffen sind: „allemsig müsst ihr sein, ihr Wimmelschaaren,“ wie es von solchen Erdwühlern im „Faust“ heisst. (Auch Loki steht mit den Zwergen in verwandtschaftlicher Beziehung.) In *Harakheti* (Arachosia), dem dritten „reinen Orte“, schuf Ariman das „Verbrechen des Begrabens“, als ein rechter Todtengott und Unterweltsherrscher, die schlangenhafte Erdseite des Göttlichen. (Die Hel ist Loki's Tochter!) Ausserdem lesen wir an jener Stelle von dem Lande *Sogdo* (Sogdiana), wo er die Heerden der Nomaden durch Fliegen tödtete, und von dem Lande *Moore* (Merw), wo er (recht wie ein Loki) böse Reden anstiftete, während er in *Hareia* (Areia, Herat), dem einst „wegen seiner Einwohnerzahl berühmten“, Armuth entstehen liess. Die Ur-Orte der alten Arier scheinen hiernach jene „reinen Orte“ Arjanem Vaego, Baktria und Arachosia gewesen zu sein. Von dort dehnten sich die germanischen Stämme nach der Sogdiana, die iranischen nach der Areia aus. Eine Zusammenströmung Beider könnte am Kaukasus, wenn nicht schon in Armenien, stattgefunden haben. Damit hätten sich die Arier der ursprünglichen Heimath des bösen Asuren oder Deva, des Flammen-, nicht Steppen-Dämons, des Gluth-, nicht Winter-Gottes *Areio-Manus* genähert und die Bekanntschaft mit dem „schweifenden Loge“ — Aug' in Auge — für alle Folgezeit begründet. —

Noch aber rasten wir hier in Baktrien's Osten; und bei den heiligen Feuern auf den Felsenhöhen des Bolor gedenken wir der Göttlichkeit des Lichtes und der Flamme mit den verehrungsvollen Schauern des frommen Urariers von Asferah und von Açagarta. Letzteres könnte wörtlich Felsengarten bedeuten (*açan*, Stein). Wir wären dann auf einem Walküren-Steine, auf welchem die Lohe flammt. Das Wort *aça* wird aber *açva* gelautet haben: *Açvagarta*, iranisch: *Aspagart*, wäre ein Rossegarten, ein altarisches „Stuttgart.“ Es gefällt zu denken, dass damit das „Paradies“ gemeint sei, dessen Name, aus dem Persischen, ja auch auf eine Art von Pferdewiese, Park für Rosse, gedeutet zu werden pflegt. Das Paradies

des Ariers haben wir eben erst schildern hören, als Ariman seine Plagen darüber ergoss: „Wohnstatt des Segens und Ueberflusses, ohne alle Unreinigkeit geschaffen, durch Einwohnerzahl berühmt.“ Und wahrlich, wir wollen uns damit begnügen, dass unseres Stammes Geschichte hier beginnt! Wir wollen nicht weiter zurückschauen in ein doch undurchdringliches Dunkel, davor der Cherub mit dem Schwerte steht, und zwischen die Sintfluth sich ergossen hat. Das Eden der Bibel soll entweder nördlich oder südlich von Armenien gelegen sein. Sei nun das Menschengeschlecht der „Kaukasier“ dort entstanden, — sei von dort durch eine gewaltige Erdrevolution, durch die Feuer der Naphtha-Quellen (das Cherubsschwert!) und durch die Uberschwemmungen aus dem Ur-Meere (die Sintfluth!) die älteste Schaar menschlicher Wesen aus ihrem ersten Paradiese zersprengt worden in südliche und westliche Chamiten und Semiten, nördliche und östliche Japhetiten, — sei der flüchtige Arier-Stamm in den armenischen Bergen schon eher sesshaft gewesen als in denen des Hindukusch, Bolor und Asferah und in dem arachosischen Hochlande, — sei die früheste Kindheitserinnerung an jene Schrecken der Ausstossung aus dem ersten Heim (in Paradies- und Sintfluthsagen) auch noch in den Eli-Vagar und Muspel-Funken des nordischen Welt-Mythos bewahrt: ich bringe es nicht über mich zu glauben, dass gleichso alle mythischen Erinnerungen an titanische Elementarerscheinungen vom Ararat, Demavend, Kinalughi u. ä. in der That schon armenisch-kaukasisches Ureigenthum der Arier, nicht aber erst, wie ich vorher gesagt, spätere Wandererfahrung gewesen seien. Ich finde in Sprachen- und Mythen-Bildung dafür nicht genügende Urs Spuren vor und lasse darum Cherub und Sintfluth dem Paradiese der West-Welt, das seine eigenen Gläubigen finden mag zur besonderen Betrachtung, während ich mich an den reinen Arier halte, der erst aus seinem Paradiese des Ostens vor meinen Blick tritt und mir erklärt: „Hier bin ich heim; von hier aus beginnt meine, deine Geschichte.“ Soll eine Arbeit etwas taugen, so muss sie auf einem Glauben beruhen: ich glaube an *Açagarta*! —

Açagarta, Rossegarten, — das ist jedoch nicht das Letzte, was mein Glaube diesem arischen Worte entlauscht. Mit unwiderstehlicher Gewalt zieht es mich weiter hin zum ältesten Asgard. Wie das nordarische Asferah am Himmelsgebirge, so hier das iranische Asa-garta am Südabhange der Vorberge des Paropamisus: es weist uns auf die Heimath der Asen, der Ur-Götter des arischen Stammes. Die germanischen Asen sind später wegen des gotischen und altdeutschen Wortes *Ans*, welches „Gott“ und „Balken“ bedeutet, als ursprüngliche „Ansen“, Holzstücke, erklärt worden. Viele schütteln über solche Erklärung verwundert den Kopf. Wir denken sofort an jene arischen Hölzer zur religiösen Feuer- oder mythischen Blitz-Erzeugung. Es ist aber auch zu beachten, dass schon in altarischer Sprache

das Leben *asu* jenes Nebenwort *ansu* gefunden hatte. Die iranischen Worte *ahu*, Leben, *anhv*, Herr und Welt, *anhva*, Seele, sind nur dialektische Formen für arisches *asu* und *ansu*, da die Zend-Sprache das *s* wie *h* sprach. Der Herr des Lebens, der Inbegriff der Welt, der beseelende Dämon des All's, war also — arisch ausgesprochen — *Ansus*, den wir als iranischen *Anhro-Mainjus* neben dem „grossen Asuren“ *Ahura-mazda* schon vorher beachtet haben. Beide sind Eines, wie die Asen der Skandinavier und die Ansen der Deutschen. Nun ist es merkwürdig, dass *ansa* sonst das arische Wort für eine Handhabe, einen Henkel ist, womit übrigens auch *amsa*, die Schulter (griech. *ómos*) zusammenhangen wird. Auch im Lateinischen heisst der Henkel *ansa*, wogegen im Sanskrit der Dual *amsau* die beiden Henkel am Altar bezeichnet. Ein altpreussisches Wort für „Haken“ ist *ansis*. Die arischen Urgötter wurden sicherlich nicht als Henkel, Haken, Schultern oder Balken vorgestellt, wie man diess als eine Symbolik für die „Welt-Träger“ zur Erklärung der Balken-Ansen in Deutschland wirklich versucht hat anzunehmen. Diese arischen *Ansus*, indischen *Asuras*, gotischen *Anseis*, nordischen *Aesir*, etruskischen *Aesar* waren allesammt ursprünglich die Feuerhölzer selbst, gerade wie *Ask*, der erste Mensch und Gottsohn. Holzstücke wurden im Gebrauch zu Balken, zu Henkeln, zu Trägern, zu heiligen Werkzeugen, und ihr Erzeugnis beim Zusammenreiben war das Feuer, das Lebenselement, die Seele der Erde, des Holzes, der Materie, das Göttliche, die neue Welt des ersten Kulturmenschen, welcher mit dieser Feuergeburt selbst geboren war. Was aber die „Schulter“ betrifft, so gedenken wir jener elfenbeinernen des Tantaliden Pelops, auch solch eines geretteten, durch die Erdmutter wieder belebten Himmelskinds (*Pel-ops* = zuckender Blick). Diese leuchtende Schulter blickt uns an wie ein phantastisches Abbild des im irdischen Feuer fortlebenden Blitzes. Sie ward von Demeter verzehrt: die Erde verschluckt den Blitz. Aber die Göttin ersetzte das Verzehrte durch das lichte Elfenbein. Ursprünglich mag diese Blitzschulter, diese *amsa* des Pelops, von leuchtendem Golde gewesen sein, was sowohl auf den Blitz wie auf den Ersatz der Göttin in der Fruchtbarkeit des Erdlebens passen würde; das Elfenbein erscheint „modern“. Das Gegenbild dazu sehen wir im Vater Tantalos, der seine verruchte That, die Schlachtung des Söhnleins, unter den Qualen des Hungers und Durstes zu büssen hat. Hier spielt das Asiatisch-Dämonische wieder hinein: die dörrende Flammen-Cluth als Widerspiel zum Segen des Gewitters. Und damit berühren wir schauernd die „Schulter“ jenes iranischen Dahaka, wo die Schlange, das Blitzthier, wächst und Hirne frisst. Uebrigens vererbte sich in der tantalischen Familie ein Scepter, welches für das des Zeus, also Blitz-Symbol, gehalten ward. Der Sohn des Pelops, Chrysippos - Goldross, das Widder-Opfer im eläischen Pelopeion, die Sage vom Diebstahl des „goldenen Hundes“, des kretensischen Zeus-Wächters, durch Tantalos: alles diess deutet auf den Blitz-Mythos. Die „Schulter“ des

Pelops fiel überdiess in's Meer, ward in die Erde vergraben, und sollte schliesslich zum „Palladion“, dem Symbol des vom Himmel fallenden Blitzes, verarbeitet sein: Sagenspuren, welche noch in unserem Wotan-Schwerte aus der nibelungischen Erd-Tiefe (Rheingold, 4 Sc.) neu verschmiedet erscheinen. Die Tantalos-Sage ist asiatischen Ursprungs. So wahrte sie uralte Erinnerungen, mythische Begriffe, Worte aus arischer Urzeit, die umgedeutet auch neue Sagenformen schufen. —

Mythos heisst Wort. Man hat ein Recht zu sagen, Urworte seien Urmythen, Ursprache sei Urmythologie. Ist eine Ursprache nach den ersten Weltvorstellungen eines jungen Volksgeistes in noch flüssiger Bildung begriffen, so bilden sich mit ihr zugleich die Vorstellungen als bedeutsamste seelische Erlebnisse zu mythischen Symbolen aus. Mit jeder solchen Vorstellung begreift der Mensch im Geiste ein Stück Welt; und diess ist ihm Mythos. Wenn hernach sein sichtendes Bewusstsein das Religiöse vom Alltäglichen, auf das Ich Bezüglichen scheidet, wenn er nicht mehr mit Urschöpfungen seiner Seele, sondern mit objektiven Thatsachen zu thun hat, welche verschiedenen Sphären angehören: dann ist schon ein ganzes Gewebe von Mythen-Beziehungen fertig, welches in einem entsprechenden Gewebe von Sprachwurzel-Verwandtschaften vorgebildet worden war. Aehnliche Vorstellungen schufen sich ähnliche Wurzeln des Ausdrucks, und andererseits traten die durch ähnliche Wurzeln ausgedrückten Vorstellungen zu einer mythischen Gesellschaft zusammen. Innere Anziehungskraft einer Urverwandtschaft in der psychischen Auffassung der Welt durch den Menschen fassten dergestalt Vorstellungs-Gruppen zusammen, welche als Mythenkreise bestehen blieben, auch wenn die einzelnen Erscheinungen, losgetrennt von jener ersten Auffassung, in objektiver Verschiedenheit einander fern getreten waren. Wir sahen schon, wie aus Feuerhölzern Götter wurden, und wie nun Henkel, Haken, Balken und Schultern den selben Ausdruck sich bewahrten, der einst dem Göttlichen gegeben war: in der Urwurzel *as*, *ans*. Wir haben ferner gesehen, wie As-Gärten auch Eschen-Burgen, wie Götter Eschenbewohner, Menschen Eschensprossen wurden, und erhalten eine Erklärung darin, dass die älteste Sprachform unseres deutschen Wortes „Esche“ gleichfalls *asi* gelautet hat. Während das griechische Wort *melia* von dem *mel*, dem Honigsaft der südeuropäischen Manna-Esche, stammte, die lateinischen Worte *ornus* und *fraxinus* aber selbständig den „erhabenen“ und den „Blitz“-Baum bezeichnen, so finden wir bei den Germanen und Slaven allein noch die urymythische Vorstellung des Ase-Baumes sprachlich ausgedrückt. Die Wurzel *as* bildet mit vokalischem Stamm im lithauischen Dialekt: *usis* und *usio*, im preussischen *wo-asis*, Esche. Dagegen erscheint die volle, adjektivische Bildung des germanischen *as-k*, nämlich *as-ik*, im slavonischen Dialekt als *osika*, im serbischen als *jasika*, Esche. Unsere deutsche „Esche“ ist wörtlich die „Asige“, oder, wie wir lieber hören und klarer verstehen: der asische Baum. So lag es denn einer

lebendigen Ursprache, wie der germanischen, gleichsam auf der Zunge, die verwandten Worte mitsammen zu vertauschen und danach zwischen Asgarden und Askiburgien einen fast spielenden Unterschied zu machen, eben weil Beides im Grunde das Gleiche bezeichnete. Bestärkt darin musste der Sprachausdruck des Germanen werden durch die fernere religiöse Thatsache, dass er die Götter, wie der Arier im vereinzelt oder verzwilligten Feuerholze, vielmehr im tiefen Walde selbst verehrte, dass sie ihm also auch in diesem Sinne „Eschen-Hauser“ waren. Die Esche steht hier für die Baumwelt des Waldes überhaupt, worin sie weniger gruppenweise als einzeln, überragend, als *Arnas (ornus)*, „aufzuwachsen pflegt: der *Arja* des Waldes also! Wenn Wotan seine Helden „zum Forst“ schickt, die Welt-Esche zu fällen, so erblicken wir diese sonst so vereinzelt in unserer Phantasie aufragende Esche in Mitten eines ganzen göttlichen Waldgebietes, das mit der Fällung dieser Einen selbst wie vernichtet erscheint. Auf der Welt-Esche Wipfel war *As-gard*: d. h. der Himmel als Abbild der Erde ist ein Wald, der Götter Sitz — ein Wipfelnest, eine Waldburg, Eschenburg, *Asci burgium*. Wie einst das Blitz-Feuer aus der Wolke sprang, gleich dem Funken aus dem irdischen Feuerholze: nun war das Holz, welches dem arischen Urwalde entschnitten, wieder zum Urwalde Germaniens, zur Welt-esche ausgewachsen, und die himmlischen Götter, Heimdall mit dem Blitz-Schwert, Wotan mit dem Sonnen-Auge, sie wachten und walteten im Wolkenwipfel, auf dem Wetterbaum, gleichwie ihr heiliges Wesen daheim im germanischen Forst um die geweihte Esche lebte und webte. Blitz und Sonne aber kennen wir ja als arische Rosse, als Aëvinen und Dioskuren. Wie ein feuriges Ross entsprang der Funke, das Feuer, das Licht dem Holze, der Wolke, der Erde selber. Auch dieses Ross erscheint in's Riesige ausgewachsen beim germanischen Eschen-Mythos. Denn der Skandinavier nannte die Welt-Esche selber ein Ross, ein Ross des *Ygy*, d. h. Odhin des Schrecklichen, des wüthenden Walvaters, Schlachtengottes. Als Yggr stach er die Walküre in den Schlummer: ein arischer Blitzmythos, der zum Wintermythos germanisirt war. Das Ross des Ygg: *Ygg-drasil* ist der Name der Weltesche. Wunderbar freilich klingt uns vom fernsten Arierlande Indien, aus den alten Vedenliedern, die Kunde, dass auch Agni, der Blitz-Gott der Arja, zu seinem heiligen Baume sich den Ross-Baum: *Açvattha* wählte! (Zwischen Agni und Yggr ist sprachlicher Anklang!) Die Asen und Asuren waren Rosse und wohnten auf Rossen (Gandharven, Kentauren); ihre Asgard und Askiburg war auch eine *Açvagartha*. In dieser Vorstellung musste die Phantasie des Ariers wiederum bestärkt werden durch den Umstand, dass ihre Länder in der That auch die Weiden der Rosse waren. Das Ross der Iranier, jenes überallhin namengebende *Aspa* der Hochlande des arischen Paradieses, es vererbte sich als ein rechtes Wandethier auch an den abwandernden Germanen, an den wilden Steppenreiter Wotan, bis zu dem neuen, nördlichen Heim auf der Esche des urgermanischen

Waldes in Europa. Dort fanden sich Baum und Ross, die uralten Blitzsymbole, zum Göttersitze des einäugigen Edelreiters in Asgard wieder zusammen. Wie leicht gesellten sich die sprachlich anklingenden und mythisch engverwandten Wurzeln *ans*, *as*, *ask*, *açv*, *asp* zu einer untrennbaren Gruppe von Vorstellungen, wenn die Götterheime zugleich Rosseweiden und Eschenwälder umschlossen und überwachten! So ward denn bald diess bald jenes gewählt, das Selbe zu bezeichnen; und so erklären sich die unterschiedenen Formen des selben Begriffes, denen wir bei den einzelnen Stämmen begegnen. Die Sprachwissenschaft trennt einen Aspurgianen-Stamm an dem Asow'schen Meere von einem Açagarta-Stamm in Iran: aber vor der Trennung bestand eine begrifflich-mythische Einheit, für welche wir Germanen gerade das völlig ausgeführte Symbol überliefert erhalten haben in der wunderbaren Gestalt jener Esche, welche die Asen trägt und ein Ross heisst.

Wir haben ferner die Gestalt des Schwert-Asen auf dem Eschenwipfel schon in das Auge gefasst. Blitze und Sonnenstrahlen waren nicht nur Rosse, sondern auch Waffen: Schwerter, Pfeile, Speere, fallende Schilde, Steine u. a. m. Die beiden Urwurzeln, welche wir in den Worten für Asen, Eschen und Rosse fanden: *as* und *ak*, bilden auch ursprünglichste Waffen-Bezeichnungen des Ariers. Man denke nur an lat. *acies*, *acus*, ind. *açan*, und das beide Wurzeln verschmelzende lith. *asa*, scharf. Dem Begriffe des Scharfen gegenüber, der sich sonst in *ak* ausdrückte, bezeichnet *as* das Werfen, Schleudern: daher der As (Ans) und der Ast, das Holzstück als echtes Wurfgeschoss. Das arische *asi*, lat. *ensis*, Schwert, iran. *asti*, Geschoss, wohl auch lat. *hasta*, Lanze, gehört ebenso gut zu dieser Gruppe wie das arische *asti*, griech. *osteon*, Knochen, als ein „Ast“ am Menschenleibe und nicht minder verwerthbares Wurfgeschoss des Urmenschen. Ein Holz für Speere war vorzüglich das der schlanken und harten Esche; daher hiess dem Hellenen die Lanze nach der Esche: *melia*, und auch in altd deutscher Sprache bedeutete *asch* sowohl Esche wie Speer. Wotan's Speer war „aus der Esche Stamm“ geschnitten. Der Schwert-Ase (*sverdh-äss*) Heimdallr auf der Weltesche könnte also in arischer Ursprache auch *Asi-as* genannt werden. Setzen wir, als zum Spiele, in diese Gémation an Stelle der Wurzel *as* deren Urzwilling *ak*, so erhalten wir den Namen jenes getischen Kriegsgottes *Akin-akes*, welcher als Schwert auf einem Bündel Aeste und Zweige verehrt ward. Vereinigen sich darin (doch in welchem Dialekt?) etwa *aki*, das Schwert, mit *akva*, dem Rosse? Die germanischen Kriegsgötter, denen wie den altarischen Sonnen- und Blitzgöttern die weissen Rosse heilig waren, führten Schwert-Namen. Sahnnot der Sachse, Ear der Angle, Eru der Markomanne, Cheru der Irminone. Die Rune Ear und Eru ist derjenigen für Tyr (Tius) gleich: es ist die Schwert-Rune. Nach Ear oder Eru heisst die westfälische Eresburg in der Nähe der Irminsul, wie wir schon ein Tiusburg in der Nähe von Asberg beim Rhein getroffen hatten. Zu den Asgarden, Askiburgien, Açvagarten

— nun auch Eresburgen, welche Arjasburgen sein könnten! Grimm verlockte es, bei dem Namen Ear an griech. *aor*, Schwert, zu denken und auch den Ares zum Eru heranzuziehen. Ich möchte zwar im Ares einen Arjas, im *aor* aber den Asur (altpers. *aura*) finden. Auf alle Fälle rücken hier die Urwurzeln *as*, *ak* und *ar* in den selben Mythenkreis dicht zusammen. — Eine äusserste Kühnheit noch, da wir bei Rossen und Schwertern sind! Wird arisches *akva*, ind. *açva*, lat. *equo*, altsächs. *ehu* im Munde des Skandinaviens mit Ausfall des germ. *h* zum *i-ör* (Ross), so könnten ihm auch die *iöt-nar* und *iot-ar*, angels. *eotenas* und *eotas* (Riesen), lautlich für *ehutas*, lat. *equites*, arische *açvitas* stehen!? Die böse westfälische *Etheninne* wäre dann eine altsächsische *Ehutenina*, eine „Nachtmahr“, „Fru Stempe-Trempe“ der deutschen Sagen? Eine gar nicht unglaubliche Vorstellung: die Riesen als „Ross“ und Reiter, urthümliche Blitzdämonen, Titanen, Gandharven, Kentauren, Açviten neben Açvinen! —

Solche mythisch-dämonische Blitz-Völker oder Familien sind übrigens auch jene altindischen Bhrigus, welche mit den hellenischen Phlegyern als spracheinig identifizirt und damit auch deren Zwillingsvolke, den Minyern, von Lemnos und Jolkos, ebenso nahe gerückt werden, wie die Bhrigus selber in Indien zum Manus stehen. Die Bhrigus finden den Agni in der Wolkenhöhle und lassen ihn bei den Menschen wieder aufleuchten, wie die Minyer das „goldene Vliess“ vom Widder des Phrixos. Die Bhrigus sind selber aus den Flammen entstanden, wie bei den Phlegyern die ersten Menschen („Minyer“) durch Prometheus aus der phlegyischen Erde (Blitzwolke) geschaffen werden. Der Heros Phlegyas war Todtenrichter, der Heros Minyas zur Unterwelt verbannt: Yama und Manu! Dass die Phlegyer und Minyer von I-ason und Askalaphos, dem Unterwelts-Zeugen, geführt werden, sei nebenbei bemerkt. Bhrigu-Phlegyas („Phrixos“) heisst wörtlich der Flammende, noch ursprünglicher „der aus dem Bruche der Hölzer (*bhrag*) Entstandene.“ Die selbe Wurzel giebt der Esche den lateinischen Namen: *fraxinus*. Die Esche, der Menschen Mutter, Agni's und Ygg's Ross, fasst also auch Phlegyer und Minyer, Bhrigus und Manus, in sich zusammen: ein wahres Götter- und Helden-Nest.

Von der Esche, dem Wolken- und Wetterbaum, springt der Blitz: Ross und Reiter, Ritter und Schwert; von ihr aber auch strömt der Regen, dessen bebende Brücke der Wipfel- und Schwert-Gott Heimdallr-Rigr bewacht. Das ist der Himmelsthau, der Göttersaft, der Honig der Höhen, der Segen der Erde. Wie aus der Esche die Feuerhölzer und Speere, so gewinnt aus der selben Esche der Arier auch das Manna, den süssen Saft jener südlichen *Praxinus ornus* L.: das „*meli*.“ Als Blitz- und Regen-, als Speer- und Honig-Spenderin heisst die Esche also lat. *fraxinus* und griech. *melia*, und sie ist in all diesen natürlichen und mythischen Eigenschaften der eigentlich erhabene und höchste, arische Baum: *Ar-nas*, der Götter-Baum: *Asi*, *Asika*, *Akr*.

Auf den Bergeshöhen, wo sich der Himmel mit seinen Wolken zur Erde neigt, flammen die heiligen Feuer; von den Bergeshöhen fluthen die heiligen Ströme, wie aus der Wolke Blitz und Regen, wie Ross und *ros* (Thau) von der Esche springt. Der Urmythos wandelt und waltet fort! Auch der Berg tritt nun zum Baume, wie der Baum auf den Berg steigt: Beides zum elementaren Wunderspiele der Verkündung und Verbindung zwischen Himmel und Erde. Was die Weltesche den Germanen, das ist den Iranern der Urberg. Aber auch von dem Urberge heisst es: „er wuchs wie ein Baum, und von ihm sprangen die Ströme wie die Rosse.“ Solche Götterberge, Asberge (persisch: *Al-bordj*, *Elburs*), waren der Asferah, der Meru, die verschiedenen Elburs in Medien und im Kaukasus; wogegen jener vulkanische Demavend, an dessen Fusse noch heute ein Ort liegt Namens Asik oder Ask, zum Teufelsberge ward, verderbliches Feuer speiend, wie jene befruchtendes Wasser. Der Urberg galt als Urquelle der Ströme, ein *omphalos thalassês* auf Erden. Heisst die Sammelstelle aller Wasser dem alten Iranier: *Ferakh-Khand*, so erinnert uns diess wieder an *Ferghana* und *As-ferah*, an die Stätten, wo vom Thianschan und Bolor her die grossen Ströme der nordischen Ariana rinnen. Auf dem Albordj lässt Ormuzd das Wasser „im schnellen Laufe des starken Rosses“ rennen; und dieses „heilige Wasser“ wird angerufen als: „Rosses Leib.“ Auch hat ja die arische Sprache für Wasser und Ross das selbe Urwort *akva* (lat. *aqua* und *equa*, got. *ahva* und *aihva*). So kannte der Hellene an Stelle der arischen Strom-Stiere (vgl. den Urstier Oxus!) die Wellenrosse Poseidon's (vgl. das Urpferd Areion!). Darin finden Blitz und Regen, Feuer und Wasser, das gleiche Symbol. — *Go-gard*, Rindgarten, an Stelle von *Açvagarta*, Rossgarten, heisst dagegen jener „in Urzeiten gewachsene“ Platz im *Ferakh-khand*, der „Mündung des Berges“, allwo die Heimath ist des heiligen Gewässers der iranischen Religion: des *Hom*. Ja, *Hom* selber heisst *Go-gard*, wie etwa die Esche: Schreckross mit *Asgard* im Wipfel. Das mehr strauchartige *Hom*-Gewächs, das man nicht mehr zu bestimmen vermag, ist in den iranischen Kultus-Uebungen, entsprechend dem indischen Soma, an die Stelle des mythischen Baumes getreten. Es ist, wie wir sehen, die Blüthe, das Heilsgewächs, der „Heimdall“ d. h. die Himmelsdolde auf dem Gipfel des Götterberges. Die Gewinnung und Bereitung des *Hom*-Saftes war das erlesene Heilswerk der ersten grossen Heroen von Iran. Es ist die sagentiefende Offenbarung göttlicher Kraft, die Gewähr der Unsterblichkeit, das Wahrzeichen der arischen „Genialität“. Erinnert es uns aber nicht auch an einen alten Bekannten, den Adler auf der Weltesche Haupt-Wipfel, wenn es vom *Hom* heisst: „Von Dir, o Du Haupt der Herrlichkeit, und von Deiner Güte kommt der Vogel, der Körner liest und sie zerstreut. Dieser Vogel ist so hohen Wuchses, erhaben über die Sterne; herab neigt er sein Haupt zur Rechten und zur Linken und über die Berge giesst er im Regen aus Geschenke

aller Art!“? — So strömen ja auch von der Weltesche Wipfel, vom Adlershorst, die Quellen aus Heimdalls „Horn“, dessen „Haupt“ nach der Skaldensprache, als Name des „Schwertes“, den Blitz- und Sonnen-Gipfel der Welt selbst zu bezeichnen scheint. (*καρὰ, κρᾶνον* Haupt; *κερὰς* Horn; *κρηνη* Quell; = germ. *hirn; horn; hrana, hārṇ* (Meer); *hairus* (Schwert). Wz. *kar.*) Wie nach der Edda der Adler im Wipfel, über Asgard's Thor, „Worte raunt“, die das Eichhorn vernimmt, so war Hom, nach dem Vendidad, „anfänglich das Mittel gegen alle körperlichen und moralischen Uebel; jetzt aber ist es Zarathustra durch sein Wort;“ und dieses „Wort“ wird wiederum gleichfalls als Vogel gedacht: „das Wort Serosch ist heilig einer der vier Himmelsvögel, Haupt und Füße sind golden, schneller wie Pferde, Winde und Regen: er schiesst dahin im Fluge ohne Wendung auf die Div's“, und „Serosch der Vogel redet des Himmels Sprache,“ „auf dem Gipfel des Elburs nistet er und spendet Iran Leben und Ruhm!“ Alle unsere Mythenbilder von der Esche fliegen da wieder wie die Vögel in einen Wipfel zusammen. Ja noch mehr: muss doch auch dem Hom-Baume geopfert werden „mit linkem Auge,“ wie Wotan am Quell der Weltesche sein eines Auge zum Pfande setzt. Dafür erhielt der Gott dort Weisheitsrunen, wie sie der Aar, unverständlich für schwatzende Eichhörner, in die Tiefe raunt. Heilige Worte! Ob auch „reinen Willen“, wie das „Ur-Wort“ des Zarathustra so schön genannt wird? In unserem Drama geschieht es also: „weisst du, was Wotan will?“ Dem Reinen weicht er und weicht er die Welt. Aber das erlösende Wort wird doch erst am Schlusse gesprochen, als die Walküre auf ihrem Blitzross in die Flammen springt, und die Wellen des Urstroms die Welt verschlingen, als die Weltesche auf flammt und der heilige Wag den grossen Fluch im Untergange verlöscht. Auch hier noch das Ross und das Wort, das Feuer und das Wasser; und die Raben fliegen, die raunenden Göttervögel, mit letzter Kunde nach Walhall heim. Urganische Spuren aus dem alten Arierlande! Der Ring ist geschlossen. *)

*) Als eine beachtenswerthe Einschaltung nehme der aufmerksame Leser hier ein längeres Zitat hin aus dem nachträglich mir bekannt gewordenen „Anhang von Jos. Arnold Kanne“ zu Adolf Wagner's „Reich des Scherzes“ (Reklam, Leipzig 1823), welches zugleich in Jedem die Erinnerung wecken muss an die erste Scene des „Rheingold“, worin aus dem Urwasser beim Aufblicken des jungen Lichtes, durch die Jauchzer des „schwatzenden Heeres“ „Wallala, lalaleia, lalei“, das Wort des Drama's sich hervorringt: „Wenn die Wurzel *la*, die in der allgemeinen Sprache Wasser bedeutet, durch die verschiedenen Konsonantformen: *las, lab, lac, lal, lam, lan, lar* verfolgt wird, und ihr zur Seite die selbe Wz., insofern sie Wort und sprechen bedeutet: so sieht man beide Bedeutungen, Wasser und fliessen, Wort und sprechen, in mehrern Formen zusammenfallen, und die Wurzeln selbst werden dann nicht angesehen werden können, als seien sie ihren zwei verschiedenen Bedeutungen nach zwei gänzlich getrennte. Ferner zeigt sich, dass gegenheilig eben jene Wz. für Wort und sprechen zugleich auch mit dem Wurzelwort für Feuer und Licht zusammenfällt. Beide Elemente, Wasser und Feuer, aus deren Zweikämpfe die älteste Idee das ganze Werden der Körperlichkeit hergeleitet hat, haben also Antheil an der Rede, und es ist

Waren Weltesche und Hompflanze mit ihren strömenden Wipfeln und Stämmen ein Doppelbild des Weltalls mit dem regenspendenden Himmel, den wasserspendenden Bergen: nicht vergessen darin ist doch auch das feuerspendende Holz und Werkzeug der Urzeit. Abgesehen von Hortmime's Holze, welches Welteschenholz aus dem Weltbrande war, da Mimir's Quelle aus der Weltesche Wurzeln quoll: auch der iranische Kultus kennt die verbundenen Baumzweige *Bareçman* (ind. *Brahmanas*) d. h. „Brüche“ (*fraxini*), welche bei heiligen Verrichtungen auf geheimnissvolle Weise mitwirken. Von einem „Reinen“ gebrochen, durch einen grünenden Zweig verbunden, lagen diese Brüche als heiliges Bündel auf einem Werkzeuge, welches *Asp-gasan* hiess, d. i.: „das Ross des Lautes.“ Ein Gegenbild zu dem Rosse des Schreckens, Yggdrasil! Der „Laut“ ist das Göttliche, Heilmächtige, das die Zarathustrier im „heiligen Worte“ verehrten: ein geistiger Nachkömmling des himmlischen Feuers. Wie der Blitz dem Himmel, der Funke den Hölzern, so entspringt das Wort dem Menschenmunde, dem *herkos odontón*, der Zähne Hag, als ein Wunder, eine Offenbarung des Erhabenen, Gewaltigen, Weltbeherrschenden, durch dessen Besitz der Mensch sich gottähnlich fühlen durfte. Die biblischen Pfingstflammen und das „in Zungen Reden“ zeigen die beiden Elemente, Gas und Geist, verbunden: „Mundspiel“ und „Muspel“ könnte man wortspielend sagen.

wiederum in der Idee des Alterthums gerade das Wort auch die Leibwerdung des Geistes; ja das *Oum*, aus dem Alles hervorgeht, heisst nicht nur das Wort, sondern auch das Urwasser mit der Doppelnatur des Wassers und des Feuers. Insofern aber das Wasserprinzip in einem Dinge die Ueberhand erhielt, insofern war sein Dasein mehr der Körperlichkeit hingegeben und entgeistigt, und so wird nun die Rede, von diesem Prinzip beherrscht, das kraft- und gedankenlose Plaudern, und das Wort (*logos*) ist nun nicht mehr die Vernunft (*Logos*). In solchem Sinne ist *Larunda*, sonst die Furie (*Larva* des Hades), als *Lara* eine Najade, Geistlosigkeit aber auch hier das Plaudern, da ihr wegen ihrer Geschwätzigkeit, von der sie auch den Namen *Lalara*, die *Lal lara* (von *λαλῶ*) bekam, die Zunge ausgerissen wurde und in die Unterwelt gebracht, wo immer das Reich geistiger Finsterniss, des Irdisch- und Leibwerdens, des Stillschweigens und der Bewusstlosigkeit, sowie der rasenden Geister war. So ist *Lara* verwandt mit *ληρος*, Geschwätz, Possen. Geistiger Art hingegen war das Wort, wenn das Feuer und Licht in ihm das Vorherrschende war. Wie in der Sprache die Wz. *la* in den Grund- und den Konsonantformen sprechen, leuchten und denken bedeutet, so heisst in der indischen Idee noch das Feuer die Rede, oder diese die Ausgeburt der Sonne; der Licht- und Feuergott Schiwa spricht das schaffende Wort, das dann die Gestalt des Welteies annimmt, und, wie ein Wort, wie in der ägyptischen Mythe das Ei aus dem Munde des Feuergottes geboren. Die Meergöttin Thetis aber zieht den Feuergott Hephaistos, wie den Bakchos, in ihr versöhnendes Reich, da er aus dem Himmel verstossen wird. Das verkörpernde Wasser bringt dann den Geist in's Reich der Finsterniss, und alle Höllenfahrt geht durch den Todesstrom. In den Hades unmittelbar wandert daher Bakchos nach anderer Sage, oder hier wird er von Persephone geboren. Wiedergeboren zu Geist bringt dann der erlöste Erlöser (*λυαῖος*, *über pater*) das Weltgesetz und das göttliche Wort zurück, das durch den Abfall die Geister in sich vernichtet hatten: in den Fluthen werden die Vedas (heilige Worte) in der Palingenesie den Riesen wieder entrissen — — —.“

Logos und Loge rücken damit begrifflich nah aneinander. Wie wunderbar aber „spielt“ die Sprache selbst und enthüllt in ihren Beispielen tiefe Zusammenhänge, wenn sie im Deutschen das „Wort“ als Nächstverwandtes zur „Wurzel“ uns zeigt, und die Wurzel sowohl als Springwurzel, Schätze hehend, wie als Schlafdorn, als Waffe des Ygg bei der Verzauberung der Walküre, ihren mythischen Beruf erfüllt. Die Esche ist dann als Träger des bewaffneten Gottes: das Ross der Wurzel (Aspgasan), und der Wipfel fällt wiederum mit der Wurzel zusammen, gleichwie im germanischen Mythos die eine ihrer Wurzeln an den Wipfel, nach Asgard, hinreicht, und wie im iranischen Mythos die Weltströme vom Berge wieder am Berge sich vereinen. *Asoest* heisst dieser Ströme Einer, der die Todten zur Auferstehung beleben wird: „Wann die Sonne ihren Glanz auf Asoest strahlt, spiegelt sich in ihm ihr Glanzbild.“ Höhe und Tiefe, Wipfel und Wurzel verbindet das Göttliche, der „Asen Ast“, wie auf dem Wipfel der Esche Heimdalls Haupt und Horn, an der Wurzel aber Mime's Horn und Haupt sich geheimnissvoll wirksam zeigen in Lauten und Runen von Untergang und Wiedergeburt. Das Göttlich-Lebendige, Lebenspendende, ein Götterhaupt Erhebende auf der Höhe, — das Dämonisch-Mystische, Lebenbergende, dem Gotte ein Auge Abpfändende in der Tiefe, daraus aber einst das neue Leben entkeimen soll, wie der Schwertase Siegfried aus Mime's Höhle und Holz! Dazwischen lebt und webt die Welt der Zeit, und dieses Zeitliche wird als räumlich vorgestellt in dem Bilde der Esche. Zugleich aber auch, weil die Esche die Wohnung der Götter (gleich den Göttern im Hom und auf dem Elburs), wird sie das Bild des räumlichen Lebens der Asen-Sprossen, der arisch-germanischen Stämme. Ja, die Weltesche ist das Bild jener Heimstätten selber, wo die Wanderer ihre Götterburgen in ihrer Mitte wieder aufrichteten, wo sie ihre Asgard und Askiburg wiederfanden. Dann wuchs auch die Esche wieder auf den Höhen und am Strome, welche sie auf der Wanderung nach Westen erreicht und für eine Weile zur Rast erkoren hatten — bis neue Gewalt und Noth die Edelen durch schwerste Prüfung läuternd, zur stäten Wiedergewinnung ihres Selbst sie zwingend, dem letzten Vaterlande weiter zutrieb, wo die grösste Prüfung, die innerste Wiedergewinnung ihrer harrt: von Asferah am Ranha bis zum Asberg am Rhein. —

Dieser Wanderung folgen wir nun, die Weltesche als Symbol im Auge behaltend, aus der Ariana zunächst in die südlicheren Lande um das schwarze Meer, wo iranische und germanische Stämme noch immer sich nahe bleiben und vielfach sich vermischen. Es ist das Gebiet der Kaukasier und der Skythen, welches unsere zweite Fahrt im neuen Jahre durchziehen soll. Beiseiten aber aus den ponto-kaspischen Steppen Europa's lockt schon wie ein einsamer Wartthurm zur zweiten Rast im waldigen Norden: der Hügelberg Arsagar am Rha. —

Eine neue Geschichte der deutschen Litteratur.

Franz Hirsch,

Geschichte der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. III Bände. Leipzig, W. Friedrich.

Besprochen von Karl Alberti.

III.

Die im vorigen Abschnitte erwähnte, überaus flüchtige Besprechung Grillparzer's wird H. vielleicht auch damit entschuldigen wollen, dass die Besprechung eines Dramatiker's eigentlich überhaupt nicht in eine „Litteraturgeschichte“ gehöre; denn nach H.'s Meinung ist

„die Bühnendichtung nur als Anhang (!) einer litterarischen Darstellung zu betrachten.“

Freilich redet H. gelegentlich auch wieder von einer „litterarischen Blüthe“ des deutschen Theaters, gesteht sogar zu, dass die dramatische Dichtung „am eindringlichsten zum Volke spricht“; andererseits scheint ihm aber „alle dramatische Wirkung auf Ueberraschungseffekt (!) zu beruhen“, und die Bühne überhaupt ein „schlüpfriges Terrain“ zu sein, welch' letztere Bemerkung insbesondere für unsere Litterarhistoriker seine Richtigkeit haben mag, die ja, sobald sie vom deutschen Theater zu reden beginnen, in ihrem Urtheile gar seltsam unsicher und haltlos zu werden pflegen. Auch H. steht der allerdings schwierigen Frage des deutschen Theaters recht rathlos gegenüber:

„Immerhin aber bleibt es merkwürdig, dass in Deutschland dem Theater bis auf den heutigen Tag noch nicht diejenige litterarische (!) Blüthe erwachsen ist, welche die hohe geistige Entwicklung unserer Nation zu fordern berechtigt wäre. Das deutsche Volk hat noch immer nicht das Theater, welches es verdient. Noch immer entspricht die dramatische Litteraturgattung nicht den übrigen hochentwickelten Aeusserungen des nationalen Dichtungsgeistes und selbst der Name Schiller kann an dieser Thatsache nichts ändern.“

Daneben finden wir recht gute Bemerkungen, wie z. B.:

„Das deutsche Drama geht eigenthümliche Wege, aber es wendet sich niemals ganz von der Volksthümlichkeit ab.“

„Der fahrende Sänger, wie wir ihn aus den Anfängen deutscher Litteratur her kennen, ist zur althochdeutschen Zeit Epiker, zur mittelhochdeutschen Lyriker, zur Reformationszeit Volkslieddichter und im Jahrhundert des dreissigjährigen Krieges wird er Dramatiker. — Nicht immer waren diese Acteurs, welche unter dem Namen englische oder niederländische Komödianten sich vernehmen liessen, aus dem jungen Volk der Studenten und Schüler hervorgegangen, auch das Handwerk gab tüchtige, künstlerisch beanlagte Leute zu diesem Beruf her, der für phantasiebegabte junge Menschen etwas ungemein Verlockendes hatte.“ —

„Die zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufkommenden Haupt- und Staatsaktionen sind keineswegs, wie man früher gemeint hat, spanischen Ursprungs, sondern ein echt deutsches Produkt, welches das litterarische Zeitalter des ausgehenden Barockstils hervorbringt. Und doch ist die Haupt- und Staatsaktion als diejenige dramatische Form zu bezeichnen,

in welcher die Keime zum Erblühen einer deutschen Volksbühne vorhanden waren“ —:

wegen der geschichtlichen Stoffe und der volksthümlich natürlichen Sprache.

Als die „Stationen, auf denen das nationale deutsche Theaterstück zu seinem Ziele gelangen wird“, gelten H. *Minna von Barnhelm*, *Götz*, die *Hermannschlacht*, *Prinz von Homburg* und *Zopf und Schwert*.

Mit Recht klagt H.:

„Das Opernwesen, welches gleichzeitig mit den englischen Komödianten aus Italien gekommen war und durch Opitz, der den ersten deutschen Operntext *Daphne* verfasste, mächtig gefördert wurde, blieb der deutschen Bühne bis auf den heutigen Tag verhängnissvoll, indem die rein dramatische Form durch opernhafte Zuthaten seit dieser Zeit mehr und mehr geschädigt wurde.“

Andererseits weiss H. den wohlthätigen Einfluss der Romantik auf die Entwicklung des deutschen Liedes und der Oper sehr wohl zu schätzen:

„Des grossen Tonkünstlers „*Freischütz*“ schuf die von allen ausländischen Einflüssen freie deutsche Nationaloper. Denn als solche kann man Mozart's Opern, die sich in den Grenzen italienischer Form bewegen und für italienische Sänger bestimmt waren, nicht betrachten.“

„Dass auf Weber's und Marschner's Spuren der bedeutendste musikalische Dramatiker der Neuzeit bis zum Gipfel seiner Kunst vorgeschritten ist, werden wir an anderer Stelle sehen, wenn ich auf Richard Wagner zu sprechen komme.“

Was nun „sehen“ wir an dieser „anderen“ Stelle?

„Von ähnlichen ästhetischen Voraussetzungen (!) ausgehend, wenn auch nicht mit so starken Waffen des Wissens (!) ausgerüstet, wie Jordan, war der Dichterkomponist Richard Wagner (1813—1884—sic!) energisch und opfermuthig bestrebt, die schönsten nationalen Sagen mittelalterlicher Poesie in den Rahmen seiner Tondichtung zu fassen. Wie Karl Maria von Weber, dem er nach seinem eigenen Geständnisse ungemein viel verdankt, der Tonsetzer der älteren Romantik ist, so repräsentirt Richard Wagner in der Tondichtung die neueste national-deutsche Romantik. Es ist das unschätzbare Verdienst dieses grossartigen Menschen, dessen Genie durch die Kleinlichkeiten seiner Natur (?) nicht verdunkelt werden kann, weitesten Kreisen unseres Volkes die Bekanntschaft mit den anziehendsten Poesiestoffen des deutschen Mittelalters durch die eigenthümliche Form (!) vermittelt zu haben, die er der zum Musikdrama erhobenen Oper zu geben wusste. Erst durch Wagner haben die grossen Massen jene schöne Poesie der mittelalterlichen deutschen Volksseele kennen gelernt, welche die Mythen vom Tannhäuser und Lohengrin so reizvoll macht. Durch ihn ist dem Deutschen das instinktive Verständniss für Entstehung und Wesen der drei grossartigsten Epen des Mittelalters, für das heroische Volksgedicht der Nibelungen, die tief sinnige Kunstdichtung des Parzival und die Leidenschaftspoesie von Tristan und Isolde aufgegangen. Durch ihn hat die liebenswürdige Figur des Nürnberger Dichters und das Städteleben des sechzehnten Jahrhunderts auf der Bühne Gestalt gewonnen. Mochte auch sehr vieles in Wagners selbstverfassten Operndichtungen barock und manirirt (?) erscheinen, so zeigt sich doch in der echt poetischen Anlage des Tannhäuser, in vielen lyrischen Schönheiten (!) des Lohengrin und vor allem in dem ersten Akt der Walkyre (sic)

des Tonmeisters ausgesprochenes Dichtertalent, das ihm auch in der Litteraturgeschichte einen Platz sichert.“

Auch diese gütige Anweisung eines litterarischen Ehrenplätzleins dürfte vielleicht wieder damit entschuldigt werden können, dass nach H's Ansicht wie Grillparzer, so auch R. Wagner als Bühnendichter ja überhaupt nur im „Anhang einer Litteraturgeschichte“ zu besprechen wäre. Es möchte H. also immerhin zugestanden sein, die eigentliche Würdigung jener „selbstverfassten Operndichtungen“ etwa einer „Geschichte des deutschen Theaters“ zu überweisen. Nun begegnen wir aber weiterhin dem seltsamen Urtheil, dass die deutsche „Dramatik seit Jahren grosser nachhaltiger Erfolge bar (!) ist.“ Sollten demnach also wohl die dramatischen Werke unseres Meisters, deren „nachhaltige Erfolge“ H. doch sicherlich nicht wird leugnen wollen, gar keine „Bühnendichtungen“ sein? — Vielleicht lässt uns folgender Satz etwas klarer in diess Wirrsal von Widersprüchen blicken:

„Gleich wie bei den wunderlichen Auswüchsen der Romantik, die in ihrem Kern nationaldeutsch war, geht es bei diesen litterarischen und künstlerischen Bestrebungen unsrer Gegenwart nicht ohne Irrungen und Missgriffe ab. Auch die Künstler dieser Richtung vergeifen sich in den Mitteln, mit denen sie wirken wollen, sie reissen die von Lessing gesteckten Grenzpfähle nieder, welche die einzelnen Künste untereinander scheiden.“

Da hätten wir also wieder einmal das Gespenst des „Kunstwerks der Zukunft“, welches der „heilige Lessing“ bannen helfen soll. Freilich wurde es unseren Litterarhistorikern bis zum heutigen Tag nicht möglich, aus Lessing's Werken, geschweige denn aus seinem Laokoon nachzuweisen, dass die — von Lessing selbst schon angedeutete — Vereinigung zweier oder mehrer Künste zu einem Kunstwerke unthunlich sei. Sie müssten ja sonst die Vereinigung von Dichtkunst und Musik im Volkslied, von Dichtkunst und Mimik im Volksdrama verwerflich finden. Aber so schlimm meinen sie es ja auch nicht. Sagt doch H. vom Volksliede:

„Nur in einer Nation, deren Jugendfrische trotz aller herben Volksschicksale unverwüstlich bleibt, konnte solch fröhliches Wesen der Fahrenden, solche Liebenswürdigkeit des dichterischen Gemüthes jene tiefen Wurzeln schlagen, die uns den lieblich erblühenden Baum des Volksliedes erschlossen haben. — Wohligh fluthete der goldene Strom des Liedes durch alle Seelen, er drang durch das Ohr, begleitet von der weich anschmiegenden Tonkunst, in alle Herzen ernst und scherzhaft, leidenschaftlich bewegt und ruhig betrachtend, voller Gedankensprünge und oft ohne logische Uebergänge, aber voll gewaltiger Empfindung und in einer bezaubernden Harmonie von Form und Inhalt, von Wort und Melodie, wie sie in der Dichtung aller Nationen nur eben allein im Volkslied gefunden wird. — Das grösste litterarische (?) Verdienst des Volksliedes liegt darin, dass es die Poesie wieder vom Auge auf das Ohr lenkte, dass es die Dichtung sangbar machte, und dass sich die Lyrik vom Gedicht zum Lied entwickelte.“

Und über Neidhart's von Reuenthal, des „tölpischen“ Minnesängers, „Frühlings- und Winterlieder, die zum Tanz im Freien und im Zimmer gesungen wurden“, wie die Lieder und Ländler in unseren Alpenländern heute noch, lesen wir:

„Die Wirkung dieser Lyrik muss durch die kunstvolle Verbindung von Poesie und Musik, zu der in den beliebten Tanzliedern

(welche einen poetischen Text zum Tanze darstellten und oft geradezu die Tanzmusik ersetzten) noch das choreographische Element tritt, eine ganz besonders tiefe und reichhaltige gewesen sein.“

Hier hätten wir also ja das *lyrische Gesamtkunstwerk*, gegen welches Lessing ins Feld geführt wird, und H. klagt sogar, dass

„jene glückliche Vereinigung der Künste des Dichtens, Singens und Tanzens uns leider (!) ganz (?) abhanden gekommen ist,“

klagt also, dass die angeblich „von Lessing gesteckten Grenzpfähle“ aufgerichtet wurden, und gibt vielmehr mit Lessing zu, dass „Musik und Poësie von der Natur zu einer und der selben Kunst bestimmt“ seien! Aber freilich, wenn es sich um die Kunst R. Wagners handelt, dann ist die Sache eine andere! Auch Hoffmann v. Fallersleben beurtheilt H. sehr ungerecht, wenn er es für „eines der grössten Räthsel unserer Litteraturgeschichte“ hält, dass die „banalen“ Verse H.'s v. F., in denen man „nach tiefen Gedanken vergeblich sucht“, „jemals in unserer Litteratur Bedeutung finden konnten.“ Die *Litteraturgeschichte* allerdings mag insbesondere die „politischen“ Lieder Hoffmanns gerechter Weise vergessen, sagt doch H. selbst, dass sich „die Gedankenlyrik dem Wesen aller echten Lyrik entfremde“; aber jene Lieder Hoffmanns, welche seit fast zwei Menschenaltern von Tausenden und Abertausenden deutscher Knaben und Jünglinge aus allen deutschen Gauen fröhlich in die Welt hinaus gesungen werden, wird das deutsche Volk nicht vergessen: sie sind wirkliche *Volkslieder* geworden. An ihnen wird recht sichtbar, welch glücklichen Einfluss auf die Dichtung unserer Tage ein gründliches Studium der Minnesänger und des deutschen Volksliedes nehmen könnte, denn diesem Studium zunächst verdankt Hoffmann die schöne Manigfaltigkeit und die glückliche Wahl des Strophenbaues, die anmuthige Beweglichkeit des einzelnen Verses und den Wohlklang der Sprache, sowie die Leichtigkeit und den Reichthum des Reimes. Aber Hoffmann studirte eben diese altdeutsche Lyrik nicht, wie leider alle unsere Litterarhistoriker, nur als „Germanist“, sondern vor allem als Musiker! Dadurch ward er ganz von selbst auf den einzig richtigen Weg geleitet, den unsere nationale Lyrik gehen müsste: bei vielen seiner Lieder erfindet er, wie vor ihm der Freiheitssänger Arndt, zugleich mit den *Worten* die *Weise*. Daher hat, wie H. meint, „seine Muse stets Melodie, was man nicht vielen deutschen Lyrikern nachrühmen kann.“ Unsere „deutschen Lyriker“ wollen eben diese Melodie des Volksliedes auf „litterarischem“ Wege erzwingen, und diess Bemühen führt naturgemäss zu jener gesuchten Manirirtheit, die schon Platen mit den Worten tadelt:

„Wer oft recht volksthümlich und deutsch in Gedichten zu sein glaubt, Eh' er die Hand umkehrt, fällt er in leere Manier.“

H. war der richtigen Ansicht nicht ferne, als er sagte:

„In der Litteratur keines anderen Volkes hat das Volkslied eine solche Berechtigung (!) gewonnen, wie in der deutschen. Hier streben die begabtesten Kunstdichter darnach, den Ton des Volksliedes zu treffen, und ihren Dichtungen die anmuthende Gestalt des Volksliedes zu geben.“

Hätte er jedoch den innigen Zusammenhang zwischen Lyrik und Musik jemals lebendig empfunden, so würde er darüber nicht verwundert sein, dass die Dichter der Hohenstaufenzeit eine „so hohe Vollendung der Verskunst“ erreicht haben, wie „keine folgende Zeit“, trotzdem sie sich „der Gesetze ihrer Metrik gar nicht bewusst waren.“ Sie hatten eben an ihrer Tonkunst einen sicheren, verlässlichen Führer, dessen unsere moderne,

zur *Litteratur gewordene Lyrik* gänzlich entbehrt. Aus dem Geiste der Musik heraus geboren ist z. B. jene lyrische Grundform, welche die Lieder der Minne- und Meistersänger, das Volks- und Kirchenlied gemeinsam haben, welche auch R. Wagner in seinen Meistersingern so herrlich verwendet hat:

1. Erster Stollen,
2. Zweiter Stollen (in metrischer Beziehung eine genaue Wiederholung des ersten),
3. Abgesang.

Dieselbe Dreitheilung ist in den Chören der griechischen Tragödie wieder zu erkennen:

1. Strophe,
2. Antistrophe.
3. Epodos.

Und noch merkwürdiger könnte es dem oberflächlich Hinblickenden erscheinen, dass sie auch in dem Sonaten- und Symphoniesatz unserer deutschen Tonmeister, freilich grossartig erweitert, wiederkehrt:

1. Erster Theil,
2. Wiederholung,
3. Durchführung und Zurückkehren zum ersten Theil.

Bis in alle Einzelheiten der Rhythmik und Prosodik liesse sich der Einfluss der Musik nachweisen¹⁾. Richtig sagt daher H.:

„Für einen Musiker dürfte es nicht ohne Interesse sein, aus Neidharts Tönen sich die Weisen mit rückwärts gewandter Melodienphantasie zu konstruiren. Man kann sich diese fröhlichen Rhythmen ohne Musik gar nicht denken.“

Aber die Furcht des Litterarhistorikers, der Musik zu viel Recht einzuräumen, spricht wieder deutlich aus dem Satze:

„Man muss sich diese lyrische Darstellungsform etwa in der Weise vorstellen, wie ein musikalisch gebildeter Deklamator (!) ein Melodrama (!!) vorträgt, oder wie in den Chören der griechischen Tragödie Worte und Musik ineinander geflochten waren.“

Ja, wüssten wir nur so genau, wie die griechischen Chöre gesungen wurden, „melodramatisch“ im modernen Sinne H.'s aber wohl kaum; woher denn sonst der unverkennbare Einfluss der wirklichen Melodie auf die Form dieser Gesänge?

