

Bayreuther Blätter.

Monatschrift

unter der Redaktion

von

HANS VON WOLZOGEN

herausgegeben

vom

Allgemeinen Richard Wagner-Verein.

Fünfzehnter Jahrgang 1892.



Inhalt des fünfzehnten Jahrganges.

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

Erstes Stück (Januar): S. 1—36.

Alexander Ritter. Was lehrt uns das Festspieljahr 1891? — *J. van Santen Kolff.* Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens. I. — *Houston Stewart Chamberlain.* Parsifal's Christbescherung. Ein Weihnachtsmärchen. — Berichtigungen. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen. Nr. 81.)

Zweites und drittes Stück (Februar — März): S. 37—108.

Tannhäuser-Nachklänge. Erste Abtheilung. (Von Hans v. Wolzogen, H. St. Chamberlain, E. Humperdinck, Ch. Bonnier, M. v. Meysenbug, Fr. Vult v. Steyern, Ed. Schuré, W. Ashton Ellis, Fr. v. Hausegger, Fr. Hofmann, M. Koch, H. Viotta.) — *Rudolf Geyer.* Mozart's Don Juan. — *J. van Santen Kolff.* Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens. II. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Bayreuther Festspiele 1891. — Beilage: Richard Wagner-Stipendienstiftung. — Wiener ak. Wagner-Verein. — (Umschlag: Voranzeige des Wiener Sonderzuges. — Litterarische Anzeigen. Nr. 82.)

Viertes Stück (April): S. 109—144.

Armin Seidl. Goethe und die Religion. I. — *Alexander Ritter.* Eine Erinnerung an Josef Tichatschek. — *Tannhäuser-Nachklänge.* Zweite Abtheilung. (Von W. Golther, R. Strauss, J. H. Löffler, Paul Schubring, Marc Twain = H. v. Wolzogen.) — Richard Wagner-Stipendienstiftung. — Beilage: Geschäftlicher Theil. — Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen. Nr. 83.)

Fünftes Stück (Mai): S. 145—184.

Gustav Wittmer. Christiani estote! — *Armin Seidl.* Goethe und die Religion. II. — *J. van Santen Kolff.* Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens. III. Nebst drei Briefen von *Richard Wagner.* — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Beilage: Jahresbericht des Akad. Wagner-Vereins zu Berlin. — (Umschlag: Aufführungen der Werke. I. — Litterarische Anzeigen. Nr. 84.)

Sechstes Stück (Juni): S. 185—224.

Ludwig Schemann. Paul de Lagarde. Ein Nachruf. — *Adolf Wahrmond.* Paul de Lagarde. — Hans Herrig †. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Beilagen: Einladung zur Generalversammlung. — Kassabericht. — Caritas. — (Umschlag: Besondere Anzeigen. — Litterarische Anzeigen. Nr. 85.)

Siebentes und achtes Stück (Juli—August): S. 225—296.

Richard Wagner. Die ursprüngliche Fassung des Preisliedes. — *Heinrich M. Schuster.* Mozart's nationale Bedeutung. — *Armin Seidl.* Goethe und die Religion. III. — *Fritz Koechel.* Der Bau des Tristan-Dramas. — *Franz Lechleitner.* Der Sängerkrieg auf der Wartburg. — *Gustav Wittmer.* Tannhäuser-Erlebnisse. — *Rudolf Schlösser.* Wagner im Gymnasium. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Anzeigen der Redaktion. — Beilage: Litteratur. — (Umschlag: Wiener Sonderzug. — Litterarische Anzeigen. Nr. 86.)

Neuntes Stück (September): S. 297—336.

Romain Rolland. Der französische Geist und das französische Drama. — *Armin Seidl.* Goethe und die Religion. IV. — *Martin Plüddemann.* Karl Loewe. — (Umschlag: Auf-
führungen der Werke. II. — Litterarische Anzeigen. Nr. 87.)

Zehntes und elftes Stück (Oktober—November): S. 337—408.

Arthur Graf Gobineau. Die Renaissance. Deutsch von *Ludwig Schemann.* Zweiter Theil: Cesare Borgia. I. — *Armin Seidl.* Goethe und die Religion. V. — *Houston Stewart Chamberlain.* Musikausstellung und Festspiele. — Bayreuther Festspiele. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen. Nr. 88.)

Zwölftes Stück (Dezember): S. 409—472.

Arthur Graf Gobineau. Die Renaissance. Deutsch von *Ludwig Schemann.* Zweiter Theil: Cesare Borgia. II. — *Wolfgang Golther.* Ueber einige Schritten zur deutschen Sage und Mythologie. — *Josef Standthartner.* — *Julius Cyriax.* — *Robert Franz* †. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Zentralleitung. — *Richard Wagner-Stipendienstiftung.* — Vereinsnachrichten. — Bayreuther Bühnenfestspiele. — Generalregister. — Bitten der Redaktion. — Beilage: Titel und Inhalt des Jahrganges 1892. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen. Nr. 89.)

I.

— Dringt es gewaltig ein,
Müssen wir tüchtig sein;
Liebe nur Liebende
Führet herein!

(Goethe.)

Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?

Von Alexander Ritter.

I.

Nach beendigtem Verlauf der Festspiele war es auch in früheren Jahren ein ganz amüsanter Vorname, einmal die ganze Summe von „gräulichem Unsinn“ zu überblicken, welchen die Presse dabei „ausgekrant“ hatte. Was wir früher nur der Belustigung wegen vornahmen, dem müssen wir uns jetzt aus anderen, sehr ernstesten Gründen unterziehen. Belustigendes wird zwar nicht viel, aber umsomehr Belehrendes dabei herauskommen. Denn mag es auch Manchem belustigend sein, die unschuldsvoll ehrlichen Aeusserungen einer absoluten Verständnisslosigkeit zu vernehmen, so zeigen die diesjährigen Press-Aeusserungen über unsere Festspiele, dass wir es jetzt nur zu einem geringen Theil mit jener absoluten Verständnisslosigkeit zu thun haben, zum weit grösseren Theil aber mit etwas ganz Anderem, sehr Unsauberem, an dem nichts mehr unschuldsvoll, und nichts mehr ehrlich ist.

Ein grosser Dichter sprach das geflügelte Wort: „Gegen Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.“ Ich finde aber, dass dies nicht in allen Fällen zutrifft. Auch dem ungöttlichsten Menschen steht es wohl an, den Kampf gegen die Dummen geduldig zu führen, denn sein Sieg ist zwar sehr fraglich aber nicht unmöglich, wie ich mich z. B. selbst ohne Ueberhebung wohl rühmen darf, manchen Dummkopf durch geduldiges Zureden zur Raison gebracht zu haben. Sehr übel würde es aber einem Vernünftigen anstehen, sich mit einem Gegner in Diskussion einzulassen, dem Unehrlichkeit, versteckte Nebenzwecke, und alle möglichen sonstigen Unreinlichkeiten auf die Stirne geschrieben sind. — Daher war es mir eine wirklich trostreiche Genugthuung, zu sehen, dass Keiner unserer Freunde sich herabgelassen hat, auf irgend eine dieser Press-Aeusserungen, wiederum in eben jener „ehrenwerthen“ Presse da draussen, überhaupt nur zu antworten. Wo es so zugeht, wo solche Motive zum Wortgefecht führen, wo Alles so wüst und gemein durcheinander schreit, da haben wir — zu

schweigen. Wenn aber der Vernünftige jeder Diskussion mit dem Unredlichen ausweichen wird, so gebietet ihm doch die Klugheit, diesen Gegner nicht etwa wirklich zu ignoriren, sondern vielmehr ihn scharf ins Auge zu fassen, um stäts vor seinen Ränken auf der Hut zu sein. So wollen denn auch wir in unserem vertrauten Kreise, d. h. in den „Bayreuther Blättern“, unsere Gegner scharf ins Auge fassen, und ihr Treiben einmal in wirkungsvolle Beleuchtung setzen, jedem redlichen Bayreuther zu Nutz und Frommen, Manchen darunter zu heilsamer Warnung. —

II.

Es ist nicht wohl möglich sich von der heutigen Generation unserer Gegner eine richtige Vorstellung zu bilden, wenn man sich nicht über ihre Vorläufer und deren Treiben in früheren Zeiten genügend unterrichtet. Wer, wie ich, seit über vierzig Jahren den Kampf gegen unsern Meister beobachtet hat, wird mir darin beistimmen, dass eine Charakterisirung dieser Vorläufer und ihres Treibens nicht wahrheitsgetreuer gegeben werden konnte, als unser Meister selbst es in dem Brief an Frau Marie Muchanow (Ges. Schr. Bd. VIII S. 300—323) gethan. — Da es für Jeden, der sich in der heute gegen damals ganz veränderten Situation, wie der Münchner sagt: „auskennen“ will, unbedingt nöthig ist zu wissen, wie es eben damals zugeing, man aber gerade hierüber selbst bei unsern Freunden noch häufig sehr falsche Vorstellungen antrifft, so kann ich nicht dringend genug die wiederholte Lektüre dieses lehrreichen Schriftstückes anempfehlen.

Dem nur einigermaassen Aufmerksamen wird aus dieser Lektüre eine Einsicht bis zur Gewissheit hervorgehen, nämlich die Einsicht, dass schon zu jener Zeit — der Brief stammt vom Jahr 1869 — die Gegnerschaft längst eine organisirte war. Wir brauchen hier nicht zu untersuchen, ob des Meisters Annahme: diese Organisation sei aus dem Schoosse eines gewissen „national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft“ hervorgegangen, begründet war oder nicht. Kommt es doch im vorliegenden Falle gar nicht darauf an, ob sie von Juden, Türken, oder meinthalben von unsern eigenen Landsleuten ins Werk gesetzt worden war; nehmen wir einmal an: von einem konfessionslosen Konsortium. Diese Thatsache wurde denn auch von den Gegnern selbst gar nicht in Abrede gestellt, vielmehr verfahren sie mit einer Offenheit, die gegen ihr jetziges Verhalten sehr wohlthuend absticht.

„Mit einer Gemeinheit des Ausdrucks und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der grossen weiten Presse geschrien und getobt, dass an ein menschenwürdiges Zuwortekommen gar nicht zu denken war.“ Aber nicht nur in der Presse, sondern in allen Beziehungen und Institutionen des öffentlichen Kunstlebens wurde mit der selben wüthenden Erbitterung der Vernichtungskampf gegen den Meister und seine Anhänger geführt. Keine Verleumdung zu perfid, keine

Insulte zu pöbelhaft, um nicht gegen den Meister und seine Gefolgschaft geschleudert zu werden. — Dennoch werden meine älteren Freunde aus jener Gefolgschaft mir gewiss beipflichten, wenn ich heute ausrufe: Ach, es war doch eine herrliche Zeit, als man immer genau wusste, wie man mit Jedem dran war!

Dies ist heutzutage sehr anders geworden.

Wie, und wodurch, — das wollen wir nun untersuchen.

III.

War an ein menschenwürdiges Zuwortekommen nicht mehr zu denken, so wendete sich der Meister um so unbeirrter der künstlerischen That zu. Tristan, Meistersinger, Ring des Nibelungen waren vollendet. Auf dem Hügel von Bayreuth baute man am Festspielhaus!

Seit dem Anfang der Siebziger Jahre machte sich in dem Geschrei der Gegner ein diminuendo bemerkbar. Wie ist das zu deuten?

Jenen ehrenwerthen Leuten wurde es angesichts der Bayreuther Vorbereitungen offenbar etwas schwühl ums Herz.

„Sollte Wagner wirklich jenes Geistes Kind sein, der sich nicht durch alles bedruckte Papier der Welt vernichten lässt? Es wäre entsetzlich! umsomehr da seine Werke einer Kulturtendenz zuneigen, welche — — oh!! Nun, wir wollen erst abwarten, ob er sein Bayreuth wirklich fertig bringt.“

Und der Meister brachte sein Bayreuth fertig. —

Jene ehrenwerthen Leute waren aber aus der Schwüle des Herzens zu einem verzweifelden, heldenmüthigen Entschlusse gelangt. „Es wird uns niemals glücken“ sagten sie sich, „Bayreuth und die Bayreuther Idee zu Fall zu bringen, so lange wir der Sache von Aussen, als Widersacher gegenüber stehn. Wir müssen in das Innerste eindringen, indem wir zum Scheine Alle mit Haut und Haar Wagnerianer werden.“

Nun begann es für uns ältere Wagnerianer etwas ungemüthlich zu werden. Waren wir bisher nur ein ziemlich kleines Häuflein gewesen, das sich aber untereinander gut verstand, so begann es nun, vom Jahr 1876 an, geradezu Wagnerianer zu regnen; und zwar Wagnerianer einer so bedenklichen Sorte, dass die Redlichen unter uns sich höflichst verbitten mussten, mit diesen in einen Topf geworfen zu werden. Für einen Wagnerianer zu gelten begann nun rentabel zu werden, für einen Antiwagnerianer hingegen — blamabel.

Während bisher sowohl die Hofkapellmeisterstellen als auch die Concertleitungen den Anhängern des Meisters unzugänglich gewesen waren, begann man nun bei Besetzung solcher Stellungen sich um Wagnerianer zu reissen.

Die Feuilletons unserer Weltblätter waren bisher der ausgesuchte Tummelplatz für die gehässigsten Verunglimpfungen der „Zukunftsmusik“ gewesen. Auch hier änderte sich Alles mit einem Schlage: die schaalsten, und als

Solche berüchtigtsten Feuilletonschreiber häuteten sich mit überraschender Plötzlichkeit, und standen als muthige Wagner-Kämpen da. —

Dem Besonnenen musste die leidenschaftliche Hast, mit der sich all diese Wandlungen vollzogen, doch merkwürdig erscheinen, und wer nun diese neuen Wagnerianer scharf aufs Korn nahm, der musste von Jahr zu Jahr mehr erkennen, wessen wir uns von ihnen zu versehen haben. Des Meisters Kunstprinzipien haben sie nur sehr oberflächlich in sich aufgenommen, nie aber wirklich gewissenhaft sich zu eigen gemacht. So ist es ihnen gelungen durch ihre Darstellungen des Tannhäuser des Meisters dichterische Absicht bis zu vollständiger Unkenntlichkeit zu entstellen. Und als nun Bayreuth eine so herrliche Tannhäuser-Vorstellung darbot, dass uns Alten, die wir das Werk so oft unter des Meisters eigener Leitung gehört, die Herzen wieder höher schlugen, da — — ja, was geschah da? Da kam es zu Tage, dass wir die gefährlichen Feinde der Bayreuther Idee nicht mehr unter den Antiwagnerianern zu suchen haben. Als jenen neuen Wagnerianern klar wurde, dass Bayreuth „in festen Händen“ liegt und nicht „begeben“ wird, da geriethen sie in jene fassungslose Wuth, welche allein die Mutter all jener gegen die Festspielleitung gerichteten Presserzeugnisse ist.

Wir aber haben nun den Vortheil deutlicher zu erkennen, wo die schlimmsten Feinde unserer Sache zu finden sind.

Ob und inwiefern sie uns schädlich werden können, und wie wir uns ihrem Treiben gegenüber verhalten wollen, dies möge nun im nächsten Abschnitt erörtert werden. —

IV.

Vielfach hörte ich unter unseren älteren, erfahrenen Freunden die Meinung: ein solch unwürdiges Pressgebahren bleibe gänzlich wirkungslos, dürfe daher von uns in keiner Weise beachtet, oder gar mit Erwiderungen beehrt werden.

Ich kann mich dieser optimistischen Anschauungsweise nur in sehr bedingter Weise anschliessen.

Wirkungslos wird dieses Gebahren immer nur auf jene Wenigen bleiben, welche durch langjährige, unerfreuliche Erfahrungen gelernt haben, z. B. aus einem hie und da ungeschickterweise stehengebliebenen Wörtchen, sofort den absoluten Mangel an Fach- und Sachkenntniss, deren Anschein sich aber grade der Schreiber geben will, zu entdecken; — oder aus einer kleinen vielsagenden Wendung, deren rechtzeitige Korrektur die allwaltende Nemesis verhinderte, deutlich zu erkennen, dass das Gesagte gar nicht etwa die wirkliche Meinung des Schreibers ist, sondern nur unsauberen Nebenzwecken dienen soll.

Die aber so genau auch zwischen den Zeilen zu lesen verstehen, deren sind Wenige, — eben nur die Aelteren, Erfahrenen.

Wie steht es aber mit unseren jüngeren, noch unerfahrenen Freunden? Mög' es ihnen beschieden sein, sich die christliche Tugend der Arglosigkeit möglichst zu bewahren. Aber — wenn ich bitten darf — über ein gewisses Maass hinausgetrieben, wird diese Tugend zur Untugend, und kann verhängnissvoll werden.

In dieser Hinsicht habe ich im letzten Festspieljahre recht unerfreuliche Beobachtungen an unsern jüngern Freunden gemacht.

Unsere maskirten Gegner verstehen es nämlich sehr gut, Schlagwörter in Umlauf zu setzen, denen man es nicht auf den ersten Blick ansieht, dass sie von Gegnern herrühren; vielmehr ist diesen Schlagwörtern mit journalistischem Geschick eine Physiognomie verliehen worden, die es nicht unglaublich erscheinen lässt, dass sie wirklich irgendwelch zartem Bedenken eines redlichen Wagnerianers entsprossen seien. Sieht man aber näher zu, so gewahrt man bald, dass eine ränkevolle Absicht dahinter steckt.

An diesem Näher-Zusehn lassen es aber unsere Jüngeren sehr fehlen; allzu arglos verfallen sie in gedankenloses Nachplappern solcher Schlagwörter, und befördern dadurch des Gegners ränkevolle Absicht. — Hier ist der Punkt, wo unsere Gegner uns wirklich gefährlich werden können, wenn wir nicht aus diesem selben Punkt eine ernst mahnende Verpflichtung herleiten wollen, welche wir Aeltern unseren jüngeren Freunden gegenüber auf uns zu nehmen haben. Es ist die Verpflichtung: sie vor dem Irregemachtwerden zu bewahren, indem wir dergleichen Schlagwörter unter das Secirmesser nehmen, und das Falsche und Verderbliche daran scharf und streng-sachlich nachweisen.

Ich möchte mir hier erlauben der verehrlichen Redaktion der „Bayreuther Blätter“ einen Vorschlag zu unterbreiten, dahingehend: es werde in diesen unsern Blättern eine Extra-Rubrik errichtet zum Schutze der Allzuarglosen. Eine solche Rubrik würde uns die Möglichkeit gewähren, manches jener gefährlichen Schlagwörter an anständigem Orte widerlegen zu können, ohne dem unanständigen Urheber dieses Wortes die unverdiente Ehre einer Apostrophierung seiner selbst zu erweisen.

Eine solche Widerlegung ist freilich ein unangenehmes Stück Arbeit, aber das oben erkannte und näher bezeichnete Pflichtbewusstsein muss uns allein bestimmen.

Lediglich von Diesem geleitet, will ich im nächsten Abschnitt mit gutem Beispiel vorangehen, indem ich solch ein vielfach in Umlauf gesetztes Schlagwort seciere und unter die Loupe nehme.

V.

Hier stehe es: „Der Tannhäuser gehört eigentlich gar nicht nach Bayreuth!“ In der Regel wird es von dem Zusatz begleitet: weil er kein „Musikdrama“, sondern noch eine Oper sei, und weil seine

Musik, für uns herrlich fortgeschrittene Musiker von Heute, doch schon einem überwundenen Standpunkt angehöre.

Diesen wahrhaft grauenvollen Unsinn hörte ich sehr oft von ganz unverdächtig ehrlichen Wagnerianern gedankenlos, in wirklich biblischer Unschuld nachsprechen. —

Nun also, meine lieben jungen Freunde, hört mir einmal recht aufmerksam zu.

Ihr müsst Euch als gute Wagnerianer doch darauf besinnen können, was eine Oper von einem musikalischen Drama unterscheidet.

Die musikalische Form der Oper besteht in einer Aneinanderreihung einzelner musikalischer Formeln, als da sind: Recitativ, Arie, Duett, Ensemblesatz, u. s. w. — Die dichterische Form der Oper besteht aber in einer Gestaltung des Stoffes, welche nicht aus dem Motiv einer natürlich lebensvollen Darstellung der vorgehenden Handlung entspringt, sondern einzig aus dem Motiv: jene Aneinanderreihung einzelner musikalischer Formeln zu ermöglichen.

Die dichterische Form des musikalischen Drama's besteht hingegen in einer Gestaltung des Stoffes, welche lediglich der Absicht einer lebensvollen Darstellung der Handlung und der Seelenmotive der Handelnden entspringt, — ohne die entfernteste Rücksichtnahme auf später etwa beizugesellende musikalische Formeln. Die musikalische Form dieses Drama's besteht aber wieder nur in dem musikalisch-freien, an keine Formel gebundenen Ausdruck des dichterisch Gegebenen. Wohlgemerkt aber: es bedingt dieses an keine der Formeln Gebundensein durchaus kein immerwährendes principielles Vermeiden dieser Formeln, vielmehr wird diese oder jene Formel sich gewissermaassen von selbst, unwillkürlich bilden, wo sie mit dem beabsichtigten Ausdruck nicht in Widerspruch steht, — was an des Meisters spätesten Werken noch wohl nachzuweisen ist. —

Nun betrachtet die dichterische Form des Tannhäuser. Entspricht sie der oben bezeichneten dichterischen Form des musikalischen Drama's oder der Oper?

Wenn der Meister es auch nicht selbst ausgesprochen hätte (Ges. Schr. Bd. VII S. 179), so würde doch jeder Einsichtige sofort erkennen, dass hier die Gestaltung des Stoffes lediglich in der Absicht einer lebensvollen Darstellung der Handlung und der Seelenmotive der Handelnden ausgeführt ist, ohne die entfernteste Rücksichtnahme auf später beizugesellende musikalische Formeln. Daher ist es evident, dass hier die dichterische Form des *musikalischen Drama's* vorliegt, und keineswegs die der *Oper*.

Betrachtet jetzt die musikalische Form des Werkes. Entspricht sie der oben bezeichneten musikalischen Form des Drama's oder der Oper?

Ogleich gewisse musikalische Formeln, wo sie mit dem beabsichtigten Ausdruck nicht in Widerspruch stehn, im Tannhäuser nicht principell ver-

mieden worden sind, so besteht hier doch die musikalische Form des Ganzen nur im musikalisch-freien Ausdruck des dichterisch Gegebenen. Also ist es evident, dass hier die musikalische Form des *musikalischen Drama's* vorliegt, und keineswegs die der *Oper*.

Diejenigen, welche nun sagen, der Tannhäuser sei kein musikalisches Drama, sondern eine Oper, wissen weder was ein musikalisches Drama, noch was eine Oper ist, noch auch überhaupt was sie selbst reden. Wer aber begriffen hat, dass Tannhäuser keine Oper, sondern ein musikalisches Drama ist, der suche nun — immer die unterscheidenden Merkmale der Opernform und der Form des musikalischen Drama's im Auge behaltend — unter allen musikalisch-theatralischen Werken nach, und er wird bis zum Tannhäuser nur Opern finden; darunter schöne Opern, geniale Opern, aber noch kein musikalisches Drama. Es wird ihm also unwiderleglich aufgehen, dass der Tannhäuser das erste musikalische Drama ist, welches überhaupt producirt wurde, als Solches aber der wichtigste Markstein in dem ganzen reformatorischen Schaffen des Meisters.

Ihr werdet mir nun beipflichten, meine lieben jungen Freunde, dass es schwer zu entscheiden ist, ob Dummheit oder Unredlichkeit das Schlagwort „Tannhäuser gehöre nicht nach Bayreuth“ ersonnen habe. Dazu kommt noch, dass jene mit dem einen oder anderen dieser Uebel behafteten Herren sich stellen, als hätten sie nie von des Meisters Absicht gehört, seine sämtlichen Werke, vom Holländer an, in Bayreuth aufzuführen. Ja ich kann ihnen noch mehr sagen: der Meister hatte die weitere Absicht, Mozarts Opern, und zwar jede in der Sprache, in welcher sie komponirt wurde, in Bayreuth zu mustergültiger Darstellung zu bringen. Nun, meine weisen Herren! hätte Ihrer Ansicht nach „Don Giovanni“ mit italienischen Sängern besetzt, nach Bayreuth gehört?*)

Ja Ihr! — Ihr habt herrliche Vorstellungen von dem, was der Meister gewollt!

Wir haben noch den Zusatz zu beleuchten, dass die Musik des Tannhäuser heutzutage schon einem überwundenen Standpunkt angehöre.

Der Meister hat in seinen späteren Werken dichterische Vorwürfe von bisher ungeahnter Tiefe behandelt, und war daher genöthigt auch in seiner Musik bisher ungeahnte technische Hilfsmittel anzuwenden. Den Werth einer Musik aber lediglich nach der Neuheit der in ihr verwendeten technischen Hilfsmittel zu beurtheilen, ist Sache des zünftigen Musikanten. Der Künstler beurtheilt die Musik nach der Kraft ihres Ausdruckes. Wie steht es mit dieser im Tannhäuser? Genügt sie Euch wirklich nicht?

*) Um Missverständnisse völlig fern zu halten, wollen wir hier noch bemerken, dass dieser Plan einen Theil des Programms für die Bayreuther Stylbildungs-Schule ausmachte, welche bekanntlich wegen Mangels an Theilnahme nicht zur Ausführung gelangt ist (Franz Liszt war als mitwirkende Lehrkraft gewonnen, und der Sänger Ferdinand Jaeger, als der Einzige, hatte sich als Schüler angemeldet), und zwar sollte die Oper Mozarts, in ihrer Originalsprache, im Bayreuther Opernhause zur Darstellung gebracht werden. *D. Red.*

Ei ei! — Und noch Eins: als der Meister schon den Parsifal komponirt hatte, sprach er noch mit schwärmerischer Begeisterung über die Musik der Zauberflöte. Sie schien also selbst zu diesem Zeitpunkt für unsern Meister noch kein überwundener Standpunkt zu sein. Und die Tannhäusermusik wär's schon für Euch? Dann lasst Euch einen Rath geben: die Ihr doch Alle etwas langsam und schwerfällig einen neuen Standpunkt erklimmt, hütet Euch, ihn mit gar so unheimlicher Schnelligkeit zu überwinden, denn Ihr werdet unfehlbar dabei in ein gefährliches Stolpern gerathen.

Ihr fragt nun, meine jungen Freunde, in welcher Absicht dieses unsinnige Schlagwort mit seinen unsinnigen Zusätzen verbreitet wurde. Offenbar in der Absicht: die Festspielleitung dahin zu verdächtigen, als ginge ihr das Verständniss für die eigentliche „Aufgabe Bayreuth's“ ab. Nachdem ich Euch im nächsten Abschnitt das Gegentheil hiervon bewiesen haben werde, dass nämlich die Festspielleitung gerade durch die Wahl des Tannhäuser zu den diesjährigen Festspielen das richtigste, ernsteste, tiefste Verständniss für die eigentliche Aufgabe Bayreuth's dokumentirt hat, werdet Ihr erkennen, dass jene Absicht, in der dies Schlagwort verbreitet wurde, eine ränkevolle war, und werdet künftig bestrebt sein, Eure Arglosigkeit etwas zu mässigen, indem Ihr jedes in Umlauf gesetzte Wort, sei es auch anscheinend von befreundeter Seite in Umlauf gesetzt, einer rigorosen Prüfung unterzieht, ehe Ihr seinen Inhalt acceptirt und weiterverbreitet.