Schön sagt H. an anderer Stelle:

„Die Empfindung wirft sich zur Reformationszeit rückhaltslos an die Brust der Volksdichtung, dort weint sie ihr Lied, dort jubelt sie ihre Lust aus. Nur das Kirchenlied, in welchem die Empfindung der Gemeinde zum dichterischen Ausdruck kommt, schlägt eine Brücke von der volksmässigen Dichtung zur Kunstpoesie.“

Aber wie dieses Kirchenlied durch Schütz und Bach zur weihevollen *Passionsmusik* ausgebildet wurde — zur selben Zeit, als es in Leipzig „noch protestantische *Passionsspiele* gab, als daselbst alljährlich in der Charwoche die Leidensgeschichte des Heilands von Geistlichen und Schülern dargestellt wurde, während Gottsched das deutsche Theater nach missverstandenen ästhetischen Prinzipien zu reformiren suchte“ — wie endlich nach mehr als hundertjährigem Ringen der deutschen Kunst *Passionsmusik* und *Passionsspiel* in glücklichster Vereinigung von Volks- und Kunstmässigem sich zum Bühnenweihfestspiel von Bayreuth verbanden: diess thut H. mit der kurzen Bemerkung ab von der „eigenthümlichen Form, die Wagner der Oper zu geben wusste“. Was hilft

¹⁾ Man vergleiche hierüber meine Andeutungen: Bayreuther Blätter, 1885, Novemberstück.

es uns dagegen, wenn er die Passionsspiele des Mittelalters gelegentlich „Bühnenweihfestspiele“ nennt?

Wenn ferner H. in Wagners Dichtungen „sehr vieles barock und manirirt“ findet, so muss diess um so mehr befremden, als er einerseits die lyrische Sprache des Volksliedes so trefflich charakterisirt hat und andererseits über Gustav Freytag schreibt:

„Natürlich soll der Poet, welcher die Stoffe der Vorzeit behandelt, diese in der Sprache seiner Zeit darstellen. Dem historischen Feingefühl widerstrebt es jedoch, Figuren weit zurückliegender Kulturepochen, die, als stünden sie vor uns, durch unsere dem Dichter folgende Phantasie belebt werden, mit modernen, statt mit zeitgemässen Sprachkostümen zu bekleiden. Freytag hat das sehr richtig herausgefühlt. Und wenn unkundiger Missverstand (!) oder tendenziöses Uebelwollen (!) den „Ahnen“ eine alterthümelige Sprache vorwirft, so heisst das soviel, als ob Goethe's Götz von Berlichingen nicht in der der Selbstbiographie des wackeren Ritters häufig so glücklich nachgeahmten Sprache der Zeit, sondern im Ton Heyse's oder Spielhagens gehalten sein sollte“.

Sollte ähnlicher „Missverstand“ oder gar „Uebelwollen“ im Spiele sein, wenn H. Julius Wolff vorwirft, dass er das Wesen der Vorzeit in seinen Epen nicht erfasst habe, mag er auch „ähnlich wie Richard Wagner noch so viel scheinbar mittelalterliche Worte vorbringen?“ Wie nützlich wäre es unseren Litterarhistorikern, wenn sie manchmal auch Bücher wie z. B. Hans v. Wolzogen's: „Die Sprache in Rich. Wagners Dichtungen“ zur Hand nehmen wollten.

Seltsamer noch ist der Ausspruch, „Wagner (der Dramatiker!) sei von ähnlichen Voraussetzungen ausgegangen, wie Jordan (der Epiker!), sei aber „nicht mit so starken Waffen des Wissens ausgerüstet gewesen! Wahrscheinlich aus diesem Grunde

„dürfte sich Wagner kaum bewusst gewesen sein, dass er in seinem Siegfried dieselbe Gestalt behandelte, wie früher im Tannhäuser.“

In wie viel tieferem Sinne als in dem vergleichender Mythologie war sich Wagner dessen bewusst! Kann demnach H. des Meisters Schriften, wie die „Mittheilung an meine Freunde“, die „Wibelungen“ u. a. offenbar gar nicht gelesen haben, so scheint er doch eine gewisse Ahnung von dem „Mythologen“ Wagner gehabt zu haben, als er schrieb:

„Und steht nicht im Vordergrund des litterarischen (?) Interesses wiederum des Nibelungensang, seit die Schaubühne in Bayreuth das alte Lied mit musikalisch-dramatischen Mitteln in seine mythologischen Urkeime aufzulösen (?) suchte?“

Vergeblich freilich würden wir uns fragen, was unter diesem „Auflösen in mythologische Urkeime“ verstanden sein will, wüssten wir nicht aus anderen Stellen, dass H. trotz aller „Romantik“ und im Widerspruch zu seiner sonstigen Hochschätzung der deutschen Mythen- und Sagenwelt gelegentlich auch gegen die dichterische Bearbeitung des deutschen Mythos zu Felde zieht. Klopstock's „nordischer Eisriesenkreis“ wird belächelt, Fouqué wird getadelt, weil er sich „in die nebelhaften Sagen des Nordens verlor“, und R. Wagner, weil er „das Heldengedicht von den Nibelungen, das uns menschliche Empfindung und Leidenschaft vorführt, in seine götterhafte mythologische Dämmerung zurückkünstelt.“ Geibel's Tragödie *Brunhild* dagegen „zeigt ein echt dramatisches (!) Profil“, die Gestalten sind da nicht „mit undichterischer Rückentwicklung in mythologischen Urschleim (?) aufgelöst“. — Der Urschleim an

Stelle des Urbildes! — Derlei Urtheile sind um so verwunderlicher, als H. einmal entrüstet ausruft:

„Als ob man die Einführung des Uebersinnlichen in das Drama geradezu verfehlen müsste!“
und bei der Besprechung des Caesarius sagt:

„Allerdings spielt das Zauberwesen eine grosse Rolle in dem Buch. Aber ohne dasselbe wären auch so grossartige Dichtungen, wie Dante's Göttliche Comödie, Shakespeare's Macbeth, Goethe's Faust undenkbar, und Cäsarius will doch als Dichter angesehen sein.“

In welch' seltsame Verwirrung aber geräth H., welcher gelegentlich bemerkt:

„Der deutsche Geschmack brauchte nicht erst einen Schelling zu dem Beweis, dass die Litteratur, sofern sie Kunst (!) wird, nicht mit dem Maassstab gewöhnlicher Sittlichkeit gemessen werden dürfe,“
bei folgender Stelle:

„Dieselben tugendreinen Richter (!), die gleich mit dem Worte „unsittlich“ bei der Hand sind, wenn es sich in der Dichtung um ein unveräusserliches Recht des Herzens handelt, das gegen den conventionellen Begriff der Sitte verstösst, dieselben Gestrengen, für die Tasso's Wort gesprochen ist

Viel lieber, was ihr euch unsittlich nennt,
als was ich mir unedel nennen müsste,

finden Richard Wagners *Walküre*, in welcher Ehebruch und Blutschande die treibenden Gewalten der Handlung sind, „herzerhebend und deutsch empfunden.“ Die Musik nimmt in jenem Tondrama das Privilegium der Malerei in Anspruch, Alles ausdrücken zu können, soweit es den Gesetzen der Schönheit nicht zuwiderläuft. Für die Malerei darf die Moral nicht in Betracht kommen, für die Bühnenmusik auch nicht, aber die Dichtung und zumal die deutsche! Die ist ja von jeher das Stiefkind des deutschen Kunstinteresses gewesen!“

Wann hätte die Wagner'sche Schule, welche unter jenen „tugendreinen Richtern“ doch wohl verstanden sein soll, der Malerei das „Privilegium“ zugestanden, Unmoralisches darstellen zu dürfen, und wann hätte sie gar dieses Privilegium für die Bühnenmusik in Anspruch genommen? Endlich ist aber überhaupt nicht zu verstehen, wie die Musik als solche Unsittliches ausdrücken könnte, auch wenn sie dürfte. Das Unmoralische der „Bühnenmusik“ müsste also wohl in der Bühnendichtung liegen, die doch wieder deutsche Dichtung ist, für welche H. eben eine Lanze einlegen zu müssen glaubt?!

Wie unfreundlich klingt auch die Bemerkung, R. Wagner habe
„die reizende Schilderung der schönen Blumenmädchen, die im Lenz den Blumenkelchen entschwebten, aus dem Alexanderliede des Pfaffen Lamprecht für seinen Parsifal ausgenutzt (!),“
oder wenn es H. für „unbegreiflich“ (!) hält,

„wie R. Wagner die abenteuerliche Hypothese von Görres acceptieren konnte, wornach der Name Parsifal aus dem Arabischen kommen soll.“

Uns wiederum scheint jenes *decretum litterarhistoricum* unbegreiflich, nach welchem „Arabien gar nichts in der Parcivalmäre zu suchen“ hat; hält doch H. selbst gelegentlich die „formale philologische Anschauung nicht für zwingend!“

Aus Allem ist ersichtlich, wie ernstlich H. sich davor hütet, *Wagnerianer* zu werden. Hierfür hat er auch guten Grund:

„Wolfram v. Eschenbach mag ebenso gut seine Freunde gehabt haben, vor denen er Gott ihn zu schützen bat, wie etwa R. Wagner. Ich habe

so eine dunkle Ahnung, als ob die Wolframianer nicht viel besser gewesen seien, als die Wagnerianer, die nur das Räuspern und Spucken des Meisters abgesehen haben.“

Zu solchem „Räuspern und Spucken“ dürfte H. insbesondere zählen, dass die Wagnerianer, getreu der Mahnung ihres Meisters, sich einer weisen Benützung der Schopenhauer'schen Philosophie befleißigen, deren Ergebniss, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist.*) Mit Befremden lesen wir:

„Wie Schelling der Philosoph der Romantiker, Hegel der des jungen Deutschland, so ist Schopenhauer der Philosoph der Gegenwart, soweit dieselbe einem pessimistischen Quietismus huldigt. Jedenfalls (!) ist Schopenhauer als der Philosoph des Egoismus (!) zu bezeichnen, eine Eigenschaft, die ihn vielleicht gerade der modernen Anschauung bequemen macht. Auf alle Fälle war Schopenhauer der erste Philosoph, der ein gutes, klares Deutsch schrieb, und diesem Umstande verdankt er es wohl noch mehr als der Durchsichtigkeit seines Systems, dass er der Modephilosoph geworden ist.“

Arthur Schopenhauer der Philosoph des Egoismus! Schopenhauer, der auf dem genialen Umwege Kant's jene Lehre uralter Weisheit wieder auffand von der im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigenden Liebe! — Und die angeführte Stelle ist alles, was H. von dem weitherzigen Ausführer Kants zu sagen weiss! Denn wenn er klagt, dass Griesbachs *Neuer Tannhäuser* und viele von den lyrischen Produktionen E. Ecksteins „durch den modernen Modephilosophen bedingt“ seien, dass Hieronymus Lorm die „Schopenhauer'sche Weltanschauung mit talmudischer Spitzfindigkeit durchsetzt und so einen ganz eigenthümlichen Quietismus predigt,“ — so hat das doch wahrlich nichts mit Schopenhauer, dem Philosophen des Idealismus, dem Ethiker des Mitleidens, dem gewaltigen Metaphysiker der Wagner'schen Kunst zu thun!

Um so wärmere Anerkennung zollt H. Spinoza, dem „reinsten (!) aller Denker“, dem „einzigen (!) Philosophen der Welt, bei dem sich Reinheit der Lehre und des Lebens gegenseitig decken;“ bei welchen Lobeserhebungen wir uns freilich jener Thierquälereien zu erinnern hätten, deren auch in diesen Blättern Erwähnung gethan wurde. Wie seltsam überschwänglich klingt der Ausspruch:

„Man merkt es förmlich, wie Goethe an dem Riesenbau des Spinozismus — dem heiligen Geiste (!) der freien Menschheit — dem Erlöser (!) der neuen Geisteswelt — emporklettert (!), und wie er endlich auf der Höhe angelangt, den freien Umblick auf die Menschheit gewinnt.“

Wenn H. ferner meint, dass Goethe von der Höhe dieses spinozistischen Pantheismus aus „dem persönlichen Gotte des Christenthums (!) erbarmungslos den Krieg erklärte“, so wollte er doch wohl sagen: „des Judenthums“; denn „das Judenthum der mosaischen Ueberlieferung hatte“, wie H. selbst bemerkt, „jenen unseligen Dualismus in die Welt gebracht“ — und die tausendjährige Verwirrung, in welche der jüdische Gottesbegriff die ganze christliche Welt verstrickt hatte, zu lichten, war eben jenem Schopenhauer vorbehalten**), welcher seinerseits zur Bekräftigung seiner Lehre so oft Goethe'sche Aussprüche anführen durfte. Müsste es demnach fraglich erscheinen, ob man Goethe schlechtweg einen Spinozisten nennen könne, so ist es noch irriger, wenn H. von den Mystikern sagt, dass sie „nichts anderes als den Pantheismus predigten.“ Der Pan-

*) Siehe R. Wagner, Ausführungen zu „Religion und Kunst“, G. Schr. X. 333, 338.

**) Vergl. R. Wagner, a. a. O. Seite 329.

theismus sucht Gott in der Erscheinungswelt selber, die Mystik in der Verneinung des Erscheinungswillens. Nicht „der Begriff des reinen Seins tritt in der Mystik zum ersten mal in deutscher Sprache auf“, sondern jene Lehre, dass „die Seele der Vergottung desto näher kommt, je mehr sie sich ihrer individuellen Persönlichkeit entäussert“ und dem Absoluten, dem reinen Willen zustrebt, oder, wie der Mystiker Eckhart sagt: „*daz wir werken sullen alliu werc obwendig der zit in ewikeit.*“ Mit Recht hebt daher H. die grosse Aehnlichkeit der Lehre der Mystiker mit dem Buddhismus hervor:

„Wenn sich so die Seele im unermessnen Absoluten verflüchtigt (!), wird sie eins mit ihrem Ursprung, mit Gott, und gelangt so zur höchsten Seeligkeit. So ist sie selbst wieder Gott geworden und kann nun als Vater das erlösende Wort erzeugen, welches im Anfang war.“

Gewiss lebte diese „urgermanische“, „heilige Liebesfülle, welche die deutsche Mystik durchwärmt“, auch in Luther, nur darf sie auch bei ihm nicht als „Pantheismus“ aufgefasst werden, sondern eher im Sinne der Schopenhauer'schen Lehre. Aber diese ist ja nach H.'s Meinung die „Philosophie des Egoismus“!

Solche Widersprüche, Unklarheiten und selbst Verkehrtheiten, wie wir sie öfters mitten unter prächtigen Aeusserungen bei H. gefunden haben, lassen die Meinung aufkommen, seine Urtheile seien mehr oder minder Talent-Sache, nicht aber aus einer bestimmten, grossen Grunderkenntniss hervorgegangen. Dieses wird recht klar bei einer Vergleichung des vorliegenden Werkes mit der in weiteren Kreisen bekannten Vilmar'schen Litteraturgeschichte. Letztere ist weit weniger belehrend, in vielfacher Beziehung einseitig geschrieben und doch — deutscher. Denn alle Urtheile und Bemerkungen Vilmar's kommen stäts aus dem selben Grunde seines deutschen Gemüthes, seiner deutschen Gesinnung; in H. dagegen hat das Deutschthum wohl einen grossen, warmen Bewunderer gefunden, aber es scheint ihm nicht eigentlich zur allbestimmenden Naturkraft geworden zu sein. Hieraus mag auch die gewisse moderne Leichtfertigkeit in der Behandlung der deutschen Sprache mitten bei den besten Darstellungen deutschen Wesens und Dichtens erklärlich sein. So lesen wir III, 123: „Goethe dachte würdig, indem er um seine Entlassung als Theaterchef bat und sie auch erhielt.“ — III, 59: „Von nun an brach das Herz Bürger's stückweise“ — III, 590: „An Westphalen und den Niederrhein knüpfen auch die bedeutendsten Dichterinnen in gebundener Rede an.“ — III, 735: „Wolff's Lyrik erhebt sich zur Höhe entzückender Innigkeit.“ — III, 552: „Laube hing (statt hängte) das theologische Studium an den Nagel — II, 436: „Der geringe Patriotismus, welcher dem 17. Jahrhundert eigen war, kommt in den Aeusserungen des Palmenordens recht wohlthuend (!) zur Geltung.“ — Auf fallend sind die häufig wiederkehrenden falschen Komparations-Bildungen wie „Reuter ist zart empfindender“ III, 51 — „In die Augen springender“ III, 96 — „weittragendere Bedeutung“ — I, 334 — „feingebildets“ III, 306, noch auffälliger Attribute wie „begabte Dilettantenarbeit“ III, 163 — „fortlaufende Beobachtung“ III, 738 — „weltdurchpilgerte (!) Fahrt“ I, 263. Gegen die Fremdwörtersucht spricht H. mehrmals, führt auch Tschudi's vorwurfsvoll tadelndes Wort an: „*Sie können nit ein linien one latynische wort schriben, so sy doch der tütschen genüg hetten*“; und trotz alledem spricht er selbst z. B. von der stolzen Heroine Brunhilde“ I, 313 — von einer „Enveloppe des Dialects“ III, 742. Und nun gar Stellen wie „ein Rendezvous von Ideen“ I, 352 — „die Natur macht Morgentoilette“ I, 245 — „Scheffels wohlthuender Versrealismus (?)“ III, 733 — „das Puppenspiel vom Doctor Faust ist die pièce de resistance des Kasperltheaters“ I, 305 — „An Obscöni-

täten ist bei Sachs kein Mangel“ II, 209 — „Varnhagen ist ein Goethe von feinsten Biscuitmasse“ III, 306 — „das Original des Rabelais ist das Fleisch-extract zu Fischarts Geschichtsklitterung“ II, 234! Noch „moderner“ gibt sich der Vergleich: „die knappe Ausdrucksweise des Hildebrandliedes erinnert an die Form unserer Telegramme (!). Ein moderner Reporter (!) würde einen ganz ähnlichen (!) Bericht über die Affaire an seine Zeitung telegraphiren.“ I, 39. Recht unangenehm berührt auch die Aeusserung: „die ganze Nibelungengesellschaft ist natürlich in der höfischen Dichtung christlich geworden“ I, 307 — oder wenn H. die Scholastik den „christlichen Talmud“ I, 401, die Judenverfolgungen des Mittelalters einen „frommen Sport“ I, 114 nennt. Derlei doch mindestens unzarte Bemerkungen fallen um so mehr auf, als H. das Judenthum stets mit einer gewissen Vorsicht behandelt. Der Antisemitismus wird öfters bemängelt, Lindau's *Gräfin Lea* dagegen „hat infolge taktvoller (!) Verwendung der Judenfrage Glück gemacht“ III, 745, und Gerhard von Amyntor ergreift „in nobler Weise“ für seine Ueberzeugungen Partei III, 730. Wenn übrigens H. Barthel Regenbogen, den „biederer“ (I, 289) Schmied aus dem XIII. Jahrhundert, den „ältesten (!) Antisemiten“ nennt, so ist das — ebenso irrig, als etwa die Jahreszahl 1788 auf Seite III, 102 oder die Bemerkung über Knigge's „glücklicherweise (?) heute nicht mehr gelesenes“ Buch über den Umgang mit Menschen; denn Knigge's Buch erscheint noch immer in neuen Auflagen und Bearbeitungen, und warum diess ein Unglück sein sollte, dürfte schwer zu beweisen sein. Eine andere Unrichtigkeit enthält Seite II, 660, wo es in dem bekannten Gedicht auf Friedrich d. Gr. heissen muss: „So läuft (nicht: kommt) die ganze Reichsarmee.“

Derlei Flüchtigkeiten und Unrichtigkeiten, sowie auch manche unliebsam auffallende Wiederholungen (I, 102; III. 94, u. s. w.) geben der Darstellungsweise H.'s eine gewisse Aehnlichkeit mit dem eilfertigen Feuilleton-Stil unserer Tageszeitungen. Doch sei hervorgehoben, dass dieser moderne Charakter in einem anderen Sinne auch wieder ein gewisser Vorzug des H.'schen Werkes ist. Die einzelnen Kapitel lesen sich leicht und flüssig, und würden diess wohl dann auch thun, wenn sich der Verfasser nicht mehrmals (auf Seite I, 102 zweimal!) direkt an „die schöne Leserin“ gewendet hätte! —

Schliesslich sei nochmals nachdrücklich auf den Hauptfehler des H.'schen Werkes hingewiesen. Er besteht, wie schon wiederholt angedeutet wurde, darin, dass sich schliesslich alles einzig und allein auf Litteratur bezieht; freilich ein Fehler, an dem unsere landläufigen Litteraturgeschichten alle ohne Ausnahme kranken! Nun kann aber höchstens die epische Dichtung vom einseitigen Standpunkte der Litteratur, des geschriebenen Wortes, des gedruckten Buches aus beurtheilt werden. Jedoch schon das Epos gelangt erst durch freien Vortrag, ja sogar das einfache Volksmärchen erst durch das Vorerzählen zu voller Wirkung, und nun gar die lyrische Dichtung, welche erst gesungen, und die dramatische, welche erst auf der Bühne dargestellt das werden, was sie ihrem Wesen nach sein sollen! Wohl fühlte H. das; daher sein redliches Bemühen, der deutschen Lyrik und insbesondere dem Volksliede gerecht zu werden. Aber gerade hierbei thut H. die bedenklichsten Fehltritte, weil er doch schliesslich immer wieder Litterarhistoriker bleibt; wogegen Alles gesagt gewesen wäre, wenn nur der Eine Begriff *Musik* einmal volltönend in das litterarische Gerede hätte hineinklingen können. Noch weniger aber vermochte H. der schwierigen Frage des deutschen Theaters gegenüber zu einem klaren und befriedigenden Urtheil zu gelangen.

Der selbe „Litteratur“-Charakter, der zugleich der „moderne“ ist, war auch die Ursache, dass H.'s an und für sich so verdienstlicher Versuch, an die Stelle der Bezeichnungen „klassisch“ und „romantisch“ etwas besseres zu setzen, nur zur unzureichenden Ersetzung jener Bezeichnungen durch die Begriffe „hellenisch“ und „deutsch“ führen konnte. Hellenenthum und Deutschthum stehen aber im Verhältnisse der Nebenordnung und suchen beide von ihrer nationalen Veranlagung aus jenes Ideal zu erreichen, nach welchem unsere klassischen Dichter strebten, und welches, soweit unsere geschichtliche Kenntniss reicht, noch nie und nirgends erreicht, ja für welches noch nicht einmal eine allgemein anerkannte Bezeichnung geschaffen wurde; nennen wir es also das *Ueberschliche*, weil es der Kultur der einzelnen Nationen übergeordnet ist, oder das *Reinmenschliche*, weil es im Gegensatz steht zu dem Ewig-Natürlichen der einzelnen Rassen und Völker, oder endlich das *Christliche*, weil es uns als sittliches Ideal im „Haupt voll Blut und Wunden“ zu göttlicher Offenbarung wurde. Gewiss kann dieses Ideal nur erreicht werden von dem Boden volkstümlicher Eigenart aus, also von uns durch die sorgsamste Pflege und freieste Entfaltung aller der dem deutschen Volke eingeborenen, eigenthümlichen Anlagen, und wir können H.'s Ansicht vollkommen unterschreiben:

„Ein Rückblick auf die ersten tausend Jahre deutscher Litteratur, deren Entwicklungsgang ich zu schildern versucht habe, dürfte für die Dichtung der Gegenwart nicht ohne heilsame Lehre sein. Sie wird daraus erkennen, dass das Wesen der deutschen Dichtung von jeher auf volkstümlichem Grunde ruhte; dass alles Schrifthum vergangen oder in dem Staub der Bibliotheken begraben ist, das sich der nationalen Anschauung durch Form oder Inhalt entfremdete. Die Züge urdeutschen Geisteswesens erben atavistisch in der Litteratur fort.“

Ebenso gewiss aber wissen wir, dass dieses Streben nach Volkstümlichkeit des stätigen Aufblicks zu dem oben angedeuteten Ideale bedarf, damit es vor dem Abwege nationaler Einseitigkeit bewahrt bleibe, und zwar insbesondere bei einem Volke, wie das Deutsche, welches durch Jahrhunderte lange Verwahrlosung und Verbildung und durch die Vermischung mit fremden Rassen nicht nur die Reinheit seines Blutes, sondern auch das natürliche, lebendige Gefühl für das Wahre und Echte fast verloren hat. Ungerecht also urtheilt H., wenn er unsere „Klassiker“ schon deshalb des Mangels an Patriotismus zeicht, weil sie, von dem „deutschen Volkthum“, wie es sich ihnen darbot, unbefriedigt, nach einem Ideale strebten. — Dass gerade die begabtesten deutschen Männer des vorigen Jahrhunderts das Hellenenthum zeitweilig als jenes Ideal ihres schöpferischen Volksgeistes betrachteten, war freilich ein Irrthum, wenn auch ein leicht erklärlicher und ein in mancher Hinsicht sehr heilsamer; denn die griechische nationale Kultur war in mehrfacher Beziehung, insbesondere in künstlerischer, als ein abgeschlossen Ganzes, jenem Ideale entschieden näher gekommen, als wie die deutsche Kultur des 18. Jahrhunderts, und indem jene Männer das Reinmenschliche der griechischen Kunst in so vorzüglicher Klarheit und Reinheit erkannten, erweckten sie für das Deutschthum erst die Möglichkeit zu einer idealen volkstümlichen Kunst. Wie klar Schiller hierüber dachte, zeigt seine Abhandlung über die Bürger'schen Gedichte. Und wenn Goethe seiner Zeit gegenüber leicht undeutsch erscheinen konnte, weil er in seiner deutschen Umgebung nicht die Möglichkeiten zur Erreichung des reinmenschlichen Ideales fand und sich deshalb zeitweilig ablehnend gegen sie verhielt, so erkennen wir in ihm gerade den echtsten und wahrsten

Deutschen, weil er der sicherste Führer ist zu jenem idealen Deutschtum, nach welchem wir streben und welches uns in den Kunstwerken R. Wagners symbolisch geoffenbart ist. In ihnen ist das Reinmenschliche erreicht durch sorgsamste Ausbildung aller im deutschen Volksthum schlummernden künstlerischen Kräfte.

So werden wir also den oben mitgetheilten Ausspruch H.'s seinem vollen Inhalte nach zu unserem machen, ihn aber zugleich von einem höheren und richtigeren Standpunkt aus verstehen, als es dem Verfasser selbst möglich war, welcher ja — wie wir oben gelegentlich der Besprechung G. Freytag's gesehen haben — eine Kunst erhofft, die

„nur dem deutschen Volke eigenthümlich ist und von keiner andern Nation begriffen (!) werden kann.“

In Hinsicht auf diesen einseitigen Standpunkt wird es uns nicht in Erstaunen versetzen, dass H. trotz aller Hochschätzung der Romantik und des Deutschtums im Grunde doch recht modern bleibt, und dass er mit der Erscheinung R. Wagner's nichts besseres anzufangen weiss, als ihn mit einigen höflichen Worten zwischen „W. Jordan“ und „Gerhard von Amyntor“ einzureihen, und auch dieses nur gethan zu haben scheint, weil er nun einmal für die deutsche „Romantik“ etwas übrig hatte. Bedenklich wird es freilich gerade den Wagnerianer machen, dass H. als die „köstlichste (!) Blüthe“ der „romantischen Musik“ Mendelssohn's Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum bezeichnet. Eine Niederreissung angeblicher Lessing'scher „Grenzpfähle“ hat Mendelssohn nun allerdings nicht auf dem Gewissen!

Trotz all dieser Mängel sei die H.'sche Litteraturgeschichte unseren Geseinnungsgenossen empfohlen. Wie viel des Neuen und Anregenden das Werk darbietet, dürfte schon aus den hier mitgetheilten Stellen ersichtlich sein. Die schiefen und schwankenden Urtheile aber werden gerade den Wagnerianer nicht auf Irrwege verleiten können, da er, von Schopenhauer und Wagner geleitet, den wahren Weg klar und deutlich vor sich sieht. Und gerade dem Wagnerianer wird es interessant sein zu beobachten, wie sich ein für das Deutschtum ehrlich einginommener Mann mit jenen Erscheinungen abfindet, welche theils auf eine höhere Kultur hindeuten, theils ihr schon angehören. Und wenn H. — ähnlich wie Vilmar — auf eine dritte Glanzperiode unserer Litteratur hofft, welche die Vorzüge der mittelalterlichen deutschen Dichtung und der „klassischen Poesie“ des 18. Jahrhunderts in sich vereinigen soll, und seine Darstellung mit den Worten schliesst:

„Vielleicht vollzieht sich, unserem Geschlecht unbewusst, jetzt ein ähnlicher litterargeschichtlicher Prozess wie vor hundert Jahren. Es ist sehr wahrscheinlich, dass wir uns in einer neuen Sturm- und Drangperiode befinden, aus welcher der Klassizismus eines nationaldeutschen Stiles hervorgeht“ —, nun, so wird uns dieses Schlusswort nur ein neuer Anlass sein, in innigster Dankbarkeit immer mehr und mehr uns dessen bewusst zu werden, was wir so glücklich sind zu besitzen an der Kunst und an der Lehre unseres Meisters!

Bayreuther Weihnachtsgaben.

Als das festspiellose Jahr 1885 zu Ende ging, hatten wir darauf hinweisen können, wie den Freunden unserer Sache von Bayreuth aus ein edelster Ersatz dargeboten worden sei, in Gestalt der Herausgabe von unseres Meisters Nachlass-Schriften. Wohl kaum dürfte Einer von uns diese seltene Gabe als eine rein litterarische betrachtet haben: sie war von lebendigerer Art, der unverlöschliche Ausdruck der Persönlichkeit, als welche — da sie nicht in ihrer Kunst zu uns reden konnte — sich selber aus der Fülle und Tiefe ihres Lebens und Sinnens vor uns aussprach. — Das Jahr 1887 trägt den gleichen Charakter und bringt uns zum nahenden Christfeste eine reiche Spende ähnlicher hochbedeutsamer Art. Schon hat die Versendung der Lieferungen jener lange erwünschten zweiten Auflage der Gesammelten Schriften und Dichtungen (im Verlage von E. W. Fritzsch) begonnen, wodurch es nun endlich doch einem Jeglichen der Unserigen ermöglicht ist, dass er ein Besitzthum, welches er sein Eigen nennen muss, auch wirklich sich verschaffen kann. Hierüber ziemt es sich nicht wohl zwischen uns ein weiteres Wort zu verlieren. — Aber auch jene Nachlass-Schriften von 1885 erhalten eben jetzt noch einen gar gewichtigen Nachtrag: es erschien (bei Breitkopf & Härtel) der Entwurf zum „Jesus von Nazareth.“ Im Jahre 1848, als der damals 35jährige Künstler inmitten der Stürme einer politischen Revolution für seine ideale Reformation der Kunst nur von einer tief-seelischen Revolution des Rein-Menschlichen etwas zu erhoffen glaubte, da hatte er eben dieser Letzteren ein tragisch-dramatisches Symbol in einem „Jesus von Nazareth“ zu schaffen versucht. Wir mögen in der „Mittheilung an meine Freunde“ das Nähere über diesen Plan nachlesen: es wird zum rechten Verständnisse der jetzt vorliegenden Ausgabe nothwendig sein. Konnte sich doch bei der Unachtsamkeit, mit welcher man allgemeinhin die Aeusserungen des Künstlers über sein Tichten und Trachten zu behandeln pflegt, bereits sogar das irrthümliche Vorurtheil einigermaassen verbreiten, als wäre in jenem Entwurfe des Jahres 1848 eine Art von Vorarbeit zu dem uns bekannten Bühnenweihfestspiele von 1878 zu erwarten. Die ziemlich ausgeführte Skizze zu einem nicht musikalischen, sondern rezipierten Drama aus der wirklichen Lebens- und Leidensgeschichte Jesu zeigt nun aber eine ganz selbständige Dichtung, ohne einen solchen — sagen wir: mythischen — Zusammenhang mit jener symbolischen Tragödie des christlichen Erlösungswunders, „Parsifal.“ An die Skizze selbst schliesst sich an: eine Darstellung der Lehre Jesu, durchaus aufgefasst unter dem damaligen Gesichtspunkte des Dichters, der bald darauf über „Kunst und Revolution“ schreiben sollte, und in höchst beachtenswerther Weise unterstützt durch eine grosse Sammlung evangelischer Bibelstellen, als welche, das Ergebniss eines tief eingehenden Studiums der heiligen Schrift, den Reden des Heilandes in dem Schauspielen zu Grunde gelegt werden sollten. Auch die innig aufmerksame und nachdenkliche Wiederlesung und Wiederaneignung dieser geweihten Worte dürfte zur Weihnachtszeit für viele, für alle Unserigen eine ebenso würdige wie heilsame Beschäftigung sein. Mögen sie es dann recht lebhaft empfinden, wie sie sich dabei um keinen Schritt aus der heimathlichen Sphäre unserer gemeinsamen Weltanschauung und Werkthätigkeit entfernen! — In diesem tieferen Sinne mag auch der ernste Zusammenhang recht begriffen werden, wenn uns nun die dritte grosse Bayreuther Veröffentlichung dieser Tage aus der evangelischen Urgeschichte in die Werdeggeschichte unseres Kunstwerkes führt. Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (im gleichen Verlage) versetzt seine Leser auf das Lebendigste in jene Periode, da das junge Kunstwerk der

Zukunft entstand und mit den ersten Bedingungen seines Erscheinens zu ringen hatte. Eine frohe Botschaft trat auch hier in die Welt, und die Welt zeigte sich ihr gegenüber als die immer gleiche und selbe, welche es unabänderlich sicher versteht, die Erscheinung des Grossen und Edeln, des Wahrhaftigen und Guten in ihrer Mitte für die Nachlebenden zu einer Sache der Trauer und Beschämung werden zu lassen. Zugleich aber mit der Zeit, die solches sich vollziehen sah, werden auch die grossen Persönlichkeiten der beiden Meister selber vor uns lebendig, wie sie sich hier ganz „unter sich,“ also mit der vollen Freiheit ihrer Eigenart, zu einander aussprechen. Und so wird auch lebendig jener hehre Freundschaftsbund, der sie zur Erreichung des gemeinsamen Ideals und aus seiner schöpferischen Kraft heraus verband; dessen Gleichen wir nur in dem Verhältnisse unserer beiden grossen klassischen Dichter wiederfinden mögen. Allein, wie schon die menschliche Stellung jener Beiden eine andere war, so heben sich auch die Charaktere der beiden Briefwechsel auf wohl unterschiedene Weise von einander ab. Weihte uns der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in die geistige Arbeit an den ästhetischen Bestimmungen eines deutschen Kunststyles ein, und stellt so ein Beispiel höchster Bildungsbestrebungen des deutschen Geistes wohl recht eindringlich mahnend und lehrend vor uns hin: der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt hingegen zeigt uns den leidenschaftlich bewegten, leidensvoll geweihten Kampf um die äussere Verwirklichung des bereits geschaffenen, des in der Seele des Meisters lebendigen, deutschen Kunstwerkes selbst. An Stelle der edelsten Bildung: das im höchsten Masse Bildende, in künstlerischem Gebilde, — aber diess nun als ein Leben, ein Athem, weltbeseelend, mit der Heilkraft der Allerseelensprache Musik! Wie zu dessen Verwirklichung inmitten zäher und tauber Welt so innig gesellt mitsammen gewirkt haben hilfreich treueste Güte des menschlichen Herzens und fraglose Urgewalt des künstlerischen Empfindens, die „ewige Unschuld des Handelns“, wie Goethe sagte, — beides das erhabenste Müssen unserer Art: — diess ersehen wir aus dem Verkehre unserer beiden Grossen, Unvergleichlichen, und wir dürfen uns wohl im Scheine des himmlischen Weihnachtsternes gestehen, dass auch hier, wie zwischen Königen und Hirten, das heilige Kindlein in der Krippe liegt. Wo der Genius zu Welt und Worte kommt, da regt und bethätigt sich auch „Religion.“ Die Erscheinung des Ideals auf Erden ist eine weh- und heilvolle Weltwerdung jenes ewigen Geistes, der berufen ist, die Welt von sich selbst zu befreien durch die idealen Kräfte der Wahrheit, der Schönheit und der Liebe. —

H. v. W.

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Bayreuth. Die Festspiele des nächsten Jahres sollen dergestalt stattfinden, dass „Parsifal“ unter Leitung des Hrn. Hofkapellmeisters Hermann Levi an allen Sonntagen und Mittwochen zur Aufführung gelangt, die „Meistersinger“ unter Leitung des Hrn. Direktors Felix Mottl an allen Montagen und Donnerstagen dargestellt werden.

Juli: 22. 25. 29. Parsifal. 23. 26. 30. Meistersinger.

August: 1. 5. 8. 12. 15. 19. Parsifal. 2. 6. 9. 13. 16. Meistersinger. —

Bayreuth. Der hiesige Musik-Verein veranstaltete am 26. Novemher eine Liszt-Feier, angeregt durch den Wunsch des Herrn Prof. Berthold Kellermann aus München, seinem grossen Meister an der bedeutsamen Stätte, wo das Lebenswerk Wagner's und das Grab Liszt's sich befindet, eine würdige, künstlerische Gedächtnissfeier zu bereiten. Im Verein mit seinem Kollegen, Prof. H. Schwartz, spielte Herr Kellermann nach der Original-Einrichtung für 2 Klaviere die sechs *Symphonischen Dichtungen*: Héroïde Funèbre, Tasso, Festklänge, Hunnenschlacht, Orpheus, Mazeppa. Der Genius unseres idealen Heimes heisst willkommen solche schönen Bethätigungen echt künstlerischen Willens und Könnens.

Bonn. An der hiesigen Universität liest in diesem Winter Herr Dr. H. Thode mit ausgezeichnetem Erfolge ein öffentliches Kolleg über das Kunstwerk der Zukunft: I. Das griechische Kunstwerk und die spätere Sonderentwicklung der Einzelkünste. II. Die verfehlten Versuche zu einer Umgestaltung des Gesamtkunstwerkes: die Oper. III. Das musikalisch-dramatische Kunstwerk. IV. Die Dichtung, V. die Musik, VI. die Darstellung und das Theater des Kunstwerkes. —

Leipzig. Am 12. November ist hier ein Akademischer R. Wagner-Verein mit 18 Mitgliedern aus der Studentenschaft begründet worden. In den Vorstand wurden gewählt: stud. phil. Rudolf Schlösser, Vorsitzender, stud. Armin Seidl, Schriftführer, stud. jur. Arthur Weissbach, Kassier.

Die auf Grund der hochherzigen Gabe von 70,000 M., seitens der Frau Fürstin von Hohenlohe, hier nunmehr begründete Liszt-Stiftung hat in ihre Satzungen die Bestimmung aufgenommen, dass an junge Musiker Stipendien für den Besuch der Bayreuther Festspiele vertheilt werden sollen. Zum ersten Male hätte somit der berühmte *Prix de Rome* in Deutschland eine wirklich deutsche Form gewonnen, und es ist mit besonderer Freude zu begrüssen, dass diess eben von der unter Liszt's Namen verwalteten Stiftung zu Gunsten deutscher Musiker ausgeht. —

Nürnberg. Vorstandschaft und Ausschuss des Zweigvereins des A. R. W.-V's haben beschlossen, im kommenden Winter regelmässig wiederkehrende abendliche Zusammenkünfte der Vereinsmitglieder und ihrer Angehörigen zu veranstalten, in welchen in zwang- und anspruchloser Weise musikalische Vorträge aus dem Kreise der Theilnehmer dargeboten werden, der übrige Theil des Abends aber insbesondere auch dem Austausch von Gedanken über die Kunst R. Wagner's und verwandte Angelegenheiten gewidmet sein soll. Die erste dieser Zusammenkünfte ward für den 21. November, die folgenden immer für den ersten Montag jedes Monats bestimmt. —

Riga. Wagner-Verein, Studienabende. 7. Oktober: Vortrag der Meistersinger-Dichtung; zwischen Akt II und III das Vorspiel zum dritten Akt; am Schlusse das Vorspiel des ganzen Werkes, vorgeführt durch Herrn Karl Pohlig. — 20. Oktober: Walküre, Akt I, Sc. 3, von „ein Schwert verhiess mir der Vater.“ Siegmund — Hr. José Kellerer, Sieglinde — Fr. v. Brümmer-Radecke; Herr Kapellmeister O. Lohse. (Reihenfolge: Einführung i. d. dramatischen Zusammenhang; Scene; Einführung i. d. thematischen Zusammenhang; Wiederholung der Scene.) — 29. Oktober: Liszt-Abend. 1) Les Préludes, ausgef. an 2 Flügeln von den Herren Alfred Reisenauer und Hofpianist Karl Pohlig; 2) „Kling leise, mein Lied“ (Liszt) und „Am stillen Heerd“, gesungen von Hrn. José Kellerer, begl. von Hrn. Reisenauer; 3) Bénédiction de Dieu dans la solitude (aus den Harmonies poétiques et religieuses), vorgetr. von Hrn. Alfred Reisenauer; 4) Lieder a. d. Muttergottes-Sträusslein (Veilchen, Schlüsselblümchen) und „Mignon“, gesungen von Fr. M. Lohse, begleitet von Hrn. Reisenauer; 5) Tasso-Symphonie, an 2 Flügeln vorgetragen von Hrn. Alfred Reisenauer und Hofpianist Karl Pohlig. — Öffentliche Konzerte zu Gunsten des „neuen Patronats“: 29. September, Liederabend von Mathilde und Otto Lohse im Saal des Gewerbevereins; bevorstehend: Historische Konzerte von Karl Pohlig (Folge von 5 Abenden vom 7. November bis 19. Februar). Diese Konzerte finden statt zum Zwecke der Vermehrung des Garantiefonds der Bayreuther Festspiele (neues Patronat). 1. Abend, 27. Nov.:

Kompositionen von William Bird, John Bull, François Couperin, Jean Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Joh. Seb. Bach, G. Fr. Händel, Chr. W. von Gluck, Joseph Haydn, Wolfg. Amad. Mozart. 2. Abend, 11. Dez.: Beethoven, Weber, Mendelssohn. 3. Abend, 22. Jan.: Schubert, Field, Schumann. 4. Abend, 5. Febr.: Chopin, Henselt, Thalberg. 5. Abend, 19. Febr.: Franz Liszt, Brahms, Rubinstein.

Warnsdorf. Zweigverein. 8. Dez. R. Wagner-Konzert, ausgeführt von der auf 60 Mann verstärkten Gewerbehaus-Kapelle aus Dresden unter Hrn. Kapellmeister E. Stahl: Vorspiel zu den „Meistersingern“, Wotan's Abschied und Feuerzauber, Vorspiel zu „Lohengrin“, Ouvertüre zu „Rienzi“, eine Faust-Ouvertüre, Albumblatt für Violine (Hr. Konzertmeister Burger), Vorspiel zu „Tristan und Isolde“, Schluss des ersten Aufzuges von „Lohengrin“, Trauerklänge nach Siegfried's Tode, Vorspiel zum „Parsifal“, Ouvertüre zu „Tannhäuser.“ —

Wien. Akademischer Wagner-Verein. III. Interner Musik-Abend, 17. November. Zum Vortrage gelangten: 1) G. P. da Palestrina: „Madrigal.“ (Vereinschor.) 2) Orlando di Lasso: „Landsknechtständchen“ (Vereinschor.) 3) Franz Schubert: Sonate für Pianoforte (A-moll), op. 143. (Herr Prof. Franz Zottmann.) 4) Recitativ und Arie aus: „Der fliegende Holländer.“ (Herr Fritz Plank, grossherz. badischer Hof-Opernsänger.) 5) Ludwig van Beethoven: Quintett (Es-dur) für Klavier, Hoboe, Klarinette, Fagott und Horn. (Die Herren: Dr. Hans Paumgartner, Richard Baumgärtel, Adalbert Syrinek, Professor Wilhelm Krankenhagen und Emil Wipperich.) 6) M. L. Cherubini: Hochzeitsmarsch, Chor und Gebet des Kreon aus der Oper: „Medea“, für Konzert-Aufführung bearbeitet von Josef Schalk. (Herr Fritz Plank und der Vereinschor.) Dirigent: Herr Josef Schalk. — Klavierbegleitung: Herr Robert Erben. Der Abend gewann besonderen Werth und gesteigerten Erfolg durch die eindrucksvolle Mitwirkung eines so vortrefflichen, echten und rechten „Bayreuther Künstlers“, als der uns Fritz Planck durch seinen Klingsor und Kurwenal schon bekannt und lieb geworden war. — Erwähnenswerth dürfte noch sein, dass kürzlich, in den Wochenversammlungen unseres, durch einen namhaften Zufluss aus Studentenkreisen wieder erfreulich vergrösserten Vereins, Hr. Josef Schalk durch Vorlesen vorzüglicher Bruchstücke aus Wilibald Alexis' ausgezeichneten national-geschichtlichen Prosa-Dichtungen für die Bildung und Befestigung eines edeln, gesunden deutschen Geschmacks in nachahmenswürdiger Weise gesellig anregend und sehr erfolgreich eintrat.

Wien. Die Leitung des Richard Wagner Museums hat kürzlich aus dem verauktionirten Nachlasse des Dr. Hiller in Köln, sowie neuestens bei der durch „Leo Liepmannsohn“ in Berlin veranstalteten Autographen-Versteigerung eine Anzahl von werthvollen Gegenständen erworben; u. A. eine Original-Quittung von Ludwig Geyer, Porträtmaler und Schauspieler in Dresden, gest. 1821, Richard Wagner's Stiefvater; einen längeren Briefentwurf an die Administration der k. k. Hofoper in Wien. (R. W. will sich verpflichten, der Wiener Oper für die Saison 1844—45 ein neues Werk zu komponiren, das Sujet liegt ihm bereits vor, und er „verspricht sich von dessen Grossartigkeit, Frische und Neue den grössten Erfolg“, inzwischen bietet er „Rienzi“ zur Aufführung an); dann ein Quartblatt aus dem Jahre 1838, als W. Kapellmeister am Rigaer Theater unter Holtei's Direktion war, ein Programm zu einem von ihm geleiteten Orchesterkonzerte enthaltend; schliesslich einen Zettel, anscheinend mit Federproben darunter der Satz: „An der komischen Oper haben sich die französischen Komponisten gebildet, aber auch wieder verdorben.“ — Diese Gegenstände sind zum grössten Theile bereits im Wagner-Museum ausgestellt, welches auch in den Wintermonaten täglich von 10—6 Uhr geöffnet ist.

Generalregister.

Richard Wagner.

Ueber Gluck's Reformbestrebungen und ihre Erfolge für die Ausbildung eines deutschen Styles in der Oper. Zugleich zur Erinnerung an die erste Aufführung des „Don Juan“ in Prag am 4. Nov. 1787. Zusammengestellt von K. Fr. Glasenapp. **XI.** 341.

Constantin Frantz.

Unsere Nationaldenkmale. 5. Was unsere natürlichsten und wirksamsten Nationaldenkmale wären. 348. — 6. Die grosse deutsche Kaiserzeit. 355. — 7. Die sächsischen Kaiser. 360. — 8. Die fränkischen Kaiser. 366. — 9. Die schwäbischen Kaiser. 372. —

Karl Friedrich Glasenapp.

Das Gesetz des Nomadenthums. Eine Besprechung. (Veranlasst durch das gleichnamige Buch von Adolf Wahrmund.) **IV.** 97. —

Felix Mottl.

Bayreuther Mittheilungen. 1. Ueber eine Stelle im „Fliegenden Holländer.“ 331. — 2. Das Schwert im „Rheingold.“ 332. —

Ludwig Schemann.

Franz Liszt als Schriftsteller. **IX/X.** 285. —

Eduard Schläger.

Der weltgeschichtliche Gegensatz von Revolution und Regeneration. Einleitung. 34. — I. Das Wesen der französischen Revolution von 1789 bis jetzt. 36. —

Heinrich von Stein.

Schopenhauer-Scholien. IV. „Pessimismus.“ 25. — Die Aesthetik der deutschen Klassiker. 1. Die Begegnung. **V/VI.** 129. — 2. Goethe's Naturwissenschaft. 136. — 3. Was ist Styl? 143. — 4. Schillers's Lehre vom Schönen. 150. — 5. Die Briefe über ästhetische Erziehung als Programm des gemeinsamen Wirkens. 155. — 6. „Sie haben mich wieder zum Dichter gemacht.“ 161. — 7. Aesthetik der Dichtkunst. 170. — 8. Kunst-Theorie. 176. — 9. Die Arbeit am Wallenstein als Versuch, den höheren Kunst-Begriff zu verwirklichen. 181. — 10. „Jedes der Schiller'schen Dramen vom Wallenstein bis zum Tell bezeichnet eine Eröberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales.“ 188. — 11. Goethe nach Schiller's Tode. 198. — 12. „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit.“ 204. —

Hans von Wolzogen.

Was ist Idealismus? Ein Vorwort zum zehnten Jahre. Einleitung. **I/II.** I. — 1. Das Ideal. 5. — 2. Die Idee. 10. — 3. Die Idealität. 13. — 4. Die Kunst. 18. — 5. Die Realitäten des Idealismus. 21. — Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau. **III.** 65. — Der „Tannhäuser.“ Worte der Erinnerung für alle Bayreuther. 221. — Urgermanische Spuren. Mythen und Mären zur Erinnerung an das erste Auftreten der Germanen in der Geschichte vor 2000 Jahren. (113 v. Chr.) Erste Fahrt: nach Asien. 1. Land und Leute. **VIII.** 253. — 2. Asen und Asuren. **XII.** 381. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXVIII. N. Creutzburg, König Marke — im Zeichen der Frage. 244. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

- Aus einem alten, wenig gelesenen Buche. (*Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik*. 1769.) Von Arthur Seidl. 91. —
Goethe und Schiller über Nomathenthum und semitischen Monotheismus. (1790.) Von K. Fr. Glasenapp. 114. —
Karl Friedrich Schinkel über den Theaterbau. Aus nachgelassenen Papieren. (1817.) Mitgetheilt von H. v. W. 83. —
Arthur Schopenhauer über ein Goethe-Denkmal in Frankfurt a/M. (1837.) 212. —
Wagnerianer vor 40 Jahren. (1847.) Von K. Fr. Glasenapp. 58. —

Litteratur.

- Karl Alberti, eine neue Geschichte der deutschen Litteratur. (*Franz Hirsch*, „Geschichte der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit.“) I. 50. — II. 272. — III. 405. —
 Bernhard Förster, die Staatskunst des Perikles. (*Max Duncker*, „Geschichte des Alterthums, Neue Folge, II. Band.“) 46. —
 J. H. Löffler, Schulmeisterlein Wuz redivivus an den deutschen Poeten „Jean Paul“, (*Heinrich Steinhausen*, „Leipzig in Memphis“, „zufällige Herzenserleichterungen eines einsamen Kunst- und Literaturfreundes.“) 120.
 Franz Muncker, die Entstehung der neueren Aesthetik. (*Heinrich von Stein*.) 235. —
 H. v. Wolzogen, Bayreuther Taschenbuch für das Jahr 1888. 339. — Bayreuther Weihnachtsgaben. 417. —

Gedenkworte.

- Heinrich von Stein*. † 20. Juni 1887. Von H. v. W. VII. 217. —
Emil Scaria. † 21. Juli 1886. Von Joseph Schalk. 250. —

Geschäftlicher Theil.

- I. Centralleitung: Beitritt zum Patronat. 64. Mittheilungen betr. Statutengenehmigung. 94. 216. 283. Vereinsvorstand. 252. — Statistik der Mitgliedschaft. 94. —
 II. Redaktion: Verlagswerke. 64. — Subskription auf die W.'schen Partituren. 96. 215. Bitte an die Vertreter und Leser betr. die Statistik der Aufführungen. 380. — Zum „Schopenhauer-Denkmal.“ Abrechnung 213. — An unsere werthen Abonnenten 424. —
 III. Nachrichten aus den Zweig-Vereinen und Vertretungen:
 a) *Gedenkfeiern zum 13. Febr.*: Berlin, Buda-Pest, Cöslin, München 127/8. Utrecht 214. —
 b) *Geburtstagsfeiern*: Berlin 284. Döbeln, Dresden, Kiel, Mannheim 251. —
 c) *Größere Berichte von Vereinen*: Akademischer R. Wagner-Verein zu Berlin. 333. —
 d) *Statistisches und besondere Nachrichten*: Berlin, Akad. R. W.-V., Gründung 127. Gedenkfeier für König Ludwig II. Gedenkfeier für Heinrich von Stein. 284. — Bonn, Vorlesungen an der Universität von Dr. H. Thode. 419. — Dresden, Vorstandwahl 62. — Graz, Generalversammlung 284. — Leipzig, Ak. R. W.-V. Gründung 419. — London, Vorstandwahl 62. Programm der Saison. 127. — Mannheim, Enthüllung der Wagner-Büste am Heckel'schen Hause. 379. — Nürnberg, Zusammenkünfte der Mitglieder. 419. — Riga, Programm der Studienabende für 1888. 379. — Warnsdorf, Extrazug zum „Tannhäuser“ in Dresden. 251. — Wien, ak. W.-V., Generalversammlung, Vorstandwahl. 214. Programm 379. — R. Wagner-Museum in Wien. Eröffnung 125. Mittheilungen 380, 420. —
 e) *Vorträge*: Berlin (v. Stein, v. Wolzogen) 284. — Cassel (M. Koch) 62. — Cöslin (Vorstand) 127. — Dresden (Weidenbach) 251. — Florenz (Langhans) 62. — Grossenhain (Tappert) 213. — Kiel (Vorstand) 379. — London (Ellis) 214. — Mannheim (Vorstand) 251. — München (Golther) 128. — Regensburg (Golther) 128. — Riga (Westermann) 63, 128. (Meistersinger-Dichtung) 419. — Siegburg (Rokicki) 379. — Wien (v. Wolzogen) 215. (Vorlesungen: Schalk) 420. —

- f) *Musik-Aufführungen*: Amsterdam 127, 213. — Bayreuth (Liszt-Feier) 419. — Berlin W.-V. 62, 379. — Buda-Pest 127. — Burg 127. — Cöslin 127. — Döbeln 251. — Dresden 251. — Fürth 127. — Graz (Liszt- und Weber-Feier) 62, 127. — Grossenhain 213. — Haag 379. — Kiel 62, 251, 379. — Mannheim 251. — München (Liszt-Feier) 62, 214. — Münster (Kaiser-Feier) 128. — Plauen 214, 379. — Quedlinburg 128. — Regensburg (Beethoven-Feier) 128, 251, 379. — Reichenberg (Weber-Feier) 63, 128. — Riga (Pohl's Beethoven-Abende) 63, 128, (Liszt-Abend) 419. — Utrecht 214. — Warnsdorf 420. — Wels (Liszt-Feier) 214. — Wien (Weber-Feier) 63, 215, 285, 420. — Znaim (Liszt- und Weber-Feier) 63. —
- IV. *Die R. Wagner-Stipendienstiftung*: Konzertertragniss aus Znaim 63. — Bestimmung der Satzungen des ak. R. W.-V.'s Berlin zu Gunsten der Stiftung 334. — Abtheilung im Bayr. Taschenbuch 340. — Bericht der Verwaltung 378. — Bestimmung der Satzungen des Liszt-Vereins betr. Bayreuther Stipendien 419. — (Neue Satzungen als Beilage zum VIII. Stück.)
- V. *Das neue Patronat*: Beitritt des Berlin-Potsdamer Vereins 62. Beitritt des Allg. R. W.-Vereins 64. Beitritt und Beiträge des Riga'er Vereins 63, 128, 419. Beitritt des Grazer Vereins 284. —
- VI. *Die Bühnenfestspiele 1888*: die Tage der Aufführungen. 419. — (Vgl. Beilagen!)

Beilagen.

- I./II. Stück: Verzeichniss der Mitglieder des Allg. R. W.-V.'s 1886. — An unsere werthen Vertreter und Abonnenten! (Abonnements-Erneuerung, Anzeige an die Redaktion.)
- III. Stück: Ankündigung des Verwaltungsrathes: Festspiele 1888. — Planzeichnung zu „Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau.“ —
- VIII. Stück: Richard Wagner-Stipendien-Stiftung: neue Satzungen. — Geographischer Wegweiser für die „Urgermanischen Spuren“ I. —
- IX./X. Stück: Anzeige des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele 1888. — Neue Ausgabe der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ bei E. W. Fritzsch in Leipzig. — Subskription auf die Partituren der Werke im Verlage von Breitkopf & Härtel und B. Schott Söhnen. — Probe-Abbildung der Büste R. W.'s von *Egusquiza*. —
- XII. Stück: Titel und Inhaltsverzeichniss zum Jahrgang 1887.

Auf den Umschlägen der Stücke von 1887:

Litterarische Anzeigen Nr. 39–45. 42 Bücher, 172 Zeitschriften und Zeitungsartikel, 23 Varia, 9 Musikalien, 2 Werke bildender Kunst mit 81 redaktionellen Bemerkungen. — Aufführungen der Werke auf deutschen Bühnen: Stück I–X, XII. — Nachträge zur Mitgliederliste: Stück IV, V/VI. — Eine neue Büste des Meisters: Stück IX/X. — An unsere werthen Abonnenten: Stück XII. —

Das Gesamt-Verzeichniss des Inhaltes der zehn Jahrgänge

1878 — 1887

wird im Januar 1888 versandt. —

Unsere werthen Abonnenten

werden um gütigst baldige Erneuerung ihres Abonnementes gebeten. Um jede Stockung in der Zusendung zu vermeiden, welche gerade im ersten Vierteljahre des nächsten Jahrganges sehr störend sein würde, empfiehlt sich bei Zahlungen an die Vertretung eine gleichzeitige Anzeige an die Redaktion.

Wegen der Verbindung eines Beitrags zum Denkmale Schopenhauer's mit der Zahlung des Abonnements für das Schopenhauer-Jahr 1888 verweisen wir auf S. 198/9 des neuen Bayreuther Taschenbuches, sowie auf die Abrechnung im Januar-Stücke.

Die nächsten Stücke der Blätter bringen aus dem Nachlasse Heinrich's von Stein einen grossen Aufsatz über „Sprache und Kultur“ und die dramatischen Scenen „die Heiligen.“ (1. Die beiden Einsiedler. 2. Die heilige Elisabeth. 3. Tauler und der Waldenser.)

Fortgesetzt werden:

Porges, Bühnenproben (Siegfried),

v. Wolzogen, urgermanische Spuren (zweite Fahrt: nach Europa).

Es folgen neue Aufsätze und Besprechungen von K. Adelmann, C. Frantz, Fr. v. Hausegger, W. Golther, K. Kipke, A. Lill von Lilienbach, E. Meinck, M. v. Millenkovich, Ed. Reuss, J. Schalk, A. Seidl, H. Thode;

Briefe von Richard Wagner und Heinrich von Stein. —

Bayreuth, im Dezember 1887.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

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

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Verzeichniss der Mitglieder

des

Allgemeinen Richard Wagner-Vereines ^{*)}

1885.

Ehrenpräsident: **Abbé Franz Liszt** in Weimar.

Centralleitung: z. Z. in **München** (Seite 25.)



Aachen.

Claus Adolf, Ingenieur.
Grégoire Jacques, Fabrikant.
Kropp Carl, Kaufmann.
O.-V. Nütten Hrch., Rentier.
Nütten A. Fr., Gutsbesitzerin.
Poensgen Otto, Ingenieur in Jünkerath.

Amsterdam (Zweig-Verein).

Vorstand: Wilson J. W.
Kassier: Reynvaan J. M.

Bunge J. G.
Bunge-Bunge E., Frau.
Cramer Jos.
Cramer-Nolthenius, Frau.
Goldberger Ad.
Gompertz H.
Hertz Dr. Professor
" Clara, Frau
" Elisabeth, Fr.
Holkamp C. P.
Kappelmeier W.
Monchy Dr. M. F. de.
Mesritz Dr. jur. D.
Mulder Dr. jur. J.
Philippeau F. A. M.
Philippeau-van Erven Dorens, Frau.
Quien F. C.
Reynvaan M. C. C., Fr.
Rust Sofia, Fr., de Bilt
Schaezler C.
Vorst Dr. med. J. M.
Viotta Dr. jur. Henry.
" Dr. jur. J. M.
" J. J. M.
" W. J.
Wilson-Doetsch J., Frau.
Wilson J. H.

Annaberg i. S.

O.-V. Groningen J. van, Buchhändler.
Ulbrich Frz. Dr. med., Bärenstein.

Antwerpen (Zweig-Verein).

Vorstand: Giani Emil, Capellmeister.

Gaspey, Dr.
Hentze H.
Kreglinger Paul.
Menzel Otto.
Schmalzigaug Emil.
Schoeller Valentin.
Sieger Fr.
Tiemann H., deutscher Consul.

Asch i/Böhmen.

Alberti Marie, Fr.
Barenther Emil, Agent.
Geipel Elise, Fr.
" Wilh., Gymnasiast.
Huscher Frdr., Fabrikant.
Klaubert Herm.,
" Antonie, Frau.
O.-V. Labitzky Albert, Musikdirektor.
" Laura, Frau.
Rogler Bertha, Fr.
" Heintz, Fabrikant.
Soedel Bertha, Fr.
Zedtwitz Emmy v., Comtesse.

Aschaffenburg.

Dessauer Phil., Direktor.
O.-V. Deubler Jos., k. Oberlehrer.
Frank Fr., Zeichnungslehrerin.
Gutzeit Dr. Max, Chemiker.
Ott Max, Hauptmann.
Pleninger Fr., Lehrerin.

*) O.-V. bedeutet: Orts-Vertretung.

Reber Dr. Jos., k. Direktor.
Samhaber Const., Photograph.
Schiedermaier, Lientenant.
Spies Alb., Premierlieutenant.
Trockenbrodt, Kaufmann.
Wirsching FrL., Lehrerin.

Baden b/Wien.

Berger Dr., Bezirksrichter.
Doleisch v. Dolsperg M., Sektionsraths-We.
" Mary, FrL.
" Antonie, FrL.
Gelinek Benj., Advokatensgattin.
Höfler Alois, Professor.
O.-V. Lechner Ludwig, Professor.
Mühlleitner Elsa, FrL., Sauerhof.
Pensens Paul, FrL., Wien.
Pflügl Eugenie, FrL.
Scheinpflug Dr. Max.
Schwetz Hans, Professor.
Wedl Louise, Privatier, Frau.
Wellenau Julie v., Oberstgattin, Frau
Winkler Amalie, Professorsgattin.

Barmen.

Barthels Robert, Kaufmann.
Dicke F. W.
O.-V. Ibach Rudolf Sohn, Pianoforte-Fabr.
" Rudolf, Frau.
" Walter, Pianoforte-Fabr.
Körber Dr. Gymnasialoberlehrer.
" Dr., Frau.
Spitz Albert, Kaufmann.

Bartenstein i/Ostpr.

Arnsberg Hedw., Concert-Sängerin.
O.-V. Baske Oskar, Regierungs-Baumeister.
Behr Johannes, Rechtsanwalt.
Henke Sophie, FrL., Hermenhagen.
König, Frhr. v., Ritterguts-Bes., Lengen.
Moldzio Käthe, Ritterg.-Bes., Frau, Lackmedien
Selle, Amtsrichter, Insterburg.
Woywod, Pfarrer, Regerteln.

Basel.

O.-V. Opitz Karl, Musikalienhändler.

Bautsch i/Mähren.

Geldstädt Leop., k. k. Gerichts-Adj., Liebau.
Männer-Gesangverein in Bautsch.
Obst Max, k. k. Bezirksrichter, Liebau.
Prosselt Willib., Schiefer-Gewerke, Liebau.
O.-V. Prodinger Gg., k. k. Tabakfabr.-Direktor.

Bayreuth (Zweig-Verein.)

Vorstand: Mayer Dr. Gustav, k. Advokat.
Schriftführer: Blanck J. N., Kaufmann.
Kassier: Heuschmann Hch. jun., Buch-
bindermeister.

Avenarius F., Schriftsteller, Dresden.
Arendt Paul, Techniker, Cottbus.
Angermann, Frau, Gastwirthswittwe.
Amos Georg, Kaufmann.
Arnold J., Privatier.

" H. Baumeister.
Berr Frau, Medicinalraths-Gattin.
Blanck J. N., Kaufmann.
Bülow Daniella v.
Bruce Philiphaugh, Selcirch.
Bachofen Adrienne v., Prag.
" Carl v., " "
Braunewell G., Kaufmann, Bremerhaven.
Bayerlein Eduard, Kaufmann.
Böhme G., Conditor.
Bamberger S., Kaufmann.
Burger Herm., Harmoniumfabrikant.
" Carl, Kaufmann.
Baumann, Rechtsrath.
Braunewell J., Privatière.
Bayerlein G. K., Kaufmann.
Baumgärtner F., " "
Brandt Hans, k. Hofphotograph.
Bechert F., Flaschnermeister.
Bär J., Kaufmann.
Braunewell George, Kaufmann.
Bucher v., k. Regiergungsdirektor a. D.
Burger Hch., Buchdruckereibesitzer.
Boller Carl, Kaufmann.
Bayerlein Hugo, Privatier.
Bracker, k. Consistorialrath.
Bauer J. A., Kaufmann.
Barry C. A., London.
Becker Arthur, Dr. phil., Leipzig.
Casselmann, k. Dekan.
Denzinger, FrL. Lina.
" k. Kreisbaurath.
Däumling Hch., Buchbindermeister.
Döring, Oberförsters-Wittwe.
Daffner v., Frau Bertha.
" FrL Emma.
Daffner, Divisions-Auditeur, Neisse.
Drechsler Carl, Lehrer, Weissenburg a. S.
Deisler, Frau Privatière.
Dietrich Wilh., Kaufmann.
Dörnhöffer Eduard, Privatier.
Däumling Adolarius, Kaufmann.
Dress, k. Postoffizial.
Degen E., Conditor.
Diem J., Privatier.
Engelking C., Bremerhafen.
Eyssenbeiss Fr., Kaufmann.
Einstein A., Kaufmann.
Engelmann Frau, Hofrathsgattin.
Eysser J. A., Kaufmann.
" Conrad, Möbelfabrikant.
Fröhlich, k. Kreisforstrath.
Feustel Friedrich, Reichstagsabgeordneter.
Fikentscher J., Dr., Privatier.
Freiberger C. M., Kunstgärtneribesitzer.
Friedel Gg., Brauereibesitzer.
Gross, Frau Marie.
Gräf, Frau Caroline.
Geist Rudolph, Kaufmann.
Gollwitzer, Kaufmann.
Groppe, k. Hauptmann.

Grimm, Glasermeister.
 Gendt, Frl. G., Berlin.
 Gurt Georg, Kaufmann.
 Giessel Carl, Buchhändler.
 Gummi H.
 Götz S. J., Kaufmann.
 Grünewald, Kaufmann.
 Höfler Josef v., Prag.
 „ Frau v., „
 Hagen, Cantor.
 Herzinger, k. Regierungsrath.
 Hoffmann, k. Professor.
 „ k. Sekretär.
 Höflich, Kaufmann.
 Hopf, Frl.
 Heufelder Joh., Prokurist.
 Hacker Louis, Mechanikus.
 Höhl Ldw., Seifenfabrikant.
 Helmreich Fr., Kaufmann.
 Hopfmüller Hch., Gasthofbesitzer.
 Heuschmann Herm. Uhrmachermeister.
 Haenel A., stud., Berlin.
 Hahn, k. Bergrath.
 Hensel Conrad Schlossermeister.
 Härter Gottlieb, Schuhmachermeister.
 Häfner Carl, Fabrikant.
 Hess Rich., Kaufmann.
 Händel Gottfried, Riemenmeister.
 „ Georg, Kaufmann.
 Helm M., k. Kreis-Schulinspektor.
 Hübsch Albert, Juwelier.
 Hopfmüller's Jean Wittwe, Gasthofbesitzerin.
 Hegerich M., Uhrmachermeister.
 Hofmann Carl, Malzfabrikant.
 Herold Friedrich, Kaufmann.
 „ Christian, Magistratsrath.
 Händel David, Blumenfabrikant.
 Hofmann, Apotheker.
 Heidenreich, Rechtsanwalt.
 Isner Hermann, Kaufmann.
 Künsberg Frau v., Reg.-Dir.-Gattin.
 Kummer J., Maler.
 Kästner Rich., Goldarbeiter.
 Kümme, Frau, Notarswittwe.
 Kotzau, Frhr. v.
 Kafferlein Frau, Advokatens-Wwe.
 Kolb Carl, Commerzienrath.
 Köhler W., Gasthofbesitzer.
 Kurtzmann Luitpold, Kaufmann.
 Klein, Kaufmann.
 Krauss Jakob, Kaufmann.
 Kolb Frdr., Ingenieur.
 Kutz J., Kaufmann.
 Kasberger, Gymnasial-Assistent.
 Kolb M., Gewerkschaftsdirektor.
 Krentzer J., Kaufmann.
 Krauss A., Banquier.
 Kästner Christ, Kaufmann.
 Krämer G., „
 Kroher Carl „
 Künsberg, Frhr. v., k. Reg.-Dir.
 Kroher, Buchbindermeister.
 Karpeles J., Kaufmann.
 Kolb Sophian, technischer Direktor.
 Lilljeström W. v., Berlin.
 Landgraf Dr., k. Landgerichtsarzt.

Landgraf k. Landgerichts-Präsident.
 Linde, k. Rentbeamter a. D.
 Löw J. A. Buchbindermeister.
 Lochmüller Louis, Weinhändler.
 Lowinsky Ernst, Gastwirth.
 Martin Friedr., Privatier.
 Münch, k. Oberamtsrichter.
 Müller Ferd., Kaufmann.
 Meyer Anna, Frl.
 Margerie, E., Fabrik., Adlerhütte b. Wirsberg
 „ „ „ „
 Meyer Adolf, Kaufmann.
 Mader, k. Notar.
 Meyer Christian, Apotheker.
 Maynberger Christian, Spinnereidirektor.
 Mühl Emil, Buchdruckereibesitzer.
 Morg Fritz, Charkutier.
 Molendo L., Redakteur.
 Merkel J., Kaufmann.
 Müller, k. Consistorialrath.
 Moritz J., Inspektor.
 Meyer Martin, Schmiedmeister.
 Muncker Th., rechtskund. Bürgermeister.
 Müller Bruno, Kaufmann.
 Müller Fritz, Hafnermeister.
 Mengert, Rechtsrath.
 Neuner Anton, Messerschmiedmeister.
 Pieper W., Musiklehrer, Bremerhaven.
 Ranninger, Lehrer.
 Richter, Magistratsrath.
 Rosenmerkel, Privatier.
 Rehnitz Carl, Lehrer, Weissenburg a. S.
 Ritter Frl. C., Petersburg.
 „ M., „
 Rauh M., Uhrmacher.
 Rose Otto, Fabrikbesitzer.
 Rose Emil, „
 Schöler Frl. Marie v.
 Spruner v., k. Oberstlieutenant u. Regiments-
 Commandeur.
 Schlenck Christian, Gerbermeister.
 Steiner, Priv.
 Schmidt Gg., Brauereibesitzer.
 Stengel S., Instrumentenfabrik.
 Schwaab G., Bierbrauer.
 Stein Dr., k. Oberstabsarzt.
 Schlösser Paul, Düsseldorf.
 Sauter Frau P., Dessau.
 Sela A. v., Petersburg.
 Stromer v., k. Oberst a. D.
 Schwaab Josef, Bankier.
 Spitzenpfeil, Lehrer.
 Staudt H., Privatier.
 Senfft Chr., Buchbindermeister.
 Strauss M., Kaufmann.
 Strössner Gg., Kaufmann.
 Seidel Chr., Seifensiedermeister.
 Staudt Gg., Hutmacher.
 Schwabacher M., Bankier.
 Schmidt Chr. A., Privatier.
 Seligsberg B., Antiquar.
 Scherber H., Kaufmann.
 Specht M., Kaufmann.
 Schmidt A., Poststallmeister.
 „ G., Kaufmann.
 Skutsch, k. Notar.

Schindler P., Kaufmann.
 Schmidt Gustav, Restaurateur.
 Stützer E., Kaufmann.
 Schamel H., Schlossermeister.
 „ W., Schlossermeister.
 Schamberg v., k. Regierungsdirektor.
 Schmidt Ernst, Kaufmann.
 Schiebel Carl, Kaufmann.
 Schlee H., Stadtbaurath.
 Schmidt Fr. Johanne.
 Seiler L., Ofenfabr.
 Schmausser H., k. Professor.
 Trips Ernst, Privatier.
 Teuscher Oskar, Kaufmann.
 Thiem E., Zeichnungslehrer.
 Tippmann F., Schuhmachermeister.
 Ullmann, Professorsgattin, Prag.
 Ullrich, Magistratssek.
 Ulmer, k. Regierungsrath, Speyer.
 Unrein J., Droguist.
 Vogel Ch., Zimmermeister.
 Vaillez Hermann, Professor.
 Vischer Hermann, Uhrmachermeister.
 Weber H., Tonkünstler, Verden.
 Wölfel, Baumeister.
 Wirth, Privatier.
 Weisser, Kaufmann.
 Weiss Hans, Baumeister.
 Weigel Fr., Bäcker.
 Würzburger Dr. jun.
 Wolzogen Hans Paul, Frhr. v., Schriftsteller.
 „ Freifrau von.
 Weh Fritz, Seilermeister.
 Wippenbeck, Lehrer.
 Wagner W., Kaufmann.
 Wilmersdörfer H. M., Kaufm.
 Wucherer, Pfarrer.
 Wolf Valentin, Bierbrauer.
 Würzburger, Rechtsanwalt.
 Wolf Carl, Diakon, Erfurt.
 Zapf, Bauunternehmer.
 Zerzog Therese v., Prüfening.
 Zimmermann, Redakteur.
 Zeyss F., Spediteur.
 Zimmermann G., Schreinermeister.
 Zimmermann Carl, Schreinermeister.

Richard Wagner-Verein **Berlin-Potsdam** (Zweigverein.)

Se. Kgl. Hoheit Prinz **Wilhelm** von Preussen.
 Ihre Kgl. Hoh. Prinzessin **Wilhelm** v. Preussen.
 Ihre Kaiserl. Hoheit Herzogin **Vera** von Württemberg, Grossfürstin von Russland.
 Se. Hoh. Herzog **Johann Albrecht** z. Mecklenbg.
 Se. Grossherzogl. Hoh. Prinz **Ludwig** von Baden.

Vorsitzender: Schleinitz Graf v., Staatsminister und Minister des k. Hauses, Excellenz.
 I. Stellvertreter: Waldersee Graf, Contre-Admiral a. l. s., Potsdam.
 II. Puttkammer J. v., Referd.
 Kassier: Podewils v., Reg.-Assess.
 Schriftführer: Puttkammer A. v., Referd.

Ackermann kgl. sächs. Geh. Hofrath, Dresden.
 Alers v., Hauptmann.
 Alers v., Hauptmannsgattin.
 Arnim v., Premierlieutenant.
 Balan v., Landrath.
 Rattenberg Franz Josef, Prinz v., Lieutenant
 Beck v., Lieutenant.
 Berg, Regierungsrath.
 Bergen v., Oberst.
 Bergmann v., Premierlieutenant.
 Beyer v., General der Infanterie z. D.
 Bismarck Wilhelm, Graf v., geh. Regierungs-Rath.
 Bissing Myrrha, Freifrau v.
 Blücher v., Premierlieutenant.
 Blumenthal v., Rittmeister.
 Bodmann v., Major und Flügeladjutant Sr. kgl. Hoh. des Grossherzogs von Baden.
 Boehl v., stud. jur.
 Böhlendorff-Kölpin v., Lieutenant.
 Boetticher Frhr. v., Excell., Staatsminister.
 Bohlen Baron v.
 Brauer v., wirklicher Legationsrath.
 Breuning v., Regierungs-Assessor.
 Bronsart v. Schellendorf Exc., Kriegsminister.
 Bronsart v. Schellendorf I, Lieutenant.
 Bronsart v. Schellendorf II, Lieutenant.
 Bülow v., Lieutenant.
 Burchard v., Staatssekretär.
 Cadogan Mr., Legationssecretär d. russischen Botschaft.
 Chelius v., Lieutenant.
 Cretius, Hauptmann.
 Cretius, Frau, Hauptmannsgattin.
 Delbrück Dr. v. Excellenz, Staatsminister.
 Dieckmann, Ober-Regierungs-Rath.
 Dirksen Dr., Assessor.
 Dirksen, Frau.
 Dohna Graf zu, Premierlieutenant.
 Douglas Rittmeister a. D., Landtagsabgeordneter.
 Dulon Franz Henri, Wernigerode.
 Eckartsberg v., Lieutenant.
 v. Einsiedel, Frau, geb. v. Einsiedel.
 Eisenhart-Rothe Paul v., Referendar.
 Eulenburg Graf zu, Major.
 Eulenburg Graf zu, Oberceremonienmeister.
 Francken-Sierstorpff Graf v., Lieutenant.
 Franz, Geh. Oberrechnungsrath.
 Fuchs Dr., Direktor der Continent. Telegraphen-Compagnie.
 Fuchs, Frau.
 Fürstenberg, Erbprinz zu, Prem.-Lieuten.
 „ Erbprinzessin zu.
 Gerlich, wirklicher Legationsrath.
 Gerlich, Frau.
 Gersdorff v. Fr. l., Hofdame I. K. H. der Frau Prinzessin Wilhelm von Preussen.
 Geyso von.
 Goltz Graf von der, General der Cavallerie und General-Adjutant, Excellenz.
 Golz, Oberst.
 Gossler v., Staatsminister, Excellenz.
 Gröben v. d., Referendar.
 Haldy, Regierungs-Referendar.

Handjery Prinz, k. Kammerherr u. Landrath.
Hartmann v., Premierlieutenant.
Heidler-Egeregg v., k. k. öst.-ung. Leg.-R.
Henckel-Donnersmarck Graf, Neudeck.
Hengstenberg Alfred, Referendar.
Herrfurth, Unterstaats-Sekretär.
Hessenthal v., Rittmeister und Adjutant Sr.
K. H. des Prinzen Georg von Preussen.
Heydebreck v., Lieutenant.
Hofmann, Landrichter.
Hofmeier, Dr. med., geh. Sanitätsrath.
Humboldt-Dachroeden, Frhr. v., Lieut.
Jasmund Fr. v.
Ittenbach, General-Auditeur der Armee.
Imperiali di Francatilla Marquis Attaché
der italienischen Botschaft.
Kanitz Graf, Lieutenant.
Kapherr v., Lieutenant.
Kayserlingk Graf, Referendar.
Kleist Georg v.
Kneesebeck von dem, Premierlieutenant.
Kneesebeck von dem, Kabinetsrath.
Krause von.
Kügelgen v., geh. Ober-Regierungsrath.
Kurovsky v., geh. Oberregierungsrath.
Lambsdorff George, Graf von.
Lamprecht v., Referendar.
Lehndorf Graf, General à l. s. Sr. Majestät
des Kaisers, Excellenz.
Lerchenfeld-Köfering H. Graf von, kgl.
bayr. Gesandter.
Lewald, Regierungsreferendar.
Leyen-Blömersheim, Frhr. v. d.
Loeper Dr. v., wirkli. geh. Oberregierungsrath.
Lottum, Gräfin.
Loucadou v., Generallieutenant z. D.
Lucius Dr. v., Staatsminister, Excell.
Lynar Graf zu, Lieutenant, Potsdam.
Marschall Frhr. v., grossh. bad. Gesandter.
Marwitz von der, Premierlieutenant.
Massenbach Frhr. v., Lieutenant.
Maybach v., Exc., Staatsminister.
Murawieff Graf, kais. russ. Legations-Rath.
Naumann, Reg.-Assessor.
Neeffe Frau von.
Nordenflycht Frhr. v., Hauptm.
Nuesse Dr., Oberstabsarzt a. D.
Oertzen v., Rittmeister.
Orelli-Corragioni v.
Osten-Warnitz v. d.
Persius, Präsid. d. Oberverwaltungsgerichts
Excellenz.
Pless Prinz v., Lieutenant.
Podewils von, kgl. bayerischer Legations-
Sekretär.
Podewils v., Frau.
Pöllnitz v., Lieutenant.
Poschinger v., Regierungsrath.
" v., Frau.
Potulicki, Referendar.
Pourtalès Graf Wilhelm.
Puttkammer von, Staatsminister, Excell.
" Lieutenant.
" Reg.-Vice-Präs.
" Plauth.
" Unterstaatssekretär.

Puttkammer B. v., Referendar.
" Fr. v.
" M. v., stud. jur. et cam.
Recke Frhr. v. d., geh. Reg.-Rath.
Reuss Prinz Heinrich XIII., Sec.-Lieut.
Richthofen, Frhr. v.
Roeder v., Oberkichenmeister und Vice-Ober-
ceremonienmeister.
Romberg v., kgl. Kammerherr und Cere-
monienmeister.
Rosenberg v., Hauptmann.
" Hauptmannsgattin.
Saldern v., Landesdirektor.
Schelling v., Staatssekretär.
" Lieutenant.
Schleinitz Gräfin v.
Schoell, wirkli. Legationsrath.
Scholten v., Oberst.
Schrant, geh. Ober-Reg.-Rath.
Schroen v., Prof.
Schuler von Senden, Frhr. v., Hauptm.
Schultz, Ministerialrath.
Schwanenfeld, Gräfin.
Schwenninger Dr., Professor.
Schwerin Graf v., Landrath.
" Elsa, Gräfin v.
Seckendorff Frhr. v., geh. Regierungsrath.
Solms-Braunfels Hermann, Prinz zu.
Solms-Sonnenwalde Graf, Gesandter am
spanischen Hof.
Spangenberg, Maler.
Stubenrauch, Regier.-Assessor.
Széchenyi Gräfin.
Tadden Adolf v., Referendar.
Tattenbach Graf, Legationssekretär.
Tausig, Frau.
Tischendorf Dr. v., Landgerichtsrath.
Trotha v., Hauptmann.
Uechtritz Steinkirch Bolko v., Referendar.
Viereck Ferd. v., stud. jur.
" Rudolf von.
" von.
Voss Gräfin, geb. Gräfin Henkel v. Donnersmark.
Waldersee Helene, Gräfin v.
Waldow v., Hauptmann.
Waldow von, Frau, geb. v. Köller.
Wallenberg von, Präsident.
Wangenheim Frhr. v., dienstthuender Kam-
merherr Ihrer königlichen Hohheit der Prin-
zessin Friedrich Karl von Preussen.
Weichert, Staatsanwalt.
Werder, Geh.-Rath und Professor.
Wesendonek Otto.
" Mathilde, Frau.
" Dr. Karl.
Wolfgramm, Polizeidirektor.
Wolkenstein-Trostberg Graf, k. k. Ung.
Botschafter.
Wrochem-Gellhorn v., Lieutenant.
Zastrow v., Ministerial-Direktor.
Zech-Burkersrode Gräfin.
Zieten v., Rittmeister.
Zieten v., Frau.
Zitzewitz v., Lieutenant.
Zorn von Bulach Frhr., Attaché im Aus-
wärtigen Amt.

Berlin (Zweig-Verein.)

- I. Vorstand: Schäffer Carl.
 II. „ Herrig Hans Dr., Schrift-
 steller.
 I. Schriftführer: Förster P., Dr., Friedenau
 bei Berlin.
 II. „ March Otto, Regier.-Bau-
 meister.
 Kassier: Brodtmann Frz.

Arnous Gabriele, Frl.
 „ Felice, Frl.
 „ Caroline, Frau.
 Baltz, Redakteur.
 Beck E., Kfm.
 Belger Dr.
 Besser Agnes v., Frl.
 Bischoff Wilh., Kfm.
 Brasse Karl, Kfm.
 Brodtmann Frz., Bankier.
 „ Emmy, Frau.
 Büsing Joh., Ingenieur.
 „ Helene, Frau.
 du Gue Louise, Miss.
 Egidi Arthur, Musiker.
 Freund Louise, Frl.
 Fröhlich Dr., Gymnasiallehrer.
 Goebel Otto, Kfm.
 Grieben Ad., Frl.
 Gronert, Rentier.
 Günther J., Geschichtsmaler.
 Herrig Wilh., Kfm.
 Heyder P., Hofmusikalienhandlg.
 Hoffmann Otto, Architekt.
 Holz Sophie, Frau.
 „ Maria, Frau.
 Husemann, Banquier.
 Ihne, Architekt.
 Jungfer Hans Dr., Gymnasiallehrer.
 Kamlah Ernst, Dr. phil.
 Keidel Robert, Kfm.
 Keller Robert, Tonkünstler.
 Klebs Sophie, Frl.
 Knappe Mathilde, Frau.
 Koch Maria, Frl.
 Koeltzsch Gust., Juwelier.
 Liebermann v. Sonnenberg.
 Leitzen C. M., k. Domsänger.
 Lemcke Gredel, Frl.
 „ Maria, Frl.
 Lemke Margarethe, Frl.
 Lindau Dr. Max.
 Luckhardt Friedr., Buchhändler.
 „ Frau.
 Mandel Anna, Frl.
 „ Maria „
 Marchant S. Grace.
 Müller Fritz, Ingenieur.
 „ Marischa, Frl.
 Münnich R., Tonkünstler.
 Niedermayer, Tonkünstler.
 „ Frau.
 Oelschig Edm., Kfm.
 Oppermann F.
 Patzig Dr.

Pfannkuch Dr.
 Poske Dr.
 Pundt Mathilde, Frl.
 „ Frau.
 Rabe Otto, Kfm.
 Rüdenburg Eugen, Kfm.
 „ Frau.
 Runze Dr., Prediger.
 Schäffer Emilie, Frau.
 „ Adele, „
 Schefffield Caroline, Miss.
 Schmid Ldw., Zeichner i. d. Admiralität.
 Schütze Jul., Rentiersfrau.
 „ Helene, Frl.
 Schütt Frl.
 Schwarz Karl, Kfm.
 Sehmsdorf Hugo, Administrator.
 Seidel, Ingenieur.
 Sponholz Dr., Arzt.
 Stein Dr. Hans v., Privatdozent.
 Viarma da Motta.
 Wintgens, Hauptmann.
 Wolzogen Baron von.
 Wendel C., k. Kammermusik.
 Zeisig Gustav, Lehrer.
 Zobeltitz O., Redakteur.

Berlin.

- O.-V. Barth Theod., Musikverleger.
 Friedländer, Herr.
 „ Frau.
 Heinemann A., Frl.
 Heinrich, Dr.
 „ Frl.
 Heintz A.
 Jacobi.
 Kaskel Carl.
 Köbke Benno, Opernsänger, Coburg.
 Kottka Dr.
 Leuschner.
 Lessmann Otto, Redakteur.
 Ochs S., Musiker.
 Penas A., Bankier, Frankfurt a. M.
 „ Frau.
 Pilet S., Magdeburg.
 Puttkammer A. v., Referendar.
 „ B. v., „
 Reichel.
 Sabersky, Frau.
 Simon, Dr. Walter, Königsberg i. Pr.
 Sternfeld Dr.
 Freitel E., Banquier.
 „ Frau.
 Winkelmann, Charlottenburg.
 Wissel, Frau.
 Zillinger stnd. theol., Dresden.

Berlin.

- Schmedes Wilhelmine, Frl. Gesanglehrerin.
 O.-V. Tappert Wilh.
 Bern.
 O.-V. Oncken Dr., Professor.

Bonn.

Bencard Fräulein Marie.
Brenner E. J., stud., Hül.
" Frau in Endenich.
Pagenstecher Carl, sud. hist.
Rhein Dr. Carl, pr. Arzt.
O.-V. Rokicki, Musikdirektor.

Boston.

Alger Alby.
Bartleth Francis.
Beebe Arthur.
Evans R. S.
Falkner Charl.
Fairschild Charl.
Fincke Francis A.
O.-V. Foote Arthur.
Hollander T. C.
Martin D. P.
Montgomery Scars.
Parker D. M.
Peabody M. E.
Pfaff Charl.
Reed Alim. R.
Ryerson Miss.
White Anna.

Brandenburg.

Astroth Gust., Kaufmann.
Bendel Georg
Flach Dr., Stabsarzt.
O.-V. Gotthardt Dr. Rich., Arzt.
Hasselmann, Capellmeister.
Hintze Max, Kaufmann.
Lange Paul, Oberlehrer.
Neukrantz Paul, Kaufmann.
Pitsch Rud., Lehrer.
Reuss Hugo, Realgymnasiallehrer.
Schmitzdorff Carl, Banquier.
Thierfelder Dr., Musikdirektor.
Tschisch Otto, Realgymnasiallehrer.
Wiesike Rud., Weinhändler.

Braunsberg i/Ostpr.

O.-V. Kutschkow Curt, Buchhändler.

Braunschweig.

O.-V. Bauer Jul., Hofmusikalienhändler.
Club der Nibelungen.
Degener, Fräulein Marie.
Ernst, Frau Rittmeister, geb. v. Bause.
Franz, Fräulein.
Goertz-Wrisberg, Frau Gräfin.
Grote, Baron auf Schloss Wedesbüttel.
Grotrian, Fräulein.
Kiehne, Frau Inspektor.
Leibrock Therese, Fräulein.
Lord, Buchhändler.
Mosqua v., Lieutenant.
Schultze Hugo, Professor.
" Frau Professor.
Sommer Dr., Professor.

Sturtzkopf, Lieutenant.
" Frau Lieutenant.
Sturtzkopf Frau Elisabeth.
Wagner G., Conditor.
Weinzierl, Direktor.

Bremen.

O.-V. Fischer A. E., Musikalienhändler.
Portig Dr., Pastor.
Schröder Fanny, Frau.
Viotor Fred.

Breslau.

Bayersdorf, Banquier.
Brandes, Theaterdirektor.
Bodmann Herm., Tonkünstler.
Flügel Ernst, Tonkünstler.
Frank Max.
Hainauer, Commissionsrath.
Hecke, Dr. med.
Heymann Hugo, Banquier.
Koerber Heinr., cand. med.
Korn Helene v., Frau.
Kossling, Kaufmann.
Krug, Rechtsanwalt.
Krutge Rosa, Fräulein.
Landsberg, Frau Stadtrath.
" Antonie, Fräulein.
Neisser Dr., Professor.
Offhaus, Musikalienhändler.
Pfeiffer Rich. Alb.
O.-V. Polko Carl, Dr. jur.
Pniower, Kaufmann.
Prätorius Hugo, Privatier.
Reif Viktor.
Ring Elise, Fräulein.
Schäffer Dr., Professor.
Scholz, Kaufmann.
Simon, Dr. med.
Soltmann Dr., Professor.
Süskind Flora Fräulein.

Brieg.

Brieger, Hauptmann und Rittergutsbesitzer
in Schüsselndorf.
Börner Rich., Capellmeister.
Hausen Hch., Kaufmann.
Haupt Carl, Ingenieur und Fabrikbesitzer.
Hundt, Baron v., geb. Schönebeck.
O.-V. Jung Erdm., k. Musikdirektor.
Lehmann, Lieutenant.
Nitschke, k. Gymnasiallehrer.
Ritter Carl, k. Ländger.-Rath.
Rudolph, Premier-Lieutenant.
Weitz Dr., Stabsarzt.

Bromberg.

O.-V. Fischer Rich., Buchhändler.

Brünn.

Bauer Isidor, Fabrikant.
Biach Sigm., Kaufmann.

Berger Robert.
 Blau Moritz, Banquier.
 Bundsmann Natalie Frau, Pisek-Bisenz.
 Brüll, Dr. Emil.
 " Dr. Johann.
 " Theod., Kaufmann.
 Cardis Paula, Fr., Opernsängerin.
 Dalena Julie, Fr., "
 Daniek J., Kaufmann.
 Deutsch Leopold, Schauspieler.
 Dessau Bernh., Konzertmeister.
 Drucker Carl, Opernsänger.
 Duffek, Gutsbesitzer, Schwarzkirchen.
 " Frau, "
 Eder, stud. jur.
 Ehrmann Dr. jur.
 Einagl Marie, Frau.
 Ernst Dr. Ludwig.
 " Ernestine, Fr.
 Fischer Dr., Advokat.
 Frank Carl, Capellmeister.
 Girardi Alex., Schauspieler, Wien.
 Glassner Paul Frau, Apotheker.
 Gregor Rosa, Fr.
 Gomperz v. Hch.
 Haas Fritz, Kaufmann.
 " Dr.
 Hausner Bertha, Schauspielerin.
 Heller, Landgerichtsrath.
 Hamburger Louis, Fabrikant, Prossnitz.
 Herzfelder Eugenie, Frau.
 Hoze Dr.
 Juda Franz, Lehrer.
 Julineck J., Kaufmann.
 Kallmus Otto, Kaufmann.
 Kandler Dr., Sekretär.
 Klob Dr. Friedr., Advokat.
 Kohn Dr., prakt. Arzt.
 Koretz Carl, Musiker.
 Krejci, Professor.
 " Anna, Frau.
 Krk Xaver, Kaufmann.
 Leidenfrost Sophie, Frau.
 Lustig Leop., Kaufmann.
 Mandl D., Privatier.
 Matzner Ign., Juwelier.
 Meiler Moritz, Kaufmann.
 Müller J. F., Hoteldirektor.
 Paterny Adele, Direktorsgattin.
 Petyreck Aug., Lehrer.
 Pohlner J. Fr., Opernsängerin.
 Pollack Dr. Emil, Advokat.
 Pozorny, Frau Dr.
 Promber Dr.
 Prosl, Redakteur.
 Reimoser Franz, Ingenieur.
 Ruber Franz v., Bankbeamter.
 Seidel Emil, Fabrikant.
 Schindler Ladislaus.
 Schuschny Emil, Bankbeamter.
 Seidel Olga, Frau.
 Seyberth E. Fr., Opernsängerin.
 Siegl Anton J., Kaufmann.
 Skutezky Iva, Fr.
 Soboll A., Prokurist.
 Spitz Heinr., Fabrikant.

Stössel, Dr. med.
 Strakosch Max, Fabrikant.
 " Felix "
 Suback Eugenie, Frau.
 Sucharek Alexander, Edler von Hassenau.
 Tändler Emil.
 Teltscher L., k. k. Oberlieutenant.
 Ucko, Frau.
 Urban Eduard, Banquier.
 Wallauschek, Landeskassendirektor.
 Weiner Jaques, Kaufmann.
 Weingarten, Dr. Frau.
 Wenzel Carl Dr., Revident.
 Wenzlitzke Mathilde Frau.
 Wiedmann Hermine, Frau.
 Wohlmuth Sigm., Kaufmann.

Brüssel. (Zweig-Verein.)

Vorstand: Lequime Léon.
 O.-V. Schriftführer u. Kassier: La Fontaine Henri.

Bertram R.
 Boch Anna, Fr.
 " Eugène.
 Charles.
 Cutsem van, Frau.
 Dabin Henri.
 D'Aoust Léon.
 Degreef.
 Dekens Emile.
 " Gustave.
 Desmet Pauline, Fr.
 Dommartin Léon.
 Dupont Auguste.
 " Joseph.
 Ellis, Fr.
 Evenepoel Edmond.
 Goldschmidt Louis.
 Hanselt van Emile.
 Henroz Arthur.
 Henroz.
 Huberti Gustave.
 Jehin Léon.
 Junné Otto.
 Kefer Gustave.
 Knopff George.
 Knopff Fernand.
 Lang Arthur.
 Maus Octave.
 Mills Sidney.
 Müser Sophie, Frln.
 Muraille-Cluck.
 " Frau.
 Raway Erasmus.
 Ruelens Paul.
 Schelleckens Oskar.
 Schott Piere.
 Soust de Borkenfeldt van, Frau.
 Ter Linden, Felix.
 Wehrenpennig Carl.

Brux.

Eichler Hans, Buchhändler.
 Kimon Ferd., Musikinstituts-Inhaber.

Meyer Clara, Gouvernante, Frl.
Rittl Franz, Privatier.
Schmeiner, Zuckerfabrikdirektor.
Scholz A. W., Gaswerksdirektor.
O.-V. Slavik Aug., Spiritusfabrikdirektor.

Budapest.

Bernuth Carl.
Gaal F., Direktor, Theresiopel.
Gschwindt Dr. Georg
" Frau.
Heidelberg Moriz.
" Frau.
Major Julius.
Reinel Albin.
O.-V. Rozsavölgyi & Comp.
Ziegler Adalbert.

Budweis.

Haas Franz, Droguist.
O.-V. Hansen L. E.
Häring, Baron v., Privatier.
Hardtmuth Math., Edle v., Fabrikbes.-Gattin.
Herminenthal Joh. Jak. v., Privatier.
Perner Rudolf, Glockengiesser.

Büdingen.

Brettel Dr., Kreisarzt.
O.-V. Rabenau, Amtsrichter.
Sander, Amtsanwalt.

Bukarest.

Arming N., Musiklehrer.
Balliano M., Gutsbesitzer.
" " Frau.
Barcanescu C., Musiklehrer.
Bratianu G., Professor.
Cantacuzéne Gregor, Theater-Indendant.
Cohen Max, Musiklehrer.
Cretzianu Esmaralda Frl., Gutsbesitzerin.
Desantis L., Professor.
Dumitrescu C., Professor.
Floresca J. E., General.
Iliescu M., Professor.
Karbus Fr., Professor.
Margaritescu Cath., Frl.
Meitani Marie, Frl.
Melissianu, Privatier.
Milde L., Professor.
Ottetelischano Helene, Gutsbesitzerin.
Peters R., Professor.
Saegiu Emilie, Frl., Professorin.
" Eugenie, Frl., "
Sihleanu Stephan, Ministerialbeamter.
Soutzo M. Frau, Gutsbesitzerin.
Stancescu C., Professor.
Stefanescu G., Professor.
Sturdza Demeter, k. Staatsminister.
" Zoe, Staatsministers-Gattin.
Urlatzcanu Elise, Frl., Gutsbesitzerin.
O.-V. Wachmann A., Direktor d. Conservatorium.
Zenide Maria, Musik-Professorin.

Celle.

Kistner Ernst, Amtsger.-Rath.
Reichert Fr., k. Musikdirigent.
Rheinhold S., Kaufmann.
Schulze Aug., Buchhändler.

Christiania.

Blich Marie, Frl.
Cappelen Chr., Organist in Drammen.
Gründahl O. A., Gesanglehrer.
Holter Iver, Musiker.
Lammers Thow., Gesanglehrer.
Selmer Joh., Musikdirigent.
Thaulow Hermann, Apotheker.
O.-V. Warmuth Carl, k. Hofmusikalienhändler.
Winge Ottilia, Frl.

Coblenz-Ehrenbreitstein.

O.-V. Bartold Dr., Ehrenbreitstein.
Barton-Stedmann, Frau v., Coblenz.
Crome Dr., Referendar, Coblenz.
Falkenhausen Erhr. v., Major, Ehrenbreitst.
" Frfr. v. "
Hausadowska, Frau Inspektor, "
Hipp, Frau Regierungsrath, "
Jordan Otto, Kaufmann, Coblenz.
Krafft Dr., Privatdozent, Tübingen.
Ladner, Assessor, Coblenz.
Mand Carl, Hoflieferant, Coblenz.
Müller Franz, Stadtrath, Freiberg i. Sachsen.
Neumann L., Frau Wittwe, Ehrenbreitstein.
Paschke Ernst, Fabrikant, Freiberg i. S.
Picht, Capellmeister, Coblenz.
Pick Dr., pr. Arzt, Coblenz.
Plagemann Albert, Dr. phil. Hamburg.
" Frl. Ida, Hamburg.
Sakowski, Hauptmann, Ehrenbreitstein.
Schippau, Fabrikant, Freiberg i. S.
Schneider Hans, Coblenz.

Coburg.

Hartmann Gg., Kaufmann, Hamburg.
Krafft Mathilde Frl.
Langenstein C., Fabrik, Ernsthütte b. Cobg.
Lütkemeyer Fr., Maler.
Müller Max, Buchhalter, Ernsthütte b. Coburg.
Petersen Math., Hamburg.
O.-V. Schemann F. L., Fabrikbesitzer.
" Lina Frau.
" Julie Frl.
" Emmy Frl.
Schickendanz J. L., Ing., Ernsthütte b. Cobg.
Sontag Wilh., Fabrikbesitzer, Tettau.
" Louise Frl., Tettau.

Cöln a./Rh.

Janssen Wilh. Val.
" Frau.
Korte Albano.
Krug, Regierungsrath.

Krug Frau Regierungsrath

Lennartz Jos., Redakteur.

Marcus Jul. jun.