Also nun: die Aufgabe Bayreuth's.

VI.

Mir war seinerzeit das Glück beschieden, den sämmtlichen neunzehn vom Meister selbst geleiteten Dresdner Tannhäuser-Aufführungen beizuwohnen.

Bei wem auch im späteren Lebensalter die Empfänglichkeit für Kunsteindrücke nicht abnimmt, der wird die Wahrnehmung machen können, dass dennoch die in der Jugendzeit empfangenen grossen Kunsteindrücke am schärfsten und unverwischlichsten in der Erinnerung haften. — So ist mir noch heute, nach sechsundvierzig Jahren, jede einzelne Stelle in den Gesangspartien, je nach dem Stimmklang der Tichatschek, Mitterwurzer, Johanna Wagner und Schröder-Devrient, genau im Gedächtniss; und ebenso genau haftet noch jedes Tempo und jede Tempomodifizirung des dirigirenden Meisters in meiner Erinnerung.

Der Meister hat uns in seiner Schrift „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“ (Ges. Schr. Bd. V) viel Belehrendes darüber mitgetheilt, nach welcher Richtung die Dresdner Aufführung eine Ungenügende geblieben war. Wenn der Meister aber zu dem Schlusse gelangt, dass wegen des Ungenügenden der Aufführung das ganze Werk auf ein vollständiges Unverständniss bei dem Publikum gestossen sei, so darf doch die Thatsache

nicht übersehen werden, dass sich gleich von der ersten Vorstellung an ein sehr ansehnlicher Kreis von Enthusiasten für das Werk bildete, der stark und stätig wuchs. Dieser Enthusiasmus ging ursprünglich von den Hauptdarstellern aus, und ergoss sich von hier unwiderstehlich auf die Hörer. Es hat nie wieder bei Bühnenkünstlern einen so starkgläubigen Fanatismus gegeben, als Jener, mit dem Tichatschek, Mitterwurzer, und die damals achtzehnjährige Johanna Wagner ihre Aufgaben erfassten. Hierin liegt aber das geheimnissvolle Etwas, welches den Dresdner Vorstellungen einen mächtigen Reiz und eine erhabene Weihe verlieh.

Als der Meister ins Exil wanderte, wurden diese Aufführungen für eine Reihe von Jahren unterbrochen, und damit begannen die sicheren Ueberlieferungen der Intentionen des Meisters mehr und mehr abzubrockeln.

Es folgten nun für den Tannhäuser böse und immer bössere Jahre. Wurde in Weimar unter dem herrlichen Franz Liszt die musikalische Tradition noch gewissenhaft aufrecht erhalten, so kümmerte man sich an den übrigen Theatern immer weniger darum. War man doch sicher, dass der verbannte Meister nicht in Person korrigirend einschreiten könne, und so entstand für die Herren Kapellmeister die wonnige Situation: das unbeschränkteste *plein pouvoir* in höchstem Maass ausnutzen zu können. Namentlich fing es bezüglich der Tempi an immer toller zuzugehen. Das leidenschaftliche Allegro wurde zum sinnlosen Prestissimo; das gefühlvolle Andante zum hüpfenden Allegretto, und bei dem wirklichen Adagio hiess es auch noch: „*Time is money!*“ nur nicht zu langsam!“

Am ärgsten wurde mit dem „Tannhäuser-Lied an Venus“ umgesprungen. Hier wurde ein Tempo Mode, und ist es noch, welches jenen edelen, ritterlich-glänzenden Rhythmus, welcher dem Liede eigen, durch sinnlose Uebereilung vollständig zerstört. Wie sehr der Meister auch selbst gegen dieses Tempo protestirte, wie herrlich auch Hans von Bülow gerade den Vortrag dieses Tempos in seinen Aufführungen der Ouverture wiedergab, — Nichts half! Man wusste auch, warum man bei der eingerissenen Mode verharrte: man wollte das Stück, nicht etwa blos Herrn Hanslick zulieb, sondern zu eigenen viel tiefer liegenden Zwecken „vergemeinern“, — und das erreichte man auf diesem Wege allerdings.

War es also mit der Konservirung der musikalischen Tradition Nichts, so ging es mit der Tradition für die schauspielerische Darstellung nicht um ein Haar besser.

Die kindlich unschuldsvolle, von der Welt noch gänzlich unberührte Elisabeth wurde von leidenschaftlich armschleudernden Riesenheroinnen dargestellt. — Aus dem tiefen, männlich-resignirten Wolfram wurde ein unausstehlich gezierter, süsslicher Schmachtpoët. — Die Interpreten der Titelrolle aber suchten die Tiefe ihrer Auffassung hauptsächlich darin zu bekunden, dass sie sich unausgesetzt möglichst dissolut und anstössig gebärdeten, und das Schreien dem Singen substituirten. Einen einzigen Inter-

preten sollte der Meister finden, der seinen Intentionen völlig genüge: Schnorr, ein Wunder darstellerischer Begabung; und ein einziges Mal hat der Meister das Werk noch selbst einstudirt: in Wien, im Jahre 1875. Aber die Macht der Gewohnheit war bereits zu herrschend geworden. Die Tradition konnte sich in Wien selbst nicht lange erhalten, und die übrigen Theater Deutschlands wirthschafteten mit dem Tannhäuser unbeirrt in der beliebten Manier weiter.

Der Meister selbst enthielt sich fortan des Besuches irgend welcher Tannhäuser-Aufführung. Die selbe Praxis befolgte auch Jeder, der den wirklichen Tannhäuser von besseren Zeiten her kannte. Wir mussten uns sagen: was sie da auch geben, der Wagner'sche Tannhäuser ist es gar nicht mehr.

Es hat mich daher später auch nicht mehr verwundert, wenn sich mir immer neue Anzeichen dafür aufdrängten, dass unter des Meisters Anhängern von der heutigen Generation am wenigsten Verständniss für den Tannhäuser vorhanden sei. Von den Begeistertsten dieser Anhänger musste ich immer gerade über diesen Tannhäuser, der mich seinerzeit zuerst zum Wagnerianer gemacht hatte, die allerwunderlichsten Ansichten vernehmen, die mir wirklich Zweifel aufsteigen liessen, ob denn Jene auch wirklich das selbe Werk meinten wie ich.

Nein, es sei hier nochmals die Thatsache ausdrücklich aufgewiesen und festgestellt, dass unsere heutige Generation den wahren, echten, Wagner'schen Tannhäuser selbst gar nicht kannte, und gar nicht kennen konnte. Denjenigen, welche bis hierher noch nicht vollständig begriffen haben, wodurch sich jener wahre, echte Wagner'sche Tannhäuser von jenem auf unseren Theatern dargestellten Tannhäuser unterscheidet, wollen wir noch Folgendes zu ihrer Aufklärung mittheilen.

In jenem wahren, echten Tannhäuser, wie ihn der Meister als musikalisches Drama gemeint, hat die Musik nicht an sich zu wirken, etwa als reizvoller Klang durch ihre melodische Fülle, sondern als Ausdruck des dichterischen Gehaltes.

In jenem an unsern Theatern dargestellten Tannhäuser wird aber der dichterische Gehalt des Werkes nicht sowohl dargestellt als vielmehr entstellt. Es ist somit Dasjenige gar nicht vorhanden, als dessen Ausdruck die Musik allein wirken soll, und infolgedessen kann die Musik dort nur an sich wirken, als gefälliger Klangreiz.

Mit anderen Worten: unsere Theater haben den Tannhäuser als Drama nicht verstanden, und haben ihn durch fehlerhafte Darstellung zur Oper heruntergearbeitet.

Besteht nun die allgemeine Aufgabe Bayreuths lediglich in der Pflege des musikalischen Dramas, so war es jezt die besondere Aufgabe Bayreuths, jener Herunterarbeitung zur Oper durch das künstlerische Beispiel entgegen-

zuwirken, indem es den Tannhäuser, des Meisters Intentionen entsprechend, als musikalisches Drama zur Aufführung brachte.

Dass die Festspielleitung diese Aufgabe richtig erkannt, zeugt für ihr tiefes Verständniss der Bayreuther Idee; dass sie der jetztigen, irregeleiteten Generation gegenüber, an die Lösung der Aufgabe ging, zeugt aber für den hohen Muth und die künstlerische Gewissenhaftigkeit, mit der sie das heilige Vermächtniss des Meisters verwaltet. —

Ob und in welchem Maasse ihr die Lösung dieser Aufgabe gelungen sei, darüber steht das Urtheil vor allen Andern Denen zu, welche von Anfang an den Tannhäuser nur aus der vom Meister selbst geleiteten Wiedergabe in sich aufgenommen haben. Denen, welche nicht nur den sämtlichen neunzehn vom Meister selbst geleiteten Vorstellungen vom ersten bis zum letzten Takte beigewohnt haben, sondern ausserdem in einem Jahrzehnte währenden persönlichen Verkehr mit dem Meister genügende Gelegenheit hatten, seine Intentionen bezüglich der musikalischen und darstellerischen Wiedergabe des Werkes in sich aufzunehmen.

Diesen gebührt — noch einmal sei es gesagt — das Urtheil darüber vor den Andern.

Ich gehöre zu Diesen. — —

VII.

Bevor ich mein Urtheil abgebe, sei dem etwaigen Missverständniss eines hierbei zu gebrauchenden Ausdruckes vorgebeugt.

Der Begriff: den Intentionen des Meisters entsprechen, schliesst nämlich keinesweges jenen ganz andern Begriff: diesen Intentionen vollauf genügen, in sich ein.

Nie hat der Meister eine seinen Intentionen vollauf genügende Aufführung eines seiner Werke erlebt. Wohl aber hat sein eigenes Bemühen, seine persönliche Anleitung Aufführungen zustande gebracht, welche seinen Intentionen entsprachen. Doch nur in seltenen, vereinzeltten Fällen. Mit dem Tannhäuser ist ihm aber, nach seinem eigenen Ausspruch, auch dies niemals gelungen.

Dies vorausgeschickt, ist nun zu sagen:

Die Lösung der Aufgabe ist der Festspielleitung, den Traditionen und Intentionen des Meisters entsprechend, und davon auch nicht im geringfügigsten Punkte abweichend, im höchsten Maasse gelungen.

Der Hörer und Zuschauer der Bayreuther Tannhäuser-Aufführung wurde zu allererst an die dramatische Aktion gefesselt, und zwar in der Weise, dass er diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt war, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein schien.

Genau Dies ist aber die Absicht, welche den Meister bei der Schöpfung des Werkes einzig leitete. (Ges. Schr. Bd. VII S. 179). Diese Absicht

bei keiner der von ihm selbst geleiteten Aufführungen haben erreichen zu können, hat der Meister wiederholt beklagt.

Wenn nun von allen Seiten, selbst von Gegnern, zugestanden wurde, dass diese Absicht durch die Bayreuther Aufführungen erreicht wurde, weil hier das Drama zu so deutlicher Erscheinung gelangte, wie nie zuvor, so liegt in diesem Zugeständniss eine so überschwängliche Lobpreisung der Festspielleitung, wie wir und sie selbst es nur irgend wünschen konnten.

Dieses Zugeständniss haben wir somit nur dankend zu quittiren. Es kann nicht meine Aufgabe sein, den Lesern der „Bayreuther Blätter“, welche den lebensvollen Eindruck direkt von der künstlerischen That empfangen, diesen Eindruck noch einmal in Worten zu schildern. Wer gern solche Erinnerungsfeier begeht, dem empfehle ich den Artikel „Die Bayreuther Tannhäuser-Aufführung“ von Dr. Heinrich Reimann in Nr. 32/33 der Lessmann'schen Musikzeitung als das Gründlichste, Geistvollste und Gerechteste, was über dieses Thema geschrieben worden ist.

Meine Aufgabe ist hier eine Andere. —

Zugestehen, dass des Meisters Absicht erreicht wurde, zugleich aber die Mittel, durch welche die Absicht erreicht wurde, im Einzelnen bekriegen und bemängeln, verräth jedenfalls einen bedenklichen Mangel an Logik.

Freilich tritt dieser Mangel nicht in allen Fällen mit so grotesker Komik zutage, wie bei jenem unberufenen Propheten, der zwar auch zugestand, dass in der Bayreuther Tannhäuser-Aufführung „das Drama als solches in herrlichster, ungeahnter Weise zur Geltung gekommen ist“, zugleich aber verkündet: gerade die Tannhäuser-Aufführungen zeigten deutlich, dass die Festspielleitung sich lediglich von „dilettantischem Eigenwillen“ habe inspiriren lassen.

Also mit andern Worten: was noch nie erreicht wurde, selbst (nach seinem eigenen Ausspruch) durch den Meister nicht, das wurde hier erreicht durch — — — dilettantischen Eigenwillen!

Aber es sind, wie gesagt, nicht alle Fälle so grotesk komisch, und daher so unschädlich.

Viele Aussetzungen sind so raffiniert ausgeklügelt, andere wieder werden mit einer so unwiderstehlichen Keckheit hingeworfen, dass die Jüngeren, Arglosen hier wiederum der Gefahr des Irregemachtwerdens ausgesetzt sind.

Ich setze mir daher die Aufgabe, jene einzelnen Mittel, welche, da sie zur Erreichung der Absicht verholfen, doch wohl die richtigen gewesen sein müssen, einer richtigen Würdigung zu unterziehen, unter stäter Beifügung der unverständigen Bemängelung, die sie durch die Presse erfahren.

Halten wir uns zuerst an den rein musikalischen Theil.

Man hat die Kühnheit gehabt, die Mottl'schen Tempi korrigiren zu wollen. Dem gegenüber habe ich jene Worte mitzutheilen, welche Frau Johanna Wagner nach der ersten Aufführung an mich richtete. Sie sagte: „Wenn der Onkel noch am Leben wäre, und man hätte mir gesagt, er dirigire selber, so hätt' ich es geglaubt.“

Frau Johanna Wagner hat die Elisabeth unter dem Meister selbst studirt, und neunzehn Mal unter seiner Leitung gesungen. Genügt das wohl, um einer so grossen Künstlerin mindestens die richtigen Tempi einzuprägen? — Mein Urtheil über Mottl's Direktion stimmt übrigens ganz mit dem ihrigen überein. — Ohne die Unzahl thörichter Einwendungen, wie z. B. „Trauermarschtempo des Tannhäuserliedes“ u. s. w., im Einzelnen einer Widerlegung zu würdigen, gebe ich daher Jenen, deren Geschmack diese Tempi nicht entsprechen, nur den wohlgemeinten Rath: ihren Geschmack zu korrigiren, denn an den Tempi ist nichts zu korrigiren, — es sind eben die des Meisters selbst.

Man hat zu finden beliebt, dass der Chorklang gegenüber dem Orchester viel zu stark gewesen sei.

Hier ist daran zu erinnern, dass an all' unsern Theatern die Chöre numerisch sehr mässig besetzt sind, meist träge und nachlässig singen, daher auch von unsern aufdringlichen Posaunen bei jeder Gelegenheit in Grund und Boden geblasen werden. Daran haben sich die Leute gewöhnt, finden es hübsch, und möchten es in Bayreuth auch wieder so haben. Diesen Gefallen kann man ihnen aber nicht thun, denn es würde gegen die Intentionen des Meisters verstossen, welcher, obgleich damals das Dresdner Theater über einen sehr stark besetzten Chor verfügte, bei jenen Dresdner Aufführungen beständig klagte, dass der Chorklang der Orchestermasse gegenüber zu schwach sei. Bei den Bayreuther Aufführungen ist es aber den gewissenhaftesten Bemühungen gelungen, ein so vollkommenes Ebenmaass zwischen Chor- und Orchesterklang herzustellen, wie es noch nie und nirgend bei einer Tannhäuser-Aufführung zu hören war.

Also auch hier wieder, auf Seite der Festspielleitung: peinlichste Gewissenhaftigkeit gegenüber den Intentionen des Meisters, auf Seite ihrer kritisirenden Gegner: eitel urtheilsloses Gerede. —

Ist das Gerede dieser Herren nun sehr wunderlich, so ist es ihr Verschweigen beinah noch mehr.

Auf Schritt und Tritt hörte man im Publikum mit Entzücken hervorheben, wie diese oder jene Schönheit des Werkes durch die ganz andere Tempinahme zu viel höherer Wirkung, wo nicht gar überhaupt erst zur Erscheinung gelangt sei.

Warum schweigt Ihr Euch darüber so gründlich aus?

Auf Schritt und Tritt hörte man im Publikum urtheilen, dass ein so idealer Orchesterklang noch nie zuvor gehört worden sei. In all unsern Hofkapellen und Theaterorchestern sind bis heute immer noch die Streich-

instrumente gegenüber den Bläsern viel zu schwach besetzt. Im Bayreuther Orchester ist durch die Herstellung eines richtigen Verhältnisses dieser beiden Instrument-Gruppen gerade für den Tannhäuser eine ganz zauberhaft schöne Klangwirkung erzielt worden, welche nun wiederum die unendlich fein-musikalische Kunst des Phrasirens der Themen, welche Mottl diesem Tannhäuserorchester beizubringen wusste, erst zu jener Ausdrucksfähigkeit kommen liess, die überall mit Enthusiasmus bewundert wurde.

Warum schweigt Ihr auch darüber?

Die Pilgerchöre im Tannhäuser sind als die schwerste Aufgabe bekannt, welche bezüglich reiner Intonation jemals einem Vokalchore gestellt wurde. Noch nie und nirgend wurden sie so glockenrein gesungen wie in Bayreuth. Aber noch ein Anderes, weit Bedeutsameres, ist an der Leistung des Bayreuther Vokalchores hervorzuheben. In der Oper war es meistens ziemlich gleichgültig, ob man die Textworte eines Chores verstand oder nicht. Im musikalischen Drama hängt oft das Verstandenwerden einer wichtigsten dramatischen Situation allein von dem deutlichen Verstehen des Chortextes ab. Das Problem aber: wie ist es zu erreichen, dass man, nicht etwa bei sprachlich gehacktem, sondern bei schön gesungenem Vortrage, jedes Textwort ohne Zuhilfenahme des Textbuches deutlich verstehe? Dieses für das musikalische Drama so unendlich wichtige Problem ist zum ersten Mal in Bayreuth, und zwar in überraschender Weise, gelöst worden.

Wisst Ihr, welch unendlich mühsame, unausgesetzte Arbeit zur Lösung dieses Problems erforderlich war?

Ihr wollt es wissen und verstehen? und während im Publikum diese so wichtige Errungenschaft überall mit freudig erregtem Danke begrüsst wurde, schweigt Ihr darüber? — Geht mir, geht! Euer Verschweigen ist um nichts sauberer als Euer Gerede.

Ehe wir uns von der Besprechung des rein-musikalischen Theiles abwenden um zu dem darstellerischen überzugehen, sei noch ausdrücklich konstatiert, dass die Bayreuther Orchester- und Chor-Leistungen zu jenen gezählt werden müssen, welche den Intentionen des Meisters nicht nur entsprachen, sondern auch voll genügten.

Wollen wir uns jetzt fragen, wie Bayreuth seine grosse Aufgabe bezüglich des darstellerischen Theiles gelöst hat, so beginnen wir mit der Besprechung der grossen choreographischen Scene des ersten Aktes. — Wem von uns fiel da nicht jener Balletmeister der Pariser grossen Oper ein, welcher erklärte: er könne hier des Meisters Intentionen nur entsprechen, wenn ihm ein Balletchor von lauter „ersten Sujets“ zur Verfügung stände. Die Aufgabe, deren Lösung in des Meisters Sinne jener Balletmeister für unmöglich erklärte, und die infolgedessen für jene Pariser Aufführung aufgegeben werden musste, ist in Bayreuth gelöst worden. Wir sahen eine Scene bacchanalen Sinnentaumels, der sich bis zu dionysischer Raserei steigert, und die Darstellung verblieb, ohne nur von ferne an die

widerliche Lascivität unseres heutigen Ballets zu gemahnen, innerhalb der reinsten Schönheitsgrenzen.

Zeigt mir jenes Theater, oder nennt mir jene Kunstleitung, welche zur Lösung dieser Aufgabe auch fähig wäre.

Unsere mimisch-choreographische Kunst, unser heutiges Ballet, ist zu einem schmähhlichen Verfall herabgesunken. Der intelligente Theil der dieser Kunst Angehörigen giebt dies selbst zu. Er bekennt sich aber auch ausser Stande, Wege aufzufinden, auf welchen aus diesem Verfall wieder empor zu kommen wäre. Der „Bayreuther Geist“ hat solche Wege gefunden und sie gezeigt, und auf diese That darf die Festspielleitung mit berechtigtem Stolz blicken.

Wir wollen hier in der weiteren Besprechung der darstellerischen Mittel einen kleinen Halt machen, indem wir uns fragen:

„welche Fähigkeiten sind zur Leitung einer Kunstunternehmung, welche verschiedene Kunstarten in sich schliesst, erforderlich?“

Die Antwort kann nur lauten: ein universal künstlerisch gebildeter Geist, welcher für die Ausdrucksfähigkeit, also für die innerste Natur einer Jeden dieser zu verwendenden Kunstarten, umfassendes Verständniss bekundet. Man hat unserer Festspielleitung ein umfassendes Verständniss für die bisher in Bayreuth zur Verwendung gelangten Kunstarten nicht wohl absprechen können. Dass man dort die schönsten Dekorationen sieht, ist bekannt; dass diese aber alle nach genauer Angabe der Festspielleitung ausgeführt wurden, auch. — Bezüglich der Inszenierungskunst und der Regieführung liess man der Festspielleitung bisher auch so ziemlich Gerechtigkeit widerfahren. — Die mimisch-choreographische Kunst gelangte aber in Bayreuth bei den Tannhäuser-Aufführungen zum ersten Male zur Verwendung. — Es galt hier, für jedes Motiv der Venusberg-Musik jene Tanzgebärde aufzufinden, deren Gefühlsinhalt das Motiv ausdrückt. Nur da durch konnte der Musik auch hier die richtige Wirkung in des Meisters Sinne gewahrt werden.

Wer, entzückt über die Lösung dieser Aufgabe, der genialen Balletmeisterin Madame Zucchi seine Bewunderung aussprechen wollte, musste aber eine bescheidene Ablehnung jedweden Komplimentes von seiten dieser Künstlerin erfahren: „weil sie lediglich die genauen Angaben der Festspielleitung ausgeführt habe.“

Es scheint mir daher sehr wichtig, hier festzustellen, dass unsere Festspielleitung durch die Lösung dieser Aufgabe wiederum ein umfassendes Verständniss für eine bisher in Bayreuth noch nicht verwendete Kunstart bekundet, und damit ihren universal künstlerisch gebildeten Geist aufs Neue dokumentirt hat.

Wollen wir nun in der Besprechung der darstellerischen Mittel fortfahren, so haben wir die Besetzung der einzelnen Partien ins Auge zu fassen, und dies ist dasjenige Gebiet, auf welchem die Festspielleitung die

allerthörigsten, bisweilen wirklich unsinnige Beurtheilungen, nicht selten mit den gemeinsten Insinuationen gewürzt, erfahren musste.

Die Festspielleitung ist sich aber dessen stets bewusst geblieben, was auch auf diesem Gebiete die eigentliche Aufgabe Bayreuths ist. Nämlich: vor Allem solche Darsteller zu den Festspielen heranzuziehen, welche die meiste Fähigkeit haben, sich des Meisters Intentionen vollständig zu eignen zu machen. Nur in einzelnen Fällen ist aber neben hervorragenden künstlerischen Qualitäten auch diese besondere Fähigkeit anzutreffen. Hier ist unter den in diesem Festspieljahr neugewonnenen Künstlern vor allen ein Name zu nennen: Fräulein Meilhac, die mit all ihrer grossen Begabung Diejenige war, welche sich in All' und Jedem auf das Treulichste und Eifrigste den Weisungen der Festspielleitung angeschlossen, und dadurch ethisch wie künstlerisch das glänzendste Beispiel gab. — Die selbe Fähigkeit ist aber bei unsern berühmten Grössen durchaus nicht immer zu finden, vielmehr ist sie hier durch die Macht andauernder Gewohnheit, wie durch so manche schlechte Einflüsse unserer Theater, oft sehr beeinträchtigt. Da erwächst denn in vielen Fällen der Festspielleitung die Verpflichtung, mit jungen Talenten zu experimentiren, wie ja der Meister selbst in solchen Fällen häufig experimentirt hat. Welch umfassendes Kunstverständniss unsere Festspielleitung jederzeit hierbei bekundet hat, ist den Einsichtsvollen bekannt, wurde von der Presse aber nie sogleich, sondern immer erst „etwas später“ anerkannt.

Als z. B. dem eben erst deutsch lernenden Anfänger Van Dyck der Parsifal übertragen wurde, schrie Alles: „Der Dilettant! Der Anfänger! kann ja nicht deutsch!“ Ja es wurden sogar anonyme Drohbriefe an die Festspielleitung gerichtet. Jetzt ist Herr Van Dyck eine Berühmtheit geworden, seine herrliche Aussprache des Deutschen kann zum Muster dienen, und sein Parsifal begeistert die Leute so sehr, dass sie ihn — ungerecht gegen Grüning — den einzigen guten Parsifal nennen.

Vor dem Richterstuhl jener „besserwissenden Unverständigen“, wie der Meister sie nannte, haben namentlich die zwei jugendlichen Darstellerinnen der Elisabeth keine Gnade gefunden.

Eine üppige Repräsentantin mit bravourös-aufdringlichem Stimmklang wäre ja für diese Partie leicht zu finden gewesen, doch hätte solches Vergreifen in der Wahl eines Hauptmittels sicher die Erreichung der Absicht in Frage gestellt. Die Festspielleitung war so gewissenhaft zu erwägen: erstens, dass der Meister routinirte Sängerinnen, welche 1845 in Dresden disponibel waren, verschmähte, und die Partie einer achtzehnjährigen Anfängerin zutheilte; zweitens, dass der Meister im Jahre 1882, seine Blumenmädchen musternd, von einer blutjungen Anfängerin sagte: „Mit einer Solchen würde ich die Elisabeth versuchen“; drittens, dass der „Schwerpunkt“ dieser Aufgabe durchaus nicht (wie fälschlich behauptet wird) im zweiten Akt liege, worunter die Herren eigentlich meinen, dass

Elisabeth im zweiten Finale den Chor und das Orchester recht mächtig zu überschreien habe, sondern nach des Meisters Angabe (Ges. Schr. Bd. V S. 202) darin, „dass die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache“, und ferner darin: (Ges. Schr. Bd. V S. 179) „dass sie nicht nur das vollständige Gebet zur Wirkung brächte, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten wüsste, dass sie das ganze pantomimische Nachspiel desselben unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglichte.“

Nun seien, unter den wenigen Empfänglichen und Urtheilsfähigen, und unter Diesen die noch weniger Redlichen gefragt: welchen Eindruck sie von der Ausführung dieser Gebet-Scene mit der darauf folgenden pantomimischen Darstellung empfangen. Die Antwort wird im höchsten Grade ermuthigend für eine Festspielleitung ausfallen, welche ihre Aufgabe darin erkennt: des Meisters Absichten zu erreichen, und nicht: den Opernfreunden durch Vorführung eines auffallenden Stimm-Volumens Ohrenschmäuse zu bereiten.

Man hat an den Darstellerinnen der Elisabeth auch ausgesetzt, dass man ihnen „das Einstudirte“ zu sehr angemerkt habe.

Der Geschmack ist zwar verschieden, doch soll es noch Leute geben, welche eine richtige Darstellung, der man anmerkt, dass sie einstudirt ist, einer falschen, die nicht einstudirt ist, vorziehen.

Die Wahrheit ist, dass diese beiden Darstellerinnen ganz hervorragendes Talent dokumentirt haben, dass die eine, Fräulein Wiborg, eine schöne Vortragsweise und eine sichere Beherrschung der Mittel besitzt, während die andere, Frl. de Abna, welche noch nicht in solchem Grade diesen Vorzug erreicht hat, dafür bereits mehr Fülle der Stimme aufwies. Beide wirkten vor Allem rührend, durchaus kindlich vornehm und untheatralisch. Aber — auch Van Dyck wurde erst ein bewundernswerther Parsifal — man muss ihnen des Weiteren erlauben zu werden.

Ebenso verhält es sich mit jenem ungewöhnlich begabten „Anfänger“ welchem, neben zwei berühmten Interpreten, die Titelrolle auch für zwei Vorstellungen übertragen war.

Hier zeigte es sich, dass die Journalisten und Kritiker von heute am Künstler nur Eines zu beurtheilen verstehen: seine materiellen Mittel. Aber auch diese nicht etwa nach ihrem Wohllaut, oder nach ihrer charakteristischen Verwendbarkeit, sondern lediglich nach ihrer — Stärke. Wo diese nicht in gewünschtem Maasse vorhanden ist, sind jene Herren auch für das ausgesprochenste Talent blind, wo sie aber vorhanden, sehen sie auch an der evidentesten Talentlosigkeit nichts Unerfreuliches.

Es ist keine Abschweifung, sondern eine nothwendige Vorbereitung zu dem, was ich noch zu sagen haben werde, wenn ich hier an eine Kunstgrösse erinnere, welche unserer Zeit weitab liegt. Unsere heutigen Opernkritiker machen sich jedenfalls von der grossen Schroeder-Devrient Gott

weiss was für Vorstellungen; hat doch auch unser Meister diesen Namen durch seine geradezu schwärmerische Verehrung unsterblich gemacht. — Beträte sie aber heute, sei's auch im Vollbesitze ihrer Jugendkraft, eine unserer Bühnen — welche Enttäuschung für unsere Kritiker!

Ihre Stimme war durchaus nicht gross, sehr beschränkt im Umfange, und nicht einmal besonders wohlklingend. — Wodurch sie aber die Hörer so unwiderstehlich hinzureissen wusste, das waren lauter Eigenschaften, denen gegenüber man heutzutage ganz unempfindlich, weil verständnisslos geworden ist. So ist nicht zu zweifeln, dass unsere heutige Kritik gegen ein zweites Auftreten der Schroeder-Devrient protestiren würde.

Wäre es nun schon für eine so eminente Künstlerin höchst misslich dieser verständnisslosen Kritik gegenüber zu stehen, um wie viel mehr für einen bescheidenen, aber begabten „Anfänger“ wie Herr Heinrich Zeller vom Weimarer Hoftheater. — Bei der ersten Wiedergabe seines Tannhäuser wirkte die starke Befangenheit — man bedenke: anderthalb Jahre am Theater, und des Meisters schwierigste Partie auf der Bayreuther Bühne darstellen — so beeinträchtigend auf die Mittel des jungen Künstlers ein, dass auch der bescheidenst veranlagte Gehörsinn dahinter zu kommen vermochte, dass an diesem Abend die Stimm-Mittel nicht ausreichten.

Am zweiten Abend war die übergrosse Befangenheit gewichen, und nun zeigte sich, dass die Stimm-Mittel zur Wiedergabe des intentionirten Ausdruckes sehr wohl ausreichten, wenn auch nicht zur Befriedigung des sybaritischen Stimmklangbedürfnisses unserer Operschwelger. Da aber unsere Kritik nur die Stärke des Stimm-Materials zu beurtheilen versteht, so war fortan nur von dem hieran zu bemerkenden Mangel die Rede, und die vielen vorzüglichen Eigenschaften, mit denen der junge Künstler seine Aufgabe gelöst hatte, blieben unbeachtet, unerwähnt.

Diese Eigenschaften sind: unmittelbare Wärme der Empfindung, sowohl in der schauspielerischen Darstellung, wie im gesanglichen Vortrag; in diesem Letzteren aber: fein-musikalische Phrasirung und korrekte Deklamation, bei mustergiltiger Aussprache; und schliesslich: selbstverleugnendes Sichversenken in die Intentionen des Meisters.

Dass die Festspielleitung es für geboten erachtete, neben zwei berühmten und beliebten Darstellern des Tannhäuser, einen jungen Künstler von so ungewöhnlicher Begabung auch zu Wort kommen zu lassen, wird denjenigen nicht befremden, der beobachtet hat, wie die Festspielleitung von je und unablässig darauf bedacht war, für jungen Nachwuchs zu sorgen.

Wer aber dagegen protestirt, begabte Anfänger, welche in dieser Absicht von der Festspielleitung herangezogen werden, in Bayreuth anzuhören, der beweist dadurch, dass ihm die Aufgabe Bayreuths nicht am Herzen liegt, dass also vor Allem er selbst nicht nach Bayreuth gehört. Er mache von seinen zwanzig Mark weniger Aufhebens, und trage sie wo

anders hin. Unseres Wissens wird er eine Vereinigung von Kunstgrössen wie: Fr. Sucher, Fr. Materna, Frl. Meilhac, Van Dyck, Plank, Scheidemantel, und noch einiges Andere was Bayreuth bietet, auch wenn er seine kostbaren zwanzig Mark noch multiplizierte, anderwärts nicht finden. —

Doch es mahnt mich zum Schlusse dieses Abschnittes zu gelangen, daher muss ich viel des Hervorragenden unserer Tannhäuser-Vorstellungen ganz unerwähnt lassen.

Dieses sei jedoch schliesslich nochmals hervorgehoben:

wie die Festspielleitung mit umfassendem Kunstverständniss *die Mittel* ausgewählt hatte, so wurde auch *die Absicht* im höchsten Maasse erreicht.

Die Bayreuther Vorstellungen ergaben eine glorreiche Wiedergeburt des vom Meister intentionirten Dramas Tannhäuser.

VIII.

Bevor wir zum Schlussergebniss dieser Abhandlung kommen, haben wir unsern bisherigen Gedankengang zu rekapituliren.

Im ersten Abschnitt erkannten wir die Nothwendigkeit, unsere heutigen Gegner und ihr Treiben ins Auge zu fassen. Im zweiten charakterisirten wir die Gegnerschaft früherer Zeiten, um sodann im dritten zu besserem Verständniss des heutigen gegnerischen Treibens zu gelangen. Im vierten Abschnitt untersuchten wir, inwiefern uns dieses Treiben gefährlich werden könne, und fanden, dass diese Gefahr hauptsächlich im Irregemachtwerden der jüngeren Anhänger bestünde, welches unsere versteckten Gegner durch ränkevolle Schlagwörter zu bewirken suchen. Im fünften wiesen wir an solchen Schlagwörtern nach, dass sie der ränkevollen Absicht dienten, der Festspielleitung ein mangelndes Verständniss für die Aufgabe Bayreuth's zu insinuiren. Im sechsten Abschnitt untersuchten wir: welches die allgemeine Aufgabe Bayreuth's, und die besondere im heurigen Festspieljahre sei. Im siebenten aber beantworteten wir die Frage: in welchem Maasse der Festspielleitung die Lösung dieser Aufgabe gelungen sei. —

Nachdem wir uns in dieser eingehenden Weise über die Eigenschaften des Gegners und die Beschaffenheit des Schlachtfeldes unterrichtet haben, wird uns in diesem achten und letzten Abschnitt nur noch die Frage beschäftigen können: Haben wir zu fürchten oder zu hoffen?

Aber was fällt mir da ein? Ich Vergesslicher!

Im heutigen Krieg hängt doch das Meiste von der Waffe ab. Die beiderseitigen Waffen haben wir aber noch gar nicht untersucht. Also: die Waffe der Gegner ist das geschriebene Wort, das bedruckte Papier; unsere Waffe dagegen: die künstlerische That, die Festspiele. —

Drüben die alte Feuersteinflinte — hüben — ja was da? Sagen wir: das elektrische Zukunftsgeschoss aus aëronautischer Höhe! —

Wirklich, wir wollen das geschriebene Wort nur zur Verständigung unter uns verwenden, es aber nicht gegen den Feind richten. Gegen diesen verlieh uns der Genius deutscher Kunst die edlere und wirkungsvollere Waffe der künstlerischen That.

Wird diese unsere Waffe von Berufenen gehandhabt?

Darüber hat wohl unser sechster und siebenter Abschnitt hinlänglich Aufschluss gegeben.

Seht Euch in unserer Theaterwelt um, und Ihr werdet erkennen, dass Bayreuth das letzte Refugium unserer deutschen musikalisch-dramatischen Kunst ist. Lernet aber auch aus der Geschichte, wie oft der endliche Sieg erhabener Ideen gerade von der Stätte solch eines letzten Refugiums ausging. Dann werdet Ihr freudiges Hoffen gewinnen und jene Kraft der Treue, die durch Wasser und Feuer, durch Noth und Tod mit Bayreuth geht.

Und somit, meine lieben jungen Freunde, Gott befohlen! —

Ihr Anderen aber da draussen, bildet Euch um Gotteswillen nicht ein, dass ich zu Euch gesprochen. Da würdet Ihr meine Bescheidenheit überschätzen. —

Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens.

Ein Rück- und Ueberblick zur Erinnerung an 1872 und 1882.

Von J. van Santen Kolff. *)

1892.

„ Nur ein Einziges bezwecken: die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigenthümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene.“
(Richard Wagner, „Ueber die „Goethestiftung““, 1851.)

Manchem Besucher der Festspiele, wenn er jenen braunrothen Fleck des Wagner'schen Bühnenhauses nach längerer Abwesenheit aufs Neue, in lieblicher Majestät auf der in duftiger Ferne schimmernden dunkelgrünen Anhöhe der Hohen Warte angelehnt sah, dürfte sich die Frage schon aufgedrängt haben: wann jene ungeheure Konzeption zuerst des Meisters Geiste entkeimte, und welche Daten und Ereignisse als Stationen des schweren Weges zu betrachten seien, der den durch seine unerschütterliche Willenskraft unterstützten Mann von der Empfängniß und Geburt seiner unerhörten Utopie bis zu ihrer Verwirklichung führte? Zumal der Beneidenswerthe, welchem es vergönnt war, 1876 das verwirklichte Ideal zu erschauen, dem es fernerhin vergönnt, Augen- und Ohrenzeuge des herrlichen weiteren Gedeihens, vom „Parsifal“ über „Tristan“ und „Meistersinger“ zum „Tannhäuser“, bis 1891 zu sein, dürfte der rein geschichtlich - dokumentarischen Darstellung der Beschaffenheit der frühesten Anfänge und Versuche erhöhte Theilnahme entgegenbringen. Dies ist erreicht worden. Aber — wie ward es erreicht, woher kam es, dass es sich gerade so, und nicht anders, entwickelte und gestaltete?

Der Jahrgang 1886 dieser Blätter brachte eine Zusammenstellung authentischer Urkunden, welche die Geschichte von „Bayreuth“**) von der Grundsteinlegung 1872 bis zur „Ring“-Aufführung 1876 betrafen. Die nachstehende Darstellung des in Bayreuth verwirklichten und verkörperten Gedankens soll nun dort endigen, wo jene Uebersicht anfang, und somit die ergänzende Vorgeschichte, die *Prolegomena* dazu bringen. Eine sachgemässe Zusammenstellung des authentischen

*) Dieser Aufsatz befand sich schon Ende Juli 1891 in den Händen der Redaktion. Seitdem ist die Schrift von Karl Heckel erschienen: „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung“ (Leipzig, E. W. Fritzsche), welche mindestens auf ihren ersten 12 Seiten das gleiche Thema behandelt. Unsere Erinnerung an die Jahre 1872 und 1882 durfte nichtsdestoweniger in obiger Veröffentlichung ihren besonderen Ausdruck finden. —

**) Vgl. Wagner's Auslassung in der vom Frühjahr 73 datirenden Broschüre „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“: „Meine Annahmen und Hoffnungen in diesem Bezuge will ich hier jedoch schliesslich noch nach dem einen Begriff zusammengefasst darlegen, welcher jetzt unter dem Namen „Bayreuth“ wirklich bereits zur Bezeichnung eines, theils ungekannten oder missverstandenen, theils voll Spannung und Vertrauen erwarteten Etwas, unserer Oeffentlichkeit geläufig geworden ist. Ich fasse nun den Namen „Bayreuth“ willig auf, um in ihm Das vereint auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebenvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich mir anschliesst.“

Aktenmaterials, weiter nichts, eine Arbeit welche die Wahrheit des Dichterspruches: „Wenn die Könige bauen, haben die Kärner zu thun“ somit auf neue darthut.

Mit dieser Arbeit, die mindestens all Denen Neues bringt, welche — und es sind ihrer leider immer noch genug! — nicht genaue Kenner der Gesammelten Schriften und des Briefwechsels mit Liszt und Uhlig sind, glauben wir das zwanzigste Jahr nach der Grundsteinlegung und das zehnte nach der ersten Darstellung des „Parsifal“ in geeigneter Weise eröffnen zu dürfen.

I.

Bis 1849.

Das Bayreuther Bühnenfestspielhaus — zugleich lebendig thatkräftiger Protest gegen das leidige Opern-Unwesen mit all' seinen kunstwidrigen Unarten, und erhabene Pflegestätte jener Idealgüter an welche Gustave Flaubert dachte, als er *„ce je ne sais quoi d'aérien qui met dans la vie quelque chose de plus haut qu'elle“* erwähnte — ist das Ergebniss der nach fast dreissig Jahren erfolgten Verwirklichung einer in Wagner unausrottbar eingewurzelten, genialen Ueberzeugung, deren praktische Möglichkeit während etwa sechzehn Jahre für die vollends tollkühne Utopie eines Unsinnigen gelten sollte.

Während eines Zeitraums von mehr als einem Vierteljahrhundert windet sich in manigfaltigstem Gewande und allerlei Dimensionen, bald in Gestalt kritisch-ästhetisirender Essays über Theaterwesen und dramatische Kunst, bald in Form intimer Mittheilungen, sowohl durch die offiziellen Manifeste als durch die officiösen und privaten Kundgebungen des Meisters, ein Gedanke hindurch, welcher, obwohl vorläufig ohne irgendwelche persönlichen Nebengedanken, da der „Nibelungenring“ ja noch nicht geschaffen war, als der ideelle Grundstein des Festspielhauses zu betrachten ist. Es handelt sich um die Schöpfung einer Nationalbühne im höchsten und edelsten Sinne, eines „National“- oder „Originaltheaters“, wie Wagners Bezeichnungen stäts lauten, dessen Errichtung die von ihm angestrebte völlige, endgiltige Reform des deutschen Bühnenwesens verwirklichen und als deren Gipfel krönen soll.

In Wagner's viel fassendem Gehirn und feurig leidenschaftlicher Künstlerseele prägte sich etwa seit den „Holländer“- und „Tannhäuser“-Jahren (1843—45) die Ueberzeugung stäts tiefer und inniger ein, die musikalisch-dramatische Kunst seiner Heimath sei zum denkbar niedrigsten Stadium der Verrottung herabgesunken, und die in diesem Kunstreich vorherrschenden Zustände hätten sich derart verschlimmert, dass sie in ihrer elenden Erbärmlichkeit einfach unhaltbar geworden. Der kranke Körper ist nach dem Befinden unseres kritischen Arztes derart morsch, an verderblicher Blutarmuth dahinsiechend, die Säfte sind derart verdorben, die Gefahr vor weiterem Umsichgreifen der Krebsfäulniss gestaltet sich so drohend, dass eine entscheidende Operation unvermeidlich, ja zwingend nothwendig scheint. Daher schleunigst das Messer kaltblütig in die gaffenden Wunden gesetzt! Könnte doch zaghaft zögernde Behutsamkeit sie nur verschlimmern! Sobald neues, frisches Blut seine Adern durchströmt, kann der Patient vielleicht gar zu verjüngtem Dasein erblühen. Fort mit den durch Gewinnsucht rücksichtsloser Schacherer besudelten, durch eitle Schaustellung ehrloser Kunstmakler ehrten, mittels der Urtheils- und Geschmacklosigkeit des „süssen Pöbels“ zu Geschäftshäusern erniedrigten Kunsttempeln!

Bei jeder nur erdenklichen Gelegenheit bricht sich Wagner's Utopie eines ausschliesslich künstlerischen Interesses gewidmeten Originaltheaters, einer „wirklichen national - künstlerischen Institution,“ Bahn. Allenthalben schmettert er der Welt sein energisches „*delenda Carthago*“ entgegen, als wollte er, indem er sich an alle Menschen guten Willens in allen Schichten der Gesellschaft wendet, das

„*Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo*“
bethätigen.

Da er aber Künstler war, und auch im heissesten Gedankenkampfe mit sich und der Welt nie unterlassen konnte, künstlerisch zu schaffen, so musste fast gleichzeitig schon unter dem Segen eines wachsenden Könnens die innere Ueberzeugung allmählich tiefere Wurzel in ihm zu schlagen angefangen haben: er selber sei der auserwählte Retter, dessen Lebenswerk und Sendung es sei, dem gesungenen Drama gegenüber die Reformatorrolle zu erfüllen:

„*Der Meister kann die Form zerbrechen,
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit!*“

All' jene „entweihten Heiligthümer,“ in welchen eine krankhaft entartete Modesucht den Götzen einer Un- und Mischkunst Räucherwerk entzündet, zerstören und an ihrer Stelle Tempel für den reinen Kultus der wahren Kunst errichten: dieser Mission fühlt er sich gewachsen, sobald ihm nur die zum Vollbringen dieser herkulischen Arbeit erforderliche Hilfe goldgefüllter Hände dargeboten wird. Stehen ihm doch nur Geistesgaben zur Verfügung, da das Schicksal ihm materielle Güter vorenthielt. Für den künstlerischen Theil des Unternehmens jedoch übernimmt er die ausschliessliche Verantwortung. Im April 1863, im Vorwort zur Herausgabe seiner „Ring“-Dichtung, schrieb der Künstler: „Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Theil einer solchen Aufführung (des „Bühnenfestspieles“) zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln.“ Sogar in seinen bängsten Tagen, seinen hoffnungslosesten Stunden verliess dieses stolze Selbstbewusstsein, dieses unerschütterliche Selbstvertrauen ihn fast nie. In einem ungedruckten Briefe vom 30. Januar 1860, dessen Autograph ich besitze, schreibt er auf ein anderes, wenn auch in der Hauptsache geistesverwandtes, Unternehmen anspielend*): „Ich setze Alles daran, mein Unternehmen auszuführen. Lösen sich bis dahin die materiellen Schwierigkeiten, so handelt es sich nur noch darum, ob meine Freunde mir treu bleiben. Ueber die Sache selbst haben Sie nicht den mindesten Zweifel! Ich weiss, was ich thue, und habe Derartiges noch nie unternommen, ohne meines Erfolges gewiss zu sein. Niemand als ich kann das beurtheilen. Vertrauen Sie mir! Ich besitze die nöthige Erfahrung, und ich kenne keinen, der hierin erfahrener sei.“ Wohl durfte er auch im Frühjahr 1864 im Feuer einer Unterredung ausrufen: „In mir ist Kraft und Ernst!“

Die erste bewusste theoretisch begründete Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit, der Verwerflichkeit der herrschenden deutschen Opernzustände, zugleich mit den ersten Spuren der Wissenschaft: seine Künstlerwege lägen fürderhin seitabwärts von jenem kunstwidrigen Treiben, finden wir in der Gedankenwelt des 35jährigen Meisters etwa drei Jahre nach der Aufführung des „Tannhäuser“, ein Jahr nach Vollendung des „Lohengrin“. Zeitigte doch das welterschütternde Revolutionsjahr 1848 auch den ersten Keim der grossen Reform des deutschen

*) Der Plan einer allerersten, für den Mai 1860 in Aussicht genommenen „Tristan“-Aufführung in der Pariser italienischen Oper, mit deutschen Künstlern.

musikalischen Bühnenwesens, und zwar in Gestalt der Dichtung von „Siegfried's Tod“, der Urform der Schlusstragödie des Nibelungenringes. Trotzdem beginnen jene radikalen Auffassungen erst während der ersten Monate von Wagner's Züricher Exil, von Ende 1849 an also, festere, bestimmtere Gestalt anzunehmen, sich organischer zu bilden, sich zielbewusster zu modeln und logischer zu entwickeln, gleichsam zu kondensiren, zugleich in schriftlichen Kundgebungen einen Ausweg suchend. Somit erscheint es kaum zu weit hergeholt, in diesen Auffassungen und Ueberzeugungen den eigentlichen Keim des sogenannten „Bayreuther Gedankens“, bereits den ersten Stein des geistigen Grundpfeilers des Bühnenfestspielhauses am Abhang der Hohen Warte zu erblicken.

Aus den zahllosen authentischen Aktenstücken sei hier eine Auswahl von Stellen aus einem aus Zürich in den letzten Tagen des Fluchtjahres, am 27. Dezember 1849, an Theodor Uhlig gerichteten Briefe vorgelegt. „Meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme Der Sieg wird eigentlich nur durch die Ausdauer versichert: wer aushält, gewinnt unbedingt, und aushalten heisst bei mir — da ich an meiner Willenskraft nicht zu zweifeln habe — Geld genug haben, um unbekümmert um meine Existenz immer nur drauf loschlagen zu können Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch revolutioniren, durch zerstören und zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswerth ist. Das ist unser Werk . . . Nur in dem Sinne fasse ich auch meine bevorstehende Thätigkeit in Paris auf; selbst ein Werk, das ich für dort schreibe und aufführe*), wird nur ein Moment der Revolution, ein Affirmationszeichen der Zerstörung sein können. Nur Zerstörung ist jetzt nothwendig, — aufbauen kann gegenwärtig nur willkürlich sein. Denjenigen, denen ich mein „Kunstwerk der Zukunft“ vorlege, habe ich noch ganz ungeheuer viel zu sagen: deshalb frug ich auch wegen einer Zeitschrift nach, um — wenn auch in grösseren Zügen — aphoristisch über Einzelnes mich auslassen zu können. Mein Wunsch wäre nun, es erschiene wöchentlich ein Bogen — oder alle zwei Wochen zwei bis drei. Jedes solche Heft müsste allemal eine volle Kanonenladung enthalten, die auf irgend einen morschen Thurm losgelassen würde; ist der umgestürzt, so geht es das nächste Mal auf einen anderen los, und so fort. Die Kanonade dauert so lange, als Munition da ist. Das wäre nobel und dienlich, und wäre ich in Deutschland, so könnte ich solche fliegende Hefte ganz allein besorgen.“ Ganz in diesen Gedankenkreis hinein gehört folgender Passus aus einem über zwei Jahre jüngeren Briefe, vom 25. März 1852: „Ich bin zufrieden, wenn ich die Nothwendigkeit des gänzlichen Unterganges unsres Treibens immer wieder neu aufdecke — wenigstens für jeden Denkenden“, und nicht weniger das prächtige, uns in dem testament-ähnlichen Nachlassbände: „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ aufbewahrte Geständniss: „Kunstwerk der Zukunft, nur für aus dem Traum der „Jetztzeit“ Erwachende. Wer die Beängstigungen dieses Traumes nicht stark genug fühlt, um zum Erwachen getrieben zu werden, der träume fort! Ich arbeite für die Erwachenden.“

Vom Jahre 1851 datirt folgende, im offenen Briefe an Franz Liszt über die „Goethestiftung“ enthaltene Aeusserung: „Mit unserem Theater kann sich bei der heillosen Verderbniss, in die es eben seit Goethe's fruchtlosem Bemühen vollends verfallen ist, der edlere Geist unseres dichterischen Vermögens gar nicht befassen, ohne sich zu beflecken: er trifft hier einen herrschenden und gesetzgebenden schlechten Zustand, dem er nicht beizukommen vermag, ohne sich selbst bis zur vollsten Unkenntlichkeit zu entstellen.“ Diese Expektionation datirt vom Jahre 1851.

*) Wagner hatte hierzu seinen „Wieland der Schmied“ ausersehen.