O.-V. Schwickerath Eberh., Musikdirektor.

Stein Raul, Bankier.

Werner v. in Braunschweig.

Werner Frau v. "

Colberg.

Below Gerhard., Regierungs-Referendar.

Bodenstein, Referendar.

Bonin Joachim v., Regierungs-Referendar.

O.-V. Plüddemann Agnes Frau, Consul.

" Olga Fr.

" G., Referendar.

Stumpff, Hofprediger.

Versen Ulrich von, Referendar.

Colmar i./Elsass.

Dressler Dr., Oberlehrer.

Doinet, Rechtsanwalt.

O.-V. Franz Dr., Staatsanwalt.

Hammel, Notar, Masmünster.

Hartenstein, Regierungsrath.

Jung, Oberlandesgerichtsrath.

Lassaulx von, Einnehmer, Neubreisach.

Lessing, Hauptmann.

Mulert, Gerichts-Assessor in Benfeld.

Ott, Kreisdirektor, Rappoltsweiler.

Runge, Lyceal-Lehrer.

Schmolze, Notar in Epfig.

Stein Dr., Oberlehrer, Mülhausen.

Vogel, Notar.

Darmstadt.

Jonghans Fr.

Rau H. J. W.

Scheyrer.

Schmidt Frau, Rittmeister.

" Fanny Fr.

" Willy.

Schwab H. Gottfried.

Selzam E., Hauptmann.

" E. Frau.

" Lieutenant.

" Fr.

O.-V. Zernin E., Hauptmann a. l. s.

Zimmermann A. W.

Davos-Platz (Schweiz.)

O.-V. Becker Richard, Buchhändler.

Delitzsch.

O.-V. Pabst Reinhold, Verlagsbuchhändler.

Detmold.

O.-V. Donop v. Adolar, Premier-Lieutenant a. D.

" v. Lucie Frau.

Ernst E., Revisor.

Falkmann, Archivrath.

Klingenberg W., Hofbuchdruckereibesitzer.

Kluck, Premier-Lieutenant.

Löwe Elise, Fr.

Oelrichs Frau, Oberregierungsrath.

" Fr. Grace.

" Fr. Lily.

Ritter Arthur, Premier-Lieutenant.

Runenberg, Rechtsanwalt.

Troost Mathilde Frau.

Dortmund.

Jansen, Musikdirektor.

O.-V. Uhlig Otto, Buchhändler.

Dortrecht.

O.-V. Bouvy Nic. M.

Delden van A. A., Rotterdam.

Gyn van S. M. Hugo.

Roodenburg N.

Dresden (Zweigverein.)

Vorstand: Becker Reinhold, Componist.
Plötnner F., Hofmusikalienhändler.

Baumann v., Hofrath.

Chamberlain H.

Frau.

Caro Dr. Hofapotheker.

Diener Franz., Kammersängerin.

Diez Robert, Bildhauer.

Duckhardt, Referendar.

Eisenreich Rob., Kaufmann.

Fischer Mart., Fabrikbesitzer.

Globig Frau von.

Förster Dr., k. Hofrath.

Günther Dr., Chefredakteur.

Hagen, k. Hofcapellmeister.

Hauschild Alfred, Architekt.

Hörnig A., k. Regierungs-Rath.

Hoffmann Fr., Musiklehrerin.

Jehn Oskar, Architekt.

Kiessling Paul, Maler.

Kietze Dr., Bildhauer.

Koeppel-Elfeld Dr. jun.

Krause, Maler.

Krimpe Carl, Direktor.

Lesky Dr., Rechtsanwalt.

Mathaei, Rechtsanwalt.

Nicodé, Tonkünstler.

Parrot von, Frau.

Pekrun, Hofmusikalienhändler.

Pusinelli Dr., Arzt.

Roth Bertrand, Pianist.

Schurig, Maler.

Smith J. F., Hauptmann a. D. (Holland.)

Stichart, Maler.

Strunz Hugo, Architekt.

Timäus Herm.

" Frau.

Wagner Martin, Kaufmann.

Zedtwitz v., Frhr.
Zumpe G., Bürgerschullehrer.

Düsseldorf.

Eck Lorenz, Fabrikbesitzer.
Heister B. v., Rittergutsbesitzer.
Marcus Dr. Alfr., Landgerichtsassessor.
0.-V. Schauseil Wilh., Musikdirektor.
Schmitz Rudolf, Kaufmann.
Steinen, Frau Dr. von der, Sanitätsrath.
Weddigen Ludwig, Kaufmann.

Eger.

0.-V. Kammerer, Lorenz.
Liedertafel.
Männergesangsverein.
Opel Richard, k. b. Ingenieur.
Sängerbund.
Schrödl Jos., Kaufmann.

Elberfeld.

Buths, Musikdirektor.
Heydt v. d. Carl.
0.-V. Lucas Ed. jun., Buchhändler.
Simons C. A.

Frankenberg i./Sachsen.

Friedel Gg., Bürgermeister, Hainichen.
Heinse Benno, Hotelier.
Kuntze Alfred, Fabrikbesitzer, Hainichen.
Lantsch H. Dr., Referendar, Augustenburg.
Müller Adolf,
Priber Eduard, Rechtsanwalt.
Schiebler Gust., Kaufm. u. Stadtrath.
" Rosa, Kaufmannsgattin.
0.-V. Werner Albert, Componist.
Zschokkelt Emil, Agent.

Frankenhausen i. Th.

0.-V. Deutsch Ferd., Schloss Heldrungen.

Frankfurt a. M.

Ambrosius Herm., Kaufmann.
Biedenkapp Fritz, Lehrer.
Calm Arthur, Tonkünstler.
Dörr Ernst, Architekt.
Dowell Edw. Max, Componist.
Eberhardt Ant., Tonkünstler.
Emden Aug., Kaufmann.
Fulda Paul, Kaufmann.
Goldmann Ernst, Kaufmann.
Krafft Charles, Kaufmann.
Scholz Herm., Tonkünstler.
Treupel Jul., Kaufmann.
Versel Louis, Tonkünstler.
Wertheimer Mor., Kaufmann.
Wilke Mart., Kaufmann.
0.-V. Wolf Jul., Tonkünstler.

Frankfurt a. M.

Armbruster Carl, Kaufmann, London.
Bacher Waldemar, Regierungsrath.
Brofft Franz, Baumeister.
Eiser Dr. Otto, pr. Arzt.
Emmerling Jul., Kaufmann.
Hartmann Martin, Privatier.
Hirsch R., Oberprimaner.
Hoffmann Wilh., Kaufmann.
Kotzenberg Gust., Kaufmann.
Mensch Ella Fr., cand. phil., Darmstadt.
Metzer Constanze, Fr.
Oberföll Dr. Aug., Arzt.
Ravenstein Sim., Bauunternehmer.
Reichard Philipp, Hospitalmeister.
" Anna, Frau.
Rother Alfons, Assessor, Wiesbaden.
0.-V. Steyl Aug., Hofmusikalienhändler.
Stroh Ernst, Metzgermeister.
Strübell Moritz, Kaufmann, Meerane.
Wussow v., Priv., Jugenheim a. d. Bergstr.

Frankfurt a. O.

Klärich, Rechtsanwalt.

Fredeburg.

0.-V. Bering, Amtsrichter.
" Amtsrichters-Frau, geb. v. Inffeld.
Cosak Adolf, Fabrikbesitzer in Neheim.
Hengesbach Dr. phil., Realgymnas.-Lehrer
in Lippstadt.
Kanne v., Ph. Frhr. Drüggelte.
Korte Dr., Rektor in Eslohe.
Lillotte, Caplan in Kirchrarbach.
Rose, Dr. med. in Menden.
Sauer, Dr. med. in Drüggelte.

Freiburg i. Br.

0.-V. Vorstand: Dimmler Herm., Musikdirektor.
Kassier: Krebs Herm., Kaufmann.

Bolschwing Otto Frhr v.
Freifrau v.

Baudissin Gräfin.
Berg v., Staatsanwalt.
Baumstark J., Lehrer.
Bartenstein Julius, cand. med.
Dungern Otto Frhr. v.
Ellmenreich, Theaterdirektor.
Furtwängler Louise Fr.
Ficke Frau Anna.
Flink Johannes, Architekt.
Flinsch Frau Erna Wwe.
Frey Friedr., Fr.
Günther Amalie, Priv.
Gieseke, Capellmeister.
Goedecke Ferd., Musiker.
Goeringer Frau Elise, Privatier.
Hindenlang, Frau.
Hildebrand, Professor.
Hedinger Mediz.-Rath, Stuttgart.

Herzog Frau Elise.
 Held Frau Clara, Oberstl.
 Hasselbeck, Musiklehrer.
 Hillern-Flinsch v., Fabrikant.
 Krems, Alois.
 Krebs Dr. Eugen.
 Kapferer Frz. jun., Bankier.
 „ Frau Maria.
 Kramer Th.
 Kohlund Prisca.
 Kirch H., Reallehrer.
 Kast, Medicinalraths-Wwe.
 Kniestedt Frau v.
 Loser Aug., Tonkünstler.
 Leiber Fridolin, Studiosus.
 Luck C. v., Major a. D.
 Meister J., prakt. Arzt.
 Mainzer J., Dr. phil.
 Mez Julius, Bankier.
 Mez Oskar, Bankier.
 Munzinger Fidel, Privatier.
 Neckel Frl.
 Näf Frau Dr.
 Neuburger Fidel, Studiosus.
 Pfeilsticker Frau.
 „ Arthur, Fabrikant.
 Ruckmich Carl, Musikalienhändler.
 Rinck Carl, Frhr. v.
 „ Franz, Frhr. v.
 Rhode Graf v.
 „ Gräfin v.
 Rheinauer, Prof.-Wwe.
 Rüttinger Frz., Professor.
 Raisser Carl.
 Schmidt Albertine.
 Sauerbeck Anna.
 Sengler Fräulein.
 Sutter Alice, Wwe.
 Sonntag, Geh. Hofrath.
 Stengel Frau v.
 Stöcklern, Frl. v.
 Straub Anna, Musiklehrerin.
 Schlager, Verwalter.
 Schaff Emma, Privatiere.
 Schapitz Otto, Concertmeister.
 Schretensach Marie.
 Thoma Math., Wwe., Priv.
 „ Felix, Studiosus.
 Thiry, Arzt.
 „ Frieda, Priv.
 Wagner Hub., Buchhdlr.
 „ Berth.
 „ Friedr. Wwe.

Fürth.

Stützel Ed., Kaufmann.
 O.-V. Winkler Ludw. jr., Fabrikbesitzer.

Fulda.

O.-V. Maier Richard, Buchhändler.

Genf.

Appia H., Mademoiselle.
 Boissier Agénor.

Boissier Agénor Frau.
 „ Sophie, Frl.
 Chamberlain H. S.
 Fynn Madame.
 „ Mademoiselle.
 Haltenhoff Dr.
 „ Frau.
 Mansouroff de Frl.
 Naville Gabriele, Frau.

Gera.

Aschenbach Anton, Kfm.
 „ Werner, Kfm.
 Böhme Theod., Pianofortefabr.
 O.-V. Kanitz, Buchhdlr.
 Senf Ernst, Kfm.

Giessen.

Braune W., Professor.
 Oncken W., „
 O.-V. Siebeck H.

Göttingen.

Andresen Dr.
 Elster stud. phil., Berlin.
 Funk, Frau.
 Gilbert Dr., Professor.
 Hahne stud. phil.
 Hamann Dr.
 Henneberg, Professor.
 Jannasch Dr.
 Ihering v., Geheimrath.
 Kunth, Weinändler in Münden, Hannover.
 Kobalski von, stud. phil.
 Lange, Kunsthändler.
 Marmé, Professor.
 Mensching, Frl.
 Rieffel, Referendar, Hanau.
 Rittmüller, Pianofortefabrik.
 Sauppe, Geheimrath.
 O.-V. Schemann Dr. Ludw.
 „ Dr., Frau.
 „ E., Referendar, Hanau.
 Schele Frl.
 Seeburg Dr., Oberlehrer.
 Stark Frl.
 Vollmöller, Erofessor.
 Ziebarth, Professor.
 Zuschneid, Tonkünstler.

Goslar.

O.-V. Krafft Mr. Dr.
 Kranz, Pastor in Bredelem.
 Nieper, Dr. med.
 Peter, Fabrikant.

Gotha.

0.-V. Tietz Herm., Hofpianist.
Kirchner H., Lehrer, Ohrdruf.

Gratz. (Zweigverein.)

Vorstand: Hausegger Fiedr. Dr. v.
Vorst.-Stellvertret. Hofmann Friedrich.
Zahlmeister: Purgleitner Fritz.
Bücherwart: Prelinger Fritz.
Ausschüsse: Muck Dr. Carl.
" Potpesehnigg Dr. Hrch.
" Weis Jul., Ritter v. Ostbörn.

Ahsbahr Frau Mathilde, Gutsbesitzerin.
" Frl. "
Albrecht Joh., Buchhalter.
Almasy Eduard v.
" Frl. Margit v.
Artens Frau Elise v.
" Dr. Wilhelm, Ritter v.
Augustin Frl. Marianne.
Baltl Dr. Josef jun., Advokatur-Concipient.
Barthel Carl, k. k. Hofrath.
Baselli Marie, Freiin v.
Baselli Marie Freiin v.
Bassner Frl.
Bertalan C. J. v., Theaterdirektor.
Beschler Frl. Josefine.
Beyer Max, k. k. Statth.-Conc.-Practikant.
Bogensberger Dr. Julius.
Böhm Leop., stud. jur.
Bouvier Dr. Viktor, Stadtrathskommissär.
Bublay Frl. Sophie.
Bullmann Josef, Baumeister.
Buwa Frl. Emilie.
Buwa Johann, Musik-Instituts-Inhaber.
Buwa Frau Therese.
Cernadak Carl, Banquier.
Claudis Frl. Minna.
Clesius Frl. A. v.
" Heinrich Edl. v. k. k. Statth. Rath i. R.
" Frl. Malvine v.
Crön Dr. Heinrich, Edler von k. k. Statth.
conc. Pract.
Czetsch v. Lindenwalt, Frau.
" v. Frl.
Desimon Frl. R. v.
Diermeyer Frl. Adele.
" Anna.
" Frau Marie.
Dietrich Dr. Mathias, Advokat.
" Frau, Advokatensgattin.
Dirnböck Max, stud. jur.
Doppler Adolf Musik-Instituts-Inhaber.
Drasch Frl. Anna.
Elschnigg Anton, stud. med.
Elsner Frl. Henriette.
Fellner Frau Lina.
" Frl. Lina.
" Richard, stud. jur.
Fillafer Rudolf, Apotheker.
" Dr. F.
Fillenbaum Frl. Hermine.
Fink Dr. Julius Instituts-Inhaber

Fink Frl. Emma.
Fossek Frau.
Franke Hermann.
Fraydenegg Frau Marie v.
Fröhlich v. Fröhlichsthal Eugen, stud. jur.
Füllök Wilhelmine, Frl.
Gauby Josef, Uebungslehrer.
Genersisch Frl. Henriette.
" Frl. Hermine.
Geutelsbrück Frau M.
" Frl. Marianne.
Glas Frl. Marie.
Glaser Frau Julie.
" Pauline.
Glötz Adolf, Ritter v., k. k. Postbeamter.
Gödel Dr. Alfred Advoc.-Concipient.
" Dr. Conrad, Advokat u. Bürgermeister.
" Frl. Johanna.
Goppold Frau Marietta v., Gesanglehrerin.
Gostische Frau Marie.
Graeff Carl k. k. Militär-Indendant.
Graeff Frau.
Gretsch Anton, k. k. Kapellmeister.
Groinig Josef, stud. chem.
Hanke Frau.
" Frl.
Hansa Friedr. k. k. Bez.-Commissär.
" Friederike Frau.
Hanschmann Hermann, Opernsänger.
Haueisen Dr. Ferdinand.
" Frau.
" Frl.
Hanser Frau Marie.
Hausegger Dr. Friedr. v., Hof- u. Ger.-Adv.
" Hedwig Frau v.
" Frl. Ida v.
Hawranek Frau Auguste.
Hawranek Frau Auguste.
Herzner Alex. k. k. Oberlieutenant i. R.
Heschl Frl. Lisi.
" Frl. Mitzi.
Hickl Alexander.
Hildebrandt Bruno, Opernsänger.
Höberth Frl. Marie v.
Höchenburger Dr. Victor.
Hofmann Friedr., Architect.
" Martina.
Hold Alex., Fabriksbesitzer.
Hold Therese, Frau.
Hüttenbrenner Frau Adrienne.
" Frau Ludovika.
" Frl. Louise.
" Frl. Sophie.
Hütter Anna, Frau.
" Anna, Frau.
" Max, k. k. Finanzbeamter.
" Dr. Vincenz.
Imelic Frl. Melanie.
Ivicie Dr. Max, k. k. Gerichtsadjunkt.
Jappi Johann jun., Fabriksbesitzer.
Jeral Wilhelm, Kapellmeister.
Jonassohn Frl. Paula.
" Frl. Louise.
Juratzka Frl. Jelli.
Kadletz Ant. sen. Gratzter Wasserw.-Direktor.
" Anton jun. stud. med.

Kadletz Heinrich, stud. techn.
 Kamenitzky Rudolf cand. jur.
 Kandutsch stud.
 Karajan Max R. v., k. k. Reg.-Rath u. Prof.
 Kickh Hans, stud.
 Kienzl Dr. Wilh. jun., Tonkünstler.
 „ Ninna, Frau.
 Kneschaurek Franz, k. k. Professor.
 Kögler.
 Körber Frä. Marie v.
 Kordon Joh., stud. jur.
 Koschatzky Carl August, k. k. Prof.
 Kosjek Frau Rosa.
 Krischan Cajetan, ingen. Techniker.
 Kubin Traugott, Bürgerschullehrer.
 Kummer Carl Dr., Advoc.-Concipient.
 Kupricz Frau Serafine v.
 „ Frä. v.
 Lamprecht Franz, stud. jur.
 Langer Heinrich stud.
 Langmann Norbert, stud. jur.
 Layer Max, stud. jur.
 Leitmaier Frä. Viktorine.
 Lenk Albin, Dir. d. Act.-Ges. Leykam.
 Lessiak Emil, stud.
 „ Frä. Laura, Gesanglehrerin.
 Link Jos., Lederfabrikant.
 List Alfred, Hotelier.
 Löschnigg Carl, Ingenieur.
 Mannlicher Rudolf, Buchhalter.
 Masal Cornel.
 „ Hans.
 Mayer Frau Anna, Gesanglehrerin.
 Mayer Frau Anna.
 „ Frä.
 „ Jakob, Pulverfabrikant.
 „ Dr. Raimund, Schriftsteller.
 „ Ludw., Dr. phil.
 Merk Ludw., Dr. Assistent a. d. Univ.
 Meyer Frä. Resi.
 Mihurko Max, Student.
 Moefurdt Viktor,
 Muck Carl Dr., Theaterkapellmeister.
 Muhry Dr. Richard, Notariats-Candidat.
 Myrbach v. Rheinfeld Franz, Freih. v., k. k.
 Finanz-Secretär.
 Nadamlensky Frä. Gisela.
 Nedwed Anton, Apotheker.
 Neudert N.
 Neugebauer Frau Baronin.
 Neuscheller Carl, stud. jur.
 Niederberger Max, Tonkünstler.
 Oesterr. Damenquartett.
 Perdacher Joh., Student.
 Perisutti Vikt. Ritt. v., k. k. L.-G.-Adjunkt
 „ Frau v.
 Petrich Franz, Tonkünstler.
 „ Frau Josefine.
 Petschnigg Hans, Prof.
 Peyrimsky Frau Anna.
 Pipitz Otto.
 Pittner Frau Sophie.
 Planner Frä. Elsa v.
 Platzer Dr. Julius Ritt. v. Hof- u. Ger.-Adv.
 Poldenigg Carl, Banquier.
 Pollanetz Ernst, Sparkassabeamter.

Pommer Dr. Gustav.
 Portugall Dr. Ferd., Bürgermeister.
 Potpeschnigg Frau Dori.
 „ Dr. Heinrich, Zahnarzt.
 Pott Frau Julie, Stiftsdame.
 Prager Frau v. Fabrikdir.-Ww.
 „ Ida, Frau v.
 Prechelmacher Frau Marie.
 Prelinger Fritz, stud. phil.
 Purgleitner Frau Caroline.
 „ Josef, Apotheker.
 Radakovich Michael.
 „ Frä.
 Redl Carl, Secretär.
 Reznicek Josef, Frhr. v.
 Rigler Frä. Marie.
 Rintelen Dr. Ant., Advokat.
 Rödel Frau D.
 Rooney Bela.
 Rosegger Frau A.
 Rullitz Frä. Marie.
 Sahla Wilh., Musiklehrer
 Sayn zu Wittgenstein, Erlaucht Graf v.
 Schaffgotsch Johanna, Gräfin.
 Scheiger Frä. Antonie, Edle v.
 Schickh Fanny Frau, Edle v.
 Schiffler Frä. Irene.
 Schindler Frau Sophie.
 Schmidt Paul, stud. jur.
 Schnaidt Marie v.
 Schnerich Frä. Marie.
 Schober Frä. Caroline.
 Schönberger Frau Baronin Anna v.
 Schrauff Ludw., Opernsänger.
 Schroll Frä. Ida.
 Schuch Friedr., Rechn.-Rath.
 Schumy Theodor.
 Schüssler Albert, k. k. Prof.
 „ Frau Therese.
 Schuster Frä. Elise.
 Schwaiger Carl, Landger.-Rath.
 Siegel Julius Ritter v., k. k. Professor.
 „ Frau v.
 Skubitz-Brückner Frau Emilie.
 Smekal Carl, Fabriksbeamter.
 „ Frau.
 Spinler Frä. Caroline, Edle v.
 „ Frä. Ritschi, Edle v.
 Stallner Frä. Ida.
 Stoifmaier Anton, Adv.-Candid.
 Stepischnigg Frä. Mathilde.
 Stücker Dr. Franz.
 Stüttner.
 Tendler Carl, Musikalienhändler.
 „ Frau Louise.
 Todeschini Frä.
 Torgler Alois, k. k. Oberstaatsanw.-Stellvertr.
 Uechtritz Frä. Albine.
 Vogl Johann, Lehrer.
 „ Frä. Marie, Musiklehrerin.
 Wachsmann Frau Clem.
 Wagner Rud., Bankbeamter.
 Wallnöfer Douglas, k. k. Statth.-Rechn.-Assist.
 „ Frau Marie.
 Walter Dr. Georg, Hof- und Ger.-Advokat.
 „ Emma, Frau.

Webenau Gust., Edler v., Advokat-Concip.
 Wegschaider Leop., Capellmeister.
 Weis Julius R. v. Ostborn, Rechtsprakt.
 „ Frl. Caroline v. Ostborn.
 Weiss Carl, stud. jur.
 Weissmann Frl. Emilie.
 „ Frl. Hermine
 Wenzel Ferd., Kfm.
 „ Frau Gabriele.
 Wertheimstein Frl. Anna.
 Widtermann Hans.
 Wiedermann Frau.
 „ Frl. Bertha.
 Wilhelm Carl, stud. jur.
 Wimmer Frau Fanny.
 Winkler Frl. Caroline.
 „ Franz, k. k. Kriegskommissär.
 Wittmann, stud. jur.
 Wrabec Frl. Antonie.
 Zack Viktor, Lehrer.
 Zelinka Edmund, stud. phil.
 Zeitlinger Julius, stud. jur.
 Zwiedineck-Schidlo Carl, cand. jur.

Grossenhain (Zweigverein.)

O.-V. Vorstand: Zschille Gg. H.
 Schriftführer: Steche, Amtsrichter.
 Kassier: Wohlleben J.

Boyneburgk Frau v., Rittm.
 Carlowitz v., Rittmeister.
 Köckritz.
 Müller v., Rittmeister.
 Plessmann Anna, Frau.
 Zschille Anna, Frau.
 „ Clara, Frl.
 „ Louise, Frau.
 Caspari, Fabrikbesitzer.
 Grössel, Steuerinspektor.
 Hampe Eugen, Kaufmann.
 Harig Dr., Superintendent.
 Kämpfe Julius, Fabrikbesitzer.
 Lang Josef, Fabrikbesitzer.
 Lohse, Referendar.
 Naundorf Ernst, Stadtrath.
 „ Julius, Fabrikbesitzer.
 Nitze, Regierungs-Assessor.
 Oehme Emil, Prokurist.
 Pöttsch, Pastor in Skätschen.
 Rössler, Kaufmann.
 Sicker, Kaufmann.
 Stortz, Kaufmann.

Hagen.

O.-V. Butz Gustav, Buchhändler.
 „ Herm., Regierungsbauführer.
 Funcke Julius, Kaufmann.
 Goebel Jos., Kaufmann.
 Kayser Emil, Musikdirektor.
 Perker Friedr., Kaufmann.
 „ Wilh., „
 Prince Oskar, Ingenieur.
 Remy Heinr., Fabrikant.
 Schmitz Paul, Kaufmann.

Halle a. S.

Bartholomae, Professor.
 Bonin J. v., Referendar, Röslin.
 Bretfeld Dr. Heinrich v.
 Delbrück Ant., cand. med.
 „ Felix, Referendar.
 Fischer A., pr. Arzt.
 Fritzsche Carl, Referendar, Frankfurt a. M.
 Grätzel Paula Frau, Hannover.
 „ Paul, cand. phil.
 Holländer Eug., cand. math.
 Kayser W., stud. phil.
 Kloss E., stud. theol.
 Mertens Ernst, Kaufmann.
 Pfeil Markus Graf v., Referendar.
 Rösicke Dr. Gust., Referendar.
 „ Frau.
 O.-V. Rückert H., Referendar.
 Schmidt Auguste, Frl., Delitsch.
 Tausch Dr. Franz, Assistenzarzt.
 Witte v., Frau, geb. Riebeck, Weissenfels.

Hamburg (Zweigverein.)

O.-V. I. Vorstand: Sucher Jos., Capellmeister.
 II. „ Armbrust Carl Fr., Organist.
 Schriftführer: Behn Dr. F. H., Referendar.
 „ Achenbach Julius, Kaufm.
 Kassier: Böhme A. Ed., Musikalienhändl.

Ammermann W.
 Anthes Adele, Frl.
 Armbrust Thusede, Frau.
 „ Otto Fr., Ingenieur.
 „ Minna Frl., Musiklehrerin.
 Armbrust A., Frl.
 Astheimer Wilh., Kaufm.
 „ W., Frau.
 „ Carl.
 Auler Fritz, Kaufm.
 Behn Louise, Frau.
 Behrens Aug., Kaufmann.
 „ Th. „
 „ G. „
 Benner J.
 Berendt S.
 Blume Carl, Kaufmann.
 Bock August, Kunsthändler.
 „ Frau.
 Boekel Josephine Frl.
 Böhme A. Ed., Frau.
 Bomke W., Kaufmann.
 Brandt Friedr., Kaufmann.
 „ Frau.
 Branne Dr. E., Lehrer.
 Brettschneider E., Kaufmann.
 „ E., Frau.
 Brunner J., Gesanglehrer.
 „ J., Frau.
 Buchholz Rob., Regisseur.
 Bües Carl, Architekt.
 „ C., Frau.
 „ Stella, Frl., Musikstudierende.
 Burchardt M. M., Kaufmann.
 Burmeister Rich.

Burmeister, Frau.
 Classen Wilh., Kaufmann.
 „ W. Frau.
 „ Max.
 Gropp Caesar, Kaufm.
 „ C. Frau.
 Dellinger Rud., Capellmeister.
 Donnenberg Dr.
 Driesch Paul Frau, Kaufmanns-Wwe.
 „ Hans.
 Eckstein Hermann.
 Engelschall Dr. Carl.
 „ Carl Woldemar.
 Ernst Fritz, Opernsänger.
 Feill Dr. H. A., Rechtsanwalt.
 Fiedler Max, Tonkünstler.
 Friedländer A., Kaufmann.
 Frey R., Opernsänger.
 Garso-Dely J., Frau.
 Glogau Fr. l.
 Goby Eberhardt, Concertmeister.
 Görlitz Louise, Frau.
 Gorrisen Fr. l.
 Grandjean Marie, Fr. l.
 Gestettenbauer M., Opernsänger.
 Guillaume Ella, Fr. l., Gesanglehrerin.
 Hachfeld Otto, Kaufmann.
 „ Helene, Frau.
 Haller Toni, Frau.
 Haring Jean, Musikalienhändler.
 Hauschildt Joh., Kaufmann.
 „ Kaufmannsgattin.
 Heckscher Siegm., Bankdir.
 „ Frau, Direktorsgattin.
 Helbert John jun., Kaufmann.
 Heyne Fritz, Kaufm.
 „ Frau.
 Hoffmann Lud., Musikalienhändler.
 Jowien Carl.
 Juhl Jenny, Frau.
 Katerbaum A., Concertmeister.
 Kauer M., Fr. l.
 „ Otto.
 „ Frau.
 Kempff Dr., Chemiker.
 Kindermann A., Kaufm.
 Kirch Bertha, Fr. l.
 Köster Zacharias, Gesanglehrer.
 Kopecky Ottokar, Tonkünstler.
 Koyemann John, Kaufm.
 Kohl Emil, Pianofortefabr.
 Krause Emil, Tonkünstler.
 „ Fran.
 Krauss Agnes, Kaufmannswitwe.
 „ Dr. Emil, Opernsänger.
 „ Louise, Opernsängersgattin.
 Kruckenberg Rudolf, Kaufmann.
 Kunhardt Fr. l.
 Landau Leop., Opernsänger.
 „ Operns.-Gattin.
 Leopoldt G. A., Musikalienhändler.
 Lechner Rosa, Fr. l.
 Wagner S., Kaufmann.
 „ Fran.
 Mark Jos., Schauspieler.
 Marstvand Wilhelmine, Pianistin.

Mehrkens Adolf, Direktor.
 „ Frau.
 Meinecke Ida, Fr. l.
 Mertens Rud.
 Meyer J. G. Ed., Kaufm.
 „ Ida Frau.
 Neill W.
 Niemeyer Eduard, Musikverleger.
 „ Emilie Frau.
 „ Minna, Fr. l.
 Noodt Ch. Aug., Buchhdlr.
 Odenwald Th., Direktor.
 Otto Eduard, Kaufmann.
 Pein Ad. v., Kaufmann.
 „ v., Kaufm.-Gattin.
 Piza Dr., Arzt.
 Pollini B., Theater-Direktor.
 Popert Carl, Kaufmann.
 Ploetz Ad., Kaufmann.
 Prochaska Dr. Ludw., Tonkünstler.
 Rachals Ed., Pianofortefabr.
 „ Helene, Frau.
 Reichwagen Louis, Kaufmann.
 „ L., Kaufm.-Gattin.
 Rennér Jenny, Frau.
 Riemann Dr. Hugo, Tonkünstler.
 Samsche Herm., Kaufmann.
 „ Kaufm.-Gattin.
 Schmidt F. W.
 „ Frau.
 Schmidt-Pauly Edgar v.
 „ Richard v.
 Schuberth C., Musikalienhändler.
 „ Fritz „
 Sedlmayer M., Opernsänger.
 „ Fran.
 Simonsen Elise Frau.
 Simmonds Laura, Fr. l., Musiklehrerin.
 Strieder Joh., Kaufm.
 „ Pauline, Kaufm.-G.
 Sucher Rosa, Frau, Opernsängerin.
 Thomsen Adolf, Lehrer.
 „ Frau, Lehrersgattin.
 Valé D., Kaufmann.
 Völkers, Frau.
 Wald C., Fr. l.
 Waldhausen Ferd.
 Weltlinger S., Opernsänger.
 Wetzler Franz.
 Wichmann Otto, Kaufmann.
 „ Kaufm.-G.
 Wiegand Hch.
 „ Frau.
 Wilbrand Dr. Herm., Arzt.
 Wolff, Inspektor.
 „ Frau.
 Winkler J. G. H., Kaufm.
 „ Kaufm.-G.
 Worlée F., Kaufm.
 „ Kaufm.-Gattin.
 „ Fr. l.
 Zadig Arthur.
 Zumbach F. J., Cantor.
 Zumpe Herm., Capellmeister.
 „ Capellm.-Fran.

Hamburg.

Bonfort Dr. H., Rechtsanwalt u. Redakteur
d. Hamb. Nachrichten.

- O.-V. Hofmann Dr. Herm., Redakteur d. H. Nachr.
Ottlie, Frau.
Reimers E., Redakteur.
Schäffer W., Dr. med., Redakt. d. H. Nachr.
Störmer Theod., k. Postinspektor.
Pollaczek Dr., Redakteur d. Hamb. Nachr.

Hannover.

Basch Dr., Professor.
Bruns Helene, Frä.
Dunker Corn., Kaufm., Hanau.
Gianicelli C., k. Kammermusiker.
Krafft, k., Kammermusiker.
Klussmann W., Hofpianofortehandlung.
Krause Max, k. Opersänger.
Lichtenstein, Direktor d. Stadttheater.
Milde Frz. v., Hofopernsänger.
Mohwinkel, Referent.

- O.-V. Nagel G. Th., Musikalienhändler.
Nitschner D. A., Gymnasiallehrer.
Salomonson, stud., Amsterdam.
Schmalfeld Rud., Musikschüler.
Steinmann Alfr., k. Kammermusiker.
O.-V. Vitzthum Heinr., „

Heidelberg.

Ammann C. L., Altbürgermeister.
Dierstein J. Frau, Bammenthal b. Heidelberg
Drewes Walter.
Eisenmenger Dr., Arzt.
Fulda Dr. Ludw., Frankfurt a. M.
Guttenberger G., Musikalienhändler.
Gulat Ed., cand. jur., Adelsheim (Baden.)
Halven Ernst, Dirigent.
Kaestner S., cand. med., Leipzig.
Lobstein Dr., Privatier.
Link Carl, Hauptlehrer.
Lilia Martin, cand. jur., Dessau.
Magin Jos., Stud., Berghausen (Pfalz.)
Nohl Hans, stud. phil.

- O.-V. „ Ludw., Professor.
„ Professorsgattin.
Pielmann, Professor.
Rapp Heinrich, stud. theol.
Rosenkranz, Musikdirektor.
Schumacher E., Privatier.
Schwarz Franz, Privatier.

Heilbronn.

Klett Frau, Rechtanwalts-gattin.
O.-V. Mönnich Bertha, Frä.
Scholl Frau, Kaufmanns-gattin.

Helsingfors (Finnland.)

Dingeldey L., Pianist.
Ekroos Viktor, Notar.
Frenckell Frau v., Commerzienrath.

- O.-V. Faltin Rich., Musikdirektor der Universität.
Minckwitz H. v. Frä.
Osberg Adele v. Frau.
Seiling Max, Ingenieur.
Sundell, Professor.
Wegelius M., Dir. d. Musikschule.
Wesing Hch., Pianist.

Hirschberg i. Schl.

- O.-V. Elsner C., Lehrer.
Cassel Paul, Kfm.
Schade Frä.
Vollhardt R., Organist.

Jena (Zweigverein.)

- O.-V. Vorstand u. Kassier: Falckenberg Dr. Rich.,
Docent.
Schriftführer: Gille, Hof- u. Justizrath.

Fischer, Verlagsbuchhändler.
Franken Dr. Alex., Oberlandesgerichtsrath.
Fuchs Dr. Carl,
Hossfeld Dr. phil. Carl, Mathematiker.
Kessinger von, geb. Brockhaus, General-
majors-Gattin.
Klein, Dr. jur.
Kleinschmidt, Hofr. Tangerhütte b. Magdeb.
Köhler Karl, Brauereibesitzer.
Machts Ludw., Musikdirector.
Sammann Olga Frau, Eisenbahndir.-Gattin.
Siebert Sidonie Frau Dr., pr. Arztesgattin.
Stiebritz Carl, Lehrer.
Thon Dr. Aug., Oberlandesgerichtsrath.
Wagenfuhr M. Fr., Tangerhütte b. Magdeb.

Ingolstadt.

- Dostler, Amtsrichter.
Gyssling, Lieutenant.
O.-V. Lang Thom., Premierlieutenant.
Meyer von Schauensee, Hauptm.
Moser, Stabsarzt.
Reichart, Arzt.
Reinsch, Lieutenant.
Reissinger, Geometer.
Richter, Premierlieutenant.
Schreiber, Lehrer.
Weber Constanze Frä., Schauspielerin.
Wild, Lieutenant.

Josefsthal-Maxdorf.

- Chadlik Fritz, Lehrer in Johannisberg.
Rich., Lehrer „
O.-V. Finke Fidelio, Josefsthal.
Hansel Carl, Oberlehrer in Albrechtsdorf.
Hauptmann Em., Gastwirth in Maxdorf.
Hoffmann Jul., Fabrikant, Josefsthal.
Leutelt Joh., Lehrer.
Preussler Ant., Lehrer, Christiansthal.
Riedel Karl, Fabrikant, Maxdorf.
„ Frz., Geschäftsleiter, Josefsthal.
Rösler Alois, stud. jur. „
Scheibler Franz, Lehrer, „

Tschakert Ant., Oberlehrer, Lukau.
Ullrich Reinh., Sekretär, Maxdorf.
Sängerkranz, Gesangverein, Josefthal.

Innsbruck.

O.-V. Reiss S. A. (Gross, Musikalienhandlung.)

Inowrazlaw (Posen.)

Helfer R., Bureauvorstand.
Knotzig Heinn., Fabrikant.
Levy, Frau.
Neumann, Kämmerer.
Penningh Franz, Apotheker.
O.-V. Rocca della J. E., Capellmeister.
Streithof Emil.

Iserlohn.

O.-V. Hähn Herm.
Huyssen jr., Kaufmann.

Kandel.

Bering Adrienne, Frl.
Blaufus Ludwig, Lehrer.
Breining Albert, Kaufmann.
Habermann Octavie Frl., Sängin.
Hermann Dr. Frz., pr. Arzt, Hagenbach.
" Dr. Eug., pr. Arzt, Rützhelm.
Koch Oscar, Rentier.
O.-V. Leth Hugo v., k. Rentbeamter.
" Anna v., Frau.
Möckel Carl, Fabrikant.
Presser, Bahnmeister, Wöhr.
Thomas Ph., Distriktsthirarzt.
Vogt Dr. Heinn., pr. Arzt.
" Hedw. Frau.
Willnecker Hch., Bez.-Bauschaffner in Gernersheim.

Karlsbad (Zweigverein.)

O.-V. I. Vorstand: Janetschek Alois, Musikvereins-Direktor.
II. " Aickelin Adolf, Buchhalter.
Kassier: Prantl Ant., Concertmeister.

Anger Joh., Concertmeister.
Basch Dr. Gustav, Adv.-Conc.
Baumgartl Carl, Kaufm.
Beer Jos. A., Volksschullehrer.
Cuntz Friedr., Obergeringieur.
Dermoutz Eleonore Frl., Musiklehrerin.
" Marie Frl.,
Feller Hans, k. k. Hofbuchhändler.
Fimmi Carl, Volksschullehrer.
Fleischner Dr. Ferd., Landesadvokat.
Fousek Josef, k. k. Postmeister.
Frankieck Ernst, Chef-Redakteur.
" Josefine Frau, Buchdr.-Besitz.

Frank Dr. Kilian, Landesadvokat.
Garkisch Jos., Curorchestermittglied.
Geiser Wilh., Buchhalter.
Gottlieb Moritz, Möbelfabrikant, Eger.
Heinzel Carl, pr. Arzt, Fischern.
Höniger Alois, k. k. Telegr.-Offizial.
Huttary Jos., Historienmaler.
Jakob Ferd., Concertmeister.
Jerie Wilh., Photograph.
Kahn Carl, Hausbesitzer.
Kiesswetter Al., Gem.-Secret., Fischern.
Klutschak Dr. Gottfried, Redakteur.
Knauer Bernh., Buchhändler.
Kordik Gg., akadem. Maler.
Kroh Carl Ldw., Curhaus- u. Stadtpark-Restaur.
Kroh Hans, Bahnhofrestaureur.
Labitzky Ang., Musikdirektor.
Leeb Malwine Frau, Polizei-Insp.-Gemahlin.
Leibold Ant., Musikschuldirekt., Schlackenwerth.
Leitner Wilh., Restaurateur.
Lobinger Dr. Frz., Sparkassa-Kanzleidir.
" Josefine Frau, Kanzleidirektorsgatt.
Lukas Hans, Stationsvorstand.
Maier Wilh., Bankbeamter.
Musikverein.
Neukirchner Dr. C. Rich., Adv.-Conc.
Oertl Julie Frau, Hausbesitzerin.
Pleier Ludw., Schützen-Kapellmeister.
Pleschner Franz Edler v., Cassier d. böhm. Escomptebank-Filiale in Aussig.
Pupp Julius, Hotelier.
Rank Wenzel, Hausbesitzer.
Riediger Adolf, Dirigent d. böhm. Escomptebank-Filiale in Budweis.
Riedl Friedr. v. Riedenstein, Guts- u. Fabrikbesitzer, Dallwitz.
Riedl Math. Frau v. Riedenstein, Dallwitz.
Rispler Wilh., Kaufmann.
Rodewald Gottfried, Pastor.
Schachtner Jos., Kaufm.
Schenk H., Theatercapellmeister in Wien.
Schindler Vinc., Hausbesitzer.
Schippang Richard, Kaufm.
Schlachta Ernst Ritter v., Bahnbetriebsbeamter.
Schmoll Jos., Kunstgärtner.
Schnee Dr. Emil, Consuls- und Badearzt.
Schütz G. H., Kaufm.
Schwalb Bertha Frau, Hausbesitzerin.
Stadler Anna Frau, Hausbesitzerin.
Stolz Ed., Buchhalter.
Stowasser Ldw., Privatier in Zürich.
Stowasser Carl, Kfm., Neudorf.
Teiner Viktor, Mechaniker.
Tomasek Theod., Musikdir., Franzensbad.
Wanderer-Club.
Weinberger Ant., Thiermaler in Wien.
Weiser Fanny, Frl., Dallwitz.
Weishaupt Wilh., Wein- u. Delicatessenhdlr.
Wirkner Jos., Kanzlist.
" Wenzel, akadem. Maler.
Wotzilka Ida Frau geb. Teiner, Schönwald-Fraun b. Znaim.
Wunschheim Kitty Frau, Edle v. Lilienthal.
Zimmer Maria Frau, Dr. med. Gemahlin.
Zimmermann Louise Frau, Hausbesitzerin.

Karlsruhe (Zweigverein.)

Protektorin. Ihre kgl. Hoh. **Lulse**, Grossherzogin v. Baden.
Ihre kaiserl. Hoh. Prinzessin **Wilhelm** von Baden.
Ihre grossh. Hoh. Prinzessin **Elisabeth** v. Baden.
Se. grossherzogl. Hoh. Prinz **Wilhelm** von Baden.

Vorstand: Boekh M., Rechtsanwält.
Schriftführer: Reuss Ed., Pianist.
O.-V. Kassier: Römheldt A. jun. Kaufm.

Adam Al., Musikdirektor.
Ahl, Rentnerin.
Bürklin Dr. Alb., Privatier.
" Frau, Privatière.
Binz Dr., Rechtsanwält.
Beck C. von, Secondelieutenant.
" L. von, "
Böckh H., Obereinnehmer, Oberkirch.
Boettge d., Capellmeister.
Bregenzer C., Kaufm.
Baumüller Gertrud, Frä.
Becker, Amtmann.
Bürklin Dr. A., Privatier.
" Dr. Frau.
Chelius v., Referendar.
Chrismar von, Major.
Cron Anna, Frä.
Deines Frä., Musiklehrerin.
Dreyfuss-Haase, Kfm.
" Cäcilie, Frä.
Edelsheim v., Obersthofmarschall, Excell.
Ellstädter W., Fabrikant.
Ettlinger Anna, Frä.
Eschhorn A., Secondlieutenant.
Fetzer R., Oberstiftungsrath.
Foss Ed., Intendantur-Ass.
Göler v. Ravensburg, Freifrau.
Grumbacher Dr. O., Rechtsanw.
Günther Dr. A., Bürgermeister.
Hafner L., Fabrikant.
Hauser J., Kammer Sänger.
Hentschel H., Privatier.
Herrmann Emma, Frä.
Hasslingen, Gräfin v.
Hofmann W., Kfm.
" Dr., prakt. Arzt.
Hohenlohe-Langenburg, Fürstin.
Horn Dr. A., Anwalt.
Iffland Anna, Frä.
" J., Hotelier.
Kammerer Otto, Kfm.
Klein Aurelie, Frä.
Kling jun. I., Kfm.
" II, "
Klingel S., Privaters-Wittwe.
Klose K., Hauptm. a. D.
Kuhn Carl, Rechtsanw.
Kiefer C. F., Partikulier.
Koppmeyer, gr. Hofopernsängerin.
Laffert Osk., Musik-Hdfr.
Leon L., Kfm.
Lutz A. jun., Kfm.
Maurer F., geh. Finanzrath.
Meilhac, gr. Hofopernsängerin.
Montanus Ww., Rentier.

Mottl F., Hofcapellmeister.
Oberländer Alfred, Hofopernsänger.
Ordenstein H., Dir. d. Conservat.
Puttlitz Hans, Edler zu, Hoftheat.-Intend.
" Frhr. v., Sec.-Lieutenant.
Poh A., Rentierswittwe.
Regenauer E., Sec.-Lieutenant.
Roscher G., Erzieher.
Rübner, Hofpianist.
Sahm A., Finanzrath.
Schilling H., Frhr. v., Premierlieutenant.
Schönan-Wehr v., Premierlieutenant.
Schrödter A., Maler- u. Prof.-Wwe.
Schweisgut B., Pianofortefabr.
Sergei Hel., Frä.
Stacij, Frau.
Steinwartz Ed., Musikdirektor.
Stortz, Rechtspraktikant.
Süpfle Jul., Rechtsanwält.
Schwab Max, Kfm.
Trau L., Pianofortef.
Turbau, Staatsminister.
Uibel Ed., Staatsanw.
Vignau H. v., Hauptmann.
" Frau.
Voit, Orgelbauer, Durlach.
Wagner Emil, Pforzheim.
Weill Dr., Anwalt.
Wörter Dr. Amend.
Wilhelmy Dr.
Winds A., Hofchauspieler.
Zedlitz v., Premierlieutenant.
Ziegenhain Amalie Frä.
Ziegler Hreh., Hochbauinsp.
" Oberförster.

Kassel (Zweigverein.)

O.-V. Vorstand: Pape, Regierungsrath.
Schriftführer: Scheel Gust., Juwelier.
Kassier: Voigt Paul, Musikalienhändler.

Avemann, Rentier.
Bartels H. Dr. jur., Referendar.
Baetge, kais. Bankdirektor.
Baehr Wilh., Fabrikbes.
" Frau.
Besser, Reg.-Assessor.
Bohnstedt, Reg.-Rath.
Delius, Reg.-Rath.
Dellewie Fr. Dr.
Dilcher, k. Kammermusiker.
Eberhardt Ludw., Rentier.
Ellenberger Kath. Frä.
Engelhardt Frä., Marie.
Eschstruth Frä. v.
Feist Frä.
Forkel, Referendarius.
Funck, Reg.-Assessor.
Gehrmann, Frau Steuerrath.
Giede Frä.
Giessler Dr., Sanitätsrath.
Goldschmidt, Fran.
Gossmann, Kfm.
Gotthelft Rich., Buchdruckereibesitzer.
" Wilh., "
" Frau, "

Grosscurth, k. Polizei-Rath.
 „ Emma Frl.
 „ Frl., Lina.
 Gruber Frl.
 Habicht, Assessor.
 Hagedorn, Frau.
 „ Fräulein.
 Harloff Frau.
 Hartdegen Dr. med.
 Henke Frau Dr.
 Henkel, Lehrer.
 Heuser, Kaufm.
 Hock, Hptm. im Ing.-Corps.
 Hoffmeister, Frl.
 Hohenhahn v., Referendar.
 Holzapfel, Frl.
 Keerl, Fabr.
 Knetsch C., Kaufm.
 Koch, Bankier.
 „ Frau.
 Krausbauer, Kaufm.
 Kunoth Frau.
 „ Elsa Frl.
 Kupfer, Frl.
 Langenfeld Frl.
 Lantzius-Beninga Dr. jur., Reg.-Rath.
 „ Frau.
 Linden van der, Kfm.
 „ Frau.
 Mangold Frl.
 Merkel Frl.
 Neugebauer, Secretär.
 Pape, Regierungsrathsgattin.
 Pappenheim, Baron v.
 Patsw Frhr. v., Major.
 Pinder, Reg.-Rath.
 Rasch, Oekon.-Comm.
 Rehnus, Frl.
 Reichhardt, Hof-Dachdeckermeister.
 Reul Friedr., Fabrikant.
 Beyersbach, Kfm.
 Rocholl Dr. jur., Rechtsanw.
 Rossteuscher, Ingenieur.
 Scheel Gust.
 „ Hrsh., Pianofortefabr.
 Scheidt, Frau.
 Simon, Frl.
 Voigt, Frau.
 Wagner L., Frl.
 „ Clara, Frl.
 „ Th., Referendar.
 Wittmer, Frl.
 Wülfing Frau, Indendant.
 Zwenger, Fabrikant.
 „ Frau.

Kempten.

O.-V. Conradi Franz, Bauamtsassessor.
 Gonetzny Karl, Stadtkassier.
 Horchler Ad., Bürgermeister.

Kiel (Zweigverein).

I. Vorstand: Müller Dr. C. Fr., Oberlehrer.
 II. „ Keller Alb., Musikdirektor.
 Schriftführer: Först D., Lehrer.
 O.-V. Kassier: Gnevkow Carl, Musikalienhdl.

Baudissin-Zinsendorf, Graf.
 Bernheim Frl., Institut-Vorst.
 Borchers Carl, k. Musikdir.
 Brandt Heinr., Rechtsanwalt.
 Büsser G., Inspekt.
 Claudius, Frau.
 Coste G., Kfm.
 Doose W., Lehrer.
 Emmerling Dr. Ad., Prof.
 Hehring J., Oberinspektor.
 Hoffmann J., cand. med.
 Huch, Generalagent.
 Hoffert M., Marine-Ingenieur.
 Keller Fides, Frl.
 Claus, cand. med.
 Lange C., stud. chem.
 Krumm, Realschullehrer.
 Loeck Otto, Kfm.
 „ Friedr., Kfm.
 Lovenvosse, Assessor.
 Lüdemann E., Frl.
 Martens, Frau.
 Merk E. E., stud. chem.
 „ W.
 Metzger Dr., „Assistent.“
 Mühlbach.
 Müller Dr. med.
 Neuhooff C., Frau.
 Elser-Berensberg Baron v., Regierungs-
 Baumeister.
 Munck G., sud.
 Paetzl A., Musik-Hdlg.
 Pott E., Kapellmeister.
 Sartori Aug., Cons.
 Schifferer A., Brauereibesitzer.
 Scholz A., Capellmeister.
 Schlotfeld, Kfm.
 Schroth Dr. Max, Direktor.
 Souza de, stud. med.
 Splieth, Lehrer.
 Stickel C., k. Rechnungsrath.
 Stöhr Dr.
 Tiedemann, Frl.
 Volkmar B., Kaufm.
 Wegner B., Kfm.
 „ H., Architekt.
 Zarnack, Ober-Ingenieur.

Kirchheimbolanden.

O.-V. Feldbausch B., k. Amtsanw.
 Fuss Carl, Lehrer.
 Martin, Ingenieur.
 Meyer M., k. Hauptlehrer.
 Schleicher W., Bez.-Ingen.
 Schumacher W., Apotheker.

Bad Kissingen.

Abel Jos., k. Bahnverwalter.
 Dietz Dr. Wilh.
 Diruf Dr. Edm.
 O.-V. Duerne Jos., k. Rector.
 Dürig Franz.
 Ihl Ernst, Apotheker.

Fuchs Theob., rechtsk. Bürgermeister.
 Hohmann Paul, Staatskämmerer.
 Kistler Cyrill, Componist.
 Söll M., Kaufm.
 Spiess, k. Bauamtsassessor.
 Stöhr Dr. Hugo, Hofrath.

Kitzingen.

Deuster Ov., Rittergutsbesitzer.
 Freytag, Lehrer.
 Haussmann Dr. phil.
 Hertel, kgl. Reallehrer.
 Pflug, Fabrikant.
 Reinmann, Buchhalter.
 Schubert,
 Steinberger, Spediteur.
 Walther, cand. med.
 Weeber, Cantor.

Klingenthal.

O.-V. Doerfel E. M.
 „ Max.
 „ Reinhard.
 „ Wilhelm.
 Glier Carl.
 Meinel Robert.

Königsberg i. Pr.

Bornholz Alb., Kfm.
 Caillé Henri, Fabrikbes.
 Cohn Alb., Kaufm.
 Fränkel Paul, Kfm.
 Hölzer Otto, Kfm.
 Hünerefürst Alb., Kfm.
 Klebba Agathon, Kreisthierarzt i. Rastenburg.
 Korn Adolf, Kaufm.
 Lebelt Ant., Fabrikbes.
 Neumann Franz, Fabrikant.
 Radloff, Gerichtsrathstochter.
 Rössler Jul., Kfm.
 Rosenthal Gg., Kfm.
 Wasserberg Herm., Kfm.
 O.-V. Wittke Gust., Kaufmann.

Konstanz.

Schmalholz Karoline, Frl., Klavierlehrerin.
 O.-V. Gebr. Hug, Musikalienhandlg.

Korneuburg b. Wien.

Aichinger Carl, k. k. Notar.
 O.-V. Heppner Theod., k. k. Auscultant.
 Kladiwo Dr. Vinc., Advokat.
 Männergesangsverein.
 Piringer Dr. Max, k. k. Gerichtsadjunkt.
 Schaumann Risa, Frau.
 Seefeld Carl v., k. k. Gerichtsadjunkt.

Kreuznach

Herwegh Marcel, Violinvirtuose aus Paris.
 Parlow Albert, Musikdirektor, Kreuznach.
 O.-V. Wolf Gebr., Musikhdlg.

Laibach (Krain.)

Andolschek Jos., Adjunkt der k. k. Landes-
 Regierung.
 Gariboldi Paula Frl. v.
 O.-V. Gerstner Hans, Concertmeister.
 Pfefferer Ernst, stud. jur.
 Philharmonische Gesellschaft.
 Schrey Dr. Robert v., Adv.
 Terpinz Josefine, Herrschaftsbes.
 Zeschke Albert, Handelsmann.
 „ Guido, General-Agent.
 Zöhrer Jos., Musikdir.

Leipa in Böhmen.

Altschul Ferd., Fabrikant.
 Aschenbrenner Adolf Dr., Advokat.
 Bartak Joh., k. k. Landesgerichtsrath.
 Bartel Ferd. Dr., Adv.
 Bauer Frz., k. k. Kreisgerichtspräsident.
 Bayer Wilh., k. k. Bezirks-Commissär.
 Eger Franziska.
 Gautsch Wilh., Volksschullehrer.
 Grossmann Emil, Kaufm.
 Hamann Jos. sen., Buchhändler.
 Hautschel Dr. med. Franz.
 Hüttel Jos., Bürgerschul-Direktor.
 Just Jos., Volksschullehrer.
 Katzwendel Jos. Dr., Adv.
 Kittel Anton Dr.
 Klepsch Franz jun., Kaufm.
 Kohn Friedr., Dirigent der böhm. Escompte-
 bank-Filiale.
 Kollert Wenzel, Capellmeister.
 Krause Dr. Carl, Concipient.
 Kühnel Heinr., Beamter.
 Kuntz Moriz Dr., Advokat.
 O.-V. Lang Carl, k. k. Bez.-Schulinspektor.
 Martin Erwin, Instituts-Direktor.
 Morawetz Joh., Volksschullehrer.
 Ruth Alois, Kürschner.
 Saska Robert, Professor.
 Setzer Carl, Buchhalter.
 Sommer Emanuel, Domänenbesitzer.
 Steiner Aug., Ackerbauschul-Direktor.
 Stresow Wilhelmine, Volksschullehrerin.
 Tonder Alipius, k. k. Professor.
 Thume Ferd. Fabrikant.
 „ Heinr., k. k. Steuerbeamter.
 „ Karl, Buchhalter.
 Weber Josef, Volksschullehrer.
 Weber Adolf, k. k. Kreisgerichts-Adjunkt.
 Winetzky Jos., Musiklehrer.

Leipzig.

O.-V. Auerbach William, Musikalienhändler.
 „ Jsidore, Kaufm.-Wwe.
 Abraham Max, Musikalienhändler.
 Becker A., Student.
 Blüthner J., Hof-Pianofortefabrikant.

Bauer R. W., Student.
 Bielitz O., Landgerichtsrath.
 Bopp K., Student.
 Buchner O., Student.
 Creutzburg N., Student.
 Cramer H., Student.
 Drescher Gg., Kaufmann.
 Dodel Fritz, Kaufm.
 Dähne Max, Student.
 Diederichs R., Hofrath, Güstrow.
 Helene, Hofrathin.
 Engell Ottilie, Frl.
 Engelmann Theresia, Musiklehrerin.
 Ebert Hermann, Student.
 Flinzer Maria, Frau.
 Fritzsche E. W., Redakteur u. Musikalienhändler.
 Feurich Jul., Pianofortefabrikant.
 Hahn Vincenz von, Student.
 Hering, Buchhändler.
 Hiersemann Otto, Kfm.
 Hoffmann Oskar v., Privatier.
 E. v.,
 Habenicht F. W., Kaufmann.
 Holmberg-Betzy Frl., Privatiere.
 Hartung A., Kaufm.
 Jug, Postsekretär.
 Kahnt C. F., Musikalienhändler.
 Kollmann sen., Dr. med. u. Stadtrath.
 Kroell Martha, Frl.
 Küstner Jenny, Priv.
 Leede Johannes, Musikalienhändler.
 Lipsius Maria, Privatiere.
 Leede H., Musikalienhändler.
 Marr-Kornick Jenny, Privatiere.
 Pabst Paul, Musikalienhändler.
 Pietsch Mathilde, Privatiere.
 Theresia,
 Prüfer A., Student.
 Redlich, Student.
 Riedel Carl, Professor.
 Reckendorf Alois, Lehrer am Conserv.
 Richter-Bruhm Paul, Kaufmann.
 Rothe Louise, Privatiere.
 Stade Dr. Fritz, Musiklehrer.
 Sernau Maria, verw. Priv.
 Conrad, Kfm.
 Sussmann August, Kaufmann.
 Steche Otto, Kaufm.
 Strube Carl, Kaufmann.
 Emil,
 Victor,
 Uhle, Lehrer.
 Weber R., Student.
 Werner C.,
 Wilsing H.,
 Wendt O., Kaufmann.
 Zenker Rud., Kaufm.

Lindau in Bayern.

van Calker Frau, Bürgermeisters-Wittwe.
 Helm, Bezirkshauptlehrer.
 Jundt, Magistratsrath.

O.-V. Stettner Joh., Buchhändler.

Lin.

Bäuerle Dr. Carl, Concipient.
 Borgmann Adolf, Kaufm.
 Brunner Dr. Aug.
 Crippa Angelo v., Concipient.
 Deutscher Club.
 Diernhofer Jos., Kfm., Perg.
 Dimmel Franz, Kaufm.
 Dobliger Dr., Max, Advokat, Perg.
 Dosch Dr. Ludwig, Advokat.
 O.-V. Dürnberger Dr. Ad., Hof- u. Gerichts-Adv.
 Fink Emil, k. k. Hofbuchhändler.
 Flesch Phil., Concipient, Mauerkirchen.
 Floderer Wilh., Capellmeister.
 Frohsinn, Liedertafel.
 Fürth Friedr., Ingenieur.
 Habison Dr. W., Adv. u. Handelskam.-Secr.
 Hofmann Ad., Fabrikbes.
 Hofmann Herm., Kaufm.
 Hoke Dr. Emmerich, Hof- u. Gerichts-Adv.
 Hoke Marianne Frl.
 Hoke Pauline Frl.
 Horzeischy Lud., Concipient.
 Katzer Dr. Carl, Adv.-Conc.
 Kurz Dr. Alois, k. k. Notar, Steyer.
 Nebinger W. F., Prokurist d. Bank f. Ober-
 Oesterreich u. Salzburg.
 Nicoladoni Dr. Alex., Adv., Urfahr b. Linz
 Orthner Ernst, Proc. d. k. k. pr. Lambacher
 Flachsspinnerei.
 Pessler Dr. Gust. Ritter v.
 Reininger Frz., Kaufm.
 Schmidt Theodor, Capellmeister.
 Schwammel Eduard, cand. phil.
 Schneider Ed., k. k. Telegraphenbeamter.
 Semsch Dr. Max, Advokat.
 Straberger Jos., k. k. Postoffizial.
 Teutschmann Dr. Carl, Adv.-Cand.
 Wimmer Jul., Buchdruckereibesitzer.
 Herm., Buchdrucker.
 Zeitlinger Dr. Jul. Auscultant.

(London Zweigverein.)

President: The Right Honourable the Earl of Dysart
 Committee:

Bache Walter, Esq.
 Birnstingl Avigdor, Esq.
 Cyriax Julius, Esq.
 Dowdeswell Charles, Esq.
 Formann Alfred, Esq.
 Haweis Rev. H. R.
 Hipkins A. J., Esq.
 Mosely B. L., Esq., Honorary Secretary.
 Praeger Ferdinand, Esq.
 Schuster Frank, Esq.

O.-V. Armbruster Carl.

Bache Const., Miss.
 Baldry A., Esq.
 Birnstingl, Mrs.
 Birnstingl Miss.
 Bretherstone Chr., Esq.
 Miss.
 Bristowe, Miss.

Bald Frances S., Frau.
 Birnstingl Ethel, Fräulein.
 Burbidge Thomas.
 Cummings St. W., Esq.
 Carmichael Mary, Miss.
 Cundy Fred., Esq.
 Carr H. W., Esq.
 Cyriax Anna, Frau.
 Defries N., Frau.
 Dale Andreas, Esq.
 Daniel Stuart, Esq.
 Dowdeswell C. W., Esq.
 Dixey W. A., Esq.
 Dowdeswell Walter.
 Eckenstein G.

Antonie, Frau.

Ellis "Wm., Asthon.
 Elmore, Miss.
 Engall Sh., Esq.
 Farries Thomas.
 Feis, Frau.
 Franke Hermann.
 Frood J. H., Esq.

Mrs.

Fröst H. J., Esq.
 Gasse John.
 Gane John, Esq.
 Gell L. D., Miss.
 Hallmann Edward.
 Harewood, Countess of.
 Hill Sam., Esq.
 Hutchins, Miss.
 Höfler Wilh., Esq.
 Horniman, E. J., Esq.

Miss.

Henderson G., Esq.
 Hartmann August.
 George.

"

Hart, Frä.
 Herkomer Hubert.
 Huntingtower, Lady.
 Huth, Fräulein.
 Jefferson Dunnington, Frau.
 Ingram G. J., Esq.
 Jameson J., Esq.
 Jaffé Alfr., Esq.
 Jeffery John Albert.
 Johnson E. J. W.
 Jones Brynmor.

King, Frä.
 Kilburu N., Esq.
 Knight H., Esq.

" J. P., Esq.

Levy, Frau.
 Le Breton Girdlestone, J. H.,
 Leigh W. B., Esq.
 Lyon G. E., Esq.
 Littleton A. H., Esq.
 Lofting W. A., Esq.
 Locock S. C., Esq.
 Macrae C., Frau.
 Matyear Harriot, Frä.
 Makeham Ino, Esq.
 Mackenzie A. C., Esq.
 Mackern G. H., Esq.
 Morrisson J. C., Esq.

Matthay J.
 Millar A.
 Montefiore J. G.
 Parker Louis N.
 Peil J. A., Esq.
 Pike G. J., Esq.
 Plimmer St. G., Esq.
 Pym Guy.
 Rawson H. L., Esq.
 Reinagle, Mrs.
 Reynolds E. P., Esq.
 Raffalovitsch A., Esq.
 Sweet H. G.
 Start, Miss.
 Speyer H., Esq.
 Shedlock, Miss.
 Shakespeare William, Esq.

Louise, Mrs.

Speyer Chr., Esq.
 Steiger de Isab., Mrs.
 Spence E. J., Esq.
 Schwarz J., Miss.
 Shedlock J. S., Esq.
 Smithoon E. W., Mrs.
 Smith Howard.

" Wyatt, Frau.

Thornton G. St., Esq.
 Templeton J. M., Esq.
 Waddington, Frau.
 Ward W. C.
 Weir, Percy Jemier.
 Wells Ethel, Frä.
 Westlake F., Esq.
 Willmott E. A., Miss.
 Whittle Lowry.
 Zimmermann August.

Magdeburg.

Brethge Agnes Frä., Rentiere.
 Breckau Herm., k. Musikmeister.
 Gehse Joh., Kaufm.
 Gruson Emma Frau, Commerzienraths-G.
 Heinrichshofen jun., Buchhändler.
 Hürse Carl, Musikdirektor.
 Krümmel Minna Frä., Rentiere.
 O.-V. Rebling Gustav, Musikdirektor.

Mannheim (Zweigverein.)

I: Vorstand: Wengler Fr., Landesgerichts-
 rath.
 II. " Heckel Carl jun., Musikalien-
 händler.
 Schriftführer: Engelhardt Robert, Fabrikant.
 Kassier: Heckel Carl jun., Musikalien-
 händler.
 Aign, Pfarrer, Rathskirchen.
 Arnold, Frau Wwe.
 Bächle Wilh., Frankfurt a. M.
 Basler C., Ingenieur, Ludwigshafen.
 Bassermann E.
 " Max, Schwetzingen.
 Bauer Friedr., Pfarrer.

Baumann Armand, Lehramtsprakt.
 „ K., Professor.
 Becker Wilh., Apotheker, Mutterstadt.
 Bender G. H., Kaufm.
 Bensheimer Alb., Druckereibes.
 Bergé Jul., Kaufm.
 Betz Carl, Bankkontroleur.
 Bonné Erwin, Rechtsprakt.
 „ Bella, Frau.
 Brunner, Ingenieur, Ludwigshafen.
 Bühler Ant. Fr., Kfm.
 Bundschu Carl, Privatier.
 „ Gg., Kaufm.
 Caspar Ludwig, Kaufm.
 Claasen Dr., Professor.
 Clemm Fr., stud. jur.
 Darmstädter Viktor, Kaufm.
 Dieffenbacher Aug., Maler.
 Diffené Dr. K., Kfm.
 Doer J. B., Commerzienrath, Worms.
 Ebler Emil, Kfm.
 Eisele Adolf, Kaufm.
 Ellreich L. E., Gutsbesitzer, Wien.
 Engelhard Emil, Kfm.
 „ Herm. sen., Fabrikant.
 Engelhorn Dr., Fabrikant.
 Faulhaber Carl, Hofmusiker.
 Fischer Ph., Bez.-Amts-Assess., Landau i. Pf.
 Forrer Johannes, Kaufm.
 Franz Anton, Kfm.
 Furtwängler Robert, Kfm.
 Gienanth H. Erfr. v., Hochstein.
 Geber Joh., Kfm.
 Goetjes Louis, Hofopernsänger.
 Grieser Eugen, Kfm.
 „ Friedr., „
 Große Dr. Oskar, Amtsanwalt Carlsruhe.
 Gunzert Th., Kaufm.
 Guttenberger, Notar, Bergzabern.
 „ Bahnhofverw., Ludwigshaf.
 Haager Carl, Kfm.
 Hänlein A., Pianist.
 Hausmann Frhr. v., Rittmeister.
 Heckel Emil, Hoftheater-Comité-Präsid.
 Heinemann Alfr., Kaufm.
 Heintze H., stud. jur.
 Herz Dr. Jos. Heur., Anwalt.
 Hirschhorn Gust., Kaufm.
 Hohenemser Dr. Aug., Bankier.
 Hummel Gust., Privatier.
 Jaquet A., Dir. d. Waggonf., Ludwigshafen.
 Jörger Carl, Kaufm.
 Jung Eduard, Kfm.
 Kahn Jul., Kfm.
 Kallenberger Andr., Baumeister.
 Kast Casimir, Kfm.
 Kast, Frau.
 Keller Otto, Direktor.
 Kinkel Jos., Kaufm.
 Kleinpaul Ernst, Redakt.
 Kloos Adolf, Kaufm.
 „ Philipp jun., Kaufm.
 Küllmer Heur., Fabrikant.
 Kulpe Carl, Hoftheater-Maschinenmeister.
 Ladenburg Carl, Banquier.
 „ Ed., stud. jur.

Ladenburg Rich. „ „
 Langer Ferd., Hofcapellmeister.
 Langelothe Jakob, Kfm.
 Lang Heur., Fabrikant.
 Lauer Louise, FrL.
 „ -Sauerbeck C., Frau.
 Lauterborn Aug., Buchhdlr., Ludwigshafen.
 Lindeck Wilh., Kfm.
 Lingenfelder W., Ingen., Ludwigshafen.
 Lederle Wilh., Edesheim.
 Maas Dr. S.
 Magenau Eduard, Kaufm.
 „ Emil,
 Matter Gust., Photograph.
 Mayer Ludw., Kaufm.
 Mohr Herm., Fabrikant.
 Morgenroth Ign., Kfm.
 Müller H. Robert, Hofmusiker.
 Neuhofer Franz, Musiklehrer, London.
 „ FrL., London.
 Nöther C., Kaufmann.
 „ Emil, „
 „ S., „
 Odenheimer Viktor, Kfm.
 Oesterlin Friedr. jun., Kfm.
 Pallenberg Jos., Fabrikant.
 Paur Emil, Hofcapellmeister.
 Pfeiffer Th., Pianist.
 Pohly Johannes, Kfm.
 Rabus Philipp, Kfm.
 Reis Anna, FrL., Privatiere.
 „ Siegm., Kaufm.
 Richard J., Rechtsconsulent.
 Richter Rud., Reichsbankdirektor.
 Roth Elise, FrL., Institutsvorsteherin.
 Sachs C., Kfm.
 Sachs Rud., Fabrikant.
 Sauerbeck Th., Kaufm.
 Schenk Emil, Kfm.
 Schneider Ferd., Stadtrath.
 „ Emma, Frau, Wwe.
 Schweikart A., Oberamtsrichter.
 Seubert A., Direktor.
 Sieben Adolf, Rechtsanwalt, Landau.
 Sohler Th., Musikalienhändler.
 Stockhorn Theod., Musikalienhändler.
 Traumann, Direktor, Schwetzingen.
 Turban Dr., Weinheim.
 Wahl Carl.
 „ Rudolf.
 Warder, Premierlieutenant, Schwetzingen.
 Weber Arthur, Rechtspraktik., Landau i. Pf.
 Weil Dr., Rechtspraktikant.
 Werner Fritz, Kfm.
 „ Ludw., „
 „ Ino, Fabrikant.
 „ Frau.
 Wingenroth Ed., Kaufm.
 „ H „
 Wolff Ferd., Fabrik.
 Zahn, Staatsanwalt, Landau i. Pf.
 Zerony Dr. jun., pr. Arzt.

Marburg in Hessen.

Bennecke Dr. H. Privatdozent.
 Brenkelmann Marie, Frau.

Bücking, Kaufmann.
 „ Frau.
 Drach Dr. v., Professor.
 Freiberg, Musikdirektor.
 Irmer Dr., Archiv-Sekretär.
 Koch Dr. von, Privatdozent.
 „ Marie Frau.

O.-V. Liszt Dr. von, Professor.
 „ A. von, Frau.
 Majerus Carl, Rentner.
 Neumüller, Rentner.
 Ochsenius, Frau Consul.
 Rathke Dr., Professor.
 „ Frau.
 Rau zu Holzhausen von, Frau
 Roselieb, Frau.
 Ritter Helene, Frä.
 Salviati von, Frä.
 Spesshardt v., Referendar.
 Stosch Dr., Privatdozent.
 Welker Auguste, Frau.
 Wittekindt sud. phil.
 Wustrow von, Frä.
 Winter Dr. Gg., Archivsekretär.

Marburg in Hessen.

(Akademischer Wagner-Verein.)

O.-V. Marseille G., stud. theol. u. phil.
 Hoen F., stud. jur.
 Israel W., stud. chem.
 Magnus E., stud. phil.
 Müller H., cand. phil.
 Reinhold K., stud. theol.
 Seifarth H., stud. chem.
 Wittekindt W., stud. phil.

Marktsteft.

Damm J., Vorst. d. Handelsschule, Marktbreit
 Höchstädter Gg., Lehrer, Kitzingen.
 Klesselring, Präparandenlehrer.
 Leininger Josephine, Frä., Beamtenstochter
 Würzburg.
 Marzell Carl, pr. Arzt.
 Müller, Lehrer, Westheim.
 Roess Adolf, Präparandenlehrer.
 O.-V. Sammet Mechtild, Frä.

Meran in Tyrol.

Fries, Baronin.
 Haussmann L., Baronin.
 Herwarth v., Frau.
 Kalkhof Laura, Freiin von.
 O.-V. Schleinitz Alexandra v., Baronesse.
 Lismann Dr., Direktor.

Mergentheim.

Ziegler Gustav, Weinhändler.
 O.-V. „ Rudolf, Kfm.

Mühlhausen i. Elsass.

O.-V. Stein Dr. Alex., Realschullehrer.
 Hartenstein, Kreisdirektor.
 Hammel, kgl. Notar, Masmünster.

München (Centrallleitung.)

I. Vorsitzender: Ostini Karl, Frhr. v.
 II. „ Merz Oskar, Tonkünstler (an
 Stelle des auf unbestimmte Zeit
 beurlaubten Sporeck Ferdin.
 Graf v.)
 Schriftführer: Sachs M. E., k. Professor.
 „ Porges Heinrich, k. Musik-
 Direktor.
 Kassier: Schmid Alfred, Musikalien-
 händler.
 Beisitzer: Levi Hermann, königl. Hof-
 Capellmeister.

Redaktion der „Bayreuther Blätter.“
 Wolzogen Hans Paul, Freiherr von.
 Cooptirte Mitglieder.
 Fischer Franz, k. Hofkapellmeister.
 Schmädell Jos. Ritter v., Architekt.
 Seitz Rud., Historienmaler, k. Professor und
 Conservator am k. bayer. Nationalmuseum.

Abresch B., Mainz.
 Albert Dr., Münchenhof bei Quedlinburg.
 Banks Mrs., Dublin.
 Borsig A. Eiserfeld b. Siegen.
 Brandt Fritz, Darmstadt.
 Chanlin v., Rittmeister, Stuttgart.
 Coloridge Arthur, Esq., London.
 Deutsch Wilhelm, Gries bei Botzen.
 Dietsch Rosa, Frä., Mühlhausen i. E.
 Ebeling Rudolf, Oerner b. Hettstädt.
 Eggers Elisabeth, Frau, Marseille.
 Eichhoff Ida, Frau, Essen a. Ruhr.
 Fischer Gg., Marktbreit.
 Florian, Lehrer, Neustadt (Ob.-Schl.)
 Frood T. Henry, M., London.
 Giersch de Rège Max, Amtsgerichts-Rath
 Berlin.

„ Frau, Berlin.
 Goetz-Petry, Mühlhausen i. E.
 Goetzen O., Gräfin, Görlitz.
 Grysanowsky Dr. Ernst Livorno.
 Haldy, Köln.
 Hamilton, Miss Nisbet, Archerfield-Dremi
 (Schottland.)

Harburger Wilhelm, Mainz.
 Hausburg Ernst, Königsberg.
 Holcamp C. P., Amsterdam.
 Horst Gust., Berlin.
 Hymmen Frau v., geb. v. Kahle, Bellin b.
 Bärwalde i. d. Neumark.
 Jakobi, Referendar, Elbing.
 Kahle Anna, Frä. v., Bellin b. Bärwalde.

„ Julie, „ v., „
 Keim Auguste, Institutsvorsteherin, Worms.
 Kietz Gust., Dr. phil. u. Bildhauer, Dresden.
 Kögel Dr. Fritz, Leipzig.
 Körber Dr., Barmen.
 „ Frau Dr., Barmen.

Langhans Dr. W., Charlottenburg.
 Lattermann Miss, Dublin.
 Lehmann Ed., Kaufm., Mailand.
 Löschigk Karl, Bonn.
 Lubling Weddik, Sampang.
 Maier Frä. Mathilde, Mainz.
 Mandere P. J. van der, Kapelle b. Goes
 (Holland.)
 Martius Dr. G., Bonn.
 Meurs W. L., de Sgravenhage (Holland.)
 Mihalovich E. v., Budapest.
 Mohs Dr., Schönebeck a. d. Elbe.
 Morsch Gust., Windsor.
 Nowak Herm., Tonkünstler, Blankenburg.
 Oesterlein Nicol., Wien.
 Osten Frau v. d., Jagetzow b. Barmen.
 Overbeck, Baronin v.,
 Plüddemann Mart., Colberg.
 Pohl G., Moskau.
 Pusinelli, Frau geh. Hofrath, Dresden.
 „ M., Frä. „
 Ramann Lina, Frä. Nürnberg.
 Renck Frä. Julie, Mezö-Szakál.
 Rieffel, Referendar, Hanau.
 Sauer B., Leipzig.
 Sauter Alfred, Buchhändler, Berlin.
 Schlemm Oskar, Amtsrichter, Isenhausen bei
 Hankensbüttel.
 Schlösser Anton, Elberfeld.
 „ Frau, „
 „ Rud., „
 „ Elsa, Frä.
 Schmeidler Conrad, Tonkünstler, Dresden.
 Schwarz Betty, Frau, Regensburg.
 Schwickerath E., Köln.
 Seefeld Alf. v., Buchhändler, Hannover.
 Sporek Johanna, Gräfin v., Prag.
 Steinlein Bruno, Breslau.
 Usedom Gräfin v., Berlin.
 Volckmar Dr., Professor, Hamburg b. Cassel.
 Vries Yselkade Dr., Kampen (Holland.)
 Welz Ed., Ritter v., Musikdirektor, Dresden.
 „ Dorothea, Frau v., „
 „ Louise, Frau Dr. v. „
 Weyss Josefine, Frä., Wien.
 Wette Dr., Köln.
 Willberg W., Moskau.
 Witte G. H., k. Musikdirektor, Essen.
 Zeschko L., stud. phil., Berlin.
 Zickhoff W., Bayreuth.
 Zottmann Franz, Wien.

München (Zweigverein.)

Se. Hoh. Herzog Max Emanuel von Bayern.

I. Vorsitzender: Ostini Carl, Frhr. v.
 II. „ „ vacant.
 Schriftführer: Seydlitz Reinhard, Frei-
 herr von.
 „ Porges Heinrich, k. Musik-
 Direktor.
 Kassier: Schmid Alfred, Musikalien-
 händler.

Albert Josef, k. k. Hofphotograph.
 Allgeyer Julius, Photograph.

Arco-Valley Anton, Graf v.
 Asch, Frhr. v., k. Oberstlieutenant.
 Becker Pauline, k. Hofstabsarztes-Gattin.
 Belli de Pino, Frau v.
 Berger W., Beamter.
 Berkholz A., Frä. v.
 Bernard, Mademoiselle.
 Bernays D., Professor.
 Bernstein Dr., Rechtsanwalt.
 Bethmann Carl, Frhr. v., Gutsbesitzer und
 k. Premierlieutenant a. l. s.
 „ Carola, Fräin v.
 „ Baronin v.
 Biller, Frä.
 Billinger Dr. Otto, pr. Arzt.
 Bodenstein Julius, Kunstmaler.
 Böhm, Legations-Sekretär.
 Bose Mor. von, Baron.
 Brodhag A., Privatier.
 „ jun.
 Bruckmann, Kunstanstalts-Besitzer.
 „ Julie, Frau.
 Bürkel Ludw. v., k. Ministerial-Dir.
 Burrell, Mrs.
 Busmeyer Hans, k. Professor.
 „ -Wekerlin, Frau, k. Kammer-
 Sängerin.
 Cantacuzène Prinzessin, Elsa.
 Conrad Dr., Schriftsteller.
 Cornelius, Frau Professor.
 De Ahna, k. General-Major.
 Defregger Frz., k. Professor u. Kunstmaler.
 Dörnhöffer stud. phil.
 Dressler Lilly, k. Hofopernsängerin.
 Dreyfuss Carola, Baronesse v.
 Duibs Ottilie, Frau.
 Dürk Dr., Rechtsanwalt.
 Eberle Lidwina, Frä.
 Ebermayer Frau, Obergeringen-Gattin.
 Eller Henriette, Frau.
 „ Marie, Frä.
 Emerson, Professor.
 Endres Frau, k. Prem.-Lieut.-Gattin.
 Ettmayer Dr., geistl. Rath.
 Eulenburg Ph. Graf v., Legationssekretär.
 Fabrice, Frau Baronin, Exc.
 „ Baron v., k. sächsischer Gesandter,
 Excellenz.
 Fester Aug., Proc. d. Bayer. Vereinsbank.
 Fetow Iwan R., Privatier.
 Fischer Franz, k. Hofcapellmeister.
 „ Hugo, k. Maschinenmeister.
 „ Josefine Frau, Dir.-Wwe.
 Flüggen Jos., k. Professor u. Historienmaler.
 Freitag Aug., k. Kammermusiker.
 Frutsch A. Frau, Oberamtsrichters-Gattin.
 Fruth Frida Frä., Musiklehrerin.
 Fuchs Anton, k. Hofopern-Regisseur.
 „ Oskar, Zollbeamter.
 Graeveld Dr. Paul.
 Geisberg Leo, Tonkünstler.
 „ Frau, Marie.
 Giehl Josef, k. Professor.
 Gradinger Frau, k. Majorsgattin.
 Grell Friedr., Schulinspektor.
 Grönvold Hedwig, Frau, Kunstmalersgattin.

Gura Eugen, k. Hofopernsänger.
 „ Therese, Frau.
 Gutermann W. v., Rechtsanwalts-Wwe.
 Gutleben Josef, Banquier.
 Haushofer Dr. K., Professor.
 Hermann Frau, Fabrikbesitzers-Wwe.
 „ Flora, Frä. v.
 „ Minka, Frä. v.
 Herrmann-Rabansch, Frau.
 Hey Julius, k. Professor.
 Hirth Dr., Buchdruckerei-Besitzer.
 Hitz Frä. Louise, Schriftstellerin.
 Holtzendorff Fr. v., k. Professor.
 Huber Balth., k. Eisenbahn-Offizial.
 Hummel Dr. Carl, Assistenzarzt I. Cl.
 Jachmann-Wagner Johanna, Frau.
 Kaula Emilie, Frau.
 Kiliani Richard, Rechtspraktikant.
 Knorr Thomas, Buchdruckereibesitzer.
 Koch Frau, Malersgattin.
 Kohn Lucie, Frau.
 Kramer J. v., Bildhauer.
 Le Beau L. A., Frä. v., Tonkünstlerin.
 Lehrer-Gesangsverein.
 Lenz Heinrich, k. Indendantur-Rath.
 Levi Herm., k. Hofcapellmeister.
 Loehle Adolf, Kunsthändler.
 Loh Dr. Alex., Direktor d. Heilanstalt Brunnthal.
 Maffei Frau von, Kunstmalersgattin.
 Marr Elise Frau, Schauspiel-Direktors-Wittwe.
 Marsop Dr. Paul.
 Mayer F., Buchhalter.
 Menter Eugenie Frä. v., Pianistin.
 Merck Dr. H., Bankier.
 „ Wilh. jun.
 Merk Emma.
 Milauer, k. Hauptmann.
 Moltke, Baroness v.
 Mottes Dr., prakt. Arzt.
 Moy Max, Graf v., k. Seconde-Lieutenant.
 „ M., Gräfin v.
 Mühlthaler, k. Hofbuchdruckereibesitzer.
 Müller Dr. L. A. v., k. Regierungsrath.
 Muncker Dr. Frz., Privat-Dozent.
 Narotz Gg. N., Tonkünstler.
 Neuhoft Ludw., stud. phil.
 Nipeiller W., General-Agent.
 Oefele Frhr. v., k. Premierlieutenant.
 Osmar Oscar, Schauspieler.
 Ostini Fritz, Frhr. v., Akademiker.
 Otting Fritz, Graf v., k. Kammerjunker.
 Pauer Max, Privatier.
 Pausinger Fanny, Frau v.
 „ Marianne, Frä. v.
 Pfister Ph. v., k. Regierungsrath.
 Philippi Felix, Journalist.
 Pixis Th., Kunstmaler.
 Possart Ernst, k. Hofschauspiel-Direktor.
 Poyet Emmy Frä. v., k. Kapellsängerin.
 „ Sophie, Frä. v.
 Pringsheim Dr. Alfr., Privatdozent.
 Promoli Oskar, Kaufmann.
 Rauchenegger B., k. Minist.-Sekretär.
 Renk Dr. Friedr., Privatdozent.

Retter E., k. Secondlieutenant.
 Riem Frau, Generalmajors-Gattin.
 Ritter Theod.
 Riesch Ludw., cand. phil.
 Rood, Frau Professorin.
 Rosenlehner Rudolf, Rentier.
 Rosipal Albert, Kaufmann.
 Rottmaner M., Gymnasial-Professor.
 Rüber Ottmar, k. Hofmusik-Direktor.
 Rümann Wilh., Bildhauer.
 Rütthling Anna, Hofschauspielers-Wwe.
 Sachs M. E., k. Professor.
 Schöffelen, Frau Dr.
 Schamberger, Ritter v., Generaldirektions-Direktor.
 Schauss Dr. Fr. v., Bankdirektor.
 „ Frau Dr. v.
 Schönermann Ludw., Kunstmaler.
 Schlager Jos., Privatier.
 Schleicher, Prem.-Lieutenant.
 Schmadel Jos., Ritter v., Architekt.
 „ K. v., Kunstmaler.
 Schneider Jul., Verlagsbuchhändler.
 „ Elisabeth, Frä. v.
 Schrenk Leop., Frhr. v., k. Hauptmann a. D.
 Schüle M., k. Rechnungsrath a. D.
 Schulze Ida, Frau.
 Schuster Max, Grosshändler.
 Schweninger Carl, k. Hauptmann.
 Sebastian Hermann.
 Seidl Anton.
 „ Gabriel, Architekt.
 Seilern, Graf Hugo v.
 Seitz Rudolf, k. Professor.
 Selzam Ed., Kunstmaler.
 Sendtner Dr. Rud., Assistent am hyg. Instit.
 Seuffert B., k. Major.
 Seydlitz J., Freifrau v.
 Solbrig Dr., k. Stabsarzt.
 „ Lilly, Frä. v., k. Hofrathstochter.
 Specht Dr. F. A.
 Sporek Anna, Gräfin v.
 Staff-Reitzenstein G. v.
 „ Frau v.
 Stieler Dr. Carl, Reichsarchiv-Sekretär.
 Stock Robert, stud. chem.
 Stuttgarter Sigm., Direktions-Ingenieur.
 Steinitzer, Seconde-Lieutenant.
 Tann M., Frhr. von der, k. Major.
 Törring Hans, Graf v.
 Traube Ldw., Dr. phil.
 Voit Xavier v., k. Hauptmann.
 Viala-Mittermayr, Kammersängerin.
 Wagner Ferd., Kunstmaler.
 Wedeles Frau, Kaufmannsgattin.
 West Mrs., London.
 Wild Anna, Frä. v., Musiklehrerin.
 Walter Sofie, Frä. v., Musiklehrerin.
 Wimmer Dr., Rechtsanwalt.
 Wrede Edm., Fürst v., Durchl. k. Major.
 „ Oscar, Fürst v., Durchl.
 Wuttke, Frau (aus Leipzig.)
 Wulfert Meta, Frä. v.
 „ Max, Kaufmann.
 Wuppesahl Octavio.

Zenetti Arn., städt. Baurath.
Zettler X., Hofglasmalerei-Direktor.
Zittel Dr. K., Universitäts-Professor.

München.

Ortsvertretung: Orden vom Gral.

I. Vorstand: Goltner Wolfg., cand. phil.
II. „ }
Schriftführer: } Gortner Onno, Verwalter.
Protokollführer: Dörnhöffer Friedrich,
stud. hist.
Bibliothekar: Wöhrle Eugen, Musik-
lehrer.

Anwander Ant., Kfm.
Baur Th., Buchhalter.
Beyer Hermine, Frl.
Dinger Hugo, stud. med.
Ebeling Dr. Friedr., Referendar, Halberstadt.
Eichhorn Hugo, stud. med.
Fleissner Math., k. Hofmusiker.
Engelhardt Hans, Tonkünstler.
Graichen Ernst, Techniker.
Gareis H., Ingenieur.
Gortner Albert, Tonkünstler.
Haase Heinr., Kfm., St. Gallen.
Hartmann Fr., Bildhauer, Corfu.
Hirsch-Harder J. A., Maler.
Holzer Bapt., Buchdruckereifaktor.
Huegel Freifrau v.
Humperdink Engelb., Capellmeister, Köln.
Jäger Herm., Capellmeister, Reval.
Kalb R., geb. Gortner, Rentiersgattin.
Kling Dr. O., Darmstadt.
Koch Dr. G. v., Prof., Darmstadt.
Köhler Lilly.
Köhler H., Pianist, London.
Lang Th., Premierl., Ingolstadt.
Le Suire, Frau Generalin v., Excell.
„ „ Adele v., Rittmeistersgattin.
Loeblein Wilh., cand. pharm.
Lössl Frau v., geb. v. Flotow, Oberlandesger-
Gattin.
Mayer Otto, Kfm., St. Gallen.
Mayr Carl, cand. hist.
Merz Math., Regierungsrathsgattin.
Merz Oskar, Componist.
Nägeli Betty, Frl.
Neupert Hans, k. Hofmusiker.
Penzl F. X., k. Hofmusiker.
Priem Michael, Kfm.
Purdy Chrl., Tonkünstl., Atlanta (Georgia.)
Raabe Ch., Buchhalter.
Rentzing Friedr., Maler.
Rheingantz Hrch., Philolog, Corfu.
Riederer F. X., Kfm.
Ringelmann Jos., Pianist, New-York.
Rischmüller, Buchdruckereibesitzer.
Schemann Dr. Eduard, Referendar, Hanau.
Schobinger Julius, Apotheker, St. Gallen.
Schönlin, Rentier.
Schmidt Ludw., Schriftsetzer.
Stegmann Hans, cand. philos.
Stöger Ant., Mitglied d. Gärtner-Theaters.
Teichmann W. C. Dr., phil.
Thomassin Désiré, Tonkünstler.

Truchsess Frhr v., Seefeld b. Starnberg.
Wittstatt R., k. Hofmusiker.

München-Gladbach (Rheinpr.)

Boltze L., Musikalienhändler.
Bresser Emil, Kfm.
Croon Emil, Fabrikbesitzer.
Hinsin F. L., Lehrer in Linnich.
Hobirk Fritz, Fabrikbesitzer.
Jordans H., Klavierfabrikant.
O.-V. Reichmann Karl, Capitain.
Reiff F., Referendar,
Röder Victor, Kaufmann.
Roy Emil v., „
Schulze Emil, Fabrikbesitzer.
„ Johanna, Frau.
„ Anna, Frl.
„ Selma, Frl.
„ Louise, Frl.
„ Emma, Frl.
Schürkes Eduard, Gutsbes. in Helenebrunn.
Wenzel H., Kfm.

Münster i. W.

Grunenberg A., Steuerempfänger.
Letterhaus jun., Kfm.
O.-V. Roothaan Louis, Musikdirektor.

Naumburg a. Saale.

Arndt Otto, k. Musikdirektor.
Holänder Dr. Ludw., Oberlehrer.
Jagemann Louise v., Frl.
Krug Anna, Frl.
O.-V. Förster Dr., Frau.
Pinder Elisabeth, Frl.
Taube Dr., Oberlehrer.
Wohlthat Dorothea, Frl.
Ziller Dr. Fritz, Oberlehrer.

Neu-Ruppin.

O.-V. Petrenz R., Buchhändler.
Schwartz, Capellmeister.

Neustrelitz.

O.-V. Barnewitz'sche Hofbuchhdlg.
Niehr, Hofmusiker.

Neu-Ulm.

O.-V. Schepp, Musikdirektor.

Nürnberg (Zweigverein.)

Vorstand: Wunder Carl, Rechtsanwalt.
I. Schriftführer: Kerschensteiner Dr., k.
Gymnasial-Assistent.
II. „ Liebel G., Brauereibes.
Kassier: Schmid W., k. Hofmusika-
lien-Händler.
Auinger J., Gasthofbesitzer.
Avril, J., k. Sekretär.
Bauriedel H., Kunstmühlbesitzer.

Bayerlein W., Musikdirektor.
 Beckh Edwin, Fabrikbesitzer.
 Bock Gg., pr. Zahnarzt.
 Bridgeman Frau, Gesanglehrerin.
 Cnopf C., Banquier.
 Dietz C., I. Vorst. d. b. Notenbank.
 Dürr Conr., k. Reallehrer.
 Düsel C., Vertr. d. Firm. Haasenstein & Vogler.
 Eberhard Dr., Red. d. Fr. Kurier.
 Emmerich Dr., pr. Arzt.
 Emmerling Aug., Lehrer.
 Fürst Ludw., Stadtmusiker, Weissenburg a. S.
 Gorter Fritz, Cassier d. Vereinsbank.
 Graf, Ed., k. Bankbuchhalter.
 Heiling Chr., Spediteur.
 Jäger Ferd., Rechtsrath.
 Kaepfel Ferd., Kfm.
 Khann A., Amtsrichter, Landau a. I.
 Killinger A., Frl.
 Knoesel Gg., Kfm.
 Koenigsthal Frau v.
 Koffka J., Capellmeister.
 Krenkel G. R., Kfm.
 Kress Frhr. v., k. Rechtsanwalt.
 Kündinger A., Concertmeister.
 Leykauf Gg., Fabrikant.
 Manz A. v., k. Oberfinanzrath.
 Mayer Otto, k. Bankbuchhalter.
 „ A., Lehramts-Assistent.
 Meyer Emil, Rentier.
 Moulin Graf Ed. du, Winklarn (Oberpfalz.)
 Pabst Fritz, Fabrikbes.
 Pfeilschmidt H., Redakteur.
 Plochmann Frau M.
 Ringler Ed., Chormeister.
 Ruppert W., k. Postoffizial.
 Rupprecht C., Kfm.
 Scharrer Hch., Kfm.
 Schmidmer C., Fabrikbesitzer.
 „ Nanny, Frau.
 Schrödt A., k. Oberamtsrichter.
 Schwanhäusser Gust., Fabrikbesitzer und
 Commerzienrath.
 Siebenkäs W., k. Obermusikmeister a. D.
 Stepp Dr., pr. Arzt.
 Sterneckner Pauline, Frl.
 Steuer R., Insp. d. Musikschule.
 Treuheit Hans, Weinwirth.
 Uhl Ad., k. Bezirksamtsassessor.
 Warbach Gg., Kfm.
 Weiss Ferd., Holzhändler.
 Wiss Gg., Kfm.
 Wösch R., Apotheker.
 Zeltner Joh., Fabrikbes.

Oels (Schlesien.)

Burkhart A., Hofflieferant.
 Gräbke C., Seminarlehrer.
 O.-V. Winkelmann Paul, Seminarmusiklehrer.
 Weiner G., Hofwagenfabrikant.

Offenbach a. M.

O.-V. André Adolf.
 Wolff Julius, Musiklehrer, Frankfurt a. M.

Oldenburg.

O.-V. Dietrich Albert, grossh. Hofcapellmeister.
 Finkh Eugen v., Auditeur.
 Kuhlmann W., Musikdirektor.
 Rössing Herm. v., Auditeur.

Olmütz.

Altar Moriz, Handelsmann.
 Bachmann Frz., Buchhalter.
 Baderle Josua, Handelsmann.
 „ Phil., Handelsmann.
 Bauer Adolf, Lehrer, Sternberg.
 Biehounek Jos., Lehrer.
 Blumenzweig Dr. Albr., Advokat.
 Brandhuber Carl, Fabrikdirektor.
 Brecher Adolf, Dr. med.
 Brudniok Herm., Fabrikant.
 Bohler Georg, Direktor.
 „Cajüte“, Verein.
 Cantor Dr. Hans, Stadtphysikus.
 Czansky Frz., k. k. Capellmeister.
 Czerny Ferd., Capellmeister in Sternberg.
 Deutscher Gesang-Verein in Prerau.
 Deutscher Lese- u. Fortbildungs-Verein, Paulowitz.
 Eben Dr. Jakob, Advokat.
 Eder Carl, Lehrer.
 Eisenstein Vikt., Handelsmann.
 Engel Jos. v., Bürgermeister.
 Engelmann Max, Kfm.
 Englisch Frz. Jos., Kfm.
 Faborsky Jos., Fabrikdirektor.
 „ Maria, Frl.
 Falkowski Julius, Fabrikant, Sternberg.
 Faschank Felix, k. k. Oberlandesger.-Sekret.
 Brün.
 Fischel Fritz, Oekonom.
 Fischer Joh. Dr., k. k. Staatsanwaltschafts-Subst.
 Fitzga Jos., Musiklehrer.
 Fleischer Siegm., Buchhalter.
 Fleischmann Edm., Fabrikant.
 Fried Arn. Dr., Finanzconzipist.
 Förster Carl, Oberbuchhalter.
 Gall Frz., Oberinspektor der Nordbahn.
 Gams Herm., Kaufm.
 Glaser Dr. Siegfried, k. k. Auscultant.
 Gramel Jos., städt. Steuerkontroleur.
 Graemer Edwin, Kfm.
 Groák Jos., Buchdruckereibesitzer.
 Gromann Rud., Fabrikant, Sternberg.
 Gschöpf Paul, Buchbinder.
 Halmer Ludw., Gemeindebeamter,
 Hamburger Eduard, Brauher.
 „ Victor, Brauer.
 Heinmann Albin, Verwalter, Prerau.
 Heitel Mathias, Musiklehrer.
 Heller Berth., Kfm.
 Hermann Eduard, Kfm.
 Herz Siegf., Buchhalter.
 Hillebrand Alfr., Militärbeamter.
 Hölzel Eduard, Buchhändler.
 Hönig Amadeus, Lehrer.
 Husserl Leopold, Kfm.
 Jehle Ludw., Beamter in Prerau.

Klein Ernestine, Kaufmannsgattin, Sternberg.
 Kloss Carl, Kfm.
 Komarek Anton, k. k. Professor.
 Knaute Theod., Bürgerschullehrer.
 Komorzynsky E. v., Fabrikant, Langendorf.
 Krick Joh., Frz., Redakteur, Sternberg.
 Krommer Joh., Eisenhändler.
 Kubelka Adolf, Brauherr, Sternberg.
 Kupido Franz, Notar, Trübau (Mähren.)
 Kutscha Richard, stud. jur.
 O.V. Labler Wladimir, Capellmeister.
 Läufer Ed., Thierarzt.
 Marschofsky C., Beamter in Prerau.
 Mader Richard, k. k. Auscultant.
 Männergesangsverein.
 Mandel Wilh., Handelsmann.
 Mandelblüth Edm., Bankbeamter.
 Müller Albert, Kfm.
 „ Willibald, k. k. Scriptor.
 Musikverein.
 Nowak Adolf, k. k. Professor.
 „ Marie, Musiklehrerin.
 Ollmann Dominik, Buchhalter.
 Oplustil Emanuel, Bankdirektor.
 Orel Moriz, Direktor, Wien.
 Palme Joh., Steinmetzmeister.
 Patloch Franz, Zahnarzt.
 Peschke Ign., Priv., Langendorf.
 Peyscha Franz, Stadtrath.
 Pollak Saml., Spediteur.
 Primavesi Moritz, Grosshändler.
 „ Robert, „
 Richter Joh., Hausbesitzer.
 Sachs Heinr., Optiker.
 Sallmann August, Prokurist.
 Sanetnik Ferd., Cassier.
 Schenk Frz., Lehrer.
 Schindler Vinc., Lehrer.
 „Schlaraffia“ Verein.
 Schnee Bernhard, Kaufmann.
 Schreyer Alois, Lehrer.
 Schrötter Dr. Carl, Concipient.
 „ Marie.
 Schubert Frz., k. k. Capellmeister.
 Siersch Daniel, Lehrer.
 Smetacek Victor, Ingenieur, Prerau.
 Steiner Ludw., Concipient.
 Strawa Carl, Fleischhauer.
 Turnverein.
 Waldhauser Joh., Musiklehrer.
 Weinhara Jos., Lehrer.
 Weiser Joh., Bürgerschullehrer.
 Witzke Alois, Bankbeamter.
 Wödl Mathias, Kaufm.
 Woelhelm Dr. Viktor, Advokat in Neustadt.
 (Mähren.)
 Wondraczek Ernst, Musiklehrer.
 Zbitek Eduard, Hausbesitzer.
 Zweig Moritz, Kfm.
 „ Siegm., Fabrikant.

Osterwieck a. Harz.

Malin, Apotheker.
 O.V. Schmidt Herm., Amtsrichter.

Paris.

Appia Adolphe.
 Benedictus.
 Bagès Maurice.
 Balaschoff Pierre de.
 Baron Raoul.
 Blanche J. E.
 Boholomitz Mdm.
 Bonnier Pierre.
 Bonnières Raoul de.
 Bony.
 Bosviel.
 Bouchor Maurice.
 Bovet Alfred.
 Bourges Elémir.
 Brayer Jules de, Organiste.
 Brévillé de Pierre.
 O.V. Chamberlain Houston S.
 „ Anna.
 Chabrier Emanuel.
 Chausson Ernest.
 Chevillard.
 Courtier Jules.
 Couvreur.
 Desplanques Abel.
 Dujardin Edouard.
 Egusquiza R. de.
 Fantin-Latour.
 „ Madame.
 Fontane, Marius.
 Friedrich Gustave.
 Garcin, Prof. du Conserv.
 Gaupillat Marcel.
 Gautier Judith, Madame.
 Ghil René.
 Grattery.
 Graffenried, Baron Eman. de, Boulogne(Seine)
 Hellmann Madame.
 Hennequin Emile.
 Hippeau Edmond.
 Humperdinck.
 Huysmans J. K.
 Hüe Georges.
 Imbert Albert.
 Imbert Hugues.
 Indy d'
 Koechlin Raymond.
 Lascoux A.
 Lazzari.
 Legendre Louis.
 Luzzatto, Pianiste.
 Maître.
 Mallarmé Stephane.
 Michaux L.
 Miersch.
 Orville.
 Payer Madame.
 Pelouze Madame.
 Petit Fernand.
 Pigeon Amédée.
 Redon.
 Remacle.
 Renoir Pierre.
 Rod Edouard, Litterateur.
 Saint-Réné-Vaillandier.

Schuré.
Soubies.
Souchon.
Toché.
Valin.
Vaney.
Villiers de l'Isle, Adam Comte de.
Wyzewa Theodor de.

Passau.

O.-V. Brücklmayer Frz. X., Präparandenlehrer.
Cortolezis J. N., Lehrer u. Chorregent.
Eichberger Jos., Lehrer.
Kreiss Gg., k. Musiklehrer.
Renner Leo, Musikmeister im k. 16. Infant.-Regiment.
Spahl Joh., Cassier.
Stahl Heinrich, Buchdruckereibesitzer.

Pforzheim.

O.-V. Fischer & Hang.
Füssinger Herm., Gesanglehrer.
Renner Eugen, Kfm.

Piacenza.

O.-V. Ducati Joh., Prof.
Golassi Mario, Advokat.

Plauen (Zweigverein.)

O.-V. I. Vorstand: Lang Hermann, Kfm.
II. „ Böhler Herm., Kfm.
I. Schriftführer: Peltasohn, Rechtsanwalt.
II. „ Zöphel C. O., Musikdir.
Kassier: Schmidt Emil, Kfm.

Anders Jul., Kfm.
Albrecht, Kfm.
Axtmann, Photograph.
Arndt, Kfm.
Bensemer, Kfm.
Bickel, Kfm.
Böhler Bertha, Fran.
Bergmann, Kfm.
Berkling, Kfm.
Beutler Gg., Kfm.
Brunner, Kfm.
Dietzel, Kfm.
Dietrich Paul, Kfm.
Ehrenberg, Direktor der Reichsbank.
Fröhlich, Kfm.
Friedel, Kfm.
Feilitsch v., Kfm.
Fischer E. G., Kfm.
Flössner Paul, Kfm.
Fulda M. A., Kfm.
Geiling G. E., Lehrer.
Gerber, Kfm.
Gensel, Landgerichtsrath.
Gräber, Kfm.
Gritzner, Kfm.
Guggenheim, Kfm.