Elf Jahre später schreibt er: durch die vielleicht dereinst zu verzeichnende Verwirklichung seines Ideals der „Festspiele“ „träte so der Zeitpunkt ein, wo, wenigstens in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige, der Deutsche dadurch anfangs *national* zu sein, dass er zunächst *original* würde — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat.“ Und genau zwanzig Jahre später: „Die *Unoriginalität* unserer theatralischen Leistungen Unsere Theatervorstellungen sind nur unvollkommene, oft gänzlich entstellende Nachahmungen einer undeutschen Theaterkunst; selbst unsere deutschen Autoren sind für die Konzeption und den Styl ihrer Theaterarbeiten einzig in der Nachahmung des Auslandes befangen Die Fehler des deutschen Theaters liegen in seiner ganzen Organisation begründet, welche als eine vitiose Nachbildung des Auslandes bei uns, so gut wie die französische Kleidermode, sich festgesetzt hat.“*) Wiederum in jenem offenen Briefe an Liszt über die „Goethestiftung“ kommen nachstehende Aussprüche vor: „Unsere Theater stehen mit dem edelsten Geiste unserer Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langleweiligkeit, oder Erholung von geschäftlichen Mühen, und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Produktionen nehmen sie vom Auslande, oder aus Nachahmungen derselben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirksamkeit verfertigt sind; ihre künstlerischen Darstellungsmittel bilden sich wiederum gerade nur für diesen Zweck — und der dichterische Geist steht vor dieser Erscheinung mit der vollkommensten Kälte der Resignation in sich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerschwärze, sich für seine imaginäre Verwirklichung zu begnügen Eine ihm eigenthümliche neue Richtung kann der Dichter durch das Organ unseres Theaters aber gar nicht im Mindesten nur einzuschlagen beabsichtigen: da ihm die übereinstimmenden Organe auf unserer Bühne gänzlich fehlen, indem das Vorhandene ihm das Gesetz giebt, nicht aber er dem Vorhandenen, so müsste seine Richtung nur gänzlich missverstanden werden, denn er würde eine Absicht kundgeben wollen, für welche ihm die einzig ermöglichenden Mittel des Ausdruckes vollständig abgingen.“ An anderen Stellen bezeichnet er die Theater als „ein Institut, welches in seiner öffentlichen Wirksamkeit fast ausschliesslich auf Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langleweiligkeit genussstüchtigen Bevölkerung bestimmt, und ausserdem auf Geldgewinn zur Erschwingung der Kosten der hierfür berechneten Schaustellungen angewiesen ist“; „das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit: das Operntheater Für den wahren, ernsten Musiker war dies Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden.“

Nimmt sich Wagner's Ausspruch: das Publikum, welches jene schlechten, kunstwidrigen Darstellungen durch seine Gegenwart unterstützt, im Leben erhält, ja einzig ermöglicht, suche in derartigen Bühnendarbietungen im Grunde nichts Anderes als Unterhaltung, als Zerstreuung der allerniedrigsten, gemeinsten Art — „Ersatz

*) Die These, dass ausschliesslich Frankreich und Italien sich des Besitzes eines „Originaltheaters“ rühmen dürfen, hat Wagner wiederholt aufgestellt und vertheidigt; so u. A.: „Mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, gibt es keine *Originaltheater* als die *Pariser*, und alle übrigen sind nur *Kopieen* von diesen So ist das theatralische Paris zum einzigen wirklichen Produktor unserer modernen dramatischen Litteratur geworden.“ In seiner grossen Rede beim Festbankett zu Bayreuth, den 18. Aug. 76 sagte er hierüber: „Eine nationale Kunst fehlte uns bisher. Die Franzosen haben eine nationale Kunst; sie sind ganz eigenthümlich und vollständig darin. Ebenso die Italiener: sie sind vollkommen eigenthümlich. *In Deutschland aber haben wir keine nationale Kunst.* Wir ahmen nur den Franzosen nach; auch in der dramatischen Kunst sind wir fast stümperhafte Nachahmer.“

für Kartenspiel u. dgl.“, wie er bei einer anderen Gelegenheit äussert — nicht wie ein Auszug, eine Kondensirung jener berühmten, bis auf heute so sprechend ähnlich gebliebenen, fast photographisch genauen Goethe'schen Skizze der Theaterkundschaft v. J. 1797 aus, welche er im Prologe zum ersten „Faust“ von seinem Theaterdirektor entwerfen liess?

Diese Blumenlese sei noch durch ein Paar Beispiele ergänzt. Zurückblickend, fasste er in einem 1862 zu Wien geschriebenen Aufsätze Dienes und Jenes also zusammen: „Ich habe es mich seitdem einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und demoralisirende Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen.“ Und 1871: „Der Leser wird mich durch eine lange Reihe von Jahren hindurch in der stäten Wiederaufnahme dieses einen Kulturgedankens, dem Theater eine wahre Würde zu geben, begriffen sehen, und vielleicht in Verwunderung über die Ausdauer gerathen, mit welcher ich für diesen Gedanken stäts den zufällig nur nahe gelegten Umständen mich durch praktische Vorschläge anzupassen suchte. Dass ich hiermit nie Beachtung fand, wird ihn vielleicht ebenfalls in Verwunderung setzen.“

Unter den zahlreichen Dokumenten, in welchen die Frage jenes „Originaltheaters“ erörtert wird, gebührt dem vom Frühjahr 48, somit einem vollen Jahre vor Wagner's Flucht aus Dresden, datirenden „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ chronologisch der erste, älteste Rang. Drei Jahre darauf folgten zwei im Züricher Exile und Asyle verfasste Abhandlungen. In jenem vom 8. Mai 51 datirten offenen Briefe an Franz Liszt „Ueber die „Goethestiftung““ beanspruchen zumal zwei Stellen unsere Aufmerksamkeit, wo unser Künstler auseinander setzt, eine derartige, von seinem grossen Weimarer Freunde erdachte und zur Verwirklichung vorgeschlagene Institution dürfe nur Eins bezwecken, nur ein einziges Ziel ins Auge fassen: die Errichtung einer Bühne „im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation: d. h. ein Theater, welches dem eigenthümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene“. Das allmähliche Gedeihen, das endliche zu Stande Kommen einer derartigen, ihrem — d. h. seinem! — Zweck vollkommen entsprechenden Bühne, einerlei in welcher Gegend Deutschlands, erachtet er, sobald die nothwendigen materiellen Mittel zusammengebracht seien, für möglich, wenn nur vor allen Dingen ein Punkt festgestellt und unerschütterlich festgehalten werde: „dass dies ein Originaltheater sei“. Im zweiten der erwähnten Essays: „Ein Theater in Zürich“ begegnen wir u. A. der Erklärung: „Kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind“. An seinem 38. Geburtstage, dem 22. Mai des selben Jahres, schrieb Wagner an Liszt, in Betreff dieser und noch einer anderen Broschüre über diesen Gegenstand, u. A.: „Der Hauptzweck besteht darin, dass das von mir gedachte Theater durch die Originalität seiner Leistungen sich zu vollkommener, individueller Selbständigkeit, zu einem bewussten Individuum erziehe Gegenwärtig sind unsere Theater gänzlich unselbständig, es mangelt ihnen gänzlich alle Individualität . . . Unsere Theater sind unentwickelte Geschöpfe, breiige, quammige Molusken, durch die nun und nimmermehr der Mensch zum Vorschein kommen kann.“ U. s. w. u. s. w. Aus diesen wenigen Beispielen erhellt genugsam, wie sich keine auch noch so winzige Gelegenheit darbieten konnte, ohne dass sie der Künstler „beherzt sogleich beim Schopfe fasste“, und auf der Stelle ohne Zögern für sich in Anspruch nahm, sich ihrer gleichsam als Träger einer neuen Verkündigung seines Lieblings-, ja Lebensgedankens, bediente. Es

heisst der Wahrheit keine allzu grosse Gewalt anthun, den Ausspruch, welchen der Künstler i. J. 1872 niederschrieb: „Es hat etwas Verlockendes, an dem geringfügigsten Falle, welchen uns die gemeine Tageserfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens nachzuweisen“, mit dieser Angelegenheit in mittelbaren, wo nicht gar unmittelbaren, Zusammenhang zu bringen.

Von Zeit zu Zeit jedoch — und wie wäre es anders menschenmöglich gewesen?! — zogen sich dichte, trübe Regenwolken vor dem Sonnenschein jener hoffnungsvoll lachenden Zukunftssillusionen zusammen. So tief eingewurzelt all jene Ideale im Innersten seiner Seele auch waren, konnte der dem Stimmungswechsel so ausserordentlich unterworfenen Künstler nicht umhin, mitunter in trostlosen Anwandlungen seine Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen. In solch' einer Schwermuth schrieb er einmal: „ich glaubte mich lieber an das Chaos, als an das Bestehende halten zu müssen,“ und, den 26. April 51 an Ferdinand Heine, er erblicke „die Erbärmlichkeit unserer Zustände im Lichte der Hoffnungslosigkeit;“ auch, etwa ein Jahr früher, im October 50, an Theodor Uhlig: „wie freue ich mich jetzt des immer deutlicheren Klarwerdens der Hohlheit und Nichtigkeit unseres öffentlichen Kunstwesens!“

Mit der Zeit sollte Alles erfüllt werden. Und zwar im scheinbar grössten Frieden steht nun das „Originaltheater“ „dort auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth“, dieser feurig beredete, lebendige Protest gegen das Opernwesen — mitten in der selben alten Welt der ringsum fortbestehenden Opernhäuser! Aber faul ist der Friede, und der aufmerksame Lauscher hört oft genug das leise Kriegsgerücht. Die bestehende Theaterwelt wittert in unserem Bühnenfestspielhause sehr wohl eine nicht zu unterschätzende, moralisch überlegene Macht, einen gar kraftvollen Gegner. Sie suchen ihm gern mit „einem Theater“ zuvorzukommen. Alle möglichen Hof-, Stadt- und Provinztheater von Berlin bis Nürnberg machten sich an die Inszenirung der Pariser „Tannhäuser“-Bearbeitung, sobald die geplante Bayreuther Aufführung beschlossene Thatsache war, während bis dahin, ausser München und — wenn auch nur sporadisch! — Wien, keine Bühnendirektion der Welt auch im Traume an das Vollbringen jener künstlerischen That gedacht hatte. So bald man rein menschlich urtheilt, ist dieser Eifer weder unbegreiflich noch unentschuldigbar. Es ist niemals schmeichelfhaft, wenn ein Anderer uns thatsächlich greifbar zeigt, „wie's gemacht werden soll.“ Aber die „Zeit“ — das Zuvorkommen — hilft dem Uebel nicht ab. Viel eher thäte es der Raum. Dort oben das „Lokal“ Bayreuth ist nicht zu ersetzen. Die Stimmung des Raumes selbst ist schon die Seele der darin sich verkörpernden Kunstgesetze. Die „Tannhäuser“-Aufführungen im vergangenen Sommer haben dies wieder einmal aufs Glänzendste erwiesen.

So wäre denn der Zeitpunkt gekommen, uns nach dem Ursprung und dem Ausgangspunkt der frühesten Gedanken Wagner's von dem Original-Raume des Idealtheaters umzuschauen. Wie ward allmählich der „Nebel“ zum „Lokal?“ —

Parsifal's Christbescheerung.

Ein Weihnachtsmärchen von Houston Stewart Chamberlain.

Der arme Parsifal war recht müde.

Denn es waren schon Jahre vergangen seit dem Tage, wo er dem bösen Zauberer Klingsor den heiligen Speer entriss; und noch immer wanderte er in der Welt herum und konnte die Gralsburg nicht finden. Und dabei wusste er recht gut, dass der kranke König Amfortas in furchtbaren Schmerzen seine Ankunft erwartete; denn nur durch diesen Speer, der einmal unseren lieben Heiland berührt hatte und dadurch für ewig geweiht war, konnte Amfortas' immer blutende Wunde geheilt werden. Bis Parsifal den Weg zur Gralsburg fand, musste der König leiden und dahinsiechen, und mit ihm auch alle Gralsritter. — Früher waren die Gralsritter froh und muthig durch die ganze Welt gezogen, dorthin, wo es nur Gutes und Gottgefälliges zu thun gab, wo es einen Bösen zu strafen oder einem Guten zu helfen galt. Der liebe Gott sagte nämlich immer dem König im Traume, wo die Ritter Noth thäten, und der König sandte sie dann hierhin und dorthin; die Ritter aber kannten keine andere Freude auf der Welt, als Dasjenige auszuführen, was ihnen befohlen wurde. Jetzt aber, da der König krank war, dachte er nur noch an seine Schmerzen; er schlief überhaupt fast nie mehr, und da konnte der liebe Gott natürlich nicht im Traume zu ihm sprechen; und wenn er einmal hin und wieder wirklich einschlummerte, so machten seine Schmerzen, dass er immer nur von wilden Thieren träumte, die ihm das Fleisch zerrissen. Die Ritter blieben also ohne Kunde; sie wussten nicht, wo ihre Hilfe Noth that; und so gingen sie den ganzen Tag müssig und unzufrieden umher. Wer müssig und unzufrieden ist, wird aber bald böse, und so war auch schon mancher Ritter von der Gralsburg fortgegangen, hatte seine schöne Rüstung weggeworfen, und war ein ganz gewöhnlicher Mensch geworden. — In der ganzen Welt blieben also jetzt die guten Menschen ohne Schutz; nicht blos der König Amfortas litt an seinen furchtbaren Schmerzen, sondern viele Hunderte von guten, braven Leuten waren jetzt im Elend, dem durch die Gralsritter so leicht abzuhelpen gewesen wäre.

Und das Alles war nur, weil Parsifal den Weg zur Gralsburg nicht fand!

Du kannst Dir denken, dass Parsifal also nicht nur müde war, sondern auch recht traurig. Denn dass Dem allem so sei, wusste er wohl. — Ja, bisweilen erging es ihm fast wie den armen Rittern; er dachte, Gott habe ihn ganz verlassen, Er liebe ihn gar nicht mehr und beschütze ihn nicht. Und so machte auch er oft ein unzufriedenes Gesicht. Aber ganz böse konnte er nicht werden, weil er nicht müssig ging; alle Tage musste er

gegen neue Feinde kämpfen, oder die ihm gewährte Gastfreundschaft durch Dienste im Kriege belohnen; und in der Hitze des Gefechtes empfand er immer wieder, dass der liebe Gott seinen Arm führe und ihm Kraft verleihe.

Aber an dem Tage, von dem ich Dir erzählen will, war er müde und traurig und fast hoffnungslos. Den ganzen Tag über war er gereizt und war keinem Menschen begegnet; nicht die kleinste Hütte hatte er gesehen. Sein treues Pferd Allat war seine einzige Gesellschaft. Der heilige Speer war auch furchtbar schwer zu tragen, denn er war sehr, sehr lang, aus hartem Holz, und mit einer grossen, glänzenden Stahlspitze versehen. Wenn Parsifal ritt, so konnte er den Speer unten auf seinen Fuss stützen; oft musste er aber auch absteigen, schon des armen Pferdes wegen, und da blieb ihm Nichts übrig, als den schweren Speer auf der Schulter zu tragen. Mit dieser Last musste er dann über die Felsen klettern und durch das Gebüsch sich einen Weg bahnen; oft waren seine Hände von den Dornen ganz zerrissen und sank er athemlos zu Boden. Das Pferd suchte sich selber seinen Weg aus, wie es die Thiere thun, — den Speer aber konnte es nicht tragen, er war zu lang. — Nun war es Abend geworden, und zwar ein recht kalter Abend. Nachdem sie mehre Bergzüge überstiegen hatten, waren sie in eine Ebene gelangt. Parsifal war wieder auf sein Ross gestiegen, und da die Nacht schnell hereinbrach, und er gern eine menschliche Wohnung erreicht hätte, trieb er es an. Das arme Thier war aber so müde und hungrig, dass es nicht mehr schnell laufen konnte, und da gab ihm Parsifal tüchtig die Sporen, dass das Blut herunterfloss. Parsifal dachte sich hierbei nichts Schlimmes; er wollte einfach möglichst schnell vorwärts kommen. Er dachte: alle Ritter haben Sporen, warum sollte ich keine Sporen haben? und wenn ich schon Sporen habe, weswegen sollte ich sie nicht gebrauchen? — Ausserdem war er, wie gesagt, an diesem Abend sehr schlechter Stimmung, und da hatte er so etwas wie eine bösertige Freude daran, einen Anderen leiden zu sehen, wenn es auch ein unschuldiges Thier war. Das war allerdings nicht schön von ihm; aber wir wollen ihn nicht deswegen verurtheilen; wir hätten wahrscheinlich ebenso gehandelt; denn — wie ich gleich zu Beginn sagte — der arme Parsifal war recht müde!

Nun kamen sie in einen grossen Wald. Da drinnen war es natürlich schon pechfinstere Nacht. An ein Weitergehen war nicht zu denken. — Parsifal stieg ab, suchte eine Stelle aus mit weichem Moose, nahm dem Pferd den Sattel ab, streichelte es, theilte das einzige Stück Brot, das er mit hatte, mit dem treuen Thiere, und dann legten sie sich Beide ganz dicht an einander hin, und er warf seine Decke über sie Beide, denn es war wirklich sehr kalt. Wenn es kalt ist, so legen sich die Thiere immer dicht an einander, denn dies ist das allerbeste Wärmemittel; und noch heutzutage kannst Du in den Ländern, wo die Menschen noch einfach und mit

den Thieren befreundet sind, sehen, dass sie sich bei Kälte zusammen zum Schafe hinlegen. Parsifal hatte schon manchmal so geschlafen, mit dem Kopfe auf seines Pferdes Lenden; er wusste, dass es ihm niemals durch Ausschlagen oder sonst wie weh thun würde, — und was die Sporen anbelangt, die Thiere sind nicht wie die Menschen, wenn sie Einen lieben, so ertragen sie Alles geduldig und sind ihm nie böse. — Und in dieser Weise schlief nun auch heute der arme, müde, einsame Parsifal ein.

Er schlief ein.

Jedoch, bald war es ihm, als ob das Pferd durch eine Bewegung ihn geweckt hätte; und als er die Augen aufschlug, sah er, wie Allat den Kopf in die Höhe gehoben und ihn mit seinen grossen, schönen Augen anblickte. „Warum, Parsifal!“ — sprach das Pferd — „warum triebst Du mir nach einem so langen, ermüdenden Tage die Sporen so grausam zwischen die Rippen? Wenn Du nur wüsstest, wie weh uns das thut!“ — Parsifal antwortete nicht, denn er war stumm vor Erstaunen, das Thier reden zu hören. „Du musst nicht glauben, dass ich Dir darob böse bin“ — fuhr Allat fort — „Du bist mein Herr, und Dir gehorchen, Dir dienen, Alles von Dir erdulden ist mein einziger Lebenszweck; wenn Du mich nur bis an mein Lebensende bei Dir behältst, bin ich glücklich. Aber, Du bist so unvernünftig, lieber Herr! Wie wir in die Ebene hinunterkamen, wenn wir da rechts abgebogen wären, so hätten wir in einem halben Stündchen ein trautes Haus erreicht, umringt von Obstbäumen, wo gute Menschen wohnen; Du hättest zu essen und zu trinken bekommen, und ein gutes Bett zum Schlafen, anstatt hier draussen in der Kälte liegen zu müssen mit leerem Magen; und für mich hätte es herrlichen Hafer gegeben, und ich hätte morgen prächtig laufen können — — — Du glaubst mir nicht? — Ach, weisst Du, mit meiner grossen Nase habe ich das Haus ganz genau gewittert, und dass die Menschen drinnen gut sind, das sagte mir mein Herz; denn ebenso wie wir besser riechen als Ihr, ebenso errathen wir durch das Herz mehr, als Ihr Menschen ahnen könnt. — Ja, weisst Du, lass mich Dir die Wahrheit sagen, da ich mir doch einmal die Freiheit nehme, offen mit Dir zu reden, — Ihr Menschen erscheint mir trotz Eurer grossen Vernunft und Eurem vielen Lesen und Schreiben und Rechnen doch recht dumm! Nicht nur, dass Du heute, zum Beispiel, von jenem Hause gar nichts merktest, sondern, als ich Dir davon sagte, verstandest Du mich ganz und gar nicht.“ — Parsifal blieb immer noch stumm vor Erstaunen. — „Nun ja!“ — sprach Allat weiter — „da wo wir hätten abbiegen müssen, sagte ich es Dir doch; ich sprach so deutlich, wie ein Mensch nur sprechen kann — — — das heisst, verzeih, so deutlich, wie ein Pferd nur sprechen kann, — ich wieherte, blickte Dich an und warf mit dem Kopfe! Ja, ich bin überzeugt, selbst mein Vetter, der Esel, hätte mich ganz und gar begriffen (und ausserdem hätte ich es ihm gar nicht zu sagen gebraucht, da er gescheit genug gewesen wäre, die Sache selber gleich zu merken!); und

Du! was thatest Du? Wenn ich mich recht entsinne, nanntest Du mich „faules Vieh!“ und dann gabst Du mir die Sporen!“ — „Ach, verzeih mir, lieber, guter, treuer Freund!“ — sprach endlich Parsifal — „Du siehst, die Strafe für meine schlechte That trage ich schon, denn Kälte und Hunger plagten mich. Aber vor Allem, sage mir, seit wann kannst Du denn reden?“ — Allat seufzte tief: „Ach, diese Menschen! diese Menschen! da haben wir es gleich wieder! seit wann ich reden kann? nun, das versteht sich doch von selbst: seit immer! Wie sollte ein Thier sein ohne Rede? Nicht ich habe auf einmal reden gelernt, sondern Du hast endlich einmal mich verstehen gelernt. — Ich weiss, in dummen Märchen erzählt man bisweilen von Thieren, die durch irgend einen Zauber plötzlich reden können; das ist aber nicht wahr, — menschlich reden können wir nie; dagegen reden wir immer, ein jedes Thier nach seiner Art; um uns zu verstehen, muss man uns aber lieben, — voll und rückhaltslos lieben. Jetzt, in diesem Augenblicke, verstehst Du mich, weil Du, als Du den Kopf auf meine Seite legtest, mit aufrichtiger Reue Deiner Bosheit gegen mich gedachtest, und mit aufrichtiger Liebe zu mir im Herzen die Augen schlossest. — Lass Dich aber, Parsifal, von dem Thiere belehren! Du liebst Gottes Geschöpfe nicht rückhaltslos genug, deswegen fandest Du auch noch nicht den Weg zur Gralsburg. Es ist schön von Dir, dass Du Tag und Nacht immer an Amfortas denkst, an Deine göttliche Aufgabe. Aber wahrhaft weise bist Du trotz alle Dem nicht; denn über das Ferne vergisst Du des Nahen, und die Liebe zu dem einen Dulder lässt Dich nicht genügend empfinden, dass Du alle Geschöpfe Gottes lieben sollst! — Ich, Parsifal, ich armes, dummes Pferd, ich weiss ganz genau den Weg zur Gralsburg, wo Amfortas und seine Ritter und die ganze Welt in sehnsuchtsvoller Ungeduld auf Dich warten. Aber bis Du von Deinen einsamen Gedankenhöhen hinuntersteigst und ganz vertrauensvoll in mein Auge schaut, — bis Du dieses Auges Reden verstehst, — das heisst also, bis Du mich wahrhaftig liebst, kann ich Dir ja den Weg nicht weisen. Du würdest mich doch immer wieder mit Deinen Sporen wo anders hintreiben. — Armer Mensch! Du staunst, dass Du meine Sprache bis heute nicht verstandest, dass Du taub warest? Du bist aber auch blind, — denn Gottes Liebe spricht zu Dir aus jedes Thieres Auge, und auch die Blumen alle sind Augen, aus denen immer wieder nur Liebe zu Dir redet. Und Alles, Alles um Dich her weiss den Weg, den Du suchest, — Alles weist ihn Dir auch; aber das verstehen kannst Du nur durch die Liebe!“

Das Pferd streckte den Kopf wieder hin. Parsifal dachte bei sich: Der redet ja viel schöner als ich! — und wollte gerade wieder einschlafen, als er in unmittelbarer Nähe den Ruf vernahm: „Grüss Dich Gott, Parsifal!“ — Furcht kannte er nicht; er richtete sich schnell auf, und siehe da! vor ihm standen drei Männer in langen, faltigen Gewändern. Der Eine war ein sehr alter Mann mit einem schneeweissen Bart, der ihm bis auf

die Füße hinunterhing; der zweite war im kräftigsten Mannesalter und trug einen kurzgestutzten, schwarzen Bart; der dritte schien ein Jüngling. — „Wir sind die drei weisen Männer aus dem Osten“ — hub der Greis an — „man nennt uns wohl auch die heiligen drei Könige. — Wie Du jetzt nach Amfortas, so suchten auch wir einmal nach Etwas, — nämlich, nach Weisheit. Wie lange wir gesucht haben, das kannst Du Dir vorstellen, wenn ich Dir sage, dass mich die Leidenschaft, weise werden zu wollen, in dem zartesten Jünglingsalter ergriff, und wenn Du dann auf meinen Bart hinschaust! — Wir hatten bald eingesehen, dass auf der Welt Alles wechselt und unbeständig ist, und so richteten sich unsere Blicke hinauf zu den Sternen. Viele Jahre hindurch beobachteten wir die Sterne und ihre Bewegungen; wir stellten grosse Berechnungen an, und wir wurden so weise, dass wir die Sonnenfinsternisse und die Mondfinsternisse voraussehen konnten, und noch Vieles mehr. Aber je mehr Dinge wir wussten, desto deutlicher fühlten wir, dass das Alles keine Weisheit sei. Und so beschlossen wir eines Tages, wir wollten nicht mehr nach Weisheit streben, sondern uns mit dem von Gott Gespendeten zufrieden geben. Etwas hatte uns das viele Forschen doch genützt: wir hatten nämlich mit jedem Tage Gottes Welt mehr bewundern und mehr lieben gelernt; dazu ist auch die Wissenschaft da. Diese Liebe sollte uns jetzt genügen. — Und siehe da! als wir am Abend jenes erwähnten Tages unsere Augen wieder zum Himmel emporrichteten, und zwar zum ersten Male, ohne dort etwas beobachten und entdecken zu wollen, da bemerkten wir einen kleinen Stern, der sonst nicht am Himmel war. Nicht ein grosses, glänzendes Gestirn war es, das aller Welt gleich in die Augen gefallen wäre und im ganzen Lande Aufsehen erregt hätte; nein, ein kleiner, unauffälliger Stern, den nur Solche bemerken konnten, die eine genaue Kenntniss des Himmels hatten. Und dieser Stern bewegte sich zwischen den anderen durch. — Schnell entschlossen, folgten wir ihm. Denn wir wussten, wir fühlten ganz genau: jetzt wo wir aufgehört hatten in dreister Selbstüberhebung Gottes Wege erforschen zu wollen, jetzt führe uns Gott selber. Nicht der geringste Zweifel kam mehr in unser Herz; unser vermeintliches Wissen war gedemüthigt; wir sahen den Stern und folgten ihm, denn an Gottes Führung glaubten wir. — Und wahrlich! Gott führte uns wunderbare Wege! er führte uns dort hin, wo der göttliche Heiland in der Krippe lag, ein kleines Kind — — — die göttliche Weisheit selbst durften wir in den eigenen Armen halten!! Darum wohl nannte man uns Könige und auch heilig. — Du, Parsifal, Du suchst die Gralsburg, den siechen König Amfortas? Du suchst aber nicht richtig, denn Du vermeinst, Du selber könntest den Weg finden, und das kannst Du nie und nimmer. Dein gutes Pferd hat Recht; jedes Thier vermag das eher wie Du; und ebenso gut wie uns der Stern nach Bethlehem führte, kann Dich Dein Pferd zu Amfortas leiten. Vorerst musst Du aber alles Wissen ablegen, und kindlich glauben. —

Ohne Liebe kannst Du die Sprache des Pferdes nicht verstehen; und den Entschluss ihm zu folgen kannst Du nur fassen durch den Glauben.“

Parsifal wusste, dass es nicht schicklich ist, einem würdigen, alten Mann ins Wort zu fallen; er hätte ihn gar so gern über Vieles ausgefragt! Und als er ausgesprochen hatte, grüsste der Greis und entfernte sich sofort.