Hager Felix, Kfm.
Hempel August, Appreteur.
„ Richard.
Hartenstein Oskar, Kfm.
Hacker, Kfm.
Hartenstein Max, Kfm.
Hoffmann, Stadtrath.
„ Professor, Frau.

Jahn, Gust., Kfm.
„ Franz, Kfm.
Kuntze, Oberbürgermeister.
Keller Waldemar, Hotelier.
Knabe E. B., Kfm.
Kurtz, Landgerichtsdirektor.
Lange Oskar, Kfm., Falkenstein.
Leo, Strassenbau-Assistent.
Löwe, Direktor.
Ludwig Richard, Kaufm.
Magerhans, Kfm.
Mammen Joh., Kfm.
Müller Dr., Rechtsanwalt.
„ „ Redakteur.

Meyburg Dr. med.
Münzing L., Kfm.
Neubauer B., Kfm.
Nietsche Dr. phil.
Preiss, Hotelier.
Poppitz W., Kfm.
Pöschmann Th., Kfm.
Raab, Direktor.
Rell Arthur, Buchhändler.
Renner, Kfm.
Roth, Kfm.
Rössing, Kfm.
Schmidt Rich., Kfm.
Schmerwitz, Kfm.
Schneider Rudolf, Kfm.
„ Edwin,
„ Oswin, Buchhandlung.
Schubarth Dr. med.
Schmid, Obersteuer-Inspektor.
Steger K., Kaufm.
Schneider, Hofzahnarzt.
Steinhäusser Ad., Buchhändler.
Schreiter, Concertmeister.
Stöhr, Kfm.
Telorac, Kfm.
Tempel Adolf, Kf.
Tischendorf, Falkenstein.
Tröger Bernh., Fabrikant.
„ Otto,
„ H. R.,
„ Christian, Kfm.
Uebel Louis, Fabr.
Vahlberg, Kfm.
Vogel, Maler.
Voigtländer, Kfm.
Weindler, Kaufm.
Weissbach Rich., Kfm.
Westen Walter, Kfm.
Wiede Rob., Kaufm.
Wirth Dr. phil.
Wolff Otto, Kfm.
„ Eduard, Kfm.
Wiéprecht, Buchdruckereibes.
Zetzsche Ludw., Kaufm.

Poessneck (Zweigverein.)

O.-V. Vorstand: Löffler J. H., Lehrer.
Kassier: Kühner Albin, Postsekretär.

Adam Heinr., Lehrer.
Dietrich Arno, Lehrer.
„ C., Kfm.
„ H., „
Eberhardt H., Stadtschreiber.
Gofferjé W., Revisor.
Greiner A., Lehrer.
„ L., Lehrer.
Gundermann E., Zimmermeister.
Gundlach A., Lehrer.
Katzenberger E., Lehrer.
Kramer Fr., Lehrer.
Morgenroth C., Lehrer.
Müller Louis, Amtsverw.
Münzer C., Fabrikant.
Rauchenbach Rich., Modelleur.
Rochler Albin, Ziegeleibes.
Schilling, Architekt.
Schwenke Frz., Kfm.
Strebel Arno, Lehrer.
Thalmann Bernh., Kfm.
Tonndorf Herm., Postdirektor.
Wohlfahrt Gust., Rentier.

Posen.

O.-V. Meinert, Hauptmann.
Peiser Carl, Musikalienhändler.
Trampe Paul, Regierungsbaumeister.
„ Anna, Frau.
Sluzewski L.

Prag.

Boeck Dr. E.
Busch Ernst, Fabrikant.
Hannamann Emil, Landesrath.
Hecht Dr. Viktor, Advokat.
Hessler Friedr., Musikdirektor.
Juppa Josef, Dr. jur.
O.-V. Palitschek Dr. A. v., k. Landessekretär.
Pichler Louise, Frau.
Richter Marianne, Frl.
Schoen Alfred, cand. jur.
„ Hubert, Ingenieur.
Slansky Ludw., Kapellmeister des deutschen Theaters.
Sobitschka A. R., Fabrikant.
Waydelin Octavie, Frau.
Weiner Ludw., Kfm.
Wolff H. E., Kfm.

Pressburg (Ungarn.)

O.-V. Drodtleff Rudolf, Musikalienhdlr.

Quedlinburg.

Benz, Kfm.
Bernhard A. v., Professor, St. Petersburg.
Brandes H., Rittergutsbesitzer.

Briedenhahn Dr. med., Ballenstedt.
Brückner W., Musiklehrer.
Busch L., k. Superintendent.
Dihle Dr. A., k. Gymn.-Dir., Ritter p. p.
Deubert, Juwelier.
Donath, Pastor.

O.-V. Forchhammer Th., Musikdirektor.
„ E., Frau.

Gottschalek Frl., Musiklehrerin.
Grüscä, Frau Hauptm.
Haacke jr., Kfm.
Hedicke Dr. E., Professor in Sorau.
Herlitz W., Konzertmeist., Ballenstedt.
Herrmann E., Konzertmeister, New-York.
„ H., Kfm.

Ihlefeldt G., pr. Arzt.
„ J. A. L., Kfm.
Kohl Dr. A., Gymnasiallehrer.
Kohlmann, Kfm.
König, Lehrer in Wedderleben.
Kramer B., Stadtrathsgattin.
Kräutzer, Kfm.
Kramer Frau A., Mühlenbesitzers-Gattin.
Lerche H., Kaufmannsgattin.
Maybaum, Kfm.
Möbius R., Frl.
Reinhardt A., Lehrer, Ballenstedt.
Rohkohl Frl.
Rudeloff Marie, Frl.
Sachs D., Kunstgärtner.
Sonntag, Hotelbesitzer, Rosstrappe.
Träger W., Kfm.
Verdens Th., Lehrer, Ballenstedt.
Vieweg, Buchhändler.
Voges E., Buchdruckereibes.
Vogler, Commerzienrath.
„ G., Banquier.
Wackermann Frz., Kfm.
Weber, Amtsgerichts-rath.
Witte, Kaufm.

Rastatt.

Eberlein, Lieutenant.
Förster, Frau v.
Franke Hauptmann.
Possmar „
Raschke, Premier-Lieutenant.
Reiser, Lieutenant.
Saal, „
Scabell, Premierlieutenant.
Schürstedt, Major.
Thiergärtner Drumont, Prem.-Lieutenant.
Wachs Rittmeister.
Wettstein, Major.
O.-V. Woyna v., Hauptmann.

Regensburg.

O.-V. Bössenecker J. G., Musikalienhdlg.
Seidl, Oberpostmeistersgattin.

Reichenberg i. Böhmen (Zweigverein.)

- O.-V. I. Vorstand: Schütz Franz, Bürgerschullehrer.
 II. „ Proksch Rob., Instituts-Direktor.
 I. Schriftführer: Arnold Erhard, Bürgerschullehrer.
 II. „ Gerhardt Ferdin., Musiklehrer.
 Kassier: Müller Carl, Kfm.

Arnold Jos., Disponent.
 Aubin Marie, Frl., Privatieri.
 Beuer Ferd., Bürgerschullehrer.
 Blumenstock Friedr., Fabrikant.
 Czeschka Adeline, Edle v. Hohenorst.
 Czumbelik Joh., Lehrer, Röchlitz.
 Daublebsky v. Sterneek V., Inspektor.
 Elger Dr. Joh., Advokat.
 Ehrlich Ludw. v., Bürgermeister.
 Engelhardt J., Assec.-Inspektor.
 Fischer Joh., Magistratsrath.
 Fritsche Jos., Buchhändler.
 Gnörich Oswald, Prokurist.
 Führich Jos., Kfm.
 Funke Jos., Kaplan.
 Günther Franz, Musiklehrer.
 Hanewald Rudolf, Prokurist.
 Herkner Eduard, Fabrikant.
 Hempel Rudolf, Kfm., Gablonz.
 Herrmann Jul., Lehrer, Dörfel.
 „ P. J., k. k. Bezirksschulinspekt.
 Herzog Franz, Gesanglehrer.
 Helfer F. X., Spediteur.
 Herminghaus J., Fabrikant.
 Hecke Carl, Kfm.
 Hermann Frz., Kfm.
 Hittmann Sigm., Kaufm.
 Hübner F. J., Kfm.
 Hübler Frz., k. k. Gymn.-Prof.
 Jacowitz Emma, Kaufm.-Gatt.
 Jannasch Franz, Buchhändler.
 Jung Gust., Maschinenfabrikant.
 Jahne Jos., Bürgerschullehrer.
 Jantsch Gust., Fabrikant.
 Janowsky Jaroslav, k. k. Prof.
 Irmenbach Erw., Gewerbeschüler.
 Jantsch, Frau Elisabeth.
 Köck Traugott, Kfm.
 Kafka, Frau Franziska, Gesanglehrerin.
 Kahl Jos., Tuchfabrikant.
 Köhler L., Kfm.
 Kumpfe Joh., Dr. jur.
 Legler Friedr., Lehrer.
 Machatschek Hreh., Oberamts-Verwalter.
 Maier Wilh., k. k. Professor.
 Meissner Gg., Kfm.
 Meltzer Emma, Fabrikantensgattin, Dörfel.
 Menzel Rob., Kfm., Runsborg.
 Menzel Carl, Fabrikant, Weisswasser.
 Menzel Josef, Procurist.
 Möller Hedwig, Musiklehrerin.
 Mohr Henriette, Privatieri.
 „ Elise, Frl.
 Neumann Alois, Kfm.

Neumann Gust., Kunsttischler.
 „ Carl, Bürgerschullehrer.
 Oelkrug Jos., Lehrer.
 Oppelt Emil, Chemiker.
 Pfohl Ferd., Schuldirektor.
 Pietschmann Herm., Oberkaplan.
 Porsche Ed., Dr. med.
 „ Robert, Dr. jur., Röchlitz.
 Priza Dr. k. k. Kreis-Adjunkt.
 Reinelt Emanuel, Bürgerschuldirektor.
 „ Vinc., Lehrer, Dörfel.
 Reinhardt Marie, Frau, Privatieri.
 Richter Joh., Lehrer.
 Rössler Heinn., Kfm., Gablenz.
 Rudolf Franz, Bürgerschullehrer.
 Schirmer Gust., Kfm.
 Salomon Jos., Fabrikant.
 Schäfer Robert, Assekurranzbeamter.
 Schmidt Emil, Fabrikant.
 Schücker Carl, Dr. jur.
 Sieber Gust., Buchhalter.
 Siegmund Heinn., Fabrikant.
 „ Anton, „ in Habendorf.
 „ Josef, Bahnbeamter.
 „ Johanna, Frau, Privatieri.
 Spölgen Frau Anna, Schluckenau.
 Steiner, Frau Minna, Doktorsgattin.
 Steckert Rud., Professor.
 Thiele Adolf, Fabrikant, Warnsdorf.
 Thibaut, Frl. Marie, Sprachlehrerin.
 Töpfer J. A., Kunstgärtner.
 Swoboda W., Kfm.
 Theimer Ludw., k. k. Gymnasial-Professor.
 Treuenstädt Ritter v., Bürgermeister.
 Utler Anton, Conditor.
 Vivié W., Custos des Gew.-Museums.
 Vitze Rud., Buchhalter.
 Wähner Fanny, Fabrikantensgattin.
 Wagner Ant., Bahnoberinspektor.
 Wildner Jos., Kaufm.
 „ Emanuel, Kfm.
 „ Heinrich, „
 „ Marie, Lehrerin.
 Wolf Wenzel, k. k. Gymnas.-Direktor.
 Wuch Frz., Oberinspektor.
 Zeliska Emilie, Fabrikantensgattin, Dörfel.

Riga.

Anders Wilfried, Sektions-Chef, i. St. Petersburg.
 Anders Frau, geb. Schmidt.
 Bach J., Kaufmann.
 Bahrt E., Frau.
 Back Heinn., Direktor.
 Beise Consulent.
 Berkholz Dr. Gg., Stadtbibliothekar.
 Beetz, Polytechniker.
 Brümmer, Baronin Louise v.
 Büngner J., Consulent.
 Büjanhoff M., Frau.
 Burchardt, Frl.
 Daudert Wilh., Rathsherr,
 Döllen Alexander W.
 Dufaux Frau, Schriftstellerin.
 Fitschen Eleon., Frl.
 „ Elise, „

O.-V. Glasenapp Carl Fr., Oberlehrer.

„ H., Frau.

„ M., Professor.

Grönberg Th., Professor.

Hain Math., Fr., Gesanglehrerin.

Hagen v., Staatsrath.

„ -Torn E., Beamter.

Haller Karl v., Staatsrath.

Helms Carl, Inspektor.

Heymann Alex. v., Consul.

Kaplan Willh.

Kierstein Gust., Professor.

Korth Heinr., Consul.

Krasnokutzky, Polytechniker.

Lichtenberg, Buchhändler.

Lischewitsch A. v., Fr.

Löffler H., Oberlehrer.

Löwicke, Organist.

Löbmann Stefanie, Frau.

O.-L. Lohse Otto, Capellmeister.

Lorch Fr., Kfm.

Mellin Wilh., Buchhändler.

Mertens Oskar, Sekretär.

Michalowski J. von, Frau.

Michelson Alice, Musiklehrerin.

Mirkowitsch von, Generallieutenant.

Müller A., Fr.

Musinowicz Marie, Fr.

Pohlig Karl, k. Hofpianist.

Neldner Paul, Musikalienhändler.

Reinsch Emma, Fr., Schulvorsteherin,

Rizzoni Prof., Rom.

Rudnicki C. v., Geheimrath.

Schilling M. v., Frau Staatsrath, Excell.

Schlau W., Oberlehrer.

„ Helene, Fr.

Simonson, Frau Staatsrath.

Sodoffsky Frau.

Sprost E., Fr.

Vegehack P. v., Baron.

Stössinger Wilh., Kfm.

Wahl-Harald von, Consul.

Walter-Carlberg Nicolei von, Sekret.

Wenditz, Frau.

O.-V. Westermann Herm. v., Oberlehrer.

„ A. v., Frau.

Wöhrmann Baronin J. v., Frau.

Zietemann Louis, Kfm.

Zimmermann Th., Rathsherr.

„ Helene, Frau.

Roehrsdorf (Posen.)

O.-V. Müsiol Robert, Lehrer.

Rostock.

Clement Mary Fran, Consul.

Roth Anna, Frau, geb. Spangenberg.

Spangenberg E., Frau, Oberlandesgerichts-Räthin.

O.-V. Schatz Alb., Hofmusikalienhändler.

Witte Carl Fr., Student.

Rottweil a. N.

O.-V. Besele Heinr. v.

Stahl A., Caplan.

Rudolstadt.

O.-V. Bloss C., fürstl. Hofmusikus u. Seminarlehrer.

Koeppen F., Apotheker.

Schmidt Otto, Rentier.

Ruhrort.

O.-V. Andreae Dr., Buch- u. Musikalienhändler.

Salzburg.

Angermayer Jos., Apotheker.

„ Amalie Frau.

Benedict Carl, Dr. jur.

Dauscher, städt. Obergeringenieur.

Daxenbichler Fanny, Advok.-Gattin.

Demel Carl, Architekt.

„ Pepina.

Dirnhöfer Dr. med.

Doblhof, Baron.

Freissauff von Neudegg, Redakteur.

Freysinger, Klaviermeisterin.

Funke Viktor Dr., Concipient.

Fries Joh., Rechtsanwalt, Traunstein.

Gerber Carl, Concertmeister.

Grossberger Maria, Privatiere.

Hinterhuber Carl, Apotheker.

Huber Adelheid Fr., Traunstein.

Hueber Dr. Eduard, Advokat.

Hummel J. F., Direktor d. Mozarteums.

Jäger Dr. Anton, Advokat.

Kerber Herm., Buchhändler.

Korber Eug., k. k. Regierungsrath.

Krapf Dr., Concipient.

Mayer Ida, Notarsgattin.

Mathes C., k. k. Hofrath.

Michel Hyacinth, k. k. Professor.

Neumüller Hans, Kfm.

Petter Carl, Privatier.

Pöll Dr. Frz., k. k. Bez.-Arzt.

Pröhaska Victor, k. k. Bezirksrichter.

Reitsamer Gust., Goldarbeiter.

Richter Eduard, k. k. Professor.

„ Louise, Frau.

Rosian Dr. Adolf, Advokat.

Rupp Frz. Jos., k. k. Polizeicommissär.

Sedlitzky Dr. Wenzel, k. k. Hofapotheker.

Seefeldner Mathilde, Fr.

Schneller Dr. Jos., Advokat.

Stanek Hirmaly Fr., Gesangslehrerin.

Steinhauser Franziska v., Fr.

O.-V. Stigler Dr. Jos., Advokat.

Zichy, Gräfin.

Zillner Anna, Fr.

Sampang (Java)

O.-V. Lublink-Weddik Dr. jur., Ads.-Resid.

Verbeck R. D. M.

Schwarzenberg i. S.

O.-V. Kohlschmidt Alb., Organist.

Schweinfurt.

Cramer Chr. Fr. Kfm.

Kleemann Albert, Dr. med.

Nordschild Adolf, Bankier.

O.-V. Raab German, Kfm.

Siegen.

O.-V. Wurm C. J., Kfm.

Simbach.

Dittmar Carl, Bezirksgeometer.

Liebisch, Eisenbahnbeamter.

O.-V. Preen v., auf Osterberg.

Söllheim Gg., Rechtsanwalt.

Sondershausen.

Beyer, pr. Arzt.

Bieler, Kammermusiker.

Bullerjahn, „

Biester Th., Eleve am Conservat.

Burchard, Schauspieler.

Douglas, Rittmeistersgattin.

Ellinger Olga, Konzertsängerin.

Grasse.

Gramann, Lehrer.

Gruhl.

O.-V. Grünberg, Concertmeister.

Haase, Kammermusiker.

Kastrop, Schriftsteller.

Keyser Stefanie.

Köhler E., Kammermusiker.

Laue, Oberbürgermeister.

Leimbach Dr., Professor.

Limburg v., Majorsgattin.

Lindner E., Photograph, Afrika.

Mäder C., Musikprofessor, Pittsburg.

Mahlendorff.

Martin, Kammermusiker.

Merten, Oberlehrer.

Müller, Kammermusiker.

Posek v., Oberstlieuten.

Reisenauer, Pianist.

Riemann, Oberamtmann.

Ritter, Musikdirektor.

Röhmeyer, Cantor emerit.

Schneider Fr., Musiklehrerin.

Schoppe, Lehrer.

Schröder, Hofcapellmeister.

Schulz-Dornburg, Concertsänger.

Trümback v., Capitain.

Turek, Eleve am Conservatorium.

Voigt, Hofcapellist.

Sonneberg in Thüringen.

Bergmann Jos., Kaufmann.

Dressel Cuno, Kaufmann.

Dressel Ernst Fr., Kaufmann.

„ Gotthelf, „

„ Otto jun., „

„ Otto sen., „

Escher Viktor.

Fleischmann Edmund, Kaufm.

„ Fritz,

„ Franziska, Frau, Wittwe.

„ Oscar, Kfm.

Heubach Carl, Kaufm.

„ Herm., Brauereibesitzer.

„ Oskar, Kfm.

Lützelberger Carl, Kfm.

Luge Gust.

Marseille Armand, Kaufmann.

Richter Frau, Sanitätsrathsgattin.

O.-V. Roth Bernh., Lehrer.

Schaitberger Carl, Kfm.

Sieder Hilda, Fr.

Horn Heinr., Kaufm.

Spandau.

Neumann F., Rechtsanw. u. Notar.

Oesteritz H., Buchhändler.

O.-V. Pretzsch Dr. Bernhard, Gymnas.-Lehrer.

Schwers A., Kfm.

Tusche, Predigers Wittwe.

Wutk Bernh., Gymnasiallehrer.

Speyer.

Fehl, Consistorial-Secretär.

Morgens Max, k. Reg.-Accessist.

Scheibe Dr. Aug., Chemiker.

O.-V. Scheffer Richard, Musikdirektor.

„ Lina Frau.

Spremberg.

Tietz, Apotheker.

O.-V. Riese Th., Buchhandlung.

Stargard (Pommern.)

Wilsing Fr.

O.-V. Just Rud., Buchhandlung.

Stettin (Pommern.)

O.-V. I. Vorstand u. Kassier: Freude, Rechtsanwalt

II. Vorstand: Seidel Robert, Tonkünstler.

Bauer Dr., prakt. Arzt.

Beelitz, Rechtsanwalt.

Bohm, Justizrath.

Brunemann, Rechtsanwalt.

Cuntz, Kfm.

Eckstein, Kfm.

Flügge E., Referendar.

Furbach, Justizrath.

Goeden, Landesrath.

Grau, Musiklehrer.

Grawitz A. Frau, Rentiere.

Heegewaldt, Kfm.
 Heintzmann, Rechtsanwalt.
 Kabisch, Gesanglehrer.
 Kettner, Kfm.
 Krüger Herm., Referendar.
 Küchendahl, Justizrath.
 Lindner Frau, Kaufmannsgattin.
 Lippold, Kfm.
 Loeper, Syndikus.
 Lorenz Dr., Musikdirektor.
 Markert, Rechtsanwalt.
 May, Kfm.
 Meyer, Kfm.
 Müller, Diäten.
 Mützell, Referendar.
 Pfaff Dr., Fabrikdirektor.
 Pflüger Dr., Zahnarzt.
 Prino Dr., Rechtsanwalt.
 Pufahl Dr., pr. Arzt.
 Ritschl, Rechtsanwalt.
 Schwarz, Direktor.
 Schlutow, Commerzienrath.
 Wegner Dr., pr. Arzt.
 Weigert, Amtsrichter.
 Wendisch Fr.
 Wendlandt, Justizrath.
 Werner, Rechtsanwalt.
 „Rechtsanwalts-gattin.
 Zarnekow, Gesanglehrer.

Strassburg (Zweigverein.)

O.-V. Vorstand: Möller, Premierlieutenant im
 6. k. sächs. Inf.-Reg. Nr. 105.
 Schriftführer: Wolfram Dr., Reallehrer.
 Kassier: Roffhack Dr. jur., Reg.-Rath.

Albert, Besitzer d. „Rheinlust“.
 Aster II., Hauptmann.
 Breme, Premierlieutenant.
 Diekhoff, Referendar.
 Fischbach, Buchdruckereibesitzer.
 Fischer Dr. Ernst, Professor.
 Franke, Hauptmann.
 „Hauptmannsgattin.
 Gläsche, Premierlieutenant.
 Hilpert, Capellmeister.
 Jan v., Schriftsteller.
 Kastner-Boursault Dr. G. Frau.
 Kirchhoffer, Dr. med.
 Krieger, Notar, Gebweiler.
 Larras, Oberst.
 „Oberstens-Gattin.
 List W. Dr., Beamter an d. Univ.-Bibliothek.
 Mayr Dr. v., Unterstaatssekretär.
 Meyer Dr. Oskar, kais. Bibliothekar.
 Mühleisen, stud. jur.
 Neddermann, Kfm.
 Oeser, Premierlieutenant.
 Oppenheim v., stud. jur.
 Paulitzky Dr. med., Oberstabsarzt.
 Peter, Reallehrer.
 Reitzenstein Frhr. v. Hptm.
 Roffhack, Reg.-R.-Gattin.
 Schäffer, Premier-Lieutenant.

Schlereth v. Fr.
 Schmidt Otto, Beamter an der k. Universi-
 täts-Bibliothek.
 Schrickner Dr., Senatssekretär.
 „Dr. Frau.
 Schwarzmann, Bankier.
 Stilling Dr. J., Professor.
 „Prof.-Gattin.
 Taut J. A., vereid., Uebersetzer.
 Türkheim Frhr. v., Lieutenant.
 Uhl Dr., Oberstabsarzt.
 Wengler, Lieutenant.
 Wiegand Dr., Archivdirektor.
 Zajic, Concertmeister

Stuttgart.

O.-V. Kürschner Jos., Professor.
 „Frau.
 Hummel Gust.
 Heller Edm., Frau.
 Nast Adolf.
 Müller Felix.
 Tafel R.

Tirschenreuth.

O.-V. Mezger Carl, Fabrikant.
 Weiss Ferd., Holzhändler.

Tölz.

Egidy H. v., k. Oberexpeditor.
 O.-V. Fiedler F., Lehrer.

Trier.

Aichmayer, Sec.-Lientenant.
 O.-V. Druffel Dr.
 Höhne P. E., Musikalienhandlung.
 Kirschbaum, Capellmeister.

Triest.

Bergauer Franz.
 Bernetti Aloys.
 Brettauer Ludwig.
 „Valerie, Frau.
 Engelmann Frieda, Frau.
 Fonzari Jacob.
 Francol Manfred.
 Giorguli Alexander.
 Guttmann Heinrich.
 Guttmannsthal Emma, Frau v.
 O.-V. Heller Julius, Musikdirektor.
 Hocévar Ludwig.
 Jahsieh Johann.
 Koscielshy Hugo v.
 „Antonie, Frau v.
 Oblasser Anna, Frau.
 „Maria, Frau.
 „Emil.
 „August.
 Piacezzi Carl.
 Pollermann Josef.
 Posner Leo.
 Rauch von Zollwart Ida Fr.
 Romano Germanico.

Rovelli J. B.
 „ Marie Frau.
 Schroll Ernst.
 Schwachhofer Max.
 „ Elvira FrL.
 Swida Dr. Franz.
 Walach Aloys.
 Wiedner Ernst.
 Wrede Marie, Fürstin v.

Troppau.

Brachtel Karl, Kfm.
 Buchbinder Käthe, FrL., Musiklehrerin.
 Bumballa Franz, Dampfbadbesitzer.
 Drechsler Adele, FrL., Musiklehrerin.
 Deutscher Verein in Troppau.
 Deutsch pädagogischer Verein.
 Gotter Edmund, Generalagent.
 Heinz Gustav, Concipt.
 Illing Dr. Theodor, Sanitätsrath.
 Jordan Adolf, Landes-Ingenieur.
 Keil Heiner, Kupferwerksbesitzer.
 Klinghammer Ida FrL., Kindergärtnerin.
 Kopitsch Dr., k. k. Rathsecretär.
 Kojetinsky Franz, Lehrer.
 Kupka Karl, Musiker.
 Lundwall J., Baumeister.
 Magerle Carl, stud. jur.
 Mayer H., Stationsvorstand.
 Meixner Alois, k. k. Professor.
 Nemecek Carl, Notar-Cand.
 Nobis Albert, k. k. Notar.
 Roller Joh., k. Musiklehrer.
 Schönaich Emil, Redakteur.
 Skasik Leop., Kunstgärtner.
 Strassilla Aug., Buchdruckereibesitzer.
 Wasserab A. FrL.
 O.-V. Wondra Hubert, Musikdirektor.
 Zenker Ed., Buchhändler.
 Ziegler Franz, Lehrer.
 Troppauer Singakademie.
 „ Männergesangverein.
 „ Turnverein.

Tübingen.

Hefti Dina, FrL.
 O.-V. Koestlin Dr. K., Univers.-Prof.
 Nagel, Professor.
 Rohde Dr. Erw., Univ.-Prof.
 Wagenhäuser Dr., Docent.

Tübingen (Akadem. Wagnerverein.)

Vorstand: Hefti Friedr., cand. phil.
 Schriftführer: Reinhold Carl, stud. theol.

O.-V. Friedrichs Carl, stud. jur.
 Gottschick Franz, Stud. d. Forstwissensch.
 Witte E., stud. theol.
 Wölffing E., stud. math.

Untermünsterthal i. Br.

O.-V. Bauer Dr., Arzt.
 Riesterer H., Lehrer, Thunau.
 Schönau A.

Utrecht.

Mertens Dr. K. H., Semarang.
 „ -Rust Frau.
 O.-V. Nolthenius Hugo, Präceptor.
 Rust Sophie FrL., Amsterdam.

Venedig.

Angelini G., Dr.
 Agostini Dr. Franc., Beamter.
 Albrizzi Elsa, Comtesse.
 Benvenuti (Este) Tommaso cov.
 Bassi Nicola cav., Kapellmeister.
 Bassini Ugo cav., Componist.
 Contin Guiseppe cov., Präsident.
 Errara Ugo cav., Componist.
 Fiorinotto Eman., Professor.
 Levi Giac., cov.
 Mancinelli Luigi cav., Capellmeister.
 Munaro Dr. A., Schriftsteller.
 Possini Lodov. cav., Maler.
 Orefice Pellegr., Professor.
 O.-V. Rossi Carlo, Capellmeister.
 „ G., Student.
 Tamburlini Aug., Opernsänger.
 Todesso Vittonio.

Viersen.

Becker Carl, Kfm.
 Brands Theod., Lehrer, Crefeld.
 Greef Fr. W., Commerzienrath.
 „ F. W. jun., Fabrikant.
 Heckmann Leop., Fabrikant.
 „ Jos.
 „ Hedwig Frau.
 Houfer H., Musiklehrer.
 Jüchen Aug. v., Kfm.
 Langen Johannes, Fabrikant.
 Manntz C., Fabrikant, Rheydt.
 Mengen Hugo, Fabrikant.
 „ Hugo, Frau.
 O.-V. Schmidt Adolf, Fabrikbesitzer.
 „ Adolf, Frau.
 „ Anna, FrL.
 „ Marie, FrL.
 Schmitz, Jul., Kfm., Crefeld.

Villingen.

O.-V. Boos, Hauptlehrer.
 Oesterlin, Werkmeister.

Warnsdorf (Zweigverein.)

O.-V. Vorstand: Thiele Adolf, Fabrikant.
 Schriftführer: Spiegel Emil, Kaufmann.
 Kassier: Sieber Gust. Joh., Geschäftsführer.

Hlanzal Friedr., Kfm.
 Holter Marie, Kaufmannsgattin.
 Jungwirth Alois, Privatier.
 Jurnitschek Alfr. Dr. Ritter v.
 Koffer Jos., jun.
 Koczowsky Franz, Lehrer in Aschach.
 Kostka Ferd., Kaufm.
 Musikverein.
 Novotny Bertha, Privatiere.
 Peither Jos., Lehrer.
 Plaichinger Joh., k. k. Schulinspector.
 Premier Theres, Privatiere.
 Reichel Caroline, „
 Rehak Joh., Kaufmann.
 Röhl Ferd., Ingenieur.
 Rosenberger Klara, Musiklehrerin.
 Straberger Gustav, Wechsler.
 „ Hermine, Advokatenstochter.
 Saller Albin, Dr. med.
 Schauer Dr. Joh., Advokat.
 Schiesser Jos., Sodawasserfabrikant.
 Urbanitzky Rud., k. k. Bauadjunkt.
 Vielguth Wilhelmine, Privatiere.
 Wesseli Jos., Gaswerkdirektor.

Weyarn.

O.-V. Dilger Fr., Lehrer.
 Mühlecker, Lehrer.
 Obermüller, Musiker, Wattersdorf.
 Prams Joh., Präpekt.

Wiener Akadem. Wagner-Verein. (Zweig-Verein.)

Obmann: Boller Dr. Victor, k. k.
 Gerichtsadjunkt.
 Obmann-Stellvertreter: Schumann Dr. Frz.
 k. k. Auscultant.
 I. Schriftführer: Höfler Alois, k. k.
 Gynasialprofessor.
 II. „ Fissinger Carl, Bank-
 beamter.
 III. „ Kaschenreuther Dr.
 A., Ritter v., k. k. Aus-
 cultant.
 Kassier: Reichel Wlfg.
 Archivar: Köchert Theod. Juwel.
 Beirath: Steinhäuser Rob. Dr.
 „ Kretschmann Th.,
 Mitgl. d. k. k. Hofcapelle.

Adametz Hermine, Frä.
 Adensamer George, Fabrikant.
 Adler Georg.
 „ Hannchen, Frau.
 „ Anna, Frau.
 „ Hans, Dr.
 „ Guido Dr., Docent a. d. Universität.
 „ Dr. Julius, Advokat.
 „ Dr. Victor.

Akademischer Gesangverein.

Alberti Carl.
 „ Wilhelm.
 Almroth C.
 Almasy Gräfin, Wilhelmine.
 Alter Dr. Rud., k. k. Hofrath, Ober-Döbling.

Altmann Wilh., Beamter.
 „ Jos.
 „ Leop., kais Rath.
 Angerer Frä. Marie.
 „ August.
 Arbter Theoph. Ritter von, Dr.
 Arthaber Rud. von.
 Arnberger Heinr., Bankbeamter.
 Aschner Alfred, Bahnbeamter.
 Bacharach Alfred.
 Bachmayr Emanuel.
 „ Emilie Frau.
 Bachofen v. Echt Ad., Brauereibes., Nussdorf.
 „ „ „ Albertine Frau, „
 „ „ „ Frä. „
 „ „ „ Pauline, Frä. „
 Ballasa Therese, Frä. v.
 „ Frau v.
 Ballatschano Frau v.
 Barenfeld Arthur.
 „ Moritz, Kfm.
 „ Pilar, Frau.
 Basler Ludwig.
 Barzouck Wilh.
 Batsch Josef.
 Baum Friedr.
 Bause Viktor.
 Beck Fanny, Frau.
 Bédé Louis.
 Beer Max Josef, Componist.
 „ Louise, Frau.
 Beer Theod., stud. med.
 Beisser Josefine, Frau.
 Beliza Carl.
 Benies Dr. Heinr., Advokat.
 Berger Dr. Vinc. v., Advokat.
 „ Fanny v., Frau.
 Bergstein Gabriele, Frau.
 „ Julius.
 Bernatzik Dr. Edm., k. k. Gerichtsadjunkt.
 Berndt Julie Frä.
 Bernuth Ludw. v., Ingenieur.
 „ Nicolaus v., Ingenieur, Budapest.
 Berzewicz A. v., k. k. Kämmerer.
 Bihan Angelika, Frä.
 Binder Joh., Beamter.
 Bischoff Fritz.
 „ Emilie, Frä.
 „ Louise, Frä.
 Bitterlich Richard, Kunstakademiker.
 Blasser Gust., Musiker.
 Blume Ludwig.
 Böhler Albert.
 „ Anna, Frau.
 „ Friedrich.
 „ Josefine, Frau.
 „ Dr. Otto.
 Boeck Ernst, Dr.
 Böhm Aug., stud. med.
 Böhm Dr. Josef, Universitätsprofessor.
 „ Rosine, Frau.
 Borkowsky Wilhelmine Frau.
 Boxberg Viola, Frau Gräfin.
 Brabee Wilh. Fr.
 Braun Berthold, Bankier.
 Braun Dr. H., Prof., a. d. k. k. Handels-Akad.

Breyer Jenny, Frl.
 Brichta Joh. Dr.
 „ Moritz.
 Brix Walter.
 Brück Carl, Studiosus.
 Bruckner Anton, Prof. am Conservat.
 „ Theod.
 Brunar Hugo.
 Brüll Ignaz, Componist.
 Bschorner jun.
 Burger Hugo Dr.
 Budalowsky Marie Frl.
 Bousek Adalb.
 Bulla Carl.
 Bussjäger Rudolf, Musikalienhändler.
 Bernd Dr. Friedr., Professor.
 Castel Emerich van der, stud. jur.
 Conrat Hugo.
 Cohn Klara, Frl.
 Constantinides Kath., Frau.
 Crobath Constanze, Frau.
 Coronini Alb. Graf.
 Grosse Ernestine, Frau.
 Czerny Anton, Kfm.
 „ Josefine, Frau.
 „ Paula, Frl.
 Dachler Paul.
 Dantscher v. Kollesberg Theod.
 Decker A.
 Daum Dr. Adolf, Advokat.
 Demar Marie, Frl.
 Demberger Ludwig.
 Demel Eduard.
 „ Clara, Frau.
 Deycks Dr. Gustav.
 Dewoletzky H.
 „ Rudolf Lehramtskandidat.
 Dietrich Moritz.
 Dittel Marie Frau v., Hofrätthin.
 „ Leopold v.
 Dlauhy Dr. Wilhelm.
 „ Helene Frau.
 Dornhoeffler Auguste Frau.
 „ Edward.
 „ Carl.
 „ F., Studiosus.
 Drobil Otto.
 Dreifus Frhr. v.
 Dub Moriz, stud. jur.
 Dumba Nicolaus, Reichsrathsabgeordneter.
 Doblinger Dr. Max.
 Ebenstein E.
 Eckardt Dr. Fr.
 Eckstein Friedr., Chemiker.
 Edelbacher M.
 Eger Dr. Alex. Gen.-Secr. d. Nord-Westbahn.
 Egger Adele Frau.
 Ehlers Dr. Anton, k. k. Notar.
 Ehlers Julius.
 Ehrenfels Baron Leop., Gutsbes., Krems.
 „ Baron, Christian.
 „ Baron, Leonhard.
 Ehrenstein Fr. E. v., General-Intendant.
 Eichinger Joh., Cafetier.
 Eisl Lotte von, Frl.
 Elbogen Dr. Friedr., Vertheidiger.

Erben Robert, Musiker.
 Ertl Fr., Kaufmann.
 Ertl Moritz, stud. jur.
 Eckstein Amalie, Frl.
 Eckstein Helene, Frl.
 Egger Al., Ritter v.
 „ Frau von.
 Emig Julius J.
 Ehrenfels Clotilde, Baronesse.
 „ Lilli.
 „ Festetic Graf Paul.
 Feyrer Louise Frl. v.
 Fichna Ida Frau.
 Fial Wilh.
 Fiegl Josef.
 Flamm Frl. Marie.
 „ Frl. Paula.
 Flättich Wilhelm, Architekt.
 „ Maja, Frau.
 Flesch Herm. kais. Rath.
 Forster Karl Dr.
 Freyberger Ludwig.
 Friedländer Eugen.
 Frühlwald Dr. Jos., Advokat.
 Fuhrmann Dr. Aug., Mag.-Conc.-Adjunkt.
 „ Dr. Rudolf, Conceptspracticant.
 Foll Ferd.
 Fehringer Otto, Professor.
 Frischauf Anton.
 Fuchs Wilh.
 Fuchsig Theod.
 Gagstatter Carl, Privatier.
 Gaigg Ritter v. Bergheim.
 Gallenberg Marie, Comtesse.
 Ganghofer Dr. Ludwig, Schriftsteller.
 Ganster Frl. Constanze.
 Garnoss Karl.
 Gaschler Josef, Schätzmeister.
 Gassauer Anton Dr.
 Gerl Leont., Frau von.
 Geyer Alois, Beamter.
 „ Rudolph.
 Girharz Theodor.
 Glossner Gust. Adolf.
 Göllicher August, Musiker.
 Goldscheid Dora Frl.
 Goldschmidt Herm. v.
 Goldmann Ernestine, Frl.
 Golz-Greippel Amalie Frau.
 Granichstätten Hermine Frl.
 Greipel Franz Hellfried.
 Grohmann Robert, Kfm.
 Grünsfeld Heimr., Kfm.
 Grüner Karoline, Frau.
 Guthertz-Ditmar Lisa Frau.
 Gutmann Albert J., Hof-Musikalienhändler.
 Görger Frau v.
 Guertler Rich.
 Gesselbauer Dr. Otto, Notariatscandidat.
 Grau August, Student.
 Grohmann Antonie.
 Haas Dr. Carl.
 „ Marie v., Frau.
 Haberler Sophie Frau.
 Hähnel Dr. Fritz, Stadtsekretär, Steyr.
 „ Louise, Frl.

Leithe Franz J., Waydhofen a. d. Ybbs.
 Leitich Albert.
 Lengsfeld Lajos.
 Leiter Karl.
 Libochowitz Carl.
 Lichtblau Herm.
 Lichtenstern Ludwig, stud. jur.
 Liebhart Rudolf.
 Lindermann Adolf.
 Lindner Mathias Frau von.
 " Anna, Fr. v.
 " Angela, Fr. v.
 List Franz, Stadtbaumeister.
 List Johann
 Lisst Henriette, Frau v., Gen.-Proc.-Wwe.
 Liszt Frau Dr. v.
 Liszt Hdw., Fr. v.
 Litzelhofen Julie, Edle v.
 Löbel Mathilde, Fr.
 Löhr Hedwig, Fr. von.
 Lorenz Dr. Heinr., Arzt.
 Lützw Mathilde, Comtesse.
 Lukats v. Borosnyo Charlotte, Frau.
 Lumpe Fr. Rosa.
 Luttenfeldner Marie, Frau.
 Löwe Ferdinand, Musiker.
 Leutner Franz, Telegraphenoffizial.
 Mach Ida, Fr.
 März Josef.
 Mandl Alois, Kfm.
 " Arnold, Fabrikant.
 Margulies Adele, Fr.
 " Anna, Frau.
 " Dr. Benedikt.
 " Hermine, Fr.
 Maurer Julius, Beamter.
 Maurer Gustav, Beamter.
 Matolini Franz.
 Mayreder Julius, Architekt.
 Meisslinger Carl, Privatier.
 " L. Fr., k. k. Hofopernsängerin.
 Menthel Auguste, Fr.
 Mereres Theodor, Bankier.
 " Louise, Frau.
 Merz Margaretha, Fr.
 Merz Marie, Fr.
 Millenkovic von Max.
 Miller August, Fabrikant.
 Mirus Eduard, Sänger.
 Mittler Dr. Alfred, Advokat.
 Moldenhauer E., Frau.
 " Louis.
 " J. Fr.
 Motlöch Willi Frau.
 " Dr. Theodor, k. k. Gerichtsadjunkt.
 Mottloch Johanna, Frau.
 Moucka Eduard.
 Muehmayer Rich. v.
 Müller Josef.
 " Albrecht.
 " Marianne Frau.
 Muhr Dr. J.
 Maresch Dr. Rudolf.
 Mayer Josef, Musiker.
 Mayr Dr. Richard, Professor.
 Mayer Heinrich.

Meyer Robert, Dozent.
 Navarra Emilie Fr. v.
 Nebesky Gustav, Techniker.
 " Dr. Othmar.
 Neumann-Cordua Th.
 Neidl Johann.
 Netke Rudolf.
 Neubauer Sandor.
 Nittl Ferd., stud. jur.
 Neumann Fr. v.
 Nordsed Therese Frau.
 Nowotny Manageta, Albert.
 Nüchtern H. M. Dr.
 Nyary Thomas Graf.
 Obermeyer Mathilde, Frau.
 " Hilda, Fr.
 Oblat Ludwig Hr.
 Oehme August, Ober-Inspektor d. Staatsbahn.
 Oehn Carl, Bankbuchhalter.
 Oestmann Marie, Frau.
 " Wilhelm, Beamter.
 Oliverson M. C. Frau.
 Ortony Alex., Redakteur.
 Ostini Carl, Frhr. v., k. Rittmeister, München.
 O'Sullivan de Grass Graf, Hietzing b. W.
 Olbrich Julius, Architekt.
 " Frau.
 Orgeni Fr. v.
 Packeny Elsa, Fr.
 Páumann E., Frhr. v., Concepts-Praktikant
 der Generalintendanz.
 Palmer Ed., Dir. d. allg. Montangesellschaft.
 Panek Marie, Fr.
 Patsch Marie, Fr.
 " Marie, Frau.
 " Ernst.
 " Oscar.
 " Marianne, Fr.
 " Rudolph.
 Pattai Dr. Robert, Advokat.
 Patzelt Marie, Fr.
 Peitel Paul.
 Peratoner Marie, Fr.
 Pernerstorfer Engelbert.
 " Anna.
 Pernitza Dr. Emil.
 Pessiak Anna, Fr.
 Pföhser K.
 Plantan Johann, Notariatscandidat.
 Platschek Wilhelm, Beamter.
 Platzner Dr. Hans, Arzt.
 Plattensteiner Antonie, Fr.
 Pleban Emma, Frau.
 Pleninger Fr. v.
 Pölzl Josef, Hernal.
 Pöschl August, Rechnungsassistent.
 Pötsch Ernst.
 Pohl Gustav.
 Pokorny Dr. Carl, Advokat.
 Pollak Elise, Frau.
 " Ernst, stud. jur.
 " Dr. Moritz, Polizeiarzt.
 " Rudolf, Disponent.
 Porschinsky Adolf, Rechnungsrath.
 Pranter Franz, Stadtbaumeister.
 Pretzner Flora, Fr. v.

„ Gisela, Frä. von.
 Priess Paul, stud. med.
 Primavesi Karl.
 „ Marie, Frau v.
 Princeps Louis Chevalier de.
 Prossinagg Dr. Ludwig, Advokat.
 Pruckner C. Frau, Gesangsprofessorin
 Püchner Michael, Hetzendorf b. W.
 „ Josef, Fabrikant.
 Pfalz Dr. Vincenz.
 Preyss Victor.
 „ Resi.
 Prix Anton, Professor.
 Pölzl Leopold.
 Pöschl Dr. Moritz.
 Rättig Theodor, Musikalienhändler.
 Ramharter Karl, Besitzer d. vegetar. Küche
 Rauchberg Hrch. Dr.
 Ratz Anna, Frä.
 Reich Emilie, Frä.
 Reichmann Fritz, Beamter.
 „ Theodor, k. k. Hofopernsänger.
 Reisch Marietta, Frau, Oberdöbling.
 „ Theodor Dr., Advokat.
 „ Emil.
 Reitter Marie, Frä.
 Reschauer Heinrich, Reichsraths-Abgeordn.
 Rieger Aug.
 Rieger Karl Dr. k. k. Gymnasial-Prof.
 „ Franz, k. k. Hauptmann.
 Riegler Wlfg. Dr.
 Rietsch Dr. Heinrich.
 Ritzberger Albert.
 Robert Marie v., Frä.
 Röhl Karl, Beamter.
 Rohr Ferd.
 Rodler Marie.
 Rosenthal Emil, stud. med.
 Röhm Karl.
 Rössler Johanna, Frau.
 Rücker Edmund, k. k. Auscultant.
 „ Emil.
 Ruff Heinrich.
 Rüssel Karl Dr.
 Russo Heinrich, Grundbesitzer.
 Reiffenstein Max, Fabrikant.
 Remboldt Ida, Frä.
 Reichmeyer, Conditor, Marburg a. D.
 Sämann G.
 Salich Robert.
 Sanderson Michael.
 Sax Emanuel Dr.
 Schaffer Josef, Architekt.
 Schalk Karl Dr., Mödling.
 „ Josef, Musiker.
 Scharrer Friedrich, Nürnberg.
 Schebesta Josef, Chemiker, Nussdorf b. Wien.
 „ Josefina, Frä.
 „ Wilhelmine, Frau.
 Scheid Georg Adam, Fabrikant.
 Scheimpflug Max Dr., Arzt.
 „ Martha, Frä.
 „ Frau.
 Schellein Karl Dr., Custos am k. k. Belvedere.
 Schenker Wilh., Prof. am Conservatorium.
 Schey Josef Dr., Frh. v., k. k. Univ.-Prof.

Schey Paul, Frhr. von.
 Scheuba Hans.
 Schiestl Wilhelm Dr.
 Schindler Karl, Professor.
 Schittenhelm Anton, k. k. Hofopernsänger.
 Schlierholz Ignaz, k. k. Ober-Ingenieur.
 Schlesinger Alfred Dr.
 Schmardo Alfred, stud. med.
 Schmiedel Edm.
 Schmidt Anton, Privatier.
 Schneider Friedr., Hauptkassier.
 Schneller Hans v., Oberdöbling.
 „ Pauline v., Frau, Oberdöbling.
 Schnöll Rosa, Frau.
 „ Joh. Dr.
 Schrödl Irma, Frau.
 Schönaich Emil, stud. phil.
 Schönerer Georg Ritter v., Reichsraths-Abg.
 Schöpfleuthner Leopold.
 „ Hermine, Frä.
 Schottner Theodor, Ingenieur der Südbahn.
 Schütt Eduard, Musiker.
 Schur Gustav, Bankbeamter.
 „ Rosa, Frau.
 Schurda Karl, Frhr. v.
 Schuster Heinrich Dr., k. k. Univ.-Prof.
 Schreiber Camilla, Frau.
 „ Karl Dr.
 Schwager Albertine, Frau.
 Schweickhart Lilly, Frau.
 Schwarzl Sophie
 Schweickhart Otto.
 Schweizer Albert.
 „ Frau.
 Seordelli Nicolaus.
 Sedlmayer Frä. Anna.
 Seibt Anton, Musiker.
 Seidler Ernst, stud. jur.
 Seidl Gg. A.
 Seiller Emma, Frau Baronin.
 Seinsheim Paula, Gräfin.
 Semsch Bruno, Dr.
 Singverein d. Gesellschaft d. Musikfreunde.
 Skrbensky Anna, Baronin.
 Sitte Camillo, Direktor d. Staatsgewerbeschule
 Soltscheg Ignaz, Kfm.
 Soyka Karl.
 Spigl Friedr., Professor.
 Spitzer Marie, Frä.
 Stadler Hermine, Frä. Pianistin.
 Standhartner Julie, Frä.
 Steger Heinrich Dr., Advokat.
 Steinhäuser Josef, Dr. med.
 „ Marie, Frau.
 „ Johanna.
 Steinhäuser Emilie, Frau.
 Stella Stefan.
 Stöber Fritz, Dr. phil.
 Stiassny Gustav, Architekt.
 Stifft Wilhelm.
 Stifft Leopoldine, Frau.
 Stradal August Dr., Musiker.
 Strauss Edmund.
 Strobach Marie, Frä.
 Stross Ludwig.
 Stubenvoll Dr. Emil, Advokat.

Suchanek Eduard.
 Sucher Jos.
 Suchomel Dr. Theodor, k. k. Notar, Matzen.
 Suida Bertha, Frau, Neunkirchen.
 „ H.
 Summerer Hans, Communalbeamter.
 Suttner von Erenwin, Frh.
 Schandlbauer Hans, Dr. med.
 Schlechter Anna, Frau.
 Scholdes Hilda, Frau.
 Schönberger Ludwig.
 Schwab Louise v., Frh.
 „ Mathilde v., Frau.
 Scanavi, Etienne v.
 „ Nikolaus v.
 Stirling Katharina, Frau.
 „ Stefan.
 Schneller Ludwig, Döbling.
 Seeliger Bella, Frau.
 Stölzle Wilhelm.
 Seuffert Eduard, Disponent bei Bösendorfer
 Stiegler Karl, Techniker.
 Stricker Alfred.
 Saphir Josef.
 Szentgyörgy Jenny.
 Tautschmann Jacobine, Frau, Pettau.
 Teuchmann F.
 Tausig B. Dr.
 Thausig Anton K.
 „ Bertha, Frau.
 Thiele A., Warnsdorf i. B.
 „ Rudolf.
 Thonner Therese, Frau.
 „ Frh.
 Tifoxilos Manuel, Pächter d. städt. Bades.
 Tilgner Ludwig, Kaufmann.
 „ Max.
 Toldt Alexander.
 Traun Ludwig.
 Trauttenberg Hel.
 Trost Karl.
 Tschöpe E., Studiosus.
 Troustil Victor, Bierbrauer, Mürzzuschlag.
 Ubel J. M.
 Ulbing Richard, Advokatur-Candidat.
 Ullmann Eduard, Beamter.
 „ Ludwig, Fabrikant.
 „ Josef.
 Ulrich J. B.
 „ Max.
 „ Jannette, Frau.
 Valtriny Eugenie, Frh.
 Verein für naturgemässe Lebensweise.
 Vivenot, Egon Ritter von.
 Vockner Sidonie, Frau.
 Volkert Adam, Gastwirth.
 Wagenführ F. A. Fabrikant.
 Wagner Adele v., Frh.
 „ Carl, Professor.
 Warton Josefine, Frh.
 Wassmann Gustav, Beamter.
 Watznauer Heinr., „
 Weber Ottokar.
 Wegelein, Frh.
 Weigl Alex., Beamter.