Der zweite Weise ging mit; der Jüngling aber blieb zurück. Dieser liess sich auf die Kniee nieder, unmittelbar neben Parsifal; schön war er anzusehen, und seine Augen so wunderbar, man hätte sie den ganzen Tag anschauen wollen. Grosse Augen, tief wie ein Gebirgssee, und wie dieser, durchsichtig; etwas von der Einsamkeit des Gebirgssees hatten sie auch; dafür aber die klare Luft, den Sonnenschein, und rings herum die trauten Blumen, die sich in reinem Wasser wie schöne Gedanken widerspiegelten. Parsifal war bezaubert. — „Du bist wohl in meinem Alter?“ sprach Parsifal. „Ich?“ — erwiderte lächelnd der Fremdling — „ach nein! Es ist nur mein Gesichtsausdruck, der so täuscht. Rathe einmal, wie alt ich bin!“ „Ja, ich weiss wirklich nicht. Jetzt, wenn ich Dich genauer anschau, merke ich wohl, dass Du eigentlich kein Jüngling bist. Deine Augen sind es, die so frisch und froh aussehen, so voller Hoffnung — —“ „Da hast Du es gleich getroffen!“ — unterbrach der Andere. — „Ich bin in Wirklichkeit genau so alt wie der Greis, der vorhin zu Dir sprach. Als wir aber in Bethlehem den himmlischen Heiland in unsere Arme schliessen durften, da wurde in einem Jeden von uns diejenige fromme Anlage, die schon im Keime in ihm lag und ihn bis hierhin geführt hatte, durch diese göttliche Berührung unendlich gesteigert. Der Weise, der vorhin mit Dir redete, der hatte sich immer — auch wo er irrte — von der Liebe leiten lassen; aus Liebe strebte er nach Weisheit, und in Liebesbegeisterung entsagte er dem Wissen und war er dem Sterne gefolgt; darum nahmen auch später seine Jahre immer zu, denn je älter der Mensch wird, desto vollständiger erfasst er das Wesen der Liebe und ersieht er, dass die Liebe Anfang und Ende aller Dinge, Grundlage und Krone von Gottes Welt ist. Dass er Dir aber gerade vom Glauben sprach, das geschah wieder aus Liebe; er wusste, was Dir Noth that, und er wusste, dass der Dritte in unserem Bunde, der thatenmuthige Glaubensheld — der seiner Zeit schwer zu bewegen war, unsere Weisheitsforschungen aufzugeben, der aber später auf der langen Reise unter des Sternes Führung unsere ermattenden Kräfte immer wieder aufrichtete, ja, der uns bisweilen auf seinen Schultern trug — er wusste, dass Dieser nicht gut zu reden versteht. Deswegen sprach der Alte für ihn. — Wie Du sahest, besitzt dieser schweigsame Genosse noch immer die Kraft des besten Mannesalters. — Ich, mein Freund, ich kann mich mit jenen Beiden nicht messen; jedoch gab der liebe Gott mir durch die Umarmung seines Sohnes, dass das Schöne und Gute und Edle seiner Welt sich immerwährend in meiner Seele widerspiegelt. Darum sehe ich so jung aus, denn Gottes Welt ist ewig jung. — Und so vermag auch ich

mein göttliches Amt zu erfüllen, und manchem Trostlosen zu helfen; denn Manchem werden durch vieles Leiden die Augen so trübe, dass er das Schöne und Gute und Edle gar nicht mehr in der Welt zu erblicken vermag, — und da kniee ich neben ihm hin, während er schläft, und lasse ihn in meine klaren Augen schauen, und da weiss er, was Hoffnung ist. — Nichts ist so schwer, mein theurer Parsifal, als zu sagen, was Hoffnung sei; und dennoch kann ich Dir sagen, dass wenn auch Liebe Dir die Augen öffnet, und Glauben Dein Herz zum Entschlusse stärkt, Du dennoch ohne Hoffnung niemals die Gralsburg wirst erreichen können. Ohne Hoffnung — wirst Du unterwegs alt werden, und wenn Du endlich die Burg erblickst in der Entfernung, und sie über die Berge Dir zuwinkt, doch ja schnell zu kommen mit der so lange vergeblich ersehnten Hilfe, da wirst Du sterben! Hoffnung ist die wahre Ergebung in Gottes Willen, das heisst, die frohe, heitere, dankbare Ergebung. — Deine Mutter starb, Du hast keine Freunde; aber ist das gute Pferd hier nicht ein treuester Freund? Und die ganze Welt ist so schön und so voll guter Freunde! Und denke doch Aller Derer, die Deiner in der Gralsburg warten — die Lieben, Edlen, Guten! Also frisch und froh und Gott vertrauend mache Dich auf — nach der Gralsburg!“

Diese letzten Worte hatte er so laut gesprochen, dass Parsifal ganz plötzlich aufsprang und somit aus seinem Traum aufwachte. Es war sehr früh am Morgen, die Sterne leuchteten noch deutlich am Himmel; der ganze Boden war mit frischem Schnee bedeckt; und durch das grosse Schweigen hörte Parsifal, leise aber ganz deutlich, wie der Chor der Engel — weit, weit oben im Himmel — sang: „Euch ist heute der Heiland geboren! Ehre sei Gott in der Höhe! und Friede auf Erden den Menschen!“

Da wusste Parsifal, es sei Weihnachten; und gerührt fiel er auf die Kniee und dankte Gott dafür, was er ihm in dieser Nacht geschenkt: Liebe, Glaube, Hoffnung!

Bald darauf, um Ostern, kam er auch in der Gralsburg an.

Berichtigungen.

In dem Aufsätze von Ludwig Schemann, über die neuesten Publikationen Paul de Lagarde's, im XII. Stücke der Bayr. Bl. 1891 sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

- S. 409 Z. 6 v. u. „Natur“, soll heissen: „Nation“,
- S. 411 Z. 1 v. u. „erregt“, soll heissen: „ernst“,
- S. 411 Z. 22 v. u. „Band 1889“, soll heissen: „Bonn 1889“,
- S. 412 Z. 11 v. u. „mögen“, soll heissen: „möge“,
- S. 422 Z. 9 v. u. „in ihren Herzen“, soll heissen: „in ihrem Herzen“.

Geschäftlicher Theil.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Asch i. B. Unser Vertreter, Herr Mus.-Dir. Labitzky, brachte in einem Konzert zu Gunsten des Deutschen Schulvereins am 3. 12. 91. zur Aufführung: die 3. Scene des I. Aufzuges, das Gebet der Elisabeth (Fr. Marie Schneider) und die Verkündung des Wunders a. d. III. Aufzuge des „*Tannhäuser*“.

Berlin. Ver. W.-V. 27. 11. 91. Mozartfeier: Maurerische Trauermusik. Arie des Sarastro und Priesterchor aus der „Zauberflöte“ (Hr. Kammersänger Fricke), Arie der „Constanze“ aus der „Entführung“ (Fr. Ida Hiedler). *Siegfried-Idyll*; *Chor an Weber's Grabe*; *Rienzi-Overture*. Franz Liszt: Dante-Symphonie. Interno, Purgatorio. Dirigent: Herr Karl Klindworth, Herr Felix Schmidt. Orchester: die verstärkte Philharmonische Kapelle. Chor: Sängerbund des Berliner Lehrervereins, Klindworth'scher Damenchor.

Berlin. Der Akad. Rich. Wagner-Verein zu Berlin veranstaltete am 30. November 1891 in seinem Vereinslokal (Karlsstr. 27 pt.) den 1. erweiterten Vereinsabend (in diesem Semester), zu dem sich viele Gäste, Freunde und A. H. A. H. des Vereins eingefunden hatten. Es fanden folgende Vorträge statt: I. *Huldigungsmarsch*, 4händig: A. H. Dr. K. Peters und cand. jur. E. Hallamik. II. Vortrag des A. H. Referendar Huber über „Rembrandt als Erzieher, von einem Deutschen“. III. „Archibald Douglas“ von Löwe: A. H. Schlemmer; Begleitung: Pianist Herr José Vianna da Motta. IV. „Bénédiction de Dieu dans la solitude“, aus „*Harmonies poétiques et religieuses*“ von Liszt. Pianist Herr José Vianna da Motta. V. Türkischer Marsch aus den „*Ruinen von Athen*“ von Beethoven; Pianist Herr José Vianna da Motta. 18. 12. 91. Weihnachtsfeier, in Anwesenheit einer grösseren Anzahl von Gästen und Vertretern befreundeter Vereine: *Meistersinger-Vorspiel* (4hdg. Dr. Peters und cand. jur. Halamik); Vortrag des Herrn Vianna da Motta: „Berichtigungen und Ergänzungen des Sternfeld'schen Programms zur Dante-Symphonie von Liszt“; Klavier Vortrag des Herrn da Motta, II. Theil der Dante-Symphonie; Arie a. d. „Zauberflöte“ (Hr. Schlemmer); Menuett a. d. G-dur Phantasie op. 78 von Schubert (Hr. da Motta.) Im gemütlichen Theile, bei welchem den Weihnachtsbaum braunte, brachte Hr. da Motta noch ein Walzer-Capriccio nach J. Strauss von A. Tausig zum Vortrage. —

Darmstadt. Zw.-Ver. 2. 12. 91. XIII. Vereinsabend: Improvisationen von Hrn. L. Dingeldey aus Düsseldorf; Arie a. „*Samson u. Dalila*“ von Saint-Saëns (Fr. Joh. Neumeyer); *Wahn-Monolog* und *Flieder-Monolog* des Hans Sachs (Hr. Kammersänger Th. Reichmann a. Wien); Lieder von Lassen und Stange (Fr. Neumeyer); *Wotan's Abschied* (Hr. Reichmann). Klavierbegleitung: Hrn. Dingeldey und Hettstedt. —

Graz. Zw.-Ver. 19. 12. 91. I. Versammlungsabend: *Elsa u. Ortrud* a. d. II. Aufz. des „*Lohengrin*“; „*Tasso*“ von Franz Liszt f. 2 Klav.; „*Die Rose*“ (*Mignon*) u. 2 Lieder von Hugo Wolf; *Das Gebet der Elisabeth* a. d. III. Aufz. des „*Tannhäuser*“. Mitwirkende: Frau Direktor Aman, Frau Krämer-Widl, Herren Potpeschnigg und Carl Pohlig.

Mannheim. Zw.-V. 23. 11. 91. Lieder- und Balladen-Abend von Eugen Gura, unter Mitwirkung des Herrn Professors Giehl, München: Löwe, Edward, Wirthin Töchterlein, Hochzeitslied, Prinz Eugen, Nöck; Schubert, Waldesnacht, Greisengesang, Prometheus. — Klavierstücke von Chopin, Gluck-Brahms, Liszt (Gondoliere), Moszkowski und Rubinstein.

Oels. Zw.-Ver. 6. 12. 91. Mozart-Feier: Sonate D-dur f. 2 Klav., Ave verum f. gem. Chor, Arie der Donna Anna, Gebet aus „*Così fan tutte*“, Arie des Grafen Almaviva, Priesterchor, Duett u. Terzett der Tamina a. d. Zauberflöte, Arie der Susanna, „*Bundeslied*“ (Männerchor), Ständchen und Aufforderung zum Tanz a. Don Giovanni, Misericordias Domini für gem. Chor. Mitwirkende: Frau Aug. Riemenschneider, Hr. Opernsänger Hermann Boldt, Gesangverein f. gem. Chor. —

Plauen i. S. Zw.-V. 6. 12. 91. Mozartfeier. Unter gütiger Mitwirkung von Herrn Professor Dr. Carl Reinecke (Leipzig), Frau Dr. Hermine Wirth (Leipzig), Fräulein Agnes Witting (Dresden), Herren Gustav Trautermann und Robert Leideritz (Leipzig), der Chöre des Königl. Seminars und des Richard Wagner-Vereins (zusammen 220 Mitwirkende), sowie des durch die gütige Mitwirkung der Herren Konzertmeister Arno Hilf und Musikdirektoren etc. von hier und den Nachbarstädten verstärkten Stadtorchesters, unter Leitung der Herren Seminaroberlehrer Irmer und Musikdirektor O. Zöphel: I. Requiem. — II. Klavierkonzert B-dur Nr. 16; Overture zu „*Don Giovanni*“; Larghetto a. d. Krönungskonzerte, Menuett, Rondo alla Turca.

Reichenberg i. B. Zw.-V. 12. 11. 91. XXXIV. Musikabend: Haydn, „*Der Sturm*“, Bach-Liszt Fuge c-moll, Graun, Gigue b-moll, Bach, Fuge E-dur (Streichquartett), Mozart, Streichquintett g-moll I. Satz, Liszt, „*Die Loreley*“, Brahms „*Ballade*“, Schubert-Heller „*Die Forelle*“, Méhul, drei Stücke aus „*Josef in Aegypten*“, Brahms, Streichquintett op. 3,

Händel, „Halleluja“ aus *Messias*; „*Dich theure Halle*“ aus *Tannhäuser*. — (Mitwirkende: Fr. Rosa Lahn, Fr. Marie Trimer, Fr. Helene Hieronimus, Hr. C. Müller, Fr. Bartosch, G. Straschnow, Rud. Walter, A. Jantsch, Ang. Hesse, Jos. Reimer, Vereinschor. Dirigent: Hr. Ferd. Gerhardt d. J., Begleitung: Hr. A. L. Proksch. 9. 12. 91. XXXV. Musikabend: Mozart-Feier: Prolog von A. v. Berger (gespr. v. Hr. Carl Soyka); Einleitungsschor a. „Thamos“, Quintett g-moll, „Das Veilchen“, Arie und Terzett a. d. „Figaro“, Concert d-moll für Klav. u. Streichquintett. Mitwirkende: Fr. A. Herzog, Fr. Rosa Lahn, Hr. C. Müller, Ferd. Schindler, das Reimer-Quartett; Vereinschor, Chor-Dirigent: Hr. Ferd. Gerhardt d. J. —

Riga. Wagner-Verein. 1. Vereinsabend (10. Okt.): Beethoven, F-dur-Variationen (Hr. Bror Möllersteen); „in questa tomba oscura“ (Fr. E. Kolberg); Mozart, Agnus Dei (Fr. Kolberg); Streichquartett Nr. 7 D-dur (Konzertm. C. Bankwitz, Dr. Wolferz, Dr. Helling, Dr. Grüning); Wagner, *Albumblatt*, in A. Wilhelmj's Bearbeitung für Violine u. Klavier (Konzertmeister Bankwitz u. Kapellmeister C. Waack); „*Isoldens Liebestod*“ (Frau L. v. Brümmer, Klavier: Herr C. Waack). — 2. Vereinsabend (14. Oktober): Beethoven, Variationen a. d. Es-dur Sonate für 2 Klaviere v. Saint-Saëns (Hr. Joseph Sliwinski u. Hr. Kapellm. C. Waack); Schumann, Symphon. Etüden (Hr. J. Sliwinski, als Gast); Wagner, *Fünf Gedichte* für eine Frauenstimme: „*Der Engel*“, *Stehe still!*“, „*Im Treibhaus*“, „*Schmerzen*“, „*Träume*“ (Frau Marie Vockrodt-Kretschy); Field, Nocturne; Chopin, Impromptu; Liszt, Rhapsodie (Hr. J. Sliwinski). — 3. Vereinsabend (8. November): J. S. Bach, Italienisches Konzert (Hr. Berger); Beethoven, c-moll-Sonate für Violine u. Klavier (Frau E. Kühn, Hr. Bankwitz); Mozart, Arie der Susanna „*Endlich naht sich die Stunde*“ (Frau Lysander); Wagner, *Mignonne* (Frau Lysander); Liszt, Waldesrauschen, XII ungar. Rhapsodie (Hr. Berger); „*Ich liebe dich*“ und „*Ständchen*“ (Frau Lysander); Wilhelmj, *Paraisal*-Paraphrase (Hr. Bankwitz); Mozart, g-moll-Symphonie für Streichorchester, Harmonium u. Klavier (Dir. Kapellmeister C. Waack). — 4. Vereinsabend (3. Dez., Mozart-Feier): J. S. Bach, Air u. Gavotte, für Violoncello (Hr. Jean de Gorski, als Gast; Klavier, Hr. C. Waack); Mozart, g-moll-Klavierquartett (Konzertmeister C. Bankwitz, Dr. R. Wolferz, Dr. A. Helling, Kapellm. C. Waack); Mozart, Arie der Zerline: *batti, batti o bel Masetto* (Fr. Magda Günther); Mozart, Larghetto a. d. Clarinetten-Quintett (Hr. Konzertm. C. Bankwitz, Hr. Kapellm. C. Waack); Mozart, Arie des Cherubin: „*Neue Freuden, neue Schmerzen*“ (Fr. Margareta Müller); Mozart, g-moll-Symphonie (Dir. Kapellm. C. Waack). — 5. Vereinsabend (10. Dez.): *Meistersinger-Vorspiel* f. Streichorchester, Harmonium u. Klav.; „*Dich theure Halle grüss' ich wieder*“; „*Lohengrin-Paraphrase*“ von Saint-Saëns; *Fünf Gedichte*; die „*Seligpreisungen*“ a. Liszt's „*Christus*“; „*Paraisal*-Paraphrase“ von A. Wilhelmj; „*Siegfried's Rheinfahrt*“ f. Streichorchester. —

Wien. Akad. Rich. Wagner-Verein. (Zw.-V.) 18. 11. 91. III. interner Abend: Mozart, Hymnus für Chor und Orgel, zwei deutsche Kirchenlieder für gemischten Chor. Beethoven, Sonate op. 24 für Klavier und Violine (Hrn. Stecher und Zottmann). Franz Liszt, das Veilchen, Peter Cornelius, „*Komm, wir wandern zusammen*“ und „*In Lust und Schmerzen*“ (Fr. Standthartner). Löwe, Davids Harfe, die höhere Welt (Vereinschor). *Faust-Ouverture* (Hrn. Zottmann und Foll). Schubert, Mirjam's Siegesgesang (Fr. Standthartner und Vereinschor). Dirigent: Hr. Josef Schalk. — Ferner fanden 3 Vorlesungen von Gottfried von Strassburg's „*Tristan und Isolde*“ durch Herrn k. k. Hof-schauspieler Josef Levinsky am 24., 30. 11., 7. 12. 91 statt. 30. 12. 91. IV. intern. Musik-Abend, unter Mitwirkung von Fr. Luise von Ehrenstein, Hr. Ferdinand Jäger, Ferd. Foll, Ferd. Löwe, dem Vereinschor, geleitet von Herrn Josef Schalk: P. Cornelius, „*Cid*“, Chor a. d. I. Akt, Vorspiel, Frauenchor, Scene der Chimena a. d. 2. Akt; Franz Liszt, *stabat mater speciosa* a. „*Christus*“; fünf Lieder von Hugo Wolf; Anton Bruckner, Adagio und Finale a. d. I. Symphonie. —

Wien. Neuer Richard Wagner-Verein. Im November d. J. wurde dargeboten: J. S. Bach, *Passacaglia* (Hrn. Reiter, Hynais); Vortrag über die Entwicklung der Oper und die reformatorische Bedeutung Wagners (Hr. Hynais); Alex. Ritter, *Der faule Hans*, Vorspiel (Hr. Reiter); Liszt, Tasso [mit Vorlesung der Einleitung] (Hrn. Hynais, Reiter); — Beethoven: „*Die Trommel gerühret*“, „*Freudvoll und leidvoll*“ aus „*Egmont*“; Schumann: „*Ich kann's nicht fassen*“, „*Helft mir, ihr Schwestern*“ (gesungen von Fr. Humpel); Weber, *Cavatine* aus „*Euryanthe*“ (Fr. H. Tietsch); Godard, Violinconcert (Hrn. Wehle, Bause); Vorlesung eines Aufsatzes über die Bayreuther Festspiele 1891; Rich. Wagner, *Deutsche Kunst und deutsche Politik* III. und IV. Abschnitt, vorgelesen von Hr. Halber; Haydn 9. Symphonie 1. 3. und letzter Satz (Hr. Hynais); Hugo Wolf, *Fussreise*, *Verborgene Liebe*, *Nimmersatte Liebe* (gesungen von Hrn. Strazanek); Beethoven, Variationen in A-dur (Hr. Schnabl); Liszt, *Canzonetta* (Hr. Hynais); Schubert, *Moment musical* (Hr. Bause); Schubert, *Wasserflut*, der Wanderer.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Zum Christfeste 1891.

Ein Vorschlag zur Güte!

„In Christus gilt allein der Glaube,
der durch die Liebe thätig ist!“ (Galater 5, 6.)

Liebe Vereinsgenossen, wolltet Ihr nicht Eurer Gemeinsamkeit im Geiste dessen, nach dem Ihr Euch nennt, einen würdigsten Ausdruck geben und die letzte moralische Hinterlassenschaft Eures künstlerischen Meisters so recht in den vollen Glanz des gnadenreichen Weihnachtslichtes rücken, indem Ihr den freundlichen Gedanken ihr entnähmet: zum schönsten Feste der Liebe für Eure minderbemittelten verlangenden Brüder männiglich eine, wenn auch noch so geringe **Spende zur Richard Wagner-Stipendien-Stiftung** an Herrn Friedrich Schön nach Worms einzusenden?

Nichts für ungut — aber Alles für's Gute!

Bayreuth, am Feste Aller Heiligen
und der deutschen Reformation
1891.

Hans von Wolzogen.

Als Weihnachtsgabe

unter uns Vereinsmitgliedern, aber auch zur Anregung noch ferner stehender Freunde, empfehlen wir folgende Erscheinungen des letzten Jahres:

Wagner-Encyklopädie.

Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung
Richard Wagner's.

In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt von C. Fr. Glasenapp.
Zwei Bände. E. W. Fritsch, Leipzig. *M.* 15., geb. *M.* 18.

Erinnerungen an Richard Wagner.

Von Hans von Wolzogen.

Reclam's Universalbibliothek, Bändchen Nr. 2831. *M.* 0,20.

Für jede Vereinsbibliothek leicht zu stiften.

Wagnerianer-Spiegel.

100 eigene Aussprüche zur Charakteristik der Geistesrichtung und Geistesarbeit
der **Wagnerianer.**

(Bernhard Förster, C. Fr. Glasenapp, Ludwig Schemann, Heinrich v. Stein,
Hans v. Wolzogen, 1876—1890.)

Inhalt: Der Arbeiter und das Christenthum. Die Veredlung des Arbeiters. Arierthum und Christenthum. Arierthum und Deutschthum. Deutsche Auswanderung. Auswanderung und Regeneration. Bach und Wagner. Bayreuther Arbeit. Bayreuther Bühnenfestspiele. Bayreuther Festspielhaus. Wirkung der Bayreuther Festspiele. Die reformatorische That von Bayreuth. Allgemeine Bildung. Wahre Bildung. Buddha. Das christliche Ideal. Die christliche Kirche. Christliche Religionslehre. Reformatorische Kraft des Christenthums. Vereinigung christlicher Elemente. Deutsche Art. Der Charakter

des Deutschen. Deutscher Idealismus. Deutschthum und Preussenthum. Deutsches Reich und Staat. Der Dichter als Wunderscher. Der Ernst der Dinge. Der Fortschritt. Gedanke und Gefühl. Das Genie als das „Ewig-Genierliche“. Das Genie konservativ und revolutionär. Das Genie und der Zeitgeist. Goethe und das christliche Ideal. Goethe und das deutsche Wesen. Goethe's Heilkraft. Goethe's Kunst als Lebenslehre. Goethe und Schiller. Das Regime der Grammatik. Idealismus. Bedeutung des Individuellen. Indier und Deutsche. Indische Weisheit. Indogermanische Kultur. Die Lehre der Klassiker. Die Klassiker, Realisten und Idealisten. Nichtbeachtung der Klassiker. Kultur-Gegensätze. Künstlerische Freiheit und religiöse Gnade. Kunst kein Allheilmittel. Unsere Kunst nicht Blüthe, sondern Mittel. Kunst als Leitstern. Die Kunst wird durch ihre Meister. Kunst und Geschichte. Kunst und Religion. Kunst und Kirche. Kunst und religiöse Kultur. Kunst als Sprache des Volksgeistes. Kunst als Bewahrerin des „Staunens“. Kunst und Wirklichkeit. Das Kunstwerk der Zukunft ist deutsch. Die Bewegung der Massen. Mensch und Künstler. Der Mensch und die Bedeutung der Welt. Bürgerliche Moral. Lebendiges Beispiel der musikalischen Kunst. Die Musik als ideales Bollwerk. Die musikalischen Motive im Drama. Musik und Sage. Die Wirkung der Musik auf unsere Zeit. National und populär. Nationale Erfolge. Die Magie des Natürlichen. Lehre des Parsifal. Persönlichkeit des Künstlers. Pessimismus. Preussen. Rassenkampf und Religion. Revolution und Kunst. Rousseau und die Klassiker. Realismus des Schauspiels. Schopenhauer und Religion. Schopenhauer's Lehre nicht trostlos. Schopenhauer als Weisheitslehrer. Sittliche Lehre des Kunstwerkes. Der Stoff in der Dichtung. Der tragische Vorgang und die heroische That. Tragödie, Komödie und musikal. Drama. Das Undeutsche. Ethik des Wagnerianismus. Wagner's Musik als Kunst für Alle. Wagner und der Schauspielerstand. Wagner's Stellung zur Zeit. Wahrheitslehre grosser Geister. Vorbilder der Wahrhaftigkeit. Der Weg des Willens zur Erlösung. Die physiologische Wissenschaft. Wissenschaft und Weisheit. Zeitungen. Zeitungsstyl moderner Dichtung. Zivilisation und Kultur —

Louis Oertel, Hannover. *M.* 1,50.

Bayreuther Taschenkalender für 1892.

Herausgegeben von der Zentralleitung des Allg. R. Wagner-Vereins.

Von der Zentralleitung mit der Redaktion betraut: Oskar Eichberg.

(Kalendarium. Zum 50jähr. Jubiläum des Rienzi, von O. Eichberg. Die Gral- und Parzival-
Legende, von H. Reimann. Pariser Fatalitäten für Deutsche, von Richard Wagner. Richard
Wagner in Braunschweig von H. Sommer. Theodor Weinlig, ein Gedenkblatt. Eine neue
Oper. Rosa Sucher mit Bild. Bibliographie, Nachrichten über die Festspele und den
Verein, Statistik etc.

P. Thelen, Berlin. *M.* 1,80.

Wagner's Tannhäuser

und Sängerkrieg auf der Wartburg.

Sage, Dichtung und Geschichte

von

Alexandra von Schleinitz.

Meran, F. W. Ellmenreichs Verlag. *M.* 4.

Schopenhauer's sämtliche Werke

in 6 Bänden.

Herausgegeben von Eduard Grisebach.

Reclam's Universalbibliothek, Bändchen Nr. 2761—65, 2781—85, 2801—5,
2821—25, 2841—45, 2861—65. Gesamtpreis ungeb. *M.* 6.

Henry Drummond.

Das Beste in der Welt. — Pax vobiscum. — Das Schönste im Leben. —
Velhagen und Klasing, Leipzig und Bielefeld. *M.* 3. (Einzeln je *M.* 1.)

Bühnenfestspiele

1892.