Weingartner Max v.
 Weiser Th.
 Weigert Carl Dr.
 Weiss Amalie v., Frau.
 „ Dr. Adolf, Advokat.
 „ Ernestine, Frau.
 „ Fritz, Musiker.
 „ Theodor.
 „ Ludwig.
 Weisskirchner Anton.
 Weissel Lucy, Frau.
 Werndl Eduard, Waffenfabrikant, Stadt Steyr.
 Wetzler Emanuel, Musikalienhändler.
 Wickhoff Dr. Frz., Custos.
 Wichmann Dr. Heinrich.
 Wiener Akademischer Gesangverein
 Wiedemann Adolf.
 Wilfert Rudolph.
 Winheim Emil, Kaufm.
 Winkelman Emma, Frau.
 Wismeyr Alois, Sekretär d. Creditanstalt.
 Witteck Gustav, Musiklehrer, Penzing.
 Wittmann Rudolf, Ingenieur.
 Wlassak Dr. Eduard, Regierungsrath.
 Wöss Jos. von.
 Wolf-Eppinger Dr. Sigmund, Advokat.
 Wolff Franz. Literat.
 „ Gustav.
 Wolf Hugo.
 Wrany Dr. Eugen, k. k. Auscultant.
 Wiesbauer Katharina, Frau.
 Würzner Franz, Professor.
 Wellenheim Edwin v.
 Wohlfarth Dr.
 Xantopoulos Thimotey.
 Zamoysky, Graf.
 Zappert Louis, Fabrikant, Sechshaus.
 Zdenczay Ernestine v., Frau.
 Zerkovitz Ludwig.
 Zederbauer Ludwig.
 Ziwsa Carl, Professor.
 Zivotsky Jos., Professor.
 Zois Hans Baron v. Edelstein.
 Zontides Dr. D.
 Zottmann Franz, Musiker.
 Zweigelt Hilda, Frh.

Wien.

Boehler Friedrich, Werkbesitzer.
 „ Otto, Dr.
 O.-V. Gutmann A. J., k. k. Hof-Musikalienhändler.
 „ Bertha, Frau.
 Krawoschnitt K., Comptoirist.
 Landesmann Dr. in Albe.
 Löhner Dr. Ludwig v.
 Lesk Carl, Gewerksbesitzer.
 Löw Dr. Josef, k. k. Notar.
 Müller-Roeder.
 Sigmann Dr.
 „ Alfred, Student.
 „ Frh.

Wiener-Neustadt.

Krinninger J., Kfm. in Neunkirchen.
 Preuss Dr. Siegm., k. k. Gerichtsadjunkt.

O.-V. Riehl Dr., Advokat.
Schneider Theod., k. k. Gerichtsadjunkt.

Wiesbaden.

Ardeck Prinzessin von.
Disch-Wilson Frau.
Elgershausen C., Hauptmann a. D.
Frech Dr., Arzt.
Gräfe Dr., Arzt.
Grünthaler Frz., Bildhauer.
Lahm Joh., Redakteur.
Müller Hermann, Konzertmeister.
Prätorius Dr., Arzt in Katzenelnbogen.
Romeis Dr. jur.
Trimius Wilhelm, Rentier.
O.-V. Wiegand, Dr. med., pr. Arzt.

Worms.

Baerle Vinc. v., Fabrikant.
Dösch L., Kreisschulinspektor.
Haine C. Musikdirektor.
Heyl C. W., geh. Commerzienrath.
" Max, Major à. l. s.
Hofhainz Jac., Fabrikant.
Kiebitz C., Musikdirektor.
Kirschhöfer, Gastgeber.
Kranzbühler E., Buchdruckereibesitzer.
Nebel W. E., Kfm.
Pistor E., Kfm.
Quentell Dr., Gymnas.-Lehrer.
Reinhart Gg., Fabrikant.
" N. A., Landtagsabgeordneter.
O.-V. Renz Friederich.
Schlösser B., Kfm.
Schoen Friedr., Fabrikant.
" J. C.,
" Wm., Legationssekretär, Bern.
Stephan Dr., Anwalt.
Trumpler Cl., Fabrikant.
Valckenberg F. W., Kfm.
" Wm. Dr., Fabrikant.
Wagner, Lieutenant u. Bataillons-Adjutant.

Würzburg

Kinzinger J. B., Brauereibesitzer, Zell.
O.-V. Kliebert Dr., Direktor d. k. Musikschule.
Lenk Hans, cand. phil.
Müller-Schiedmeyer, Clavierfabrikant.
Pohl Hans, Musikeleve.
Rieger Dr., Privatdozent.
Schech Simon, Bankier.
Scheidt Julius, Pianist.
Vischer Helene, Frl.
Zeiss Dr. Chr., pr. Arzt, Marktbreit a. M.

Zabern i. Elsass.

O.-V. Luthmer Dr., Oberlehrer.
Lipps, Ingenieur.
Reichenau von, Referendar.
Ruville v., Lieutenant.

Stauchmann, Kreisschulinspektor.
Wenz, Staatsanwalt.

Zeitz.

Frisch Alban, Redakteur.
Fritsch Joh., Musikdirektor.
Hallér Herm., Referendar, Gera.
O.-V. Löbus C., Chordirigent.
Marks J., Cantor, Rasberg.
Schnock Max, Amtsvorsteher, Hamichen.
O.-V. Weidmann G., Kaufmann.

Zirndorf.

O.-V. Bock Heinrich, Brauerei-Direktor.

Zittau.

Böhlán Clara, Musiklehrerin.
O.-V. Fischer Paul, Musikdirektor.
Fischer Louise, Konzertsängerin.

Znaim.

Alexovitz Gisela Frau, ZahnarztsGattin.
Wien.
Auersperg Christiane, Prinzessin v.
Berg Baronin, Güterdirektorsgattin, Locz bei
Nagy Brestovany (Ungarn.)
Dolezal Frz., Apotheker.
Dundalek Olga, Frau.
Bobretzky Carl von, Bezirkshauptmann.
Fiby Hch., städt. Musikdirektor.
Friedenfeld Fritz v., Gutsbes., Mannsberg.
Gärber Emilie, Beamtensgattin, Wien.
Glaser Dr. Ed., Advokat.
Haberler Leop. v., Buchhändler.
Haidvogel Frzka., Frl., Privatiere.
Haider Emma, Frl., Privatiere.
Hupka Dr. Ludw., Advok.
Hauck Ferd., Ritter von. k. k. Hofrath a. D.
Horak Karl, Stationsvorstand.
Jarl Frieda, Bildhauersgattin, Wien.
Kinsky Maria Fürstin, Sternkreuzordens- und
Palastdame Ihrer Maj. d. Kaiserin.
Kinsky Ferd., Fürst, geh. Rath u. Kämmerer.
Knoth Friedr., Privatbeamter.
Krejčík Käthe, Frl., Privatiere.
" Toni,
" Kupka Hermine, Tonkünstlersgattin, Wien.
Komorzynsky Stefanie v., Frau
" Kornetzka Ther., Frau Privatiere.
Lauer Ludw., Fabrikant.
Mayer Louise, Frau, Privatiere.
Meindl J. G., Clavierschulinhaber.
Meister Anton, Dr., Advokat.
Musikverein in Znaim.
Mussil Moritz, Bürgerschullehrer.
Palliardi Frau Marie, Landgerichts-räthin.
" Ludmilla, Frl., Privatiere.
Pawlik Oskar, städt. Organist.
O.-V. Pichler Carl Dr., Gymnasialprofessor.
" Josef, k. k. Notar, Schwechat (N. Oest.)
" Karl v., Studierender, Wien.
Prager Mathilde, Frl., Privatiere.

Raab Frau Toni, Pianistin.
 Reismann Lotte, Privatiere, Winau.
 Roux Gustav, Beamter, Wien.
 Salomon Dr. Karl, Advokat.
 Scheetz Emma, Privatiere.
 Spitzer Melanie, Bez.-Arztensgattin.
 Schindler Fridolin, Landgerichtsath.
 Soretic Theodor v., Lieutenant, Wien.
 Sterio Alexander jun., Bankbeamter, Wien.
 „ Clarissa, Börsensenalsgattin, Wien.
 Sonntag Alma, Professorsgattin.
 Thavonat Eugen Baron, Gutsbesitzer.
 „ Frau Baronin.
 Wilczek Hans Graf jun., Privatier, Wien.
 „ Elise Gräfin, Privatiere.
 Wanka Dr. Hans, Advokat.
 Zarda Frau Antonie, Landgerichtsraths-Wwe.
 Zeitheim Hedwig, Frl., Privatiere, Frain
 (Mähren.)

Zürich.

Honegger Lina, Clavierlehrerin, Winterthur
 O.-V. Hug Gebrüder, Musikalienhandlung.
 Rechenberg Alfr. stud. techn.
 Rychner Fritz, Aarau.
 Bierbaum Jul. stud. phil.
 O.-V. Prinzl A., stud. techn.

Zwettl (Nieder-Oesterreich.)

Begeli Frz., Kfm.
 O.-V. Fuhrmann Dr. Rudolf, k. k. Statthaltereie-
 Conceptspraktikant.
 Günther Friederika, Bez.-Arztensgattin.
 Kastner Sebastian, Sekretär.
 Kundrath Dr. Eugen, Advokat.
 Langer Dr. Hans, k. k. Bez.-Arzt.
 „ Therese, Frau.
 Nordendorf-Sauer-Czaki v., k. k. Haupt-
 mannsgattin.

Nachträge und Berichtigungen

zum

Verzeichnisse der Mitglieder

des

Allgemeinen Richard Wagner-Vereins

1885.

Bayreuth (Redaktion der „Bayreuther Blätter“).

Brand, Philippine, Frä. Hofchauspielerin, Stuttgart.
 Brandt, Marianne, Frä. Kgl. Pr. Kammer-sängerin, Berlin.
 Bresslauer, Alfred, Reitzenhain i. S.
 Bülow, Isolde, Frä. v., Bayreuth.
 Caminnecki, Arnoldine, Fr. Mühlheim a./Rh.
 Dannreuther, Edward, London.
 Gravina, Blandine, Gräfin, Palermo.
 Kraussold, Dr. med., Bayreuth.
 Meyer, H., Dr., Berlin.
 Romeiss, H., Rechtsanwalt, Wiesbaden.
 Schinkel, Susanne, Frä. Berlin.
 Schwaab, Carl, Constantinopel.
 Seydlitz, Baronin v., Dresden.
 Thiessen, Dr., Berlin.
 Thode, Henry, Dr. Berlin.
 Wagner, Eva, Frä. Bayreuth.

Berlin

bei O.-V. Tappert, Wilh. sind einzufügen:
 Santen Kolff, van.
 Santen Kolff, van, Frau.

Berlin-Potsdam (Zweigverein).

Vollständiges Verzeichniss vom Januar 1886.

Ehrenpräsident:

Staatsminister von Puttkamer.

Vorstand.

Vorsitzender: Graf Waldersee, Contreadmiral à la suite der Marine. Potsdam, Allestr. 7.
 I. Stellvertreter: Schraut, Geheim. Ober-Regierungs-Rath. Berlin, Kaiserin Augusta-strasse 72, I.
 II. Stellvertreter: von Chelius, Lieutenant im Garde-Husaren-Regiment. Potsdam.
 Kassierer: von Podewils, Regiergungs-Assess. Potsdam, Schlossstr. 9a.
 Schriftführer: von Puttkamer, Referendar. Berlin, Unter den Linden 73.

Mitglieder.

Seine Königliche Hoheit Prinz Wilhelm von Preussen.
 Ihre Königliche Hoheit Prinzessin Wilhelm von Preussen.
 Ihre Königliche Hoheit Grossherzogin Marie von Mecklenburg.
 Ihre Kaiserliche Hoheit Herzogin Wera von Württemberg, Grossfürstin von Russland.
 Ihre Königl. Hoheit Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, Prinzessin von Preussen.
 Seine Königliche Hoheit Erbgrossherzog von Baden.
 Seine Grossherzogliche Hoheit Prinz Ludwig von Baden.
 Seine Hoheit Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg.
 Seine Hoheit Erbprinz von Sachsen-Meiningen.
 Seine Durchlaucht Erbprinz Reuss j. L.
 Ihre Durchlaucht Erbprinzessin Reuss j. L.

von Alers, Hauptmann im 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 Gräfin von Arnim-Zichow.
 Graf von Arnim-Boitzenburg, Ober-präsident a. D.
 Graf von Arnim-Schlagenthin.
 von Arnim, Premier-Lieutenant im 1. Garde-Ulanen-Regiment.
 Gräfin von der Asseburg, geb. Gräfin von Fürstenstein.
 Gräfin von der Asseburg, geb. Gräfin zu Solms-Sonnenwalde.
 von Balan, Landrath.
 von Bandemer, Lieutenant im 2. Garde-Regiment z. F.
 Vicomte Horric de Beaucaire, Legations-secretär der französischen Botschaft.
 von Beck, Lieutenant im 14. Feld-Artillerie-Regiment.
 Frau von Below, geb. von der Marwitz.
 von Below, Regiergungs-Referendar.
 Berg, Regiergungsrath.
 von Bergen, Oberst und Chef des Stabes der General-Inspektion des Ingenieur-Corps.
 Bergmann, Landrath.
 von Bergmann, Premier-Lieutenant im 130. Infanterie-Regiment.

Graf von Bernstorff, Lieutenant im 1. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 Besserer, Kgl. Bayer. Bezirksamtsassessor.
 von Beyer, General der Infanterie z. D.
 Graf Wilhelm von Bismarck, Geheimer Regierungsrath, Königl. Landrath.
 Freiherr von Bissing, Major im Generalstabe.
 Myrrha Freifrau von Bissing.
 Dr. von Bitter, Geheimer Regierungs-Rath.
 von Blücher, Premier-Lieutenant im Garde-Husaren-Regiment.
 von Blumenthal, Rittmeister im 1. Garde-DrAGONER-Regiment.
 von Bodmann, Major und Flügel-Adjutant Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs von Baden.
 von Boehl, stud. jur.
 von Boellendorff-Kölpin, Lieutenant im Zietenschen Husaren-Regiment.
 von Boetticher, Staatsminister.
 Baron von Bohlen.
 von Bonin, Premier-Lieutenant im 93. Infanterie-Regiment.
 von Brauer, Wirklicher Legationsrath.
 von Breuning, Regierungs-Assessor.
 Bronsart von Schellendorff, Staats- und Kriegsminister.
 Bronsart von Schellendorff I., Lieutenant im 1. Garde-Regiment z. F.
 Bronsart von Schellendorff II., Lieutenant im 1. Garde-Regiment z. F.
 von Bülow, Lieutenant im 1. Garde-Reg. z. F.
 Bürgers, Bankier.
 Frau Bürgers.
 von Burchard, Staatssecretair.
 Graf Alexander Bylandt, Baron zu Rheydt.
 von Bychelberg, Lieutenant im 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 Mr. Cadogan, Legationssekretär der Königl. grossbritanischen Botschaft.
 Prinz zu Schoenaich-Carolath, Landrath.
 Frau von Clausewitz.
 Cretius, Hauptmann im 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 Baron Czikkann, K. K. Oesterreich, Ungar. Consul.
 Dr. Delbrück, Staatsminister.
 Frau von Dewitz.
 Fräulein von Dewitz.
 Dieckmann, Ober-Regierungsrath.
 Dr. Dirksen, Assessor im Auswärtigen Amt.
 Frau Dirksen.
 Graf von Dönhoff-Friedrichstein.
 Graf zu Dohna, Premier-Lieutenant im 1. Garde-DrAGONER-Regiment.
 Douglas, Rittmeister a. D. Landtagsabgeordneter.
 von Dulong.
 Gräfin Danckelmann.
 von Eckartsberg, Lieutenant im 1. Garde-Regiment z. F.
 Gräfin von Eickstedt-Peterswaldt.
 Fräulein von Eickstedt-Peterswaldt.
 von Eisendecker, Kgl. Preussischer Gesandter in Karlsruhe.
 Frau von Eisendecker.

Graf zu Eulenburg, Ober-Ceremonienmeister.
 Graf zu Eulenburg, Major im 2. Garde-Ulanen-Regiment.
 Graf Finck von Finckenstein, Referendar.
 Graf Egmont Flemming.
 Gräfin Flemming.
 von Flottwell, Regierungs-Referendar.
 Graf von Francken-Sierstorpff, Lieutenant im 2. Garde-DrAGONER-Regiment.
 von Frantzius, Wirklicher Legationsrath.
 Franz, Geheimer Ober-Rechnungsrath.
 Frau von Frerichs.
 Dr. Fuchs, Direktor der Continent-Telegraphen-Compagnie.
 Frau Fuchs.
 Don Julio del Fuentes, Oberst und Militär-Attaché der Königlich Spanischen Gesandtschaft.
 Erbprinz zu Fürstenberg, Premier-Lieutenant im 2. Garde-DrAGONER-Regiment.
 Erbprinzessin zu Fürstenberg.
 von Gallwitz, Premier-Lieutenant im Garde-Grenadier-Regiment Königin Elisabeth.
 Gerlich, Wirklicher Legationsrath.
 Frau Gerlich.
 Fräulein von Gersdorff, Hofdame Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Wilhelm von Preussen.
 Fräulein Margarete von Gersdorff, Stiftsdame.
 Glasewald, Consistorialassessor.
 Gräfin Louise Götzen.
 Graf von der Goltz, General der Cavallerie, General-Adjutant.
 Golz, Oberst und Commandeur des Eisenbahn-Regiments.
 von Gossler, Staatsminister.
 von der Groeben, Referendar.
 Graf von der Groeben, Referendar.
 Freiherr von und zu Guttenberg, Königl. Bayerischer Kammerherr und Attaché.
 Graf von Hacke, Lieutenant im 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 Halcy, Regierungs-Assessor.
 Prinz Handjery, Regierungs-Präsident.
 Gräfin Harrach.
 von Hartmann, Premier-Lieutenant im 2. Garde-Regiment z. F.
 von Hartmann, Lieutenant im Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiment.
 Fürst von Hatzfeldt-Trachenberg.
 von Heidler-Egeregg, K. K. Oesterr. Ungarischer Legationsrath.
 Freiherr von Heintze-Weisserode.
 von Helmholtz, Professor.
 Graf Henckel-Donnersmarck-Neudeck.
 Hengstenberg, Referendar.
 Herrfurth, Unterstaats-Sekretär.
 von Hessenthal, Rittmeister und Adjutant Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Georg von Preussen.
 von Heydebreck, Lieutenant im 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 Dr. Hoffmann, Regierungs-Rath.
 Dr. med. Hofmeier, Geheimer Sanitätsrath.
 Graf von Hohenau, Rittmeister im Regiment der Gardes du Corps.

- Erbprinz zu Hohenlohe-Oehringen.
 Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg,
 Lieutenant im 2. Garde-Drägoner-Regt.
 Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst,
 Lieutenant im 3. Garde-Ulanen-Regt.
 Graf Hohenwart, K. K. Oesterreich. Ung.
 Legationssekretär.
 von Holleben, Lieutenant im 2. Garde-
 Regiment z. F.
 Hudelist, Legationssekretär der französischen
 Botschaft.
 Freiherr von Humboldt-Dachroeden,
 Lieutenant im 1. Garde-Regiment z. F.
 von Hülßen, Referendar.
 Freiherr von Humbracht, Regierungs-
 Referendar.
 Frau von Jasmund.
 Frau Jork, geb. Fuchs.
 Ittenbach, General-Auditeur der Armee.
 Graf Kanitz, Lieutenant im 1. Garde-Feld-
 Artillerie-Regiment.
 Freiherr von Kap-herr, Lieutenant im
 Garde-Husaren-Regiment.
 Freiherr von Kap-herr, Avantageur im
 Garde-Husaren-Regiment.
 Dr. Kayser, Geheimer Regierungsrath.
 Dr. Klee, Chefredakteur.
 von Klützow, Wirklicher Geheimer Rath.
 von dem Knesebeck, Kabinettsrath Ihrer
 Majestät der Kaiserin und Königin.
 von dem Knesebeck, Hauptmann im Gene-
 ralstab.
 Freiherr von König, Rittmeister im 1. Garde-
 Ulanen-Regiment.
 Dr. Krabbes, I. Sekretär am Kaiserl. Gou-
 vernement in Kamerun.
 von Krause.
 von Kries, Lieutenant im 1. Garde-Feld-
 Artillerie-Regiment.
 von Krosigk, Major und persönlicher Adjutant
 Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Wilhelm
 von Preussen.
 Frau von Krosigk.
 von Kügelgen, Geh. Ober-Regierungsrath.
 von Kurowsky, Geh. Ober-Regierungsrath.
 Freiherr von Lamezan, Kaiserl. Deutscher
 Konsul.
 von Lamprecht, Referendar.
 von Larisch, Lieutenant im 2. Garde-Regt. z. F.
 Frau von Lauer.
 Graf von Lehndorff, General-Adjutant Sr.
 Maj. des Kaisers und Königs.
 Graf Lerchenfeldt-Koefering, Königl.
 Bayerischer Gesandter.
 Lewald, Regierungs-Referendar.
 Freiherr von der Leyen-Bloemersheim.
 Lindig, Referendar.
 Freiherr von Loë, General-Adjutant, com-
 mandirender General des VIII. Armee-
 Corps.
 Dr. von Loeper, Wirklicher Geheimer Ober-
 Regierungsrath.
 von Loewenberg.
 Gräfin Lottum.
 von Loucadou, General-Lieutenant z. D.
 Frau von Loucadou.
 von der Lühe, Major im Garde-Füsiliere-Regt.
 Dr. Lucius, Staatsminister.
 von Lucke, Regierungs-Referendar.
 Graf zu Lynar, Lieutenant im Regiment der
 Garde du Corps.
 Graf Magnis.
 Freiherr Marschall von Bieberstein,
 Grossherzoglich Badischer Gesandter.
 von der Marwitz, Premier-Lieutenant im
 2. Garde-Ulanen-Regiment.
 von der Marwitz, Regierungs-Referendar.
 Freiherr von Massenbach, Lieutenant im
 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.
 von Massov-Rohr, Major a. D.
 Maybach, Staatsminister.
 Michels.
 Dr. von Mühlberg, Legationsrath.
 Graf Murawiew, Kaiserl. Russ. Legations-
 Rath.
 Naumann, Regierungs-Assessor.
 Frau von Neefe.
 von Neumann, Landtagsabgeordneter.
 von Nickisch-Rosenegk, Lieutenant im
 Posen'schen Ulanen-Regiment Nr. 10.
 Frau Niemann-Seebach.
 von Nordeck, Premier-Lieutenant im Bran-
 denburgischen Kürassier-Regt. Nr. 6.
 Dr. Nuesse, Oberstabsarzt a. D.
 von Oertzen, Rittmeister im 2. Garde-Ulanen-
 Regiment.
 von Orelli-Corracioni.
 Frau von der Osten.
 von der Osten-Warnitz.
 Fräulein von Pauly-Vogel, Ehrenstiftsdame.
 Persius, Präsident des Oberverwaltungs-
 gerichts.
 Graf Pfeil-Hausdorf, Landrath.
 Frau Phaland.
 Prinz von Pless, Lieutenant im Garde-
 Husaren-Regiment.
 Frau von Plüskow.
 Freiherr von Podewils, Königl. Bayerischer
 Legationssekretär.
 Freiherr von Poellnitz, Lieutenant im
 3. Garde-Regiment z. F.
 Ritter von Poschinger.
 Frau von Poschinger.
 Graf Potulicki, Referendar.
 Graf Wilhelm Pourtalès.
 Graf von Pückler, Lieutenant im 3. Badischen
 Drägoner-Regiment Nr. 22.
 Graf von Pückler, Lieutenant im 1. Garde-
 Regiment z. F.
 Fürst zu Putbus.
 Frau von Puttkamer.
 von Puttkamer, Unterstaatssekretär.
 von Puttkamer-Plauth.
 von Puttkamer, Regierungs-Vize-Präsident.
 von Puttkamer, Premier-Lieutenant im
 Grenadier-Regiment König Friedrich
 Wilhelm IV. Nr. 2.
 von Puttkamer, Kanzler beim Kaiserlichen
 Gouverneur in Kamerun.
 von Puttkamer, Regierungs-Referendar.
 von Puttkamer, Lieutenant im 2. Garde-
 Feld-Artillerie-Regiment.
 von Puttkamer, stud. jur. et cam.
 Fräulein von Puttkamer.
 von Rabe, Major im 2. Garde-Ulanen-Regt.
 Prinzessin Radziwill.

Raindre, Botschaftsrath der französischen Botschaft.
 Egon Prinz von Ratibor und Corvey, Premier-Lieutenant im Königs Husaren-Regiment.
 von Presentin gen. von Rautter, Lieutenant im 2. Garde-Ulanen-Regiment.
 Freiherr von der Recke, Geheimer Regierungsrath.
 Frau von Reibnitz.
 Heinrich XVIII. Prinz Reuss, Durchlaucht, Flügeladjutant Sr. Majestät des Kaisers und Königs.
 Heinrich XXIII. Prinz Reuss, Durchlaucht, Lieutenant im 1. Garde-Feld-Art.-Reg.
 von Richter, Justizrath.
 Freiherr von Richthofen, Regierungs-Assessor.
 Freiherr von Richthofen, Referendar.
 Freiherr von Richthofen, Referendar.
 von Roeder, Oberküchenmeister und Vize-Ober-Ceremonienmeister.
 von Roeder, Königlicher Kammerherr.
 von Romberg, Königlicher Kammerherr und Ceremonienmeister.
 von Rosenberg, Hauptmann im Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2.
 Frau von Rosenberg.
 Dr. Sachse.
 von Saldern, Landesdirektor.
 Freiherr von Salmuth, cand. jur.
 Dr. Scheibler, Professor.
 von Schelling, Staatssekretär.
 von Schelling, Lieutenant im 3. Garde-Regiment z. F.
 Gräfin von Schleinitz.
 Gräfin von Schlippenbach.
 Graf von Schlippenbach, Hauptmann im 2. Garde-Regiment z. F.
 Schneemann, Regierungs-Referendar.
 Viktor Schnitzler.
 Schoell, Kaiserlicher Konsul.
 von Scholten, Oberst und Commandeur des 2. Garde-Ulanen-Regiments.
 von Schroen, Professor.
 Schultz, Ministerialdirektor.
 Gräfin Schwanefeld.
 Dr. Schweninger, Professor.
 Graf von Schwerin, Landrath.
 Else Gräfin von Schwerin.
 Hertha Gräfin Seckendorff.
 Freiherr von Seckendorff, Geheimer Regierungsrath.
 Freiherr Schuler von Senden, Hauptmann im 2. Garde-Feld-Artillerie-Reg.
 Hermann Prinz zu Solms-Braunfels.
 Graf zu Solms-Sonnenwalde, Gesandter am Königl. spanischen Hofe.
 Gräfin zu Solms-Sonnenwalde, geb. Gräfin zu Solms-Sonnenwalde.
 Spangenberg, Maler.
 Frau von Strubberg.
 Stubenrauch, Landrath.
 Gräfin Széchényi.
 von Tadden, Referendar.
 Graf Tattenbach, Legationssekretär.
 Gräfin Tattenbach.
 Frau Tausig.

Dr. von Tischendorf, Landgerichtsrath.
 von Treutler, Lieutenant im Garde-Husaren-Regiment.
 von Trotha, Hauptmann im Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiment.
 von Uechtritz und Steinkirch, Referendar.
 Gräfin Usedom.
 Gräfin Hildegard Usedom.
 von Usedom, Major im Garde-Kürassier-Regiment.
 Frau von Usedom.
 Ferdinand von Viereck, stud. jur.
 Rudolph von Viereck.
 von Viereck.
 Villard, Eisenbahn-Präsident.
 Voigtel, Amtsrichter.
 Gräfin Voss, geb. Gräfin Henckel-Donnersmarck.
 Gräfin Helene Waldersee.
 Graf Waldersee, Lieutenant im 1. Garde-Drager-Regiment.
 Frau von Waldow, geb. von Koeller.
 von Waldow, Hauptmann im Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiment.
 von Waldow, Regierungs-Assessor.
 von Wallenberg, Präsident der Kgl. Hofkammer.
 von Walther, Lieutenant im Garde-Füsilier-Regiment.
 Freiherr von Wangenheim, dienstthuender Kammerherr Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Friedrich Carl von Preussen.
 Weber, Konsul.
 Frau Weber.
 Weichert, Staatsanwalt.
 Otto Wesendonck.
 Dr. Carl Wesendonck.
 Frau Mathilde Wesendonck.
 Frau Eveline Wesendonck.
 Willich gen. von Poellnitz, Rittmeister im 1. Garde-Drager-Regiment.
 von Willich, Referendar.
 Prinzessin von Windischgrätz.
 von Witzleben-Normann, Premier-Lieutenant im 1. Garde-Drager-Regiment.
 von Woedtke, Avantageur im 3. Drager-Regiment.
 Wolffgramm, Polizeidirektor.
 Graf Wolkenstein-Trostburg, K. K. Oesterreich-Ungarischer Botschafter.
 von Wrochem-Gellhorn, Lieutenant im Garde-Husaren-Regiment.
 von Zastrow, Ministerial-Direktor.
 von Zastrow, Regierungsrath.
 Gräfin Zech-Burkersrode.
 Freiherr von Zedtwitz, Kaiserl. Legations-Sekretär in Stockholm.
 von Ziethen, Rittmeister im Garde-Husaren-Regiment.
 Dr. Zimmermann.
 Fräulein von Zitzewitz.
 von Zitzewitz, Lieutenant im 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment.

Ehrenmitglied: Karl Hill, Grossherzoglich Mecklenburgischer Kammersänger.

Frankfurt a./M.

Herr Carl Armbruster ist hier zu streichen und unter München, Centralleitung, zu stellen.

Fürth.

Bei Winkler, Ludw. jr., Fabrikbesitzer, ist „O.-V.“ zu streichen und dagegen neu aufzunehmen O.-V. Winkler, Paul.

London (Zweigverein).

President: The Right Honourable the Earl of Dysart.

Vervollständigtes Comité:

(* bedeutet Executive. Die gesperrt gedruckten Namen sind die nachgetragenen.)

Madame Albani.
Miss Constance Bache.
*Walter Bache, Esq.
C. A. Barry, Esq.
Joseph Barnby, Esq.
Oscar Beringer, Esq.
*Avidgor L. Birnstingl, Esq.
Mrs. Bretherton.
Miss Mary Carmichael.
W. St. Cummings, Esq.
*Julius Cyriax, Esq.
Miss Mary Davies.
*Charles Dowdeswell, Esq.
Honorary Secretary.
W. Achton Ellis, Esq.
The Viscountess Folkestone.
*Alfred Formann, Esq.
Hermann Franke, Esq.
*T. Henry Frood, Esq.
*H. F. Frost, Esq.
The Countess of Harewood.
Rev. H. R. Haweis.
*A. J. Hipkins, Esq.
The Lady Huntingtower.
Frederick Jameson, Esq.
His Honour Judge Brynmor Jones.
Alfred H. Littleton, Esq.
Edward Lloyd, Esq.
A. C. Mackenzie, Esq.
J. Cotter Morison, Esq.

O.-V. *B. L. Mosely, Esq. Honorary Secretary.

Miss Alma Murray.
Louis N. Parker, Esq.
*Ferdinand Praeger, Esq.
Carl Rosa, Esq.
Charles Santley, Esq.
*Frank Schuster, Esq.
*William Shakespeare, Esq.
J. S. Shedlock, Esq.
Mrs. Wyatt Smith.
Her Excellency Madame Waddington.
Frederick Westlake, Esq.

Zu den übrigen Mitgliedern sind nachzutragen:
Barton, Francis, Mrs.
Courtenay, G. J., Esq.
Eason, Mrs.
Meelboom, Miss.
Mority, Dr.
Phillips, Francis, Miss.

Trotter, J., Esq.
Walker, J. F., Esq.
Waters, G. E., Esq.

Zu streichen sind von der Liste:

O.-V. Armbruster, Carl.
Gasse, John.
Hallmann, Edward.
Huth, Fräulein.
Start,
Ward, W. C.

(Neu eingetreten:

Mr. August Manns, Chef d'orchestre of the Crystal-Palace-Concerts.)

Marburg in Hessen.

(Vollständig berichtiges Verzeichniss.)

Zweig-Verein.

I. Vorsitzender: Liszt, Dr. Franz von, Professor.
II. Freiberg, Musikdirektor.
Schriftführer: Koch, Dr. Max, Professor.

Bennecke, Dr. H., Privatdozent.
Brenkelmann, Marie, Frau.
Bücking, Kaufmann.
Bücking, Frau.
Drach, Dr. von, Professor.
Irmer, Dr., Archivsekretär.
Koch, Marie, Frau.
Liszt, A. von, Frau.
Majerus, Carl, Rentner.
Neumüller, Heinr., Rentner.
Ochsenius, Frau, ConsulsGattin.
Rathke, Dr., Professor.
Rathke, Frau.
Rau zu Holzhausen, von, Frau.
Ritter, Helene, Fräulein.
Roselieb, Frau.
Salviati, von, Fräulein.
Spesshardt, Dr., Freiherr von, Referendar.
Storch, J., Dr., Privatdozent.
Welcker, Auguste, Frau.
Winter, Dr., G., Archivsekretär.
Wittekindt, stud. phil.
Wustrow von, Fräulein.
(Für 1886 sind neu eingetreten:
Lahs, Dr., Heinr., Professor.
Leonhard, Dr., Rud., Professor.
Leonhard, Clara, Frau.
Winneberger, Oskar, Gymnasiallehrer.)

München (Centralleitung).

Joseph Ritter von Schmadel, Architekt, steht irrigerweise bei den coopirten Mitgliedern und muss unter der Rubrik „Beisitzer“ eingeschaltet werden.

München (Zweig-Verein).

In der Liste der Mitglieder fehlt:
Sporck, Ferdinand, Graf von.

München (Orden vom Gral).

Berichtigungen: Dörnhöffer, Fr. cand. hist.; Dinger, Hugo, cand. phil.; Eichhorn, Hugo, cand. med.; Hartmann, Fr., Bildhauer, Corfu †; Kohler, Lily, Fräulein; Rischmüller, Buchdruckereibesitzer; Stegmann, Hans, Dr. phil. —

Die Herren Baur, Dinger, Ebeling, Eichhorn, Gareis, Gorter (Alb.), Hartmann (†) Humperdink, Jäger, Köhler, Lang, Merz, Purdy, Rheingantz, Ringelmann, Schemann (Ed.), Teichmann sind ordentliche Mitglieder des Ordens, die Uebrigen sind durch den Orden vertretene Mitglieder des Allg. R. W.-V's.

Olmütz.

Nachzutragen:

Bühler, Otto, von, Ingenieur in Prerau.
Mader, Alois, Lehrer.

Quedlinburg (Zweig-Verein, nicht O.-V.).

Spandau.

Nachzutragen:

Brieger, Paul, Gymnasial-Elementarlehrer.
Kupfer, Premierlieutenant.
Thieme, Johanna, Frä.

Berichtigung: für Oesteritz muss es heissen: Oesterwitz. —

Spremberg.

Nachzutragen:

Hoffmann, K. Landrath.
Draschler, Prorektor.

Neue Vertretungen. (Fortsetzung zum Oktoberstück 1884.)

Januar 1886.

Bamberg.	Eb. Oechsler, Seminarlehrer.
Bautzen.	Dr. Paul Mirsch.
Boston.	Arthur Foote.
Breslau.	Jul. Hainauer, kgl. Komm.-Rath.
Burg b. Magdeburg.	Dr. Hans Dütschke.
Constanz.	Ernst Abendroth, Mus.-Handl.
Cottbus.	Herm. Schramke, Mus.-Direktor.
Duisburg.	H. Brandt, Mus.-Direktor.
Eisenach.	H. Thureau, Professor.
Erfurt.	Ed. Büchner, Hofkapellmeister.
Fünfkirchen.	Carl Borovits, k. ung. Finanzrath.
Greifswald.	Carl Spiro, stud. phil.
Grossenhain.	Steche, Amtsrichter.
Hof.	J. G. Hahn, Lehrer.
Homburg v. d. H.	W. Schmidt-Hartlieb.
Iglau.	H. Fischer, Mus.-Direktor.
Josephsthal-Maxdorf.	Fidelio Finke, Lehrer.
Klagenfurt.	Jos. Reiter, Mus.-Direktor.
Korneuburg b. Wien.	Th. Heppner, k. k. Auscultant.
Laibach.	Hans Gerstner, Konzertmeister.
Limbach.	B. Benke, Ges.-Lehrer.
Löbau.	Karl Richter, Seminar-Oberlehrer.
Ludwigsburg.	Braun, Mus.-Direktor.
Moskau.	Max Erdmannsdörfer, Professor.
Nördlingen.	F. W. Trautner, Mus.-Direktor.
Reutlingen.	Schönhardt, Mus.-Direktor.
Rotterdam.	Fr. Gernsheim, Professor.
Saarbrücken.	Rud. Pluge, Mus.-Direktor.
Schleswig.	Fr. Meymund, Mus.-Direktor.
Solingen.	F. O. Sturm, Mus.-Direktor.
Sondershausen.	Grünberg, Konzertmeister.
Strassburg i/El.	Möller, Prem.-Lieutenant.
Straubing.	Max Filke, Chordirektor.
Villingen.	Boos, Hauptlehrer.
Wandsbeck.	Ed. Hagel, Musikschuldirektor.
Weissenburg a/Sand.	Carl Drechsler, Lehrer.
Wernigerode a/Harz.	Rud. Wendel, Mus.-Direktor.
Zürich.	A. Prinzl.

Entwurf der Statuten

des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Ausgearbeitet von der Zentralleitung des Vereines.

§ 1.

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein hat den Zweck:

Die Bayreuther Bühnenfestspiele zu fördern und für alle Zeiten erhalten zu helfen und zunächst periodische, mindestens in jedem dritten Jahre wiederkehrende Auführungen der Werke Richard Wagner's im Festspielhause zu Bayreuth anzustreben.

§ 2.

Mitglied des Vereines wird Jedermann durch Beitrittserklärung und Uebernahme der Verpflichtung, einen jährlichen Beitrag von mindestens 4 *M*. (= 2 *fl.* ö. W. = 5 *fr.* = 5 *Lire* = 4 *Sh.* = 1 *\$*) in die Vereinskasse zu bezahlen. Die Beitrittserklärung ist an die Zentralleitung, eine Ortsvertretung oder an einen Zweigverein zu richten und an diese der Jahresbeitrag, erstmalig bei der Aufnahme, zu bezahlen. Die Namen der Mitglieder werden im Vereinsorgane veröffentlicht.

§ 3.

Das Vereinsjahr beginnt jeweilig am 1. Januar. Die Mitgliedschaft wird für das laufende Vereinsjahr erworben; sie dauert bis zu dem schriftlich bei der Zentral-Leitung oder bei dem Orts- oder Zweigvereine, bei welchem die Beitrittsanmeldung erfolgt ist, erklärten Austritte.

Als ausgeschieden gilt auch ein Mitglied, welches trotz Mahnung die Beitragsleistung während eines Jahres unterlassen hat.

§ 4.

Die Mitglieder haben das Recht:

- a) der Theilnahme an der Generalversammlung und einer Stimme im Zweigvereine, welchem das Mitglied angehört,
- b) auf den Bezug des Vereinsorganes „Bayreuther Blätter“ zu dem ermässigten Preise von *M*. 6.— jährlich,
- c) auf die für den Besuch der Bayreuther Bühnenfestspiele oder sonst von dem Vereine für seine Mitglieder zu erwirkenden Begünstigungen.

§ 5.

Der Verein hat seinen Sitz in Bayreuth. Dort ist auch der Sitz des Vorstandes.

§ 6.

Zur Förderung der Vereinszwecke sind Ortsvertretungen und Zweigvereine gebildet, welche die Geschäfte des Vereines unter Aufsicht der Zentralleitung besorgen. Die Bildung solcher Ortsvertretungen und Zweigvereine kann an jedem Orte in- und ausserhalb Deutschlands erfolgen.

§ 7.

Die Ortsvertretungen werden von der Zentralleitung aufgestellt. Sie haben den Verkehr zwischen ihren Mitgliedern und der Zentralleitung zu vermitteln; sie haben Beitrittserklärungen entgegen zu nehmen und die Beiträge der bei ihnen angemeldeten Mitglieder einzukassiren; sie sollen ferner in ihrem Umkreise die Interessen des Vereines nach Thunlichkeit fördern.

Sie haben vor Ablauf eines jeden Vereins-Jahres der Zentralleitung Zahl und Namen der beigetretenen Mitglieder, sowie einen Bericht über ihre Thätigkeit einzusenden und die Mitgliederbeiträge in der ersten Hälfte des Vereinsjahres — erforderlichen Falles nach Abzug der nothwendigsten Administrationsauslagen, welche die Höhe von 10 % der Einnahmen nicht übersteigen dürfen — an die Kasse der Zentralleitung abzuliefern. Sie haben das Recht unter sich als Executivorgan einen Vorstand oder Ausschuss zu wählen, welcher den Verkehr mit der Zentralleitung besorgt.

§ 8.

Zweigvereine können sich bilden, sobald 20 Mitglieder sich hiezu zusammengefunden haben. Sie unterstehen der Zentralleitung nur insofern, als sie den Beitritt von Mitgliedern zum Vereine mitzuthemen und für jedes Vereinsmitglied den in § 2 festgesetzten Vereinsbeitrag an die Kasse der Zentralleitung in der ersten Hälfte des Vereinsjahres abzuliefern haben. Im Uebrigen organisiren sie sich auf Grundlage dieser Statuten nach freiem Ermessen und wählen ihre Leitung (Obmann, Schriftführer, Kassier etc.) selbst. Sie sind berechtigt, Mitgliederbeiträge, soweit solche den in § 2 festgesetzten Satz übersteigen, für Zwecke des Zweigvereines zu verwenden.

Sie sollen aber durch Veranstaltung von Vorträgen, Konzerten, Aufführungen, Sammlungen u. dgl. die Zwecke des allgemeinen Vereines und die Vermehrung seines Vermögensstandes fördern und auch für die Beschaffung von Freiplätzen für ihre Mitglieder thätig sein.

§ 9.

Die Organe des Vereines sind:

- a) der Vorstand, bezw. dessen Stellvertreter,
- b) die Zentralleitung und
- c) die Generalversammlung.

§ 10.

Der Vorstand und dessen Stellvertreter werden von der Zentralleitung aus den in Bayreuth sesshaften Mitgliedern des Vereines alljährlich gewählt.

Der Vorstand vertritt den Verein nach Aussen, insbesondere vor allen Gerichten und Behörden. Er ist das Executivorgan des Vereines, von ihm gehen alle Beurkundungen und Verlautbarungen unter Mitfertigung eines Schriftführers aus. Er führt den Titel: Präsident des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines. Im Falle seiner Verhinderung gehen seine Befugnisse auf den Stellvertreter über. Sollten im Laufe eines Vereinsjahres beide Vorstandsmitglieder an der Ausübung ihrer Funktionen dauernd verhindert sein, so nimmt die Zentralleitung für den Rest des Vereinsjahres eine neue Wahl der Vorstandschaft vor.

§ 11.

Die Zentralleitung besteht aus 9 Mitgliedern, ihr Sitz wechselt. Sie wird von der Generalversammlung aus den Mitgliedern des jeweiligen Vorortes gewählt. Vorort ist jener, welcher nach Beschluss der Generalversammlung als Sitz der Zentralleitung jeweils bestimmt wird.

Vorort kann nur ein solcher Ort werden, an welchem ein Zweigverein sich befindet.

§ 12.

Die Zentralleitung führt die Beschlüsse der Generalversammlung aus und besorgt alle dieser nicht besonders vorbehaltenen Vereinsangelegenheiten. Sie hat die Generalversammlung einzuberufen und dieser einen Rechenschafts- und Kassabericht vorzulegen. In Jahren, in welchen eine Generalversammlung nicht stattfindet, ist ein solcher Bericht von ihr im Vereinsorgane mit Beginn des neuen Vereinsjahres zu veröffentlichen.

§ 13.

Die Zentralleitung ist bei Anwesenheit von 6 ihrer Mitglieder beschlussfähig. Die Verhandlungen leitet der Vorsitzende oder dessen Stellvertreter, welche bei Stimmengleichheit das entscheidende Votum haben.

Bei dauernder Verhinderung eines Mitgliedes der Zentralleitung bestimmt diese aus den im Vororte wohnenden Vereinsmitgliedern einen Stellvertreter.

§ 14.

Eine Generalversammlung sämtlicher Mitglieder des Vereines ist in jedem Festspieljahre, womöglich auf den der jeweilig ersten Aufführung folgenden Tag, nach Bayreuth und zwar mindestens 4 Wochen vor dem Termine einzuberufen.

Die Einberufung ist an alle Zweigvereine und Ortsvertretungen unter Bekanntgabe der Tagesordnung durch Einsendung der ihrer Mitgliederstärke entsprechenden Anzahl von Einladungen zu richten, jene haben sodann unverzüglich die Aussendung der Einladungen an die einzelnen Mitglieder zu besorgen. Der General-Versammlung kann am Vortage eine Vorbesprechung vorausgehen, zu welcher die Einladung gleichzeitig zu geschehen hat.

§ 15.

Die Generalversammlung nimmt den Rechenschafts- und Kassabericht entgegen, hört die Rechnungsrevisoren, entscheidet über die Verwendung des Vereinsvermögens, sowie über die vorliegenden Anträge und wählt die Zentralleitung. Sie bestellt auch zwei Rechnungsrevisoren und deren Ersatzmänner behufs Prüfung der Kassaverwaltung.

§ 16.

Ausser der Zentralleitung sind zur Stellung von Anträgen die Zweigvereine, die Ortsvertretungen und die einzelnen Mitglieder befugt. Solche Anträge, soweit sie nicht bereits Gegenstand der Tagesordnung sind, müssen der Zentralleitung mindestens 8 Tage vor dem Versammlungstermine mitgeteilt werden und können sonst nur auf Beschluss der Generalversammlung zur Verhandlung gebracht werden.

§ 17.

Das Recht des einzelnen Mitgliedes in der Generalversammlung beschränkt sich auf die Theilnahme hieran und auf Stellung von Anträgen. Die Abstimmung und Beschlussfassung wird den Ortsvertretungen und Zweigvereinen übertragen, welche dieses ihr Recht durch je einen Delegirten auszuüben haben. Die Delegirten sind mindestens 8 Tage vor der Generalversammlung der Zentralleitung anzuzeigen.

Die Anzahl der Stimmen, welche sie hiebei vertreten, wird durch die Anzahl der Mitgliederbeiträge festgestellt, welche die Vertretungen und Vereine, als deren Bevollmächtigte sie erscheinen, im entsprechenden Jahre an die Zentralkasse abgeführt haben, jedoch kann sie nie für mehr als ein Fünftel der sämtlichen auf der Generalversammlung vertretenen Stimmen in Anrechnung gebracht werden. Es ist zulässig, dass mehrere Ortsvertretungen und Zweigvereine sich durch gemeinschaftliche Delegirte an der Generalversammlung theiligen.

§ 18.

Die Leitung der Generalversammlung obliegt dem Vorsitzenden der Zentralleitung oder dem von diesen aus den Mitgliedern der Zentralleitung bestellten Stellvertreter. Die Beschlussfassung erfolgt durch Stimmenmehrheit; eine Statutenänderung kann nur durch $\frac{2}{3}$ Majorität der vertretenen Stimmen, die Auflösung des Vereines nur durch eine Majorität von $\frac{4}{5}$ dieser Stimmen beschlossen werden.

§ 19.

In sehr wichtigen und dringenden Fällen kann die Zentralleitung bei Zustimmung von mindestens sechs ihrer Mitglieder eine ausserordentliche Generalversammlung und diese auch in eine andere grössere Stadt an Stelle von Bayreuth unter Beobachtung der in § 15 gegebenen Vorschriften einberufen.

Eine ausserordentliche Generalversammlung ist unter denselben Normen binnen 14 Tagen nach gestelltem Verlangen auch dann von der Centralleitung einzuberufen, wenn mehrere Zweigvereine oder Vertretungen, welche zusammen $\frac{1}{8}$ der sämtlichen Vereinsmitglieder in sich vereinigen, diese Einberufung schriftlich verlangen.

Die ausserordentliche Generalversammlung hat die der Generalversammlung überhaupt zukommenden Rechte.

§ 20.

Die Verwaltung des Vereinsvermögens liegt im Allgemeinen der Centralleitung ob. Dasselbe ist bis zur Verwendung im Sinne des Vereinszweckes in einem von der Generalversammlung zu benennenden ersten Bankinstitute nutzbringend anzulegen. Im Falle der Auflösung des Vereines fällt dasselbe dem Fonds für eine Richard Wagner-Stiftung zu, sofern nicht von der betreffenden Generalversammlung in anderer Weise darüber verfügt wird.

§ 21.

Von den Einnahmen des Vereines werden 25% dazu verwendet, Eintrittskarten für die jeweils stattfindenden Bühnenfestspiele anzukaufen, welche der Centralleitung des Vereines zur Verfügung zu stellen sind.

10% werden der bestehenden Richard Wagner Stipendien-Stiftung zugewiesen. Die Verwendung beziehungsweise Ueberweisung dieser Beträge hat alljährlich einmal und zwar spätestens am 1. November jedes Jahres zu erfolgen.

Der für die Stipendienstiftung bestimmte Antheil ist an diese abzuliefern, die für den Ankauf von Eintrittskarten zu den Bühnenfestspielen zur Verfügung gestellten Einkünfte sind bis zu den nächsten Festspielen entsprechend den Bestimmungen über Verwaltung des Vereinsvermögens anzulegen. Die hiedurch gewonnenen Zinsen werden gleichfalls zum Ankaufe von Eintrittskarten verwendet.

§ 22.

Behufs Erreichung des Vereinszweckes wird ein Theil des Vereinsvermögens zu einem Fonds zu einer zu gründenden Richard Wagner-Stiftung gesammelt.

Diese dereinst unter staatlichem Schutze zu errichtende Stiftung soll die Aufgabe haben, die Bühnenfestspiele in Bayreuth zu fördern und dauernd im Geiste Richard Wagners zu erhalten. Der Fonds führt die Bezeichnung Stiftungsfonds und erhält eine besondere Verwaltung mit dem Sitze in Bayreuth.

§ 23.

Dem Stiftungsfonds werden zur Schaffung eines Grundstockes aus dem Vereinsvermögen alljährlich 25% der erzielten Bruttoeinnahmen des Jahres nach dem jeweils hiefür am 30. Juni zu stellenden Rechnungsabschlusse zugewiesen.

Ebenso erhält derselbe alle Spenden und Vermächnisse, welche dem Vereine von Privaten, Vereinen oder anderen Corporationen zugewendet werden. Zum erstenmale erfolgt die Ueberweisung der 25% im Jahre Der Fonds und alle gewordenen Zuwendungen sind nach den für Capitalsanlagen der Gemeinden und Stiftungen bestehenden Vorschriften verzinslich anzulegen. Der Grundstock bleibt dem Zwecke gewidmet und darf nur im Nothfalle unter besonderen vom Kuratorium festzusetzenden Bedingungen angegriffen werden.

§ 24.

Die Verwaltung des Stiftungsfonds steht einem Curatorium zu, welches sich bildet:

- 1) aus einem Vertreter der Familie Richard Wagner's,
- 2) aus dem Vorstande des Stadtmagistrates Bayreuth, oder dem hiefür bestellten Vertreter desselben,
- 3) aus dem Vorstande des Vereines oder dessen Stellvertreter,
- 4) aus einem von der Generalversammlung des Vereines auf mindestens 2 Jahre zu wählenden Delegirten,
- 5) aus dem Kassier des Stiftungsfonds,
- 6) aus der Persönlichkeit, welche der unter dem Vorsitze des verstorbenen Ministers Grafen v. Schleinitz gegründete Zweigverein Berlin-Potsdam erwählt,
- 7) aus jener Persönlichkeit, welche aus der Zahl der hervorragenden Spender von der Majorität des Curatoriums für je 2 Jahre erwählt wird.

Das Kuratorium wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden und einen Schriftführer; seine Beschlüsse sind der Zentralleitung des Vereines mitzuthemen, welcher die Ausführung dieser Beschlüsse obliegt.

Die Zentralleitung ist an diese Beschlüsse gebunden, soweit sie auf die Angelegenheiten des Bühnenfestspielfonds sich beschränken.