Aufführungstage:

- | | |
|-----------|---------------------------------|
| 21. Juli | Parsifal. |
| 22. „ | Tristan und Isolde. |
| 24. „ | Tannhäuser. |
| 25. „ | Die Meistersinger von Nürnberg. |
| 28. „ | Parsifal. |
| 29. „ | Tristan und Isolde. |
| 31. „ | Die Meistersinger von Nürnberg. |
| 1. August | Parsifal. |
| 4. „ | Parsifal. |
| 5. „ | Tristan und Isolde. |
| 7. „ | Tannhäuser. |
| 8. „ | Parsifal. |
| 11. „ | Parsifal. |
| 12. „ | Tannhäuser. |
| 14. „ | Die Meistersinger von Nürnberg. |
| 15. „ | Parsifal. |
| 17. „ | Parsifal. |
| 18. „ | Tristan und Isolde. |
| 20. „ | Tannhäuser. |
| 21. „ | Die Meistersinger von Nürnberg. |

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Jahresbericht.

Der Stiftung ist in diesem Jahre eine ungemein grosse Zahl von Gesuchen um Gewährung von Stipendien zugegangen, sodass viele davon nicht berücksichtigt werden konnten; zumal auch diesmal der Stipendienstiftung von dem Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele Karten für Stipendiaten nur gegen Zahlung des vollen Preises gegeben werden konnten, und wir die Entscheidungen nach dem Grundsatz zu treffen pflegen, lieber eine geringere Anzahl von Personen ausreichend, als eine grössere Anzahl kärglich zu bedenken.

Wir hatten über alle vorhandenen Mittel verfügt; es ergab sich aber trotzdem ein Rest, theils dadurch, dass einige (5) der Stipendiaten in letzter Stunde am Besuche Bayreuth's verhindert wurden und die ihnen bewilligten Summen dennoch unerhoben blieben, theils dadurch, dass Einer in Folge eines Missverständnisses weniger erhob, als ihm bewilligt worden war.

Die Bewilligungen geschahen an 103 Personen, nach den selben Grundsätzen wie in den früheren Jahren.

Die Bescheidungen konnten vielfach nicht bis zu dem als Schlussstermin für die Einreichung von Gesuchen bezeichneten 15. Juni ausgesetzt bleiben, weil die Gesuchsteller um baldigste Antwort baten mit dem berechtigten Hinweise darauf, dass sie sonst, bei dem über Erwarten schnellen Verkaufe, Eintrittskarten nicht mehr erhalten könnten. Es wird deshalb in Zukunft jener Schlussstermin erheblich früher angesetzt werden, da eine gleichzeitige Erledigung aller Gesuche entschieden wünschenswerth ist.

Verbindlichsten Dank sage ich der Centralleitung in Berlin für die frühzeitige Mittheilung der der Stipendienstiftung zuzuweisenden Summen, den Herren Prof. Dr. L. Schemann in Wilhelmshöhe und Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth für freundliche Unterstützung bei der Entscheidung über die Gesuche, ebenso den Herren Vertretern des A. R. W.-Vereines für ihre gütigen Mittheilungen zu den Gesuchen. —

Ueber den Stand der Kasse der R. Wagner-Stipendienstiftung beehre ich mich, das Folgende mitzutheilen.

I. Grundstock (s. Bayr. Bl. 1890, S. 400)		5870 Mark.	
II. Verfügbare Gelder und Spenden.		III. Verwendete Beträge.	
1890 $\frac{1}{10}$: Vorgetragenener Be- stand	2879. $\text{M} 10 \text{ S.}$	1891 $\frac{24}{8}$: Für Stipendien (Sen- dung an Fr. Feustel, Bayreuth)	9425. $\text{M} - \text{S.}$
(s. Bayr. Bl. 1890, S. 400).		" $\frac{30}{9}$: Desgl. nachträglich	60 " — "
" $\frac{24}{11}$: Von Herrn R. R., München	50 " — "	" $\frac{1}{10}$: 4 $\frac{0}{0}$ Zinsen	37 " 70 "
1891 $\frac{8}{4}$: Von Herrn A. B., Va- lentigney	100 " — "	" $\frac{1}{10}$: Vorzutragen	549 " 80 "
" $\frac{22}{6}$: Von Herrn R. E., Mannheim	50 " — "		
" $\frac{1}{7}$: Von Herrn F. Sch., Worms, für 1890 und 1891	1000 " — "		
" $\frac{4}{7}$: Von der Centralleitung des A. R. W.- Vereins, Berlin	5576 " — "		
" $\frac{1}{10}$: 4 $\frac{0}{0}$ Zinsen	182 " 60 "		
" $\frac{1}{10}$: 4 $\frac{0}{0}$ " vom Grund- stocke	234 " 80 "		
	10,072. $\text{M} 50 \text{ S.}$		10,072. $\text{M} 50 \text{ S.}$

Der Vermögensstand der Stiftung ist demnach heute folgender:

I. Grundstock: 5870 *M.* — *ö*

II. Kassenbestand: 549 „ 80 „

Den freundlichen Gebern sei für ihre Spenden der herzlichste Dank ausgesprochen.

Worms, 1. Oktober 1891.

Die Verwaltung der Richard Wagner-Stipendienstiftung:

Friedrich Schön.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Wegen schwerer Erkrankung und der damit verbundenen Nothwendigkeit, einen längeren Erholungs-Aufenthalt im Süden zu nehmen, hat Herr Friedrich Schoen die Verwaltung niedergelegt, und wurde auf Wunsch von Frau Wagner Herr Max Gross, Spinnereidirektor dahier, zu seinem Nachfolger bestimmt.

Bayreuth, 16. Februar 1892.

Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.

Wiener akademischer Wagner-Verein,

Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Der Vereinsvorstand beehrt sich bekannt zu geben, dass in der Generalversammlung der Herren ordentlichen Vereinsmitglieder vom 27. Jan. d. J. der vom Vorstande gelegte Jahres-, Geschäfts- und Kassen-Bericht einhellige Genehmigung fand, und in den Vereinsvorstand für 1892 gewählt wurden die Herren:

Dr. Victor Boller (V., Franzensgasse 18) als Obmann;

Prof. Dr. Alois Höfler als Obmann-Stellvertreter;

Dr. Robert Steinhauser

Prof. Josef Schalk

Drd. Carl Giannoni

} als Schriftführer,

Dr. Wolfgang Rigler (I., Habsburgergasse 5) als Kassier;

Theodor Köchert als Archivar;

Dr. Wilhelm Dlahy

Emil R. v. Hartmann

} als Beiräthe.

Ferner wurden die Herren Drd. Max v. Oberleithner und Franz Schumann als Beiräthe mit berathender Stimme dem Vereinsvorstande auf dessen Antrag beigegeben.

Dem bisherigen Kassier des Vereines, Herrn Gustav Schur, welcher eine Wiederwahl ablehnte, wurde für seine neuerdings durch drei Jahre dem Vereine selbstlos gewidmete Thätigkeit im Vereinsvorstande der Dank der Generalversammlung votirt.

Die Generalversammlung beschloss auch die Veranstaltung eines Sonderzuges zu den diesjährigen Festspielen nach Bayreuth. (S. Umschlag dieses Stückes.)

II./III.

Energie des Muthes gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegenzusetzen.

(Schiller.)

Gebe Gott, dass unter unsern grossen Vortheilen auch dieser uns noch begleite, dass wir unsere Seelen offen behalten, und wir die guten Seelen auch zu öffnen vermögen.

(Goethe.)

Tannhäuser-Nachklänge.

Einer, Anderer und Meyer.

Ein Masken-Terzett zur Carnevalzeit.*)

Meyer. Habt ihr den famosen Aufsatz von Ritter gelesen? Sensation wird er machen, sage ich euch.

Einer. Ich glaube nicht, dass dies die Absicht bei seiner Veröffentlichung war, lieber Herr Meyer.

Anderer. Seien wir objektiv! Der Verfasser hat allerdings, wie ich höre, seinen Aufsatz ausdrücklich nur für die Aufklärung seiner Parteigenossen bestimmt, aber da alle Welt durch die Zeitungsnachrichten über Bayreuth ungewöhnlich aufgeregt war, so ist es nur zu begrüssen, wenn die Aufklärung in die weitesten Kreise dringt und dort, wie unser Meyer sagt, „Sensation“ macht.

Einer. „Nur zu begrüssen“ ist schön gesagt — auch richtig gesagt! Bei dem „Nur-Begrüssen“ bliebe es wohl, wenn solch ein offenes und lauterer Bayreuther Wort auch öffentlich und laut würde! O, wir kennen diese Art freundlicher und feindlicher Begrüssungen, aus denen nichts anderes entsteht als eben — nun ja, Herr Meyer — : „Sensation“.

Meyer. Sehen Sie, lieber Freund, ich habe Recht; Sie sind von der Majorität überstimmt. Gehen wir zur Tagesordnung über. Die Cavalleria rusti —

Anderer (mit Gravität). Tagesordnung ist, dass man vor Allem weiss, wovon die Rede ist, das heisst in diesem Falle: dass man sich aus den Tagesblättern orientirt, was über Bayreuth geschrieben worden ist.

Meyer. „Bayreuth und kein Ende!“

Anderer. Ja, lieber Meyer, eher hat man doch kein objektives Urtheil darüber, wie man sich in der Folge zu verhalten habe. Du aber, Freund Einer, hast Dich vor dem ganzen, sehr interessanten Nachspiel in die Berge zurückgezogen und um nichts bekümmert: Du kannst gar nicht mitreden.

Meyer. Grossartig! Bravo!

*) Die werthen Leser der „Bayreuther Blätter“ mögen sich freundlichst erinnern an die früheren Veröffentlichungen: „Ich und Einer“ VIII. 1, „Ich an Einen“ VIII. 11, „Einer allein“ IX. 11. —

Einer. Ich halte es auch gar nicht für nöthig, mitzureden. Glaubt ihr — Verzeihung, Herr Meyer, Sie influenziren ja wohl selber eine Morgenzeitung und lasen darin „über Ritter“ — aber: glaubst Du, lieber Anderer, dass das Mit- und Nachreden, mit Einem Wort: die Kritik, der eigentliche Zweck der ganzen Kunstdarbietung sei?

Meyer. Amüsant ist's doch — interessant — spannend —, und es macht Reklame, das können Sie mir glauben.

Anderer. Sie betrachten die Sache vom objektiven Standpunkt, Meyer, ohne innere Antheilnahme. Dies hat seine höhere, ästhetische Berechtigung, die ich zu achten weiss; aber Freund Einer ist viel zu subjektiv angelegt, um sich mit Ihnen verständigen zu können: er hat mir schon längst geradeheraus gesagt, der Hauptzweck der Kunst sei der Eindruck, den sie auf ihn mache. —

Meyer (lacht).

Einer. Ganz recht! Nur bitte ich um grössere Genauigkeit: es handelt sich bei der Kunst überhaupt um den Eindruck, den sie hervorbringt; denn in nichts Anderem lebt sie, gleichwie die Farbe nur vorhanden ist in dem Sinneseindrücke, den sie im Menschen verursacht. Dass aber jedem einzelnen Menschen sein eigener Eindruck maassgebend und Dasjenige ist, wovon er seelisch zu leben hat, versteht sich von selbst. Schon Goethe sagt übrigens: „Der Eindruck, den man selbst hat, gilt.“ —

Meyer. Ausgezeichnet! — „Farbenlehre!“ — Dann wäre wohl jeder Einzelne infallibel, wenn er nur überhaupt sehen, hören, riechen und schmecken kann?!

Anderer. Lassen Sie das Fühlen nicht aus, lieber Meyer! Immer korrekt! Das bleibt die Hauptsache. —

Einer. Im Ernst! Bleiben wir beim Fühlen. — Wenn der Einzelne nicht die lebendige Empfindung für Kunsteindrücke mitbringt, oder wenn er nicht über die Bedingungen, unter welchen die bestimmte Kunstleistung ihm sich darbietet, einigermaassen unterrichtet ist, also, dass er eben nicht frei empfinden kann, sondern mit Vorurtheilen, mit Befangenheit, mit entschiedenem Unverständniss der Kunsterscheinung gegenübertritt, — dann freilich muss auch sein Eindruck ein schwacher, ein unbestimmter, ein falscher sein; und dann wäre an seiner Eindrucksfähigkeit Kritik zu üben, nicht aber an dem Kunstwerke.

Anderer. Meyer, wie nennen Sie das?

Meyer. Das ist die richtige Wagnerianische Intoleranz und der weltbekannte Bayreuther Dünkel: ihr vertragt nicht nur keine Kritik, — ihr wollt sie auch noch nicht einmal!

Einer. Wer spricht von „uns“ und von „euch“ — wenn ihr euch denn doch mit der „Kritik“ identifizirt? Ich sage: Die Kunst ist nicht um der Kritik willen da (— die mag üben, wer will und muss, das ist eine Sache, ja, eine Welt für sich —), sondern die Kunst ist Ausdruck eines bestimmten künstlerischen Wesens, fortlebend in dem Eindruck, den sie ausübt; und dessen Wirkungen vollziehen sich wiederum im Innern der Menschenseele, fern von allem Getriebe der unruhigen Tageslitteratur, die das Gegenbild alles künstlerischen Wesens ist.

Anderer. Freund, lass das gut sein, das sind Ansichtssachen. Sag' uns lieber einfach und präzis: Was war Dein Eindruck vom „Tannhäuser“; dann können wir darüber reden. Immer exakt! Das bleibt die Hauptsache!

Meyer. Bravo! Grossartig!

Einer. Immer „darüber reden“ — das bleibt die Hauptsache. — Mein Eindruck war der: dass hier ein tiefes Schweigen — lass mich sagen: ein frommes Schweigen, allein am Platze sei.

Meyer. Das ist bequem. Wenn der deutsche Mann nicht weiter kann, wird er fromm und schweigt.

Anderer. Still doch jetzt, lieber Meyer!

Meyer. Aber ich bitte um's Wort —

Einer. Verzeihen Sie, ich habe es noch einstweilen. Ich muss nun mein Schweigen doch wohl erklären. Für mich war dieser „Tannhäuser“ mehr als alles Andere ein gewaltiges religiöses Bekenntniss.

Meyer. Hört!

Anderer. — „religiöses —?“

Einer. Gott hat uns Menschen die Sprache der Kunst gegeben; sollte sie nicht berufen sein, das Höchste auszusprechen, was die Menschenseele empfinden, der Menscheng Geist erfassen kann: den Glauben an den Spender dieser edelsten aller Sprachen, den Glauben an Gott?

Anderer. Ich dachte, das hättet ihr im „Parsifal“ —?

Meyer. Menschenkinder, wohin verliert ihr euch! Ihr vergesst ja ganz, dass dies Alles nur Kunstwerke und nichts als Kunstwerke sind, die man rein nur nach den bestehenden ästhetischen Gesetzen zu beurtheilen hat. Kommt mir nur nicht mit der Religion dazwischen. Das sind ungesunde Vermischungen heterogener Gegenstände. Und ausserdem gib't da noch die verschiedenen Confessionen! — Der Parsifal ist schön, damit gut. Die Aufführungen des Tannhäuser sollen Mängel gehabt haben, das thut mir leid. Ich habe gesprochen.

Einer. Dann darf ich wohl fortfahren; denn ich habe noch etwas auf dem Herzen. Lieber Anderer, suche Du mich zu verstehen, wenn ich Dir sage, dass mir im „Parsifal“ eine ideale Religiosität bereits objektivirt vor Augen steht.

Anderer. Objektivirt? Das ist recht. Aber wie meinst Du das in Deiner unbegrenzten Subjektivität? Ich bin neugierig.

Meyer. Aeusserst gespannt.

Einer. Eine gegebene ideale Religiosität (der Gralsglaube) stellt sich dar, ausgestaltet zur vollendeten künstlerischen Erscheinung. Der Gralstempel ist gebaut. Der Gral wird enthüllt. Die ideale Religiosität leidet, aber sie lebt. Wir sehen also bereits den Ausdruck eines Glaubens — und zwar als Kunst.

Meyer. Aber, wenn Sie entschuldigen wollen, gerade der „Parsifal“ hat nicht nur auf die sogenannten Gläubigen gewirkt. Ich selbst bin zum Beispiel dafür Feuer und Flamme.

Einer. Wenn dieses Werk auch den Ungläubigen vielfach einen überraschenden, ihnen selber oft peinlich starken Eindruck gemacht hat, so erkläre ich mir dies eben aus der imposanten Fremdheit der ganzen Welt, die sich dort ihnen erschloss — wie ein fernes Sternbild durch das Teleskop gesehen.

Anderer. Nun, und im „Tannhäuser“ hattest Du nicht den Eindruck eines Glaubens, der sich als Kunst ausdrückt? Er ist doch, weiss der Himmel, ein spezifisch-christlich gefärbtes Werk.

Meyer (bedauernd.) Ach ja! — Aber, hört mal, der Venusberg — —

Einer. Im „Tannhäuser“ empfand ich, wie das Kunstwerk, das ich allein als Solches erlebte, mich selber bis zum Erlebniss des Glaubens führte. Die Kunst gipfelte hier im Ausdruck eines religiösen Bekenntnisses. Ja, ich möchte fast sagen — aber nur gleichnissweise gesprochen —: es besteht zwischen den beiden Werken etwa ein Verhältniss wie zwischen Bekenntniss und Dogma.

Meyer. Oho, lassen Sie das nicht Ihre Geistlichkeit hören! Sie werden verbrannt.

Einer. Dann bringen Sie „Feuer und Flamme“ hinzu, Herr Meyer! — Aber ich dachte mir's doch, dass Sie uns durch diese wohlgeübte Wendung aus dem „Nathan“ erfreuen würden.

Anderer. Ja, lieber Freund, seien wir objektiv. Unser guter Einer hat gleichnissweise geredet. Ei behüte! Er meint doch nicht, dass der „Parsifal“ — dass ein Kunstwerk — ein Dogma — ist — nicht wahr?

Einer (lachend). Beruhige Dich, mein ehrlicher Freund und Gönner, ich bin kein Ketzler.

Meyer. Um so schlimmer! Ich liebe die Ketzerei. —

Anderer. Aber, offen gestanden, was Du eigentlich meinst, das verstehe ich nicht. In religiösen Dingen bin ich nicht sehr bewandert. Dergleichen liegt dem deutschen Staatsbürger so fern! —

Meyer. Um so besser: „Religion ist Privatsache“.

Einer. Dieses nun zwar keineswegs. Unser Herrgott ist kein Privatmann; und der gehört doch auch, so zu sagen, zur Religion. Aber halten wir das fest: jedes wahrhaftige Bekenntniss ist ein subjektives Erlebniss. So muss man auch meinen Eindruck vom „Tannhäuser“ erlebt haben. Es handelt sich in diesem Werke um die Thatsache der Gnade. Die ganze Tragödie drängt uns dahin, dass unser am Drama tief erregtes und gefesseltes Mitleiden zuletzt aus innerer Nothwendigkeit mit ausbrechen muss in den hellen, herrlichen Freudenruf der jüngeren Pilger:

„Hoch über aller Welt ist Gott,

Und Sein Erbarmen ist kein Spott.“ (Meyer entfernt sich.)
Sieh, das war mein grosser, alles überwältigender Eindruck im Bayreuther „Tannhäuser“ — und nur in Diesem. Deswegen schien er mir in Bayreuth gegeben worden zu sein. Höhere Wirkung kann, meine ich, die Kunst gar nicht ausüben. Vor diesem Einen Erlebniss müssen alle Gedanken über künstlerische Einzelheiten einer zufälligen Aufführung weit zurücktreten. Selbst wenn ich hätte zugeben müssen, dass die Wirkung des Ganzen dieses „Tannhäuser“ den Eindruck der einzelnen Gestalt des Helden überwog: was irgend dieser Held uns sagen soll und kann, das sagte mir mit grösster Kraft und Deutlichkeit eben mein Eindruck des Werkes — und dies war mehr, als wohl je ein einzelner Darsteller von noch so hoher Begabung vermocht haben würde.

Anderer. Erlaube, Meyer hat sich entfernt. Wir sind unter uns. Sage mir — der Mann sprach schon vom „Venusberg“ — er liegt seiner Geschmacksrichtung am Nächsten — was fängst Du mit diesem Teufelsspuk an, und nun gar in der üppig ausgedehnten Pariser Bearbeitung, — mit Ballet und lebenden Bildern, was weiss ich, — bei Deiner wunderlichen, doch beinahe ketzerischen — religiösen Auffassung des „Tannhäuser“?

Einer. Aber Bester, schwerlich hätte das Bekenntniss am Schlusse des Werkes einen solchen gewaltigen, lebensvollen Eindruck hervorrufen können, hätte man nicht von Anfang an die ganze ungeschmälerte Macht und Wucht der „Andern Welt“ erfahren. Und das nicht nur im „Venusberg“. Neben dieser Aufgabe des ersten Aktes, gab es noch eine im zweiten. Die andere Welt erscheint nicht allein als die Welt der Natur, welche sich in blinder Liebe nach Erlösung sehnt, sondern auch als die Welt der Menschheit, welche sich in ihrem überlieferten alten Gesetzesglauben, der Liebe gegenüber, unüberwindlich rechtskräftig und straffertig fühlt. Jener Welt musste im Untergang des Dämonischen die Erlösung erst gebracht, dieser aber musste sie im Opfer des Heiligen neu verkündet werden. Und auf diesem Boden erhebt sich dann die neue Welt des „Parsifal“, des Grales, des Glaubens, der Gnade. —

Anderer. Nun, gegen diese beiden Faktoren der Bayreuther Aufführungen hat meines Wissens kein Mensch sich tadelnd geäußert. Selbst der begeisterte Meyer nicht, der gar nicht dort war. (Nebenbei gesagt!) Der Venusberg mit seiner schönen Königin gilt allgemein als musterhaft, und was Du die „Menschheit“ im 2. Akte nennst, also die Massenleistung der Chöre, früher einfach „Ensemble“ geschimpft, das preist dir jeder Kenner über den Schellenkönig.

Einer. Nebenbei gesagt: „Ensemble“ war in Bayreuth nicht nur ein alter Name, sondern auch ein vergangenes Ding. Man erlebte ein „Chordrama“. Und nun bitte ich Dich, beachte es wohl, was Du eben sagtest von der Vorzüglichkeit des Venusbergs und der Wartburgchöre. Es sind, wie Du siehst, gerade die beiden Hauptpunkte des dramatischen Eindrucks, welchen unser „Tannhäuser“ hervorbringen sollte. Dazu nimm dann als Drittes die darüber sich erhebende Gegenmacht der Erlösung, also den Schluss des Werkes, welcher den ganzen Charakter des letzten Aktes in einer Weise bestimmte, deren weihvoller Wirkung sich wohl Niemand entziehen konnte. Danach magst Du dir selber sagen, dass der Bayreuther „Tannhäuser“, was man sich auch sonst über ihn aus diesen und jenen Gründen zu verwundern haben mochte, die Aufgabe zum Mindesten vollständig gelöst hat, den grösstmöglichen Eindruck, wie ich ihn nicht allein empfangen, den Eindruck des aus dem tragischen Erlebniss sich lösenden religiösen Bekenntnisses hervorzurufen.

Anderer. Ja aber, liebster bester Freund, wenn ich dies auch Alles gelten lassen will: bei Deiner religiösen Auffassung, — erlaube, dass ich mich kurz so ausdrücke — ich sollte meinen, da spielte doch die heilige Elisabeth eine Hauptrolle. Und die hat sie denn doch in Bayreuth — das sage ich nicht allein — durchaus nicht gespielt.

Einer. Gespielt? Nein. Aber die ist sie, trotz Allem „Gesage“, gewesen. Nicht die „heilige Elisabeth“ — die ist von Liszt — aber die Elisabeth Tannhäuser's, welche heilig wird. Ich versichere Dir, von meinem Eindrucke aus gewann gerade diese „Elisabeth“ von Bayreuth ihre volle Bedeutung und Wirkung.

Anderer. Also erst vom Schlusse aus? Historisch rückläufig? Sonderbar! —

Einer. Wenn der Schluss das Ganze rechtfertigt, so muss doch wohl das Ganze schon im Sinne des Schlusses und damit der vollkommenen Idee gestaltet gewesen sein. Das hat der Schöpfer des „Tannhäuser“ selbst gemeint, wenn er es aussprach, dass das Gebet der Elisabeth für ihre ganze Auffassung maassgebend sei.

Anderer. Ei — so? Das wusste ich nicht.

Einer. Deshalb bestimmte er bei jener einzigen Wiener Aufführung unter seiner Leitung zur Elisabeth eben diejenige Sängerin, die ihm das Gebet unvergleichlich schön zu bringen im Stande war. Er brauchte von ihr gar nichts weiter zu hören und war sofort für sie entschieden. Und dies, nachdem ihm zuvor gerade über diese ihm noch unbekannte Künstlerin — Fräulein Ehn — aus Wien allseitig so wenig günstig, so abtrahend berichtet worden war, dass er selber in ernstliche Besorgniss um sein Werk gerathen konnte. So irrig fasste man im Allgemeinen ihre Aufgabe auf. Hernach, als er selbst sie so voll anerkannt — ja, da hatte er denn auch kaum den Rücken gewandt, und sogleich entfernte man ihm seine echte, zarte und edele Elisabeth wiederum aus seinem Werke, weil sie den Leuten, welche dem Wiener Publikum den Geschmack verschmeckten, zu schwächlich von Gestalt und stimmlich nicht mehr reizvoll genug erschienen war! Man strich auch flugs den ganzen neuen Venusberg und gewann sich dadurch den erstaunlichen Vortheil, die Elisabeth der nunmehr dafür frei gewordenen „Venus“ übertragen zu können, welche zwar vom Meister als gerade

da für höchst begabte Künstlerin eben zu dieser Rolle bestimmt und herrlich belehrt worden, in Wien jedoch für die geborene Primadonna der Wartburg galt, weil sie halt eine prachtvolle dramatische Heroine und zweifellos — wie noch heute — besser bei Stimme war als alle Andern!

Anderer. Diese Thatsachen sind ja sehr interessant. Seht ihr, mit solchen treffenden Anekdoten aus dem Leben kämt ihr überhaupt weiter. Ihr seid zu diskret, gute Leute, viel zu diskret.

Einer. Lieber Freund, Du redest wie Meyer!

Anderer. Mag sein! Warum nicht? Ein geistvoller Kopf! — Aber sag' mir nur, wie willst Du jene alten Wiener Erfahrungen auf euer neues Bayreuther „Erlebniss“, wie ihr es ja wohl nennt, in Anwendung bringen?

Einer. In diesen Dingen, glaub' mir, bleiben die ältesten Erfahrungen immer neu, weil sie mit unausbleiblicher Pünktlichkeit sich stäts wieder einstellen, sobald nur die ähnlichen Leitmotive angeschlagen werden. Man kommt in diesem Betreff wirklich nicht „weiter.“ Es ist auch gar nicht der Weg, auf welchem wir fortschreiten wollen. Da lass Meyer und Consorten laufen. Dir aber, *Anderer*, der Du mir bisher — trotz Meyer — weder über „rückläufige“ noch über fortschreitende Historie besonders orientirt zu sein scheinst, — verzeih' —, Dir bekenne ich offen: der Geist des neuen Bayreuther „Tannhäuser“, wenn er mir auch ganz folgerichtig erst im letzten Akt zum grössten allumfassenden Eindruck kommen musste, gar innig ergreifend fühlbar ward er mir, durchaus im Sinne der Wagnerischen Auffassung, auch schon in der jugendlichen Elisabeth des zweiten Aktes — und zwar, *Anderer*, nicht „rückläufig“, sondern gleich von dem allerersten Male an, als ich Elisabeth — in der Gestalt des Fräulein Wiborg — die Bayreuther Scene betreten sah.

Anderer. Vereinzelter Fall!

Einer. Bitte, ich erfuhr da durchaus nur das Selbe, was unter vielen einfach und natürlich fühlenden Andern, die ich sprach, auch einer der bedeutendsten und namhaftesten englischen Staatsmänner bekannt hat, der mitten aus der hohen Politik in den Frieden der Bayreuther Kunst sich geflüchtet. Für ihn, so sagte der hochgebildete Mann der Welt, sei es der ergreifendste Augenblick im ganzen Tannhäuser-Drama gewesen, als diese kindlich zarte Erscheinung der fürstlichen Jungfrau mit all ihrem mädchenhaften Ton und Bewegen, wie sie da war, aller Welt und ihrer selbst vergessen, aus der einzigen Empfindung ihrer Liebe zum verlorenen Sünder heraus der ganzen wilderregt drohenden und eben noch so massenhaft gewaltig sich äussernden Menge der „Menschheit“ so einsam und schlicht entgegentrat. Vor der reinmenschlichen Poesie dieses Momentes versank der letzte Rest der „Oper“. Das war die Elisabeth, welche sich nur noch für den Geliebten opfern kann, nicht weil sie eine berufene Heldin wäre, deren Kraft ohnehin das Äusserste zu leisten vermag, sondern weil sie das unschuldig liebende Mädchen ist, dessen ganzes Leben, da ihre Liebe zerbrochen, nur noch der Tod sein kann, — der Tod für die ewige Seligkeit des Mörders ihres Erdenglücks. — Die Bayreuther Elisabeth und die Bayreuther Venus — siehst Du, da hast Du wieder die beiden Momente, welche es ethisch ermöglichten, dass jenes religiöse Bekenntniss am Schlusse auch diese künstlerische Eindrucksfähigkeit gewann. Durch sie verstand man den Helden; durch sie ward aus dem tragischen Heldenspiele ein religiöses Erlebniss. —

Anderer. Still — Meyer kommt wieder. Meyer, Sie baten um's Wort.

Meyer. Vor einiger Zeit. Seid ihr mit eueren religiösen Erlebnissen fertig? Da habt ihr das Neueste. „Zeitungsdeutsch“, Herr von Einer! Die Bay-

reuther Festspiele haben ein „Defizit“ gemacht — haha! — ein Defizit, Dank dem kostspieligen Ballet im „Tannhäuser“.

Anderer. Ein Defizit? — Das kommt davon. Ich habe es doch immer befürchtet: wenn in Bayreuth erst getanzt wird, geht der echte Bayreuther Geist in die Brüche. —

Meyer. Wird bankerott! Wird bankerott! Das haben Andere schon längst prophezeit. Schöne Geschäfte das! Aber wie kann es anders sein: ideologische Träumereien, schön aber kostspielig! —

Finer. Lassen wir das sogenannte „Defizit“ bei Seite, das uns nicht umwirft; denn hier habe ich auch eine Zeitung, Herr Meyer, wonach im Jahre 1892 wieder gespielt wird — und zwar vier Werke auf Einmal. Ideologische Thatsache, Herr Meyer!

Meyer. — Grossartig! — Bravo! —

Anderer. Da gehen wir hin.

Einer. Dem „niedergegangenen“ Bayreuther Geist zum Trotz? — Das lob' ich mir. Du bist schon gesinnungstüchtiger als manch' alter Wagnerianer!

Anderer. Nur objektiv — nichts weiter!

Meyer (zugleich). Das macht die Mode — weiter nichts!

Einer. Wie soll ich nun das verstehen? Auf der einen Seite heisst es: Der Bayreuther Geist geht in die Brüche, Bayreuth wird Mode, Bayreuth ist nur noch ein gutes Geschäft — und auf der andern gleichzeitig: Bayreuth macht schlechte Geschäfte, es steht am Bankerott, es ist in unserer modernen Welt eine unhaltbare Sache. Aber, wie dem auch sei: ihr geht hin.

Anderer. Dafür solltest Du uns doch vor Allem dankbar sein. Denn das ist nun einmal sicher: das Publikum verdirbt Bayreuth.

Einer. Und dafür soll ich euch auch noch dankbar sein, o ihr vortreffliches Bayreuther — Publikum?

Meyer. Wozu die Spöttelei? Ich finde das Publikum ganz ausgezeichnet — international — sensationell, wie man sich's nur wünschen kann. Notabene: so lange die Mode sich hält.

Anderer. Das ist es eben. Die alten Wagnerianer — ich bin ja keiner — aber die versichern mir —

Einer. Erlaube! „Die alten Wagnerianer“ — objektiv gesprochen: Alle?

Anderer. Na — weisst Du — objektiv gesprochen —: ich kenne nur sechs bis sieben, davon sagten mir aber vier oder fünf einstimmig, mit geheimnissvoll düsterer Miene: „Wir fühlen uns da nicht mehr gemüthlich, wo man nur noch Geschäfte macht.“

Einer. Halt einmal! „Nur noch Geschäfte machen“ das heisst zu deutsch: man steckt den Gewinn in die eigene Tasche und verkürzt dadurch in schädigender Weise das Unternehmen. Nicht wahr, Herr Meyer?

Meyer. Genau! Aber, wissen Sie, so schlau ist man da garnicht. Ich sage euch, das müsste ein Entrepreneur in die Hand nehmen! Notabene: solange die Mode sich hält.

Anderer. Nein, lieber Einer, Du übertreibst! So ist das „Geschäft“ gar nicht gemeint. Ich weiss ja, und, offen gestanden, kein Anständiger und Vernünftiger bezweifelt es, dass die Einnahmen alle nur immer wieder zu neuen Festspielen verwandt werden. Ueber schlechtes Geschwätze bin ich doch erhaben.

Einer. Nun also, wo steckt dann das „Geschäft“?

Meyer. Bei der geschäftlichen Leitung! Bei der geschäftlichen Leitung! —

Einer. Nun frag' ich, hat man wohl je gehört, dass man irgendwo von einer geschäftlichen Leitung etwas Anderes verlangt habe, als dass sie eben

— die Geschäfte möglichst gut leite? Und was Anderes würde man in jedem anderen Falle „gut leiten“ nennen, als wenn dafür gesorgt wird, zur Unterhaltung und Förderung eines Unternehmens, auch unter den allerschwierigsten Verhältnissen, die nöthigen Mittel mit der grössten Besonnenheit, Uneigennützigkeit und Sparsamkeit zu beschaffen?

Meyer. Uh! Uh! „Sparsamkeit!“ — Was ist die Kunst? — Luxus ist sie, — aber nicht — „Sparsamkeit!“ — Wenn Sie's mit der — Sparsamkeit (das Wort ist mir scheusslich!) — zwingen wollen, haha — dann können Sie sich nur gleich hübsch niedlich und bescheiden in Konkurrenz begeben mit Stadttheatern dritter Güte! —

Einer. Wissen Sie etwa einen einzigen namhaften Künstler von Hoftheatern erster „Güte“, der für Bayreuth zu haben war, und aus Sparsamkeitsrücksichten abgewiesen worden wäre?

Meyer. Hören Sie — erlauben Sie — das ist mir *tout égal!* —

Anderer. Liebes Meyerchen, wenn ich Sie daran erinnern darf: Sie haben mir 'mal selbst gesagt, und ich schwöre auf Ihr Manneswort: in Bayreuth wirkten doch unbegreiflicher Weise immer noch alle namhaften Künstler mit. Wir wunderten uns noch beide darüber.

Meyer. Na ja — ja — also gut: die Mittel sind dafür — noch da. Das genügt mir. —

Einer. Schönen Dank, Herr Meyer, Ihre Anerkennung wiegt schwer.

Anderer. Ja, aber warum muss gerade das internationale Massenpublikum diese Mittel für eine deutsche — „nationale“ Kunst bringen? Das scheint mir der Punkt — —

Einer (leise lachend). Ja, das ist allerdings der Punkt. O ihr geschworenen Gegner des „Internationalen“! — Warum? Darum, weil die deutschen Wagnerianer allein, begreiflicher Weise, nicht im Stande waren, diese wahrlich nicht geringen Mittel dauernd zu beschaffen. Da hiess es: entweder — oder. Entweder, die Festspiele sind überhaupt nicht durchzuführen, oder man ermöglicht sie von dem Gelde, das man von Denen bekommt — von den grundschlechten Menschen bekommt, die — nun ja — die sie eben aus aller Herren Ländern her freundlichst besuchen wollen. Wir wissen, wie sich der Meister selbst entschieden hat. Nun haben wir die Festspiele seit zehn Jahren — wir Wagnerianer, die wir thaten, was wir konnten, und ihr Andern, die ihr thun könnt, was ihr wollt! —

Anderer. Gerade das gemischte Publikum passt aber den Wagnerianern nicht.

Meyer (lacht laut). Da haben wir den Bankerott des schönen Bayreuther Geistes! Nicht den Wagnerianern verdankt Ihr die Festspiele, sondern dem grossen Publikum! Wozu sind dann die Wagnerianer überhaupt noch da? He?

Einer. Keine Spötere, Herr Meyer! — Wozu die Wagnerianer da sind? Oh, ich versichere Ihnen, die bedeuten Etwas, was Ihnen im Grunde noch unangenehm ist, als der starke Besuch — — hm — angenehm! — Konnten unsere Freunde die Festspiele materiell nicht ermöglichen, so ist dies wahrlich keine Schande für sie — nein, sicher nicht, Herr Meyer — wenn auch ein Schaden. Da sie nun trotzdem die Fortdauer der Festspiele, Dank der künstlerischen und der geschäftlichen Leitung, sich glücklich gerettet sehen durften: so blieb es ihre eigenthümliche Aufgabe — und dies ist wohl eine Ehrensache! — es blieb ihre echt Wagnerianische Aufgabe, sage ich, für die Lebendigerhaltung und Verbreitung eben des Bayreuther Geistes draussen, in ihren Kreisen und Vereinen, nach Kräften zu sorgen. Und zwar denke ich mir dies weniger mit allerlei konzertanten Programm-Verlegenheiten, wie sie mir mitunter

vorgekommen sind. Die Musik als „das Enthusiasmus treibende Element“ soll gewiss nicht fehlen, zumal sie dazu dient, auch hier die „Zahl“, welche eine „Macht“ sein kann, in das Spiel zu führen. Das Nicht-Populäre aber bedarf ernstlicher der Anregung, und das ist, je nach der lokalen Möglichkeit, eine wirkliche geistige Belehrung und Schulung auf Grund der noch viel zu wenig gekannten „Schriften“ unseres Meisters.

Anderer. Ach, weisst Du, die Hauptsache bleibt doch die Kunst.

Einer. Darum sollen unsere Wagnerianer auch dafür tüchtig sorgen, möglichst viele gute Gesinnungsgenossen mittels einer recht nachdrücklichen Stärkung der „Stipendienstiftung“ nach Bayreuth unter das nun einmal unentbehrliche „gemischte Publikum“ zu schaffen, also dass es ihnen dort allmählich wieder „gemüthlicher“ werde, als da es noch so hübsch leer war.

Meyer. Bildet euch nur keine Stärkungen ein; das sind Schwachheiten! Euere Paar arme Deutschen werden ja von der Masse des mir so sympathischen internationalen Publikums schlechtweg erdrückt.

Einer. Meinen Sie? — Sie wissen wohl nicht, dass gerade in dem letzten Jahre, als selbst unsere Freunde sich das Schlagwort vom „internationalen Publikum“ allzuleicht einreden liessen, mehr Deutsche in Bayreuth gewesen sind, als jemals in all den Jahren zuvor? Insoferne waren wir also dennoch „unter uns“, und wenn sich unter diesen deutschen „Wir“ der Wagnerianische Geist leider noch so wenig Stimmung machend erwies, so haben eben doch wohl die Wagnerianer, wozu auch ich gehöre, noch nicht so recht ihre Aufgabe der geistigen Schulung zu lösen verstanden. Ich bin überzeugt, würde dies überall in der selben Art geschehen, wie in einigen, ausgezeichneten Vereinen, welche die alte deutsche Neigung zum Bündlerwesen und den Begriff des „Wagner-Vereins“ im Besonderen zu Ehren brachten, dann wäre auch ein solches Missverstehen des „Tannhäuser“ diesmal ganz unmöglich gewesen. Die Möglichkeit aber, dass das Gute durch die Wagnerianer geschehe, liegt eben in der Existenz eines Vereins, wie die andere Möglichkeit, gute Seelen aus der Welt zu gewinnen, durch die Zulassung des grossen Publikums nach Bayreuth immerhin beträchtlich vermehrt worden ist.

Anderer. Und ich sage doch: das Publikum verdirbt Bayreuth.

Einer. Das kannst Du sagen, wenn Du nur nicht sagst: Bayreuth verdirbt das Publikum. Ich vermag Dir aber die Versicherung zu geben: gerade die vorjährigen Aufführungen haben in besonders auffälliger Weise die Wiederanmeldung solcher Besucher zur Folge gehabt, die damals zum ersten Mal und nur auf eine oder zwei Vorstellungen in Bayreuth waren, im kommenden Sommer aber womöglich die ganze Reihe oder doch eine grössere Anzahl von Aufführungen zu besuchen wünschen. Der beste Beweis, dass wirklich das verpönte „grosse Publikum“ keine so ganz verderbliche Einrichtung sein kann.

Anderer. Aha, nun verstehe ich: darum verleugnet man also in Bayreuth die armen Menschen, welche lieber zum Verein als zum grossen Publikum gehören. Denn dies habe ich mir doch auch „versichern“ lassen. Nicht wahr, guter Meyer?

Meyer (lacht lauter). „Dank vom Hause Habsburg!“ Das kennt man.

Einer. Armer Schiller! — Was sagst Du, Anderer? Man verleugnet sie? Freund, sei „erhaben über schlechtes Geschwätz!“ Man thut gerade das Gegentheil. Wenn man — zum Beispiel — in Bayreuth gewisse Festspiele gibt (wie gesagt, nicht um Geld damit zu machen, sondern, wie Du richtig bemerktest: man nimmt das Geld ein, um eben diese Festspiele geben zu können) — zu welchem anderen Zwecken geschieht dies, als zur Förderung des Bayreuther Geistes —?

Meyer (hält sich die Ohren zu). Wenn ich nur das nicht mehr hören müsst! —

Einer. Und für Wen anders schliesslich geschieht es, als für Solche, die diesen Geist in sich gefördert wissen wollen, — in sich fördern lassen können? Also vor Allem gibt man die Festspiele thatsächlich für die Wagnerianer — und sorgt in solcher Form gewiss am Wirksamsten für den Bayreuther Geist.

Meyer. Na na!

Einer. Sie bezweifeln, wie mir scheint, den Werth dieser Form? Sie wissen den Werth des guten „Geschäftes“ zu schätzen — auch das „grosse Publikum“ scheint Ihnen dabei als Solches schätzenswerth — aber, um doch noch nicht ganz klein beizugeben, klammern Sie sich mit einem unartikulirten Ausruf an den vielbeliebten letzten Strohalm: „Das gute Geschäft schädigt den guten Geist“ — der Ihnen so sehr am Herzen liegt.

Meyer. Anderer! Wie der Mann redet! — Aber das sagt Einem doch — ohne alles Herz und dergleichen — der einfache gesunde Menschenverstand: wenn ihr euren schönen Spielchen da so viel Werth beimessen wollt, so müssen es doch zum Allerwenigsten immer — was man so sagt: „Mustervorstellungen“ sein!

Einer. „Mustervorstellungen!“ Ich weiss, ich weiss: so etwas denkt man sich draussen unter den Festspielen und meint damit einen gewissen besonders hohen Grad äusserer Abrundung, äusseren Schliffes und Glanzes, vermehrt und versichert durch die Betheiligung möglichst vieler Modesternen vom allgemeinen Theaterhimmel. Dergleichen „Musteraufführungen“ mögen Sache eben dieser Theater bleiben. In Bayreuth lernt man etwas Anderes kennen, und an diesem Kennenlernen wird man zum Wagnerianer. Bayreuth will nichts als das innere Muster der Werke zu möglichst deutlichem Ausdruck bringen. Man gibt die Werke dort geradeso, wie ihr Schöpfer sie gegeben haben wollte, d. h. man sucht seinen Wünschen und Bestimmungen nach Kräften gerecht zu werden, und richtet sich nach nichts Anderem. Wer seine Werke wirklich kennen lernen will, der muss also schon mit den Wagnerianern nach Bayreuth gehen und sie sich so vorführen lassen, wie sie zur Beförderung des Bayreuther Geistes, künstlerisch einzig in ihrer Art, dort dargeboten werden.

Meyer (sucht eine Melodie aus „Asrael“ zu pfeifen, es geht aber nicht).

Anderer. Alles was recht ist, lieber Meyer — die Aufführungen scheinen wirklich unter dem Geschäft nicht gelitten zu haben. Ich — —

Meyer. Je nun, es gibt auch äussere und innere Leiden. (Er pfeift weiter aus der „Cavalleria.“)

Einer. Gewiss, und wer an den Aufführungen etwas auszusetzen fand, der wandte sich bisher meistens nur gegen Aeusserliches; wer aber von der inneren Schädigung des Geistes sprach, der blieb bei dieser Phrase beweislos stehen. Anderer, was meinst Du?

Anderer. Um ehrlich zu sein — ich hätte mich auf eine ernstliche Diskussion über Euer vielfach angegriffenes Bayreuth garnicht eingelassen, wenn ich nicht neulich selber einen Brief zu lesen bekommen hätte, nicht von einem Vereinswagnerianer, nein, von einem ganz unabhängigen und auch hochgebildeten Mann, sogar einer unserer älteren Autoritäten im Fache der Kunstwissenschaften. Der hat mir zu denken gegeben, und darum habe ich ihn mir auch notirt.

Meyer. Lesen Sie! Lesen Sie! „Diskretion selbstredend“! Wie heisst der Mann?

Anderer. Hört denn, was er nach der Aufführung des „Tannhäuser“ schreibt: „In aller Kunst verbinden sich nur selten alle Künste zu solchen Wirkungen, in welchen durch die Verbindung alles Einzelnen, durch die Verbindung aller künst-

lerisch geklärten Mittel, sowie aller Formen zu belebten und sinnlich vollkommenen Gestalten, die Erscheinung sich zur Fülle des Lebens verkörpert: es sind Momente, die den Menschen im Menschen erfassen und über sich selbst in eine vollkommenere Existenz hinauftragen. So ist, um nur Eines zu sagen, die Darstellung des „Venusberges“ zu so lebensvoller Vollendung gebracht, dass ich zum ersten Male bei Aufführungen solcher Art tief ergriffen war, — zugleich das Höchste, was je in solchen Dingen auf der „Bühne“ geleistet worden.“

Einer. Nun, Herr, warum rufen Sie jetzt nicht Ihr köstliches „Bravo“?

Meyer. „Worte — Worte — Worte.“ Was wird dadurch bewiesen? — Höchstens, dass Ihr da in Bayreuth auf die Nichtwagnerianer besonderen Eindruck gemacht habt. Sowielerich mich erinnere, wolltet Ihr aber gerade beweisen, dass Bayreuth für die Wagnerianer rührende Sorge trage. Aber natürlich, Ihr lieben Enthusiasten werft alle Logik über den Haufen und kommt immer an einem andern Ende heraus, als Ihr wollt —

Einer. Oder, als Ihr — denkt! — Doch Sie haben ganz Recht, Sie Meister der Logik! Wir sprachen von der Pflege des Bayreuther Geistes durch Bayreuth selbst, und da muss ich nun, neben den Festspielen, doch auch noch ein Zweites nennen. Seit 15 Jahren sucht man alle Vereinsangehörige, die auch Hörende sein wollen, durch die „Bayreuther Blätter“ (Meyer stöhnt) im Sinne des Meisters geistig vereint zu erhalten.

Anderer. Wer liest die, Freund? Ich sah sie nicht viel bei meinen Wagnerianischen Autoritäten!

Einer. Ja, Lieber, wenn etliche Leute, die auch gerade zum Verein gehören, — vielleicht auch garnicht dazu gehören — sich weniger um die geistige Seite der Sache bekümmern, als wie ihnen gut wäre, so ist das ihre eigene Schuld und bedeutet doch keinesfalls eine Verringerung des Bayreuther Geistes durch Bayreuth, das ihnen hierin vielmehr nur allzu Bayreutherisch sich zu bethätigen scheint.

(Verlegene Pause.)

Anderer. Also — das waren denn nun — die „Bayreuther Blätter“ — —

Meyer (schweigt — lacht laut auf — schweigt weiter).

Einer. Meine werthen Zuhörer beschäftigen sich mit Hintergedanken.

Anderer. Eine weit verbreitete Verstimmung habt ihr doch mit all eurem gerühmten Bayreuther Geist (Meyer hustet) nicht verhindern können.

Einer. Das ist das Dritte! Da haben wir die Probe auf die andern Wirkungen! Als einige Vereinsmitglieder über ihr allerdings ärgerliches Zuspätkommen zur Kartenbestellung in augenblicklicher Erregtheit sich etwas heftig geäußert hatten, da war es wiederum Bayreuth, und zwar nicht die „geschäftliche Leitung“, es war das Bayreuth des Meisters, was ihnen nichts Anderes als einfach nur seine eigene letzte Weisung als das Dauernde und Sichere wieder in die Erinnerung rief. Und, das sag' ich Dir, Anderer, ich kenne ein gut Theil, die hörten hell darauf und stimmten freudig zu. Ganz klar! sagten sie nun selber: da die künstlerische Seite der Sache einerseits, die geschäftliche andererseits doch bereits in den besten Händen, so fällt uns Wagnerianern — nach des Meisters Worten — die „Patronisirung des Publikums“ zu. Diese also hatten jene Wagnerianische Aufgabe wirklich begriffen. Freilich eine nicht leichte Aufgabe, die alle geistigen Kräfte auf das Ernstlichste in Anspruch nimmt. Dafür aber haben wir eben den Verein, dafür die Stipendienstiftung, die er fast allein unterstützt, dafür des Meisters Zeitschrift, die er als Vereinsorgan

erhält, dafür den Wagnerianismus als vereinigte Sonderbildung überhaupt, der doch wahrhaftig nicht mehr vorhanden zu sein braucht, um gewisse abschwindende Musikpartei der vergangenen Tage zu bekehren oder zurecht zu weisen.

Meyer (lacht stossweise). Ich danke! Bekehren! Zurechtweisen! Hu, ihr — Fanatiker!

Anderer. Meyer, mir scheint, uns geht die ganze Sache eigentlich garnichts an. Wir gehören zu keinem Wagnerverein. Wir wollen keine Unterstützungen aus dem Stipendienfonds. Wir lesen keine Bayreuther Blätter. Wir sind ganz gemeines internationales — zahlendes Publikum. Wir brauchen auch weder besonders bekehrt oder zurecht gewiesen zu werden. Wir gehen einfach und objektiv nach Bayreuth und thun gegen die moderne Bildung unsere Pflicht —

Meyer (immer stärker und krampfhafter lachend) — indem wir uns ein Vergnügen daraus machen.

Einer. Ganz wie die guten „Verstimmten“ schliesslich auch! Man muss die Dinge nicht gleich tragisch nehmen. Die Leute sind Deutsche. Sie sind treu und meinen es gut. Und wer es etwa nicht thut, nun, der geht uns dann wirklich nichts an. Jeder Beunruhigungsbazillus räumt das Land nach einiger Zeit. Die guten Wagnerianer, an denen uns allein gelegen sein kann, die kommen alle wieder; und je eher sie kommen, um so sicherer sind sie auch in Bayreuth „unter sich“ und brauchen sich nicht wieder verstimmen zu lassen. Sollen doch bereits bis zum Januar so viele Karten-Bestellungen, wie im Vorjahr bis zum März, in Bayreuth eingelaufen sein — und zwar sowohl von allen Ecken und Enden der Welt, als auch von den selben alten, treuen Freunden —

Meyer (plötzlich auf einen Augenblick ganz ernsthaft). Oh — wirklich? Was ihr Ideologen für unverschämtes Glück habt. Na — ich will euch nicht im Stich lassen, solange das Glück euch Stich hält. Hoffentlich hat eure verehrte Autorität im antiken Venusfache doch Recht, und es geht wirklich noch immer so schön in Bayreuth her, wie in den alten guten Zeiten (er lacht wieder) —

Einer — als Sie noch nicht die Mode mitmachten, und das Festspielhaus — nur in Folge dessen natürlich! — kaum zur Hälfte besetzt war! Ideale Zeiten und Zustände! Und die liebe „Kritik“ — das muss man nicht vergessen — damals, als Sie selbst, Herr Meyer, noch wie ein furchtbarer Held und Drachentödter uns gegenüberstanden, — damals schimpfte sie nur noch ärger als heute, bekam uns aber doch nicht todt.

Meyer (krampfhaft weiter lachend). Ach Ihr Kinder! Ach Ihr Kinder! Lebt — lebt — lebt — bis ihr — (Er erstickt fast.)

Einer. Was aber die Schönheit der Aufführungen betrifft, bester Anderer, — für Solche, die darüber reden wollen, ohne sie zu sehen, oder auch, die sie sehen, nur um darüber zu reden, gibt es auch noch manche weiteren direkten und indirekten Beweise, dass sie unter den erschrecklich vollen Häusern nicht gelitten hat. Aus „vereinzeltten Fällen“ setzt sich der Beifall zusammen, der euch die beglaubigte *Vox populi* bedeutet! Du hattest da Deinen Kunstgelehrten, Andere hatten wieder andere Gewährsmänner und glaubwürdige Zeugen. Sie, Herr Meyer, können lachen: Sie haben einzig — sich selbst.

Meyer (unter Gelächter sich verbeugend). Ist mir eine Ehre!

Einer. Nun also! Fragt einmal nicht nur die zünftige Kritik, der der Aerger der Ausgeschlossenheit seit 20 Jahren tief in den Nerven steckt; fragt nicht nur die zufällig und vorübergehend Verstimmten; auch nicht die auf beiden Seiten mit in das Horn blasenden Internationalen, Eueresgleichen, ohne Farbe — ja, lieber Anderer, ohne Farbe — „objektiv“, wenn Du willst —; fragt

statt dessen im Publikum selber diejenigen Leute, welche einen wirklichen Eindruck hatten, an denen ihr es bemerken könnt, dass sie Kunst erlebten, dass Kunst in ihnen lebt; fragt sie, die etwas vom „Bayreuther Geist“ empfangen und verstanden haben, und — wohlgemerkt! — die sich, im Gewirre unserer Zeitgeister, wirklich ungestört und unbeirrt ihm hingeben konnten; fragt sie nach ihren persönlichen Erfahrungen beim „Tannhäuser“ — ich wette — sie werden mit mir einig sein.