Das Kuratorium ist von dem Vorsitzenden nach Bedarf, ferner auch auf schriftliches Verlangen zweier Mitglieder desselben, zu Sitzungen einzuberufen und bei Anwesenheit von 5. seiner Mitglieder beschlussfähig. Eine Beschlussfassung kann jedoch nach dem Gutachten des Vorsitzenden auch im Zirkulationswege geschehen. Bei mündlicher Abstimmung entscheidet die Mehrheit der Anwesenden, bei der Abstimmung im schriftlichen Wege die absolute Mehrheit der Mitglieder. Beschlussfassungen über Anträge auf Abänderung der für den Bühnenfestspielfonds hier getroffenen Satzungen oder Verwendung des Grundstockes des Fonds zum Theil oder im Ganzen und über die hiefür festzusetzenden Bedingungen erfordern die Zustimmung von 5 Mitgliedern des Kuratoriums. Die Verbescheidung dieser Anträge steht der Generalversammlung zu.

§ 25.

Die Kassenführung des Fonds wird durch einen von dem Kuratorium aufzustellenden und unter dessen Kontrolle stehenden Kassier besorgt. Die Verwahrung des Grundstockes erfolgt im Depositorium des Stadtmagistrates Bayreuth, woselbst auch sämtliche Eingänge bis zu deren Vertheilung gemäss der §§ 21 und 23 dieser Satzungen in vorläufige Verwahrung genommen werden. Das Kuratorium legt alljährlich unter namentlicher Aufführung der nicht etwa ungenannt bleiben wollenden Spender über den Stand des Fonds, insbesondere die vorgenommene Vertheilung und den Grundstock, im Vereinsorgane Rechnung ab.

§ 26.

Bei einer etwaigen Auflösung des Vereines ist von der Generalversammlung über diesen Stiftungsfonds, dem gemäss § 20 auch das übrige Vereinsvermögen zugeordnet ist, besondere Bestimmung im Geiste des Stiftungszweckes zu treffen. Der Beschluss hierüber erfordert $\frac{4}{5}$ Majorität der in der Generalversammlung vertretenen Stimmen; ehe diese erreicht ist, kann eine Auflösung des Vereines überhaupt nicht beschlossen werden.

§ 27.

Als Vereinsorgan gelten die „Bayreuther Blätter“, welche vom Vereine übernommen und als Monatschrift herausgegeben werden.

Sie dienen der litterarischen Agitation im Sinne des Vereinszweckes und der Besprechung der damit zusammenhängenden Kulturfragen, ferner der Veröffentlichung der wichtigsten, insbesondere der satzungsgemäss mitzuthemenen Vereinsangelegenheiten, sowie überhaupt zur Verbreitung aller die Bayreuther Bühnenfestspiele betreffenden Nachrichten.

Den Zweigvereinen und Ortsvertretungen ist je ein Exemplar unentgeltlich zuzusenden, und es haben diese sich die Verbreitung der Blätter unter ihren Mitgliedern angelegen sein zu lassen. Ueberdiess erhalten dieselben für je 20 Mitglieder auf Verlangen ein Exemplar.

Die „Bayreuther Blätter“ können auch von Nichtmitgliedern zu einem von der Zentralleitung festzusetzenden Preise abonniert werden.

Ueber Aenderungen bezüglich des Vereinsorganes beschliesst die Generalversammlung.

Bühnenfestspiele Bayreuth 1886.

Neun Aufführungen des Bühnenweihfestspiels Parsifal

am 23., 26., 30. Juli, 2., 6., 9., 13., 16., 20. August.

Acht Aufführungen von Tristan und Isolde

am 25., 29. Juli, 1., 5., 8., 12., 15., 19. August.

Verzeichniss der Mitwirkenden.

Dirigenten.

Hermann Levi, k. Hofkapellmeister, München.
Felix Mottl, grossherzogl. Hofkapellmeister,
Karlsruhe.

Solorepeditoren und musikalische Assistenz auf der Bühne.

Porges, Heinr., k. Musikdirektor, München.
Frank, Karl, Kapellmeister, Brunn.
Weingartner, Felix, Kapellmeister, Danzig.
Armbruster, Kapellmeister, London.
Merz, Oscar, München.
Görter, Albert, München.
Wirth, Chorinspizient, Hannover.
Harder, C. Inspizient, Hamburg.

Technisches Personal unter Leitung von

Kranich, F., grossh. Hoftheater-Maschinenmstr.,
Darmstadt.
Meissner, A., grossh. Hoftheater-Beleuchtungs-
inspektor, Darmstadt.

Die Dekorationen zu Parsifal sind nach Ent-
würfen von Paul von Joukowsky und den Pro-
fessoren Gebr. Brückner, herzog. Hofmaler in
Koburg, von Gebr. Brückner ausgeführt; die
zu Tristan und Isolde sind entworfen und aus-
geführt von den Herren Professoren Brückner
in Koburg.

Die Kostüme zu Parsifal sind ausgeführt nach
Entwürfen des Herrn Paul von Joukowsky; die
zu Tristan und Isolde sind entworfen und aus-
geführt von dem Historienmaler Professor Her-
mann Flügg in München.

Darstellendes Personal.

(Namen in alphabetischer Reihenfolge.)

Parsifal, Tristan:

Gudehus, Heinr., Kammersänger,	Dresden.
Vogl, Heinrich,	München.
Winkelmann, Herm., "	Wien.

Kundry, Isolde:

Malten, Therese, Kammersängerin,	Dresden.
Materna, Amalie,	Wien.
Sucher, Rosa, Opernsängerin,	Hamburg.

Gurnemanz, König Marke:

Siehr, Gustav	Hofopernsänger,	München.
Wigand,	Opernsänger,	Hamburg.

Amfortas:

Gura, Eugen,	Kammersänger,	München.
Reichmann, Th.,	"	Wien.

Brangäne:

Staudigl, Gisela, Hofopernsängerin,	Karlsruhe.
Sthamer-An- driesen,	Opernsängerin, Leipzig.

Altsolo in Parsifal:

Staudigl, Gisela, Hofopernsängerin,	Karlsruhe.
-------------------------------------	------------

Klingsor, Kurwenal:

Plank,	Hofopernsänger,	Karlsruhe.
Scheidemantel,	Kammersänger,	Dresden.

Titurel:

Dr. Schneider,	Opernsänger,	München.
----------------	--------------	----------

Chor.**Ritter.**

Ulbrich, A.,	Opernsänger,	Köln.
Unger, Joh.,	"	Karlsruhe.
Weiss, Friedr.,	"	"
Wickert, C. J.,	"	München.
Widely, Frd.,	"	Weimar.
Zeschinger,	"	Karlsruhe.

Orchester.**Violine.**

Halir, C.,	Konzertmeister,	Weimar.
Fleischbauer,	"	Meiningen.
Friedhold,	"	"
Ahner, Bruno,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Amnen,	"	Meiningen.
Boas, Karl,	Kammermusiker,	"
Bühlmann, Karl,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Cramer, Joseph,	Professor,	Amsterdam.
Fritsche, C.,	Kammermusiker,	Hannover.
Grohmann, Max,	Mitglied d. k. k.	Wien.
	Hofoper,	"
Günther,	Kammermusiker,	Berlin.
Hager, Adolf,	Hofmusiker,	Meiningen.
Hager, Karl,	Kammermusiker,	Weimar.
Hassfurther, P.,	Hofmusiker,	Meiningen.
Koch, Oskar,	Konzertmeister,	Berlin.
Koert, Jean,	"	Rotterdam.
Kötscher,	Hofmusiker,	Weimar.
Lauberer, Anton,	Tonkünstler,	Karlsbad.
Lohse, Karl Ernst,	Kammermusiker,	Hannover.
Metius, G.,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Miersch, Joh.,	Tonkünstler,	Paris.
Müller, Leopold,	Kammermusiker,	Meiningen.
Pfeffer, Julius,	Hofmusiker,	"
Pfitzner, Oskar,	Konzertmeister,	Bremen.
Rauchfuss, Fr.,	Kammermusiker,	Dessau.
Ritter, A.,	"	Meiningen.
Schiller, J.,	Hofmusiker,	Hannover.
Spiess, Albert j.,	"	Karlsruhe.
Stegmann, Alfr.,	Kammermusiker,	Dessau.
Steinbrecher,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Venzoni, Hjalmar,	Kammermusiker,	Hannover.
Wassmann, C.,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Weiglin, Emil,	Kammervirtuos,	Neustrelitz.

Viola.

Abbas, Alfons,	Kammermusiker,	Meiningen.
Deike, H.,	"	Hannover.
Funk, August,	"	Meiningen.
Gaule,	Tonkünstler,	Mannheim.
Glück, Josef,	Kammermusiker,	Karlsruhe.
Hackenberger,	Tonkünstler,	London.
Franz,	"	"
Hollander,	"	Altona.
Hoitz, Ludwig,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Krafft, Paul,	Kammermusiker,	Hannover.
Labler, Wladimir,	Kapellmeister,	Olmütz.
Ramm, J.,	Hofmusiker,	Schwerin.
Rose, W.,	k. Chor-Dirigent,	Hannover.

Cello.

Friedrichs, C.,	Kammermusiker,	Weimar.
Grützmacher,	Kammervirtuos,	"
Leopold,	"	"
Grützmacher,	Hofmusiker,	"
Friedr. jun.,	"	"
Jacobowsky,	Kammermusiker,	Berlin.
Kirchner, A.,	"	Hannover.
Lindner, Wilh.,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Lohse, Otto,	Kapellmeister,	Riga.
Schrempel, Max,	Hofmusiker,	Dresden.
Schübel, Heinr.,	"	Karlsruhe.
Steinmann, Alfr.,	"	Hannover.
Wendel, Robert,	Kammermusiker,	Meiningen.
Würkner, Karl,	Kapellmeister,	Olmütz.

Contrabass.

Benesch, Georg,	Mitgl. d. Hofoper,	Wien.
Bohnert, F.,	Kammermusiker,	Meiningen.
Eike, Karl,	"	Hannover.
Gianicelli, Karl,	"	Budapest.
Grüschow, Vollrath,	"	Meiningen.
Reiche, August,	"	Hannover.
Reiche, Gustav,	"	Meiningen.
Weber, W.,	"	Weimar.

Flöte.

Abbas, Max,	Kammermusiker,	Meiningen.
Beck, August,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Saal, Wilh.,	Kammermusiker,	Weimar.
Wilschauer, A.,	"	Hannover.

Klarinette.

Engel, Christian,	Kammermusiker,	Darmstadt.
Eisentraut, H.,	"	Weimar.
Esberger, Karl,	Tonkünstler,	München.
Kellner, Joseph,	Kammermusiker,	Hannover.
Menz (Bass-Clarinette),	"	"
Mühlfeld, Rich.,	Kammervirtuos,	Meiningen.

Oboe und Altoboe.

Eichel, H.,	Kammermusiker,	Hannover.
Keitel, H.,	"	"
Reiche, Albert,	"	"
Richter, Friedr.,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Thoms, José,	Tonkünstler,	Köln.

Fagott.

Hildebrandt,	Tonkünstler,	Bremen.
Merkel, Joseph,	Mitglied der Hofkapelle,	München.
Truckenbrodt,	Kammermusiker,	Meiningen.
Aug.,	"	"
Valerius, Wilh.,	"	Berlin.

Contrafagot.

Fedisch,	Kammermusiker,	Hannover.
----------	----------------	-----------

Posanne.

Grunert, F.,	Kammermusiker,	Hannover.
Justus, G.,	"	"
Steinmann, Chr.,	"	"
Thomas, Ferd.,	"	Meiningen.

Trompete.

Wöbbeking,	Kammermusiker,	Hannover.
	Harfe.	
Frankenberger,	Hofmusiker,	Weimar.
C.,		

Diller, Karl,	Kammermusiker,	Meiningen.
Hild, Franz, A.,	"	München.
Kok, J. D.,	"	Meiningen.
Steinmetze, G.,	Hofmusiker.	Karlsruhe.

Pauke.

Vitzthum, Heiner,	Kammermusiker,	Hannover.
Wiedemann, A.,	"	Darmstadt.
Zamara, Afr.,	Mitglied der k. k.	Wien.
	Hofoper,	

Lutter, Hermann, Kammermusiker,	Hannover.
Petzold, W.,	Meiningen.

Satzungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

§ 1.

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein hat den Zweck:

Die Bayreuther Bühnenfestspiele zu fördern und für alle Zeiten erhalten zu helfen und zunächst periodische, mindestens in jedem dritten Jahre wiederkehrende Aufführungen der Werke Richard Wagner's im Festspielhause zu Bayreuth anzustreben.

§ 2.

Mitglied des Vereines wird Jedermann durch Beitrittserklärung und Uebernahme der Verpflichtung, einen jährlichen Beitrag von mindestens 4 Mk. (= 2 fl. ö. W. = 5 Fr. = 5 Lire = 4 Sh. = 1 \$) in die Vereinskasse zu bezahlen. Die Beitrittserklärung ist an die Zentralleitung, eine Ortsvertretung oder an einen Zweigverein zu richten und an diese der Jahresbeitrag, erstmalig bei der Aufnahme, zu bezahlen. Die Namen der Mitglieder werden im Vereinsorgane veröffentlicht.

§ 3.

Das Vereinsjahr beginnt jeweilig am 1. Januar. Die Mitgliedschaft wird für das laufende Vereinsjahr erworben; sie dauert bis zu dem schriftlich bei der Zentral-Leitung oder bei dem Orts- oder Zweigvereine, bei welchem die Beitrittsanmeldung erfolgt ist, erklärten Austritte.

Als ausgeschieden gilt auch ein Mitglied, welches trotz Mahnung die Beitragsleistung während eines Jahres unterlassen hat.

§ 4.

Die Mitglieder haben das Recht:

- a) der Theilnahme an der Generalversammlung und einer Stimme im Zweigvereine, welchem das Mitglied angehört,
- b) zu einem ermässigten von der Zentralleitung zu bestimmenden Preise,
- c) auf die für den Besuch der Bayreuther Bühnenfestspiele oder sonst von dem Vereine für seine Mitglieder zu erwirkenden Begünstigungen.

§ 5.

Der Verein hat seinen Sitz in Bayreuth. Dort ist auch der Sitz des Vorstandes.

§ 6.

Zur Förderung der Vereinszwecke sind Ortsvertretungen und Zweigvereine gebildet, welche die Geschäfte des Vereines unter Aufsicht der Zentralleitung besorgen. Die Bildung solcher Ortsvertretungen und Zweigvereine kann an jedem Orte in- und ausserhalb Deutschlands erfolgen.

§ 7.

Die Ortsvertretungen werden von der Zentralleitung aufgestellt. Sie haben den Verkehr zwischen ihren Mitgliedern und der Zentralleitung zu vermitteln; sie haben Beitrittserklärungen entgegen zu nehmen und die Beiträge der bei ihnen angemeldeten Mitglieder einzukassiren; sie sollen ferner in ihrem Umkreise die Interessen des Vereines nach Thunlichkeit fördern.

Sie haben vor Ablauf eines jeden Vereins-Jahres der Zentralleitung Zahl und Namen der beigetretenen Mitglieder, sowie einen Bericht über ihre Thätigkeit einzusenden und die

Mitgliederbeiträge in der ersten Hälfte des Vereinsjahres — erforderlichen Falles nach Abzug der nothwendigsten Administrationsauslagen, welche die Höhe von 10 % der Einnahmen nicht übersteigen dürfen — an die Kasse der Zentrallleitung abzuliefern.

§ 8.

Zweigvereine können sich bilden, sobald 20 Mitglieder sich hiezu zusammengefunden haben. Sie unterstehen der Zentrallleitung nur insoferne, als sie den Beitritt von Mitgliedern zum Vereine mitzuthellen und für jedes Vereinsmitglied den in § 2 festgesetzten Vereinsbeitrag an die Kasse der Zentrallleitung in der ersten Hälfte des Vereinsjahres abzuliefern haben. Im Uebrigen organisiren sie sich auf Grundlage dieser Statuten nach freiem Ermessen und wählen ihre Leitung (Obmann, Schriftführer, Kassier etc.) selbst. Sie sind im Uebrigen vermögensrechtlich selbständig und organisiren sich nach Thunlichkeit.

Sie sollen aber durch Veranstaltung von Vorträgen, Konzerten, Aufführungen, Sammlungen u. dgl. die Zwecke des allgemeinen Vereines und die Vermehrung seines Vermögensstandes fördern und auch für die Beschaffung von Freiplätzen für ihre Mitglieder thätig sein.

§ 9.

Die Organe des Vereines sind:

- a) der Vorstand, bezw. dessen Stellvertreter,
- b) die Zentrallleitung und
- c) die Generalversammlung.

§ 10.

Der Vorstand und dessen Stellvertreter werden von der Zentrallleitung aus den in Bayreuth sesshaften Mitgliedern des Vereines gewählt.

Die Funktion des Vorstandes dauert bis zur nächsten ordentlichen Generalversammlung. Der Vorstand vertritt den Verein nach Aussen, insbesondere vor allen Gerichten und Behörden. Von ihm gehen alle Beurkundungen und Verlautbarungen nach Aussen aus.

Er ist von dem Zeitpunkte seiner Wahl an Mitglied der Zentrallleitung und hat in dieser Sitz und Stimme. Er führt den Titel Präsident des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines. Im Falle seiner Verhinderung gehen seine Befugnisse auf den Stellvertreter über. Sollten im Laufe eines Vereinsjahres beide Vorstandsmitglieder an der Ausübung ihrer Funktionen dauernd verhindert sein, so nimmt die Zentrallleitung für den Rest des Vereinsjahres eine neue Wahl der Vorstandschaft vor.

§ 11.

Die Zentrallleitung besorgt die Verwaltung der inneren Angelegenheiten des Vereines, sie besteht aus 9 Mitgliedern und dem Vorstande, beziehungsweise dessen Stellvertreter. Ihr Sitz wechselt. Sie wird von der Generalversammlung aus den Mitgliedern des jeweiligen Vorortes gewählt. Vorort ist jener, welcher nach Beschluss der Generalversammlung als Sitz der Zentrallleitung jeweils bestimmt wird.

Vorort kann nur ein solcher Ort werden, an welchem ein Zweigverein sich befindet.

§ 12.

Die Zentrallleitung führt die Beschlüsse der Generalversammlung aus und besorgt alle dieser nicht besonders vorbehaltenen Vereinsangelegenheiten. Sie hat die Generalversammlung einzuberufen und dieser einen Rechenschafts- und Kassabericht vorzulegen. In Jahren, in welchen eine Generalversammlung nicht stattfindet, ist ein solcher Bericht von ihr im Vereinsorgane mit Beginn des neuen Vereinsjahres zu veröffentlichen.

§ 13.

Die Zentrallleitung ist bei Anwesenheit von 6 ihrer Mitglieder beschlussfähig. Die Verhandlungen leitet der Vorstand, beziehungsweise dessen Stellvertreter; in deren Abwesenheit das durch die Zentrallleitung für die Dauer ihrer Funktion zum Vorsitzenden bestimmte Mitglied oder dessen Stellvertreter.

Bei dauernder Verhinderung eines Mitgliedes der Zentrallleitung bestimmt diese aus den im Vororte wohnenden Vereinsmitgliedern einen Stellvertreter.

§ 14.

Eine Generalversammlung sämtlicher Mitglieder des Vereines ist in jedem Festspieljahre, womöglich auf den der jeweilig ersten Aufführung folgenden Tag, nach Bayreuth und zwar mindestens 4 Wochen vor dem Termine einzuberufen.

Die Einberufung ist an alle Zweigvereine und Ortsvertretungen unter Bekanntgabe der Tagesordnung durch Einsendung der ihrer Mitgliederstärke entsprechenden Anzahl von Einladungen zu richten, jene haben sodann unverzüglich die Aussendung der Einladungen an die einzelnen Mitglieder zu besorgen. Der General-Versammlung kann am Vortage eine Vorbesprechung vorausgehen, zu welcher die Einladung gleichzeitig zu geschehen hat.

§ 15.

Die Generalversammlung nimmt den Rechenschafts- und Kassabericht entgegen, hört die Rechnungsrevisoren, entscheidet über die Verwendung des Vereinsvermögens, sowie über die vorliegenden Anträge und wählt die Zentralleitung. Sie bestellt auch zwei Rechnungsrevisoren und deren Ersatzmänner behufs Prüfung der Kassaverwaltung.

§ 16.

Ausser der Zentralleitung sind zur Stellung von Anträgen die Zweigvereine, die Ortsvertretungen und die einzelnen Mitglieder befugt. Solche Anträge, soweit sie nicht bereits Gegenstand der Tagesordnung sind, müssen der Zentralleitung mindestens 8 Tage vor dem Versammlungstermine mitgeteilt werden und können sonst nur auf Beschluss der Generalversammlung zur Verhandlung gebracht werden.

§ 17.

Das Recht des einzelnen Mitgliedes in der Generalversammlung beschränkt sich auf die Theilnahme hieran und auf Stellung von Anträgen. Die Abstimmung und Beschlussfassung wird den Ortsvertretungen und Zweigvereinen übertragen, welche dieses ihr Recht durch je einen Delegirten auszuüben haben. Die Delegirten sind mindestens 8 Tage vor der Generalversammlung der Zentralleitung anzuzeigen.

Die Anzahl der Stimmen, welche sie hiebei vertreten, wird durch die Anzahl der Mitgliederbeiträge festgestellt, welche die Vertretungen und Vereine, als deren Bevollmächtigte sie erscheinen, im entsprechenden Jahre an die Zentralkasse abgeführt haben, jedoch kann sie nie für mehr als ein Fünftel der sämtlichen auf der Generalversammlung vertretenen Stimmen in Anrechnung gebracht werden. Es ist zulässig, dass mehrere Ortsvertretungen und Zweigvereine sich durch gemeinschaftliche Delegirte an der Generalversammlung theiligen.

§ 18.

Die Leitung der Generalversammlung liegt dem Vorstande ob, eventuell dem von diesem bezeichneten Mitglieder der Zentralleitung. Die Beschlussfassung erfolgt durch Stimmenmehrheit; eine Statutenänderung kann nur durch $\frac{2}{3}$ Majorität der vertretenen Stimmen, die Auflösung des Vereines nur durch eine Majorität von $\frac{4}{5}$ dieser Stimmen beschlossen werden.

§ 19.

In sehr wichtigen und dringenden Fällen kann die Zentralleitung bei Zustimmung von mindestens sechs ihrer Mitglieder eine ausserordentliche Generalversammlung und diese auch in eine andere grössere Stadt an Stelle von Bayreuth unter Beobachtung der in § 15 gegebenen Vorschriften einberufen.

Eine ausserordentliche Generalversammlung ist unter denselben Normen binnen 14 Tagen nach gestelltem Verlangen auch dann von der Zentralleitung einzuberufen, wenn mehrere Zweigvereine oder Vertretungen, welche zusammen $\frac{1}{3}$ der sämtlichen Vereinsmitglieder in sich vereinigen, diese Einberufung schriftlich verlangen.

Die ausserordentliche Generalversammlung hat die der Generalversammlung überhaupt zukommenden Rechte.

§ 20.

Die Verwaltung des Vereinsvermögens liegt im Allgemeinen der Centralleitung ob. Dasselbe ist bis zur Verwendung im Sinne des Vereinszweckes in einem von der Generalversammlung zu benennenden ersten Bankinstitute nutzbringend anzulegen. Im Falle der Auflösung des Vereines fällt dasselbe dem Fonds für eine Richard Wagner-Festspiel-Stiftung zu, sofern nicht von der betreffenden Generalversammlung in anderer Weise darüber verfügt wird.

§ 21.

Von den Einnahmen des Vereines werden 25% dazu verwendet, Eintrittskarten für die jeweils stattfindenden Bühnenfestspiele anzukaufen, welche durch die Zentrallleitung den Zweigvereinen und Ortsvertretungen nach Massgabe der jeweils eingezahlten Mitgliederbeiträge zuzuweisen sind.

15% werden der bestehenden Richard Wagner-Stipendien-Stiftung zugewiesen. Die Verwendung beziehungsweise Ueberweisung hat alljährlich mit 30. Juni zu erfolgen.

Der für die Stipendienstiftung bestimmte Antheil ist an diese abzuliefern, die für den Ankauf von Eintrittskarten bestimmten 25% sind bis zu den nächsten Festspielen entsprechend den Bestimmungen über Verwaltung der Vereinseinnahmen anzulegen. Die hiedurch gewonnenen Zinsen werden gleichfalls zum Ankauf von Eintrittskarten verwendet.

§ 22.

Behufs Erreichung des Vereinszweckes wird ein Theil des Vereinsvermögens zu einem Fonds zu einer zu gründenden Richard Wagner-Festspiel-Stiftung gesammelt.

Diese dereinst unter staatlichem Schutze zu errichtende Festspiel-Stiftung soll die Aufgabe haben, die Bühnenfestspiele in Bayreuth zu fördern und dauernd im Geiste Richard Wagners zu erhalten. Der Fonds führt die Bezeichnung: Fonds für eine Richard Wagner-Festspiel-Stiftung und erhält eine besondere Verwaltung in Bayreuth.

§ 23.

Diesem Fonds werden aus dem Vereinsvermögen alljährlich 25% der erzielten Bruttoeinnahmen des Jahres nach dem jeweils (ab 1887) hiefür am 30. Juni zu stellenden Rechnungsabschlusse zugewiesen.

Ebenso erhält derselbe alle Spenden und Vermächtnisse, welche dem Vereine von Privaten, Vereinen oder anderen Corporationen zugewendet werden. Der Fonds und alle gewordenen Zuwendungen sind nach den für Capitalsanlagen der Gemeinden und Stiftungen bestehenden Vorschriften verzinslich anzulegen. Der Grundstock bleibt dem Zwecke gewidmet und darf nur im Nothfalle unter besonderen vom Curatorium festzusetzenden Bedingungen angegriffen werden.

§ 24.

Die Verwaltung des Stiftungsfonds steht einem Curatorium zu, welches sich bildet:

- 1) aus einem Vertreter der Familie Richard Wagner's,
- 2) aus dem Vorstande des Stadtmagistrates Bayreuth, oder dem hiefür bestellten Vertreter desselben,
- 3) aus dem Vorstande des Vereines oder dessen Stellvertreter,
- 4) aus einem von der Generalversammlung des Vereines auf mindestens 2 Jahre zu wählenden Delegirten,
- 5) aus dem Verwalter der Richard Wagner-Stipendienstiftung,
- 6) aus der Persönlichkeit, welche der unter dem Vorsitze des verstorbenen Ministers Grafen v. Schleinitz gegründete Zweigverein Berlin-Potsdam erwählt,
- 7) aus jener Persönlichkeit, welche aus der Zahl der hervorragenden Spender von der Majorität des Curatoriums für je 2 Jahre erwählt wird.

Das Kuratorium wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden und einen Schriftführer; seine Beschlüsse sind der Zentrallleitung des Vereines mitzutheilen, welcher die Ausführung dieser Beschlüsse obliegt.

Die Zentralleitung ist an diese Beschlüsse gebunden, soweit sie auf die Angelegenheiten des Fonds für eine Richard Wagner-Festspielstiftung sich beschränken.

Das Kuratorium ist von dem Vorsitzenden nach Bedarf, ferner auch auf schriftliches Verlangen zweier Mitglieder desselben, zu Sitzungen einzuberufen und bei Anwesenheit von 5 seiner Mitglieder beschlussfähig. Eine Beschlussfassung kann jedoch nach dem Gutachten des Vorsitzenden auch im Zirkulationswege geschehen. Bei mündlicher Abstimmung entscheidet die Mehrheit der Anwesenden, bei der Abstimmung im schriftlichen Wege die absolute Mehrheit der Mitglieder. Beschlussfassungen über die Stellung von Anträgen auf die Abänderung der für den Fonds der Richard Wagner-Festspielstiftung hier aufgestellten Satzungen oder Verwendung desselben zum Theil oder im Ganzen und über die hiefür festzusetzenden Bestimmungen erfordern die Zustimmung von 5 Mitgliedern des Kuratoriums. Die Entscheidung über diese Anträge steht der Generalversammlung zu.

§ 25.

Die Kassenführung des Fonds wird durch einen von dem Kuratorium aufzustellenden und unter dessen Kontrolle stehenden Kassier besorgt. Die Verwahrung des Fonds erfolgt im Depositorium des Stadtmagistrates Bayreuth. Das Kuratorium legt alljährlich unter namentlicher Aufführung der nicht etwa ungenannt bleiben wollenden Spender über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspielstiftung im Vereinsorgane Rechnung ab.

§ 26.

Bei einer etwaigen Auflösung des Vereines ist von der Generalversammlung nach Anhörung des Kuratoriums über diesen Fonds, dem gemäss § 20 auch das übrige Vereinsvermögen zugedacht ist, besondere Bestimmung im Geiste des Stiftungszweckes zu treffen. Der Beschluss hierüber erfordert $\frac{4}{5}$ Majorität der in der Generalversammlung vertretenen Stimmen; ehe diese erreicht ist, kann eine Auflösung des Vereines überhaupt nicht beschlossen werden.

§ 27.

Als Vereinsorgan gelten die „Bayreuther Blätter“, welche als Monatschrift herausgegeben werden.

Sie dienen der litterarischen Agitation im Sinne des Vereinszweckes und der Besprechung der damit zusammenhangenden Kulturfragen, ferner der Veröffentlichung der wichtigsten, insbesondere der satzungsgemäss mitzutheilenden Vereinsangelegenheiten, sowie überhaupt zur Verbreitung aller die Bayreuther Bühnenfestspiele betreffenden Nachrichten.

Den Zweigvereinen und Ortsvertretungen ist je ein Exemplar unentgeltlich zuzusenden, und es haben diese sich die Verbreitung der Blätter unter ihren Mitgliedern angelegen sein zu lassen. Ueberdiess erhalten dieselben für je 20 Mitglieder auf Verlangen ein Freiemplar.

Die „Bayreuther Blätter“ können auch von Nichtmitgliedern zu einem von der Zentralleitung festzusetzenden Preise abonniert werden.

Ueber Aenderungen bezüglich des Vereinsorganes beschliesst die Generalversammlung.

§ 28.

Der Verein erwählt die Bezeichnung: Allgemeiner Richard Wagner-Verein. Anerkannter Verein.

Zu seiner Vertretung legitimiren sich der Vorstand und dessen Stellvertreter durch einen beglaubigten Auszug aus dem Protokoll jener Sitzung der Zentralleitung, in welcher sie gewählt wurden.

A u f r u f

zur Errichtung eines Denkmals für

ARTHUR SCHOPENHAUER

in Frankfurt a. M.

In wenigen Jahren erfüllt sich ein Jahrhundert, seit Arthur Schopenhauer das Licht der Welt erblickte, einer Welt, die für ihn der Gegenstand tiefsinnigster Forschung werden und die er mit den Strahlen seines Genius mächtig erhellen sollte.

In einsamer Grösse, nur von wenigen verstanden, hat er unter uns geweilt. Spott und Hohn, die der verständnisslose Haufe stäts für die Edlen und ihrer Zeit weit Vorausgeeilten bereit hält, sind ihm nicht erspart geblieben.

Verstummt ist das Geschrei, das Zeitalter der Wirkung ist angebrochen. Schopenhauer ist schon heute, was er als Jüngling gehofft und erstrebt, der Philosoph des neunzehnten Jahrhunderts.

Als ein würdiges Glied schliesst er sich an jene hohe Reihe königlicher Geister an, die von Platon und Aristoteles durch Descartes, Spinoza, Locke und Leibniz herabführt zu Kant, Geister, mit deren tiefgehender Einwirkung auf die Menschheit unter den Männern der That nur die leuchtendsten Namen in der Geschichte verglichen werden können. Denn jene sind die Könige des Gedankens, und nur von diesem wird alles menschliche Thun regiert und geleitet.

Einem solchen Manne ein Denkmal errichten, kann nicht den gewöhnlichen Sinn haben, eine abgeschlossene Thätigkeit zu verherrlichen, einen grossen Namen vor Vergessenheit zu schützen und dem dankbaren Gedenken der Nachwelt zu bewahren. Das alles gilt für Schopenhauer nicht, denn seine Wirksamkeit hat kaum begonnen und wird in künftigen Jahrhunderten erst zur vollen Geltung gelangen. Wohl aber hat die Nachwelt das Recht und die Pflicht, die Schuld der Mitwelt zu zahlen und zu sühnen, ein redendes Zeugniss dafür abzulegen, dass Verständniss und Empfänglichkeit für die grossen Gedanken des Dahingegangenen in ihr gereift sind, und dem erhabenen Genius die Huldigung der Ehrfurcht und des Dankes darzubringen.

Schopenhauer ist das Bindeglied zweier Welten, der abendländischen und der morgenländischen Philosophie. Das allein genügt zu seinem Ruhme und um ihn zum Manne der Menschheit im höchsten Sinne zu stempeln. Der Weg, den er sich zu dem Geiste der Upanischaden gebahnt, ist eine staunenswerthe Leistung unvergleichlicher Divinationskraft. Dass er, der Erneuerer Kants, die dunkle,

fast unzugängliche Lehre dieses grössten Denkers des Abendlandes dem allgemeinen Verständnisse erschlossen, dass er mit und nach Kant den Materialismus durch den einzig möglichen Gegenbeweis widerlegt und so dieser einseitigen, heute mehr als je in ihren verderblichen Konsequenzen hervortretenden Weltanschauung allen Anspruch auf metaphysische Geltung für immer entrissen hat, — dass er darnach die Ethik als den höchsten Gegenstand der Philosophie bezeichnet, das unendlich schwierige Problem der Willensfreiheit tief sinnig ergründet hat, — dass er auf die Naturbetrachtung wie auf das Gebiet der Künste Lichtstrahlen geworfen, die in eine bisher ungeahnte Tiefe hinab deren wahres Wesen erleuchtet haben, — alles das sind Verdienste, deren hoher Werth und weitreichende Wirkungen erst von kommenden Jahrhunderten richtig geschätzt werden können.

Die Unterzeichneten sind zusammengetreten, um dem grossen Lehrer der Menschheit zum hundertjährigen Gedenktage seiner Geburt ein würdiges Denkmal in der Stadt, wo er die besten Jahre seines Lebens verweilte, zu errichten. Sie bitten um Beiträge zu diesem Zwecke bei den Gebildeten aller Nationen. Schopenhauer als Schriftsteller gehört zunächst Deutschland, als Philosoph der ganzen Menschheit.

Dr. Carl Bähr, Dresden. Prof. Giacomo Barzellotti, Rom. Rudolf von Ben-
nigsen, Hannover. Otto Böhtlingk, Jena. Prof. Francis Bowen, Harvard
College, Cambridge, Massach. Johannes Brahms, Wien. Georg Brandes,
Kopenhagen. Georg von Bunsen, Berlin. Prof. Wilhelm Gentz, Berlin.
F. A. Gevaert, Brüssel. Dr. Wilhelm Gwinner, Frankfurt. Hugo Gylden,
Direktor der Sternwarte, Stockholm. Frederick D. Hedge, S. J. D. Cambridge
Massach. Dr. S. van Houten, Mitglied der Staaten-Generaal, Haag. Prof.
Rudolf von Ihering, Göttingen. Emile de Laveleye, Lüttich. Prof. Rudolf
Leukart, Leipzig. Paul von Lilienfeld, Mitau, Kurland. Elpis Melena,
Khalepa, Creta. Professor Hugo Meltzl von Lomnitz, Klausenburg. Ober-
bürgermeister Dr. Miquel, Frankfurt. S. Moret y Prendergast, Madrid.
F. Max Müller, Oxford. Ludwig Noiré, Mainz. Rajá Rámpál Sing, Sud-
bury, Harrow. Ernest Renan, Paris. Heinrich Rickert, Reichstags-Abgeord-
neter, Danzig. Adolf Friedrich Graf von Schack, München. Joseph Unger,
Präsident des Reichsgerichts, Wien. Oberbürgermeister G. R.-R. von Winter,
Danzig. Hans von Wolzogen, Bayreuth.

Der Redaktion der „Bayreuther Blätter“

wurden bisher folgende Beiträge eingesandt:

Laut Abrechnung vom 11. Juli 1885 (B. Bl. VIII, 12)	Nr. 330
Wiener ak. Wagner-Verein	„ 25
Frl. v. B., Bayreuth	„ 5
Frau v. Pott, Graz	„ 10
	Nr. 370

Nachwort der Redaktion.

Wenn wir in Bayreuth den Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für Schopenhauer zum Abdruck bringen und Beiträge dafür von unseren Gesinnungsgenossen anzunehmen bereit sind, so geschieht diess nicht aus einer Untreue gegen die uns eingeprägte Ansicht über das Denkmal-Wesen oder Unwesen überhaupt, sondern in der schlichten Absicht, von uns aus — ohne Rücksicht auf Erfolg oder Nichterfolg — wenigstens nicht zurück zu bleiben, wenn es gilt inmitten der stumpfen Welt ein öffentliches Bekenntniss davon abzulegen, dass hier eine Gemeinschaft von Deutschen besteht, welcher die dankbare Ehrung Schopenhauer's eben angesichts jener Welt eine wahre Herzenssache ist. Auch glauben wir uns damit ein gewisses Recht zu erwerben, unsere aesthetische Ansicht über die Art solcher Ehrung auszusprechen, welche, wenn sie denn einmal um der öffentlich-nachdrücklichen Wirkung des Bekenntnisses willen in einem wirklichen „Denkmal“ bestehen soll, doch nimmermehr sich darin gefallen wird, den Philosophen in ganzer, unglücklicher, moderner Figuren-Plastik auf den offenen Markt unter diejenigen Volksmassen zu stellen, die von jener Philosophie keine Ahnung oder nur eine falsche, ihnen widerwärtige Vorstellung haben; vielmehr wird es ihr genügen, die Büste des Geistesheroen in schlichtester Weise, sei's an seinem Grabe, sei's in geschlossenem, oder doch gedecktem Raume an einer stillen, der Beschaulichkeit und geistigen Sammlung gewidmeten Stätte, auf einfachem Sockel aufstellen zu lassen, um dadurch vor allen Denen, welche ein anderes Zeugniss nicht verstehen, das Fortleben seines Andenkens in unserer dankerfüllten Seele offen zu bewähren.

Das wahre und einzig vollkommen würdige Denkmal jedes grossen Genius, dem wir Klarheit, Wahrheit und Freiheit verdanken, wird immerdar nur in der Erhaltung seiner uns zurückgelassenen Lebenswerke und in der unaufhörlichen Neubelebung dieser Werke durch die That unserer eigenen, lebendigen, geistigen und seelischen Nachfolge seines Wollens und Wirkens bestehen. In uns selbst muss das Denkmal erhalten und gepflegt werden, und wenn es, wie in dem Falle unserer grossen Kunst, auch selber in der Form eines vor der Welt aufragenden Denkmals, unseres Theaters, zu uns spricht, so wird es uns immer von Neuem dazu aufrufen, an ein anderes Denkmal für unsern Meister nicht zu denken, bevor nicht jenes sein eigenstes Bayreuth gesichert und monumentalisiert worden sein wird als dauernder Besitz für den davon zehrenden idealen Genius unseres Volkes. „Wagner-Denkmal“ in jener aufdringlich prunkenden Manier eines eitlen Markteffektes wären dem gegenüber heutzutage ein absonderlicher Hohn. Das Schopenhauer-Denkmal wahrt sich zum Wenigsten die Ehre, wenn es zu Stande kommt, das Denkmal einer Treue, wenn es nicht zu Stande kommt, das Merkmal einer Verlassenheit zu sein, welche Beide zu den Eigenthümlichkeiten deutscher Echtheit und echter Deutschheit gehören.

Bayreuth, 11. Juli 1886.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Wenn wir in Betracht der Zeit und der Wichtigkeit, die das Buch für die deutsche Literatur hat, so werden wir uns nicht wundern, dass es eine so große Anzahl von Lesern gefunden hat. Das Buch ist nicht nur ein Werk der Philosophie, sondern auch ein Werk der Literatur. Es ist ein Werk, das die Philosophie der Gegenwart in der Sprache der Vergangenheit darstellt. Es ist ein Werk, das die Philosophie der Gegenwart in der Sprache der Vergangenheit darstellt. Es ist ein Werk, das die Philosophie der Gegenwart in der Sprache der Vergangenheit darstellt.

P. S. Demnächst wird ein Werk aus der Feder eines fern wohnenden „Bayreuthers“ erscheinen, dessen Ertrag dem „Schopenhauer-Denkmal-Fonds“ zugewiesen werden soll, und das wir daher unsern Lesern hier schon zur Anzeige bringen:

Perlen der pessimistischen Weltanschauung

in

Meisterwerken der Litteratur

gefunden

von

Max Seiling (Finnland).

Verlag von Th. Ackermann, München.

(9 Bogen.)

Bayreuth, 11. Juli 1888.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.



Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.

Zweite Auflage in 31 Lieferungen à 60 Pf.



Wenn es von Richard Wagner oft schmerzlich empfunden wurde, in erster Linie als Componist, dagegen nur von Wenigen in seinem künstlerischen Gesamtschaffen verstanden und gewürdigt zu werden, so hat sich hierin in den letzten Jahren ein wesentlicher Umschwung vollzogen. Nicht daß die allgemeine Bewunderung, welche seine urgewaltige Tonsprache in der ganzen civilisirten Welt erregt, sich im Geringsten vermindert hätte, im Gegentheil! — man bringt aber mehr und mehr auch der Hinterlassenschaft, welche wir in seinen Dichtungen, sowie in seinen zahlreichen schriftlichen Abhandlungen über Kunst, Wissenschaft und Leben von ihm überkommen haben, die gebührende Beachtung entgegen. Dieses gesteigerte Bedürfnis, sich mit der litterarischen Thätigkeit Richard Wagner's bekannt und vertraut zu machen, hat den unterzeichneten Verleger der Gesammelten Schriften und Dichtungen des Meisters in die Nothwendigkeit versetzt, dieselben neu zum Druck zu bringen, ihm aber auch gleichzeitig die gern übernommene Verpflichtung auferlegt, die Anschaffung dieser Schriften, deren Niemand, will er in höheren Kunstfragen sich unterrichten oder mitsprechen, mehr entzathen können wird, durch billigte Preisstellung und bequemste Bezugsweise fernerhin derart zu erleichtern, daß jeder Interessent, auch der unbemitteltere, sich in deren dauernden Besitz zu setzen im Stande ist. Demgemäß gelangt die circa 200 Bogen starke

zweite Auflage

der zehn Bände umfassenden

Gesammelten Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner

in 31 Lieferungen à 60 Pf.

zur Ausgabe. Die Versendung dieser Lieferungen beginnt Mitte September d. J. und findet in Zwischenräumen von 8—14 Tagen Fortsetzung, so daß Ende Juli 1888 jeder Subscribent im Besitz des Ganzen sein wird. Das Nähere über Inhalt und Bändeintheilung, wie auch

eine Satz- und Formatprobe der Neuausgabe ist anliegend zu ersehen. Geschmackvolle und dauerhafte Einbanddecken stehen zu 40 Pf. per Band zu Diensten.

Bestellungen auf diese Lieferungs Ausgabe, zu denen man sich des beigegebenen Verlangzettels bedienen wolle, werden von jeder Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung angenommen und ausgeführt.

Möge das Unternehmen in allen Kreisen, in welchen man Richard Wagner und seine unvergängliche Bedeutung für die Kunst zu würdigen versteht, die erhoffte Unterstützung und Förderung finden!

Leipzig, Ende August 1887.

G. W. Frihsch.

Inhaltsübersicht:

Erster Band. (1.—3. Lief.)

Vorwort zur Gesammtherausgabe.
Einleitung.

Autobiographische Skizze (bis 1842).

„Das Liebesverbot“. Bericht über eine erste Opernaufführung.

Rienzi, der letzte der Tribunen.

Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841).

1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.

2. Ein Ende in Paris.

3. Ein glücklicher Abend.

4. Über deutsches Musikwesen.

5. Der Virtuos und der Künstler.

6. Der Künstler und die Öffentlichkeit.

7. Rossini's „Stabat mater“.

Über die Ouvertüre.

Der Freischütz in Paris (1841).

1. „Der Freischütz“. An das Pariser Publikum.

2. „Le Freischütz“. Bericht nach Deutschland.

Bericht über eine neue Pariser Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy).

Der fliegende Holländer.

Zweiter Band. (4.—6. Lief.)

Einleitung.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden.

Rede an Weber's letzter Ruhestätte.

Gesang nach der Bestattung.

Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu.

Lohengrin.

Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage. Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.

Siegfried's Tod.

Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden.

Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

Dritter Band. (7.—9. Lief.)

Einleitung zum dritten und vierten Bande.

Die Kunst und die Revolution.

Das Kunstwerk der Zukunft.

„Wieland der Schmiedt“, als Drama entworfen. Kunst und Klima.

Oper und Drama, erster Theil:

Die Oper und das Wesen der Musik.

Vierter Band. (10.—12. Lief.)

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:

Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.

Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Eine Mittheilung an meine Freunde.

Fünfter Band. (13.—15. Lief.)

Einleitung zum fünften und sechsten Bande.

Über die „Goethefestigung“. Brief an Franz Liszt.

Ein Theater in Zürich.

Über musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

Das Judenthum in der Musik.

Erinnerungen an Spontini.

Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer.

Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“. Über die Aufführung des „Tannhäuser“.

Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer“.

Programmatistische Erläuterungen:

1. Beethoven's „heroische Symphonie“.

2. Ouvertüre zu „Koriolan“.

3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“.

4. Ouvertüre zu „Tannhäuser“.

5. Vorspiel zu „Lohengrin“.

Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W.

Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.

Sechster Band. (16.—18. Lief.)

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel.

Erster Tag: Die Walküre.

Zweiter Tag: Siegfried.

Dritter Tag: Götterdämmerung.

Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

Siebenter Band. (19.—21. Lief.)

Tristan und Isolde.

Ein Brief an Hector Berlioz.

„Zukunftsmusik“. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen.

Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris. (Brieflich.)

Die Meisterfinger von Nürnberg.

Das Wiener Hof-Operntheater.

Achter Band. (22.—24. Lief.)

Dem königlichen Freunde. Gedicht.

Über Staat und Religion.

Deutsche Kunst und deutsche Politik.

Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.

Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“.

Censuren. Vorbericht.

1. W. G. Riehl.

2. Ferdinando Hiller.

3. Eine Erinnerung an Rossini.

4. Guard Devrient.

5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik“.

Über das Dirigiren.

Drei Gedichte.

1. Rheingold.

2. Bei der Vollendung des „Siegfried“.

3. Zum 25. August 1870.

Neunter Band. (25.—27. Lief.)

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871).

Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier.

Erinnerungen an Auber.

Beethoven.

Über die Bestimmung der Oper.

Über Schauspieler und Sänger.

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.

Sendeschreiben und kleinere Aufsätze:

1. Brief über das Schauspielermwesen an einen Schauspieler.

2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.

3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna.

4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.

5. An Friedrich Rieksche, ord. Prof. der Klass. Philologie in Basel.

6. Über die Benennung „Musikdrama“.

7. Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.

„Bayreuth“:

1. Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.

2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben.

Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

Zehnter Band. (28.—31. Lief.)

Über eine Operaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblattes“.

Bayreuth. Bayreuther Blätter.

1. An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine.

2. Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines.

3. Zur Einführung. (Bayreuther Blätter, Erstes Stück.)

4. Ein Wort zur Einführung der Arbeit Hans von Wolzogen's „Über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache“.

5. Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines.

6. Zur Einführung in das Jahr 1880.

7. Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth.

8. Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urtheil über die jetzige Weltlage“.

Was ist deutsch? (1865.—1878.)

Modern.

Publikum und Popularität.

Das Publikum in Zeit und Raum.

Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876.

Wollen wir hoffen? (1879.)

Über das Dichten und Komponiren.

Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen.

Über die Anwendung der Musik auf das Drama.

Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Forderungen der Wissenschaft“.

Religion und Kunst. (1880.)

„Was nützt diese Erkenntniß“? Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst.

Ausführungen zu „Religion und Kunst“. (1881.)

1. „Erkenne dich selbst“.

2. Judenthum und Christenthum.

Brief an H. v. Wolzogen.

Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms.

Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882.

Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblattes“.

Brief an H. v. Stein.

Parzifal.

Inhaltsübersicht der Gesammelten Schriften und Dichtungen.

Ich machte endlich meinen drängenden Gefühlen Luft. — „Wie“, rief ich, „nur für diesen letzten traurigen Dienst konntest Du mich gebrauchen? Dein Freund, sei er auch noch so unmächtig, hätte Dir in nichts Anderem dienlich sein können? Ich beschwöre Dich, zu meiner Beruhigung sage mir dieß: war es Mißtrauen in meine Freundschaft, was Dich abhielt, mich zu erfragen und Dein Schicksal mir früher mitzutheilen?“

„O, zürne mir nicht“, entgegnete er besänftigend, „zürne mir nicht, wenn ich Dir gestehe, daß ich in den halsstarrigen Wahn verfallen war, Du seiest mein Feind! Als ich erkannte, daß Du dieß nicht warest, gerieth mein Kopf in den Zustand, der mir die Verantwortlichkeit meines Willens benahm. Ich fühlte, daß ich nicht mehr mit klugen Menschen verkehren dürfte. Verzeihe mir, und sei freundlicher gegen mich, als ich es gegen Dich war! — Reiche mir die Hand und laß diese Schuld meines Lebens abgeschlossen sein!“

Ich konnte nicht widerstehen, ergriff seine Hand, und zerfloß in Thränen. Dennoch erkannte ich, wie meines Freundes Kräfte merklich abnahmen; er war nicht mehr im Stande sich vom Bette zu erheben; jene fliegende Röthe wechselte immer matter auf seinen bleichen Wangen ab. —

„Ein kleines Geschäft, mein Theurer“, begann er von Neuem. „Nenne es meinen letzten Willen! Denn ich will erstlich: daß meine Schulden bezahlt werden. Die armen Leute, die mich aufnahmen, haben mich willig gepflegt und nur wenig gemahnt; sie müssen bezahlt werden. In Gleichem einige andere Gläubiger, die Du auf jenem Papiere verzeichnet findest. Ich cedire zur Bezahlung all' mein Eigenthum, dort meine Compositionen und hier mein Tagebuch, in das ich meine musikalischen Notizen und Grillen eintrug. Ich überlasse es Deiner Geschicklichkeit, mein geübter Freund, so viel wie möglich von diesem Nachlasse zum Verkauf zu bringen, und den Ertrag zur Entrichtung meiner irdischen Schulden zu verwenden. — Ich will zweitens, daß Du meinen Hund nicht schlägst, wenn Du ihm einmal begegnen solltest; ich nehme an, daß er zur Strafe seiner Treulosigkeit durch das Waldhorn des Engländers bereits furchtbar gelitten hat. Ich vergebe ihm! — Drittens will ich, daß meine Pariser Leidensgeschichte mit Unterdrückung meines Namens bekannt gemacht werde, damit sie allen Narren meines Gleichen

Senta

(sich mit peinlichem Gefühle abwendend).

O, frage nicht! Antwort darf ich nicht geben.

Grif.

Gerechter Gott! Kein Zweifel! — Es ist wahr! — Welch' unheilvolle Macht riß dich dahin? Welche Gewalt verführte dich so schnell? — Dein Vater — ha! den Bräut'gam bracht' er mit . . . Ich kannt' ihn wohl . . . mir ahnte, was geschieht! Doch du . . . ist's möglich! — reichst deine Hand dem Mann, der deine Schwelle kaum betrat?

Senta (wie vorher).

Nicht weiter! Schweig'! Ich muß, ich muß!

Grif.

O des Gehorsams, blind wie deine That! Den Wink des Vaters nanntest du willkommen, mit einem Stoß vernichtest du mein Herz!

Senta (mit sich kämpfend).

Nicht mehr! Nicht mehr! Ich darf dich nicht mehr seh'n, nicht an dich denken: — hohe Pflicht gebet's.

Grif.

Welch' hohe Pflicht? Ist's höh' re nicht, zu halten, was du mir einst gelobtest, ew'ge Treue?

Senta (bestig).

Wie? Ew'ge Treue hatt' ich dir gelobt?

Grif (voll Schmerz).

Senta, o Senta, läugnest du? — Willst jenes Tag's du nicht dich mehr entsinnen, als du vom Fels mich riefest in das Thal? Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen, muthvoll ich trug Beschwerden ohne Zahl? Gedenkst du, wie auf steilem Felsenriffe vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n? Er zog dahin auf weiß beschwingtem Schiffe, und meinem Schutze vertraute er dich an: —