Meyer (unter dem ängstlich zunehmenden Lachen hustend und schluchzend). Glaub's — glaub's — offizielles Pressbureau — oh — oh — „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“ — War mir eine Ehre! (Er entrinnt.)

Einer (lächelt still vor sich hin).

Anderer. Hat er nicht am Ende wieder Recht, der witzige Cyniker? Wo bleibt die Objektivität, wenn — Wagnerianer über Wagnerianische Dinge reden?

Einer. *Anderer*, mein Freund, die Objektivität spielt Dir wieder einmal einen ihrer logischen Streiche! Ich empfehle Dir zur Kur die Lektüre des neuesten Stückes der „Bayreuther Blätter“. Ja, erschrick nur nicht gleich! Höre nur: da beginnt eine Reihe ganz kurzer — bemerke wohl — kurzer Aufsätze — will sagen: Briefe, Berichte, Bekenntnisse — „Nachklänge“ aus verschiedenen Ländern, verschiedenen Seelen, die aber alle der noch lebendige Bayreuther Geist vereinigt. — Jeder spricht in diesen „Nachklängen“, wie er es empfand, und das gibt eine wunderschöne glockenreine Harmonie. Ja, indem Jeder ganz einfach berichtet, was ihm als das Wesentliche, das für Bayreuth Charakteristische, nur dort zu Leistende besonders aufgefallen, entsteht ein lebensvolles Spiegelbild dessen, was man im Ganzen die Bayreuther Aufgabe, den Bayreuther Styl nennen könnte; und der Spiegel ist eben die Bayreuther Gesinnung, der Bayreuther Geist.

Anderer (zerstreut). Ja — ja — der Bayreuther Geist — wie meinstest Du? —

Einer. Ich meine, lieber *Anderer*, das sind auch objektive Thatsachen, wenn es gleich subjektive Eindrücke sind. Und was immer Du von Deinem Standpunkt aus darüber denken oder nicht denken magst — das „Urtheil“ steht ja einem Jeden frei, der unserem kritischen Jahrhundert angehört, welches nicht das letzte sein wird — auch Du wirst Dich einen Moment wenigstens erhoben fühlen über das Getriebe der Meinungen und Urtheile der kleinen Zeit zwischen 91 und 92, wenn Du erfährst, was Andere, auch heute noch, empfinden — wie sie erhoben werden können, dahin, wo die Kunst allezeit zu Hause ist, im Reiche des Gefühls und der Phantasie, durch die heimische Kunst von Bayreuth. —

Anderer. Meyer, was — — ach so! —

Einer. Lass mir den Dritten aus dem Bunde. Er gehört nicht zu uns. Vernimm lieber als guten Vorschmack das schöne warme Wort, welches ein echter Unseriger an Blut und Geist, ein jugendlicher Bayreuther Gast aus den höchsten Ständen Deutschlands, wohl Vielen aus dem Herzen schrieb — ich habe es mir auch notirt wie so manches! —

Anderer. Eine Liebe ist der andern werth — ich höre!

Einer (liest): „Jetzt, da ich aus dem Bann des „Wunderreichs der Nacht“ wieder in das Alltagsleben zurückgekehrt bin, wo mir von den selig ersauten Kunstidealen nur noch die Erinnerung verbleibt, wie dem Faust das Gewand der Helena nach dem Entschwinden der lebendigen Erscheinung, drängt sich mir die dem Faust ertheilte Mahnung auf:

„Halte fest, was Dir von Allem übrig blieb!“

„Uebriggeblieben ist mir aber ausser dem gewaltig nachwirkenden Eindrücke der Festspiele die Empfindung des innigsten Dankes, dass das erhabenste deutsche Schönheitsideal, diese wahre deutsche Helena, immer aufs Neue vor uns zu tönendem Leben erweckt und uns damit ein Besitz auf den Lebensweg mitgegeben wird, der uns die Gewissheit gewährt, dass es über den kleinlichen Angelegenheiten des Tages ein unveränderlich bestehendes Grosses, Gutes und Wahres gibt.“

Anderer. Das ist schön gesagt und schön empfunden! — „Unter uns“, Freund — Meyer ist ja fort — leih mir die „Bayreuther Blätter“. Ich will sie lesen.

Einer. Das ist mehr, als ich erwarten konnte. Ich danke Dir herzlich.

Anderer. Und ich werde es auch Tante Toutlemonde zu lesen geben, die schwärmt jetzt für Bayreuth. (Er verabschiedet sich, von seiner Bereitwilligkeit gerührt, und geht Meyer nach).

Einer (wieder einmal allein). Er geht. Vielleicht liest er. Vielleicht fühlt er. Vielleicht denkt er. Vielleicht kommt er. Vielleicht hat er einen Eindruck. Vielleicht steht er dafür ein. Das sind die deutschen Hoffnungen. Doch unverzagt! Wir erleben alljährlich Verwirklichungen, die unsern Glauben stärken. War ich vor Jahren nicht ganz wie Der.*) Ich lieb — und las — und liebte! — Mein heutiges Glaubensbekenntniss freilich, das hätte ich dem Biedern doch nicht vertrauen mögen — auch nicht „unter uns“. Denn das lautet so, wie es mein vertrautester Freund Ich mit mir nach dem Bayreuther „Tannhäuser“ zu unserem „Dogma“ erheben:

Vieles und vielerlei mögen die manigfaltigen Künste der Zukunft durch Talent, durch Mode, durch Glück hervorbringen: Geistreiches, Interessantes, Effektivvolles, Schönes, Hässliches, Dämonisches — alledas wird vorübergehen, wenn es kleinlich war, wird untergehen, wenn es Macht gewann, es wird zum „Geschichtsel“ gehören, aber nicht zur Geschichte; nur Das allein wird in die grosse Reihe der ewigen Dauererscheinungen der Kunst eintreten können, was — in welcher Form, in welcher Kunst es sei — auf dem lebendigen Grunde des Glaubensbekenntnisses vom Schlusse unseres Bayreuther „Tannhäuser“ entstehen wird, und dies, so wahr das Meisterwort zu Recht besteht: dass „eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüthe nur auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität gedeihen“ kann, „wie das wahrhaftige Christenthum sie auszubilden uns berufen dünken muss“. — **)

In diesem Sinne werden alle deine unsterblichen Thaten, du wahre Kunst der Zukunft, nichts Anderes sein als „Tannhäuser-Nachklänge“.

H. v. W.

*) Vgl. Bayr. Blätter VIII. 1. S. 37.

**) Bayr. Blätter IV. 9. S. 258.

Aus dem Briefe eines Engländers an einen Franzosen.*)

— — — — — Sie sagen auf S. 9 Ihrer Broschüre: „Wenn der Meister gelebt hätte, würde er die Darstellung dieses Werkes („Tannhäuser“) auf der Bayreuther Bühne nicht gestattet haben“ — und auf Seite 10 schreiben Sie abermals: „Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, dass die Tannhäuser-Aufführungen dem Geschmacke des Meisters nicht entsprochen haben würden“ — — „ich erlaube mir die Behauptung, dass man mit den Darstellungen Tannhäusers gewissermaassen gegen die Idee verstossen hat, die der Dichter-Komponist sich von der Institution seines Theaters gemacht hat“ — und auf Seite 25: „ein Werk, das in der ersten Manier des Meistess geschrieben ist, und das er gewiss nicht hätte aufführen lassen — — —“

Was ich Ihnen darauf zu erwidern habe, lässt sich in zwei Hauptpunkte zusammenfassen: 1) Die historischen Thatfachen. 2) Die Argumente.

1) Es steht Ihnen, geehrter Herr, vollkommen frei zu finden, dass Wagner sich irrte, aber es steht auch ausser Zweifel, dass Sie sich irren, wenn Sie behaupten, „der Meister würde die Tannhäuser-Aufführungen nicht gestattet haben.“

Wenn Sie gütigst Band X der Schriften des Meisters aufschlagen wollen, werden Sie auf Seite 25 finden, dass Wagner bereits 1877 die bestimmte Absicht hatte, Tannhäuser im Jahre 1880 in Bayreuth aufführen zu lassen. — 1876 hatten die Aufführungen finanziell ungünstig abgeschlossen, und die Anstrengungen des 1877 neugegründeten Patronatsvereines waren so wenig erfolgreich, dass es nur mit grosser Mühe gelang, binnen fünf Jahren die Summe zusammenzubringen, deren man für die Parsifal-Aufführungen bedurfte. Dies war das einzige Hinderniss, an dem der Plan des Meisters, Tannhäuser 1880 in Bayreuth aufzuführen, scheiterte. — Wenn der Tod uns den Meister nicht gerade in dem Augenblick entrisSEN hätte, in welchem, unter dem immer zahlreicheren Besuche des Publikums, die materiellen Bedingungen von Bayreuth sich zu bessern anfangen, so hätten wir den Tannhäuser zweifellos schon längst dort erlebt. — Denn, wenn es auch wahr ist, dass von dem „Fliegenden Holländer“ und „Lohengrin“ für Bayreuth gleichfalls die Rede war (siehe die angef. Seite), so ist es doch gewiss, dass das Bedürfniss — endlich! — endlich! — Tannhäuser aufführen zu lassen, immer dringender wurde. Dieser fieberhafte Wunsch des Meisters, gerade dieses majestätische Werk lebendig werden zu lassen, hatte unter anderem einen bestimmten Grund, der zwar nicht einer der tiefsten war, sich aber in den Rahmen meines historischen Paragraphen fügt; nämlich: dass gerade dieses Werk niemals gelebt hatte. Kein Anderes war vom Schicksal so wenig begünstigt worden. Durch den wiederhallenden Erfolg des Rienzi getragen, konnte Wagner 1843 eine leidlich zufriedenstellende Aufführung des „Fliegenden Holländer“ durchsetzen — und Liszt nahm sich in Weimar des Lohengrin an. Sie kennen jedenfalls den historischen Verlauf der Darstellung des Tristan 1865, der Meistersinger 1868 und des Ringes 1876. Mit Tannhäuser stand es 1845 durchaus

*) M. Paul Flat hatte einen im Pariser „L'Artiste“ zuerst erschienenen Artikel „Lettres de Bayreuth“ als Broschüre veröffentlicht, worin bei vorzüglich anständigem Tone und hervorragenden Zeichen von Verständniss und Werthschätzung für Bayreuth und die Werke, doch einige typische Irrthümer in Beziehung auf den Tannhäuser enthalten waren, die M. Chamberlain veranlassten, ohne einen Gedanken an weitere Verbreitung, ihm in einem privaten Briefe die oben übertragen wiedergegebene, belehrende Erwiderung zu Theil werden zu lassen, welche mit lebhaftem Danke aufgenommen und in freundlichster Weise beantwortet ward. Sie fasst für uns zunächst nochmals Alles zusammen, was über die Wahl des „Tannhäuser“ für Bayreuth zu sagen wäre. —

anders, alle Arten von Missgeschick und Missverständnissen verdarben die Vorstellungen, die der Meister dirigierte, und bei denen er vom ersten Tage an gezwungen wurde, Streichungen vorzunehmen, die das ganze Werk verstümmelten. — Von den Vorstellungen des Jahres 61 in Paris zu reden, ist ganz überflüssig. Was die vom Jahre 65 in München betrifft, so wurden sie gar nicht vollständig vorbereitet (siehe Bd. VIII p. 297) — es handelte sich sozusagen dabei um eine intime Angelegenheit zwischen Schnorr und Wagner; — nur der Charakter des Helden, Tannhäuser, ward an einem Abend gesehen; das war viel, aber es war auch Alles. —

Wenn Sie jedoch recht verstehen wollen, dass Wagner nie aufhörte, sich gerade für dieses Werk zu begeistern, so brauchen Sie sich nur in's Gedächtniss zu rufen, dass er 1875, das will also sagen, mitten aus den Arbeiten für den Cyklus des Ringes heraus, mehre Wochen nach Wien kam, und sich hier völlig der Aufgabe widmete, Tannhäuser neu einzustudiren und aufführen zu lassen; natürlich konnte, bei dem Zustande der Wiener Oper und den Anforderungen ihres Repertoires, der Versuch nur theilweise glücken.

Auch später, nach dem Ring und nach Vollendung des Parsifal, verlor die Absicht, Tannhäuser aufführen zu lassen, nicht an Lebhaftigkeit; Alle, welche in näherer Beziehung zu Wagner gestanden, wissen das aus seinen darauf bezüglichen Gesprächen. Wir haben kürzlich ein Beispiel dafür kennen gelernt aus der Mittheilung, wie er 1882, während der Parsifal-Aufführungen auf eines der jungen Blumenmädchen deutend, — die wenig Stimme, aber Jugend, Anmuth und Zartheit besass, — plötzlich ausgerufen: „Ein junges Mädchen, wie dieses, würde ich hier die Elisabeth singen lassen!“

Es steht also absolut fest, dass Wagner die Tannhäuser-Aufführung in Bayreuth gewollt hat. Dies kann als Streitfrage gar nicht aufgeworfen werden. Die Aufführungen des vorigen Jahres waren die nachträgliche Verwirklichung eines klaren Willens.

Ehe ich den Boden der historischen Thatfachen verlasse, drängt es mich noch, Ihnen bemerklich zu machen, dass Wagner — ganz sicher — nicht unterschrieben hätte, was Sie über Ungleichheit oder Missverhältniss zwischen der Musik und den Worten im Tannhäuser sagen; Sie thun also Unrecht seine Autorität in dieser Hinsicht anzurufen. — Wagner hat Tannhäuser gerade zu der Zeit umgearbeitet, da er „seine Ideen ausgereift“ hatte; und Sie werden mir zugeben, dass er nicht der Mann war, der etwas halb that; wenn er die Scene zwischen Venus und Tannhäuser, sowie verschiedene Theile des Sängerkrieges eingehend veränderte und das Uebrige liess, wie es war, so meine ich, hätten wir den ausreichenden Beweis, dass er, der Meister, die Musik der Dichtung entsprechend fand.

Hier besteht, wie ich glaube, ein tiefes Missverständniss, und ich benütze deshalb diese Frage, um von den historischen Thatfachen zu der Begründung überzugehen, die uns die Behauptung gestattet, dass Wagner Recht hatte, Tannhäuser in Bayreuth aufführen zu wollen.

2) Ich beginne mit der Versicherung, dass ich Ihre Schrift aufmerksam und mit der Achtung gelesen habe, die man einem fähigen und überzeugten Manne schuldet; und ich bitte Sie, mich in gleicher Weise zu behandeln.

Sie sagen, geehrter Herr, dass sich im Tannhäuser ein vollständiges Missverhältniss zwischen Dichtung und Musik findet. Ich behaupte das Gegentheil; und wenn es Ihnen gelänge mich zu überzeugen, dass Sie Recht haben, würde ich mit einem Schlage jeden Glauben an Wagner verlieren. Denn nach meiner Ueberzeugung ist die Identität jeder poetischen Konzeption mit der musikalischen

das Fundamentale in Wagner's Genie, die Basis seiner ganzen schöpferischen Macht. Ich glaube nicht an die Möglichkeit, bei ihm zwischen Dichtung und Komposition zu unterscheiden. Wir sind es, die auf der einen Seite Dichtung auf der anderen Musik sehen. Wagner trug schon, als er noch im Schooss der Mutter schlummerte, eine Alles beherrschende Fähigkeit in sich: bei ihm ging die dichterische Phantasie sofort in Musik über, und musikalische Bewegung konnte weder sein noch entstehen, ohne die poetische Vision in sich zu schliessen. — Wenn Sie schreiben: „Als Wagner den Tannhäuser komponirte, waren seine Vorstellungen über die Reform, die er in Bezug auf Verschmelzung von Musik und Deklamation im lyrischen Drama einführen sollte, noch nicht ausgestaltet“, so glaube ich, dass Sie da einen Satz geschrieben haben, der nirgendwo dem Leben und der geistigen Entwicklung des Meisters entspricht. —

Von der Oper „Die Feen“ an kenne ich mehr oder weniger Alles, was veröffentlicht worden ist, und ich muss gestehen, ich fand überall die gleiche absolute „Congruität“ (wenn dieser Barbarismus Sie nicht zu sehr stört) zwischen der poetischen und der musikalischen Konzeption und zwischen der poetischen und musikalischen Ausführung, in „Den Feen“ ebenso, wie im „Parsifal.“ — Eben dieser Zug bricht in allen Gliedern der Kette hervor und fällt zunächst in's Auge. Unter Wagner's Werken gibt es nicht zwei, die sich auch nur im Geringsten ähnlich wären; aber was Identität zwischen Musik und Wort betrifft, so sind sich alle seine Werke gleich. —

Uebrigens ist dies auch der hervorragende Zug des Dichters, der das Recht hat sein Drama in Musik zu setzen; nur noch Einer besass es, und wir wissen, welche Lobsprüche der Meister in seinem Buch „Oper und Drama“ ihm spendete — dieser Eine war Mozart!

Wir haben also nicht den Moment zu suchen, in dem Wagner's „Vorstellungen über die Reform des Dramas feste Gestalt gewonnen hatten“, sondern ganz einfach den Moment, in dem die dichterische Konzeption die Macht und Spannkraft erreicht hatte, die ihm erlaubten, Meisterwerke in der vollen Bedeutung des Wortes zu schaffen. — Sie gestatten mir wohl, anzunehmen, dass Tannhäuser Anspruch hat zu dieser Kategorie gezählt zu werden.

Was die Dichtung betrifft, so loben Sie diese mit einer seltenen Beredsamkeit. Ich bin Ihnen sehr dankbar, geehrter Herr, für die Art, in welcher Sie Ihren Lesern die Schönheiten eines Gedichtes vorführen, das die Meisten noch immer nur für ein gewöhnliches Opern-Libretto halten. Aber, wenn man zu Ihren Aussprüchen über die Musik kommt, wahrlich dann glaubt man seinen Augen nicht trauen zu können! Aufrichtig, geehrter Herr! Sie haben im ganzen Tannhäuser nur drei schöne Stellen gefunden? Sie haben nichts gesehen und gehört, als Tannhäuser sich auf der Erde wiederfindet? In Wolfram's Rolle hat nichts Sie angesprochen? In der Scene zwischen Elisabeth und Tannhäuser hat nichts Sie bewegt? Nichts in der zwischen Elisabeth und dem Landgrafen? Nichts in dem Finale des zweiten Aktes? Elisabeth's Gebet entbehrt des Ausdruckes, der Ihr Herz rührt? Und ihr Scheiden? Und die Schluss-Chöre? — Wenn dies Alles nichts ist, als „veraltete Formeln“, so würde ich Ihnen dankbar sein, für die Angabe, wo man sie findet, denn ich möchte meine Bibliothek sofort damit bereichern. — Vielleicht ist Wagner nie in seinem Leben in einem ähnlichen Zustand der Extase gewesen, wie der, in welchem er die Musik zum Tannhäuser geschrieben. Sie brauchen nur zu lesen, was er selbst darüber schreibt: „Mittheilungen an meine Freunde“ (Bd. IV p. 343, 344). Er war in einem dermaassen überreizten Zustande, dass ihn der Gedanke verfolgte, ein vorzeitiger Tod werde ihn ereilen und die Vollendung des Werkes unmöglich

machen. — Aber, ich bitte Sie um Alles, wir wollen über diesen Punkt nicht streiten, das hiesse ja, Sie beleidigen. Nehmen Sie, ich bitte dringend, die Partitur nochmals zur Hand und kommen Sie nächstes Jahr wieder nach Bayreuth; weiter lässt sich darüber nichts sagen.

Wenden wir uns lieber zu einer ernsteren Frage: die allgemeine Form! — Im Grunde genommen ist es nur die „veraltete Form der Oper“, welche Ihnen bei der Würdigung Tannhäuser's hinderlich ist. — Zunächst muss ich Ihnen nun bemerken, dass Sie einen Irrthum begehen, wenn Sie die Dichtung von dem Vorwurf ausschliessen, den Sie der Musik machen. Die Beiden sind Eins. Doch halt! — ich entsinne mich, dass gerade bei Gelegenheit des Tannhäuser Wagner selbst davon spricht. Er sagt: er sei beim Schreiben oft durch das Bedürfniss beeinflusst worden, den Schauspieler in der vorherberechneten Form der Melodie sprechen zu lassen. Später habe er dann eingesehen, dass es an der Unvollkommenheit seiner Verse gelegen habe, in deren Komposition er noch keine Freiheit erreicht hatte, und die ihn deshalb oft gezwungen hätten, seine Musik in diese Form zu giessen; und er fügt hinzu, dass überall, wo der poetische Ausdruck intensiv sei, sich die Musik von selbst von diesem Joch befreit habe (Bd. IV p. 377, 398). — Gewiss — wenn es im Tannhäuser ein Missverhältniss gibt, so liegt es darin, dass die Musik, die der poetischen Konzeption entspricht, oft weit über den Worten steht.

Sie sehen also, werther Herr, dass ich ganz bereit bin, die „veraltete Form“ zuzugeben. Der Text der Dichtung ist schon in der Art zugeschnitten. Das lässt sich ganz und gar nicht bestreiten. Nur, frage ich, legen Sie diesem Punkte nicht zu viel Wichtigkeit bei? Glauben Sie nicht, dass es Ihnen mit ein wenig gutem Willen — ein wenig Phantasie — ein ganz klein wenig Genie gelingen könnte — trotz einiger Formeln — dieses Werk ebenso rückhaltlos zu bewundern, wie der Meister selbst es bis in sein höheres Alter bewundert hat? — Wenn der, welcher inzwischen Tristan, die Meistersinger, den Ring und Parsifal geschaffen hatte, Tannhäuser noch leidenschaftlich liebte, ist es dann wahrscheinlich, dass die unter uns, die für Tannhäuser eine kleine, mehr oder weniger respektvolle Missachtung hegen (und das ist eine beträchtliche Anzahl), ist es wahrscheinlich, dass sie Tristan, Parsifal u. s. w. wirklich ganz verstehen? Ich bezweifle es. — Denn, werther Herr, bei Gelegenheit der Formel beachten Sie Folgendes wohl: Tannhäuser war in der Absicht geschrieben, eine Oper zu schreiben — ich will es gern zugeben —; aber gerade Tannhäuser hat die alte Gestalt vernichtet, die alte Gestalt zerbrochen. Wagner sagt uns selbst, „als ich dies Werk schrieb, schrieb ich sein Todesurtheil!“ Allerdings Tannhäuser hatte in Dresden nicht den geringsten Erfolg, und Wagner's Stellung am dortigen Hoftheater war von jenem Moment unhaltbar. Das Publikum täuschte sich nicht, — Tannhäuser war keineswegs eine Oper. Seit der gezwungenen Abwesenheit Wagners von Deutschland und Dank dieser Abwesenheit gelang es den Kapellmeistern eine Oper daraus zu machen, oder vielmehr ein Werk daraus zu gestalten, welches weder Fisch noch Vogel ist. Seit 40 Jahren leben wir unter diesem Regime, das alle unsere Ansichten über Tannhäuser verfälscht und die Ernstesten und Unabhängigsten unter uns mit Vorurtheilen belastet hat. — 1872 schrieb Wagner (Sie sehen, Tannhäuser hörte nie auf ihn zu beschäftigen): „Ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, dass der Erfolg meines Tannhäuser auf den deutschen Theatern bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruht, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stäts noch der in einem gewissen Sinne beschämende Eindruck verblieb, den Tannhäuser, wie ich ihn mir gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht

zu sehen, sondern nur Dies oder Jenes aus meiner Partitur, von welcher das Meiste, nämlich das Drama, als überflüssig bei Seite gelassen wurde.“ („Ueber Schauspieler und Sänger Bd. IX p. 253). Der Meister sagt uns also in dem Jahre, in dem er den ersten Stein für das Theater in Bayreuth legte, dass die Hauptsache im Tannhäuser das Drama ist, und der lyrische Theil oder die Oper die Nebensache.

Und so sind wir, ehe wir's gedacht, in Bayreuth angelangt! Der Meister selbst hat uns eben gesagt, warum Tannhäuser in Bayreuth dargestellt werden musste. Nämlich, weil Tannhäuser ein Drama ist, und zwar trotz des mehr oder weniger opernhaften Zuschnittes. Weil Tannhäuser ein majestätisches, unsterblich schönes Werk ist, welchem das traurige und empörende Schicksal ward, seit 1845 über alle Bühnen Europas gezeirt zu werden, um endlich im Jahre 1891 die erste Aufführung zu erleben! — — —

Sie sagen, dass Wagner im Tannhäuser nicht augenfällig von den veralteten Formeln abweicht, die er doch eben hiermit bekämpfen und über die er von hier an einen so glänzenden Sieg davontragen sollte! — — Welches seltsame Missverständniss! Seit seinem ersten Werke hatte Wagner gekämpft und gerade mit dem Tannhäuser lieferte er den letzten glänzenden siegreichen Kampf. Und beachten Sie gütigst, wenn ich bitten darf, dass gerade diese Eigenschaft des Uebergangswerkes, dessen Seele bereits völlig und ungetheilt im Drama lebt, während sein Körper noch zum Theil durch die Schmetterlingsverpuppung der Oper gehindert wird, Tannhäuser zu dem Werke macht, das Bayreuth nöthig hat. Es würde für ein Opernhaus unendlich viel leichter sein, eine leidliche Darstellung des Tristan oder Parsifal zu bringen, als eine des Tannhäuser. Und zur Begründung meiner Behauptung führe ich Ihnen abermals die Worte des Meisters an, der uns sagt (1872): „es sei weit leichter, die Meistersinger gut zu spielen, als Tannhäuser.“ — Das springt übrigens in die Augen.

Der ursprüngliche Grund, der Wagner wünschen liess, Tannhäuser in Bayreuth aufzuführen, war also augenscheinlich das Drama selbst. — Wir hatten eine ziemlich schlechte Oper, die verschiedene Kapellmeister aus Wagner's Partitur entnommen hatten; jetzt besitzen wir ein Drama des Meisters mehr. Das allein wäre vollkommen genügend, eine Tannhäuser-Aufführung in Bayreuth zu rechtfertigen, — wenn man eine solche Rechtfertigung für nothwendig hielte. — Ehe ich schliesse, gestatten Sie mir jedoch, Sie auf einen anderen, ebenfalls sehr wichtigen, wenn auch mehr untergeordneten Punkt aufmerksam zu machen.

Hören Sie Folgendes: von den Werken, die der sogenannten dritten Gattung angehören, konnte man bei Gelegenheit der Bayreuther Aufführungen immer sagen, sie schlugen alle anderen Aufführungen mittels des vertieften Orchesters und der dazu besonders erwählten Sänger, deren ganze Gesellschaft keinen anderweitigen Repertoirsorgen unterworfen sei — u. s. w. — Bayreuth war für Tausende eine „Musteroper“. Andere betrachteten es als ein „Museum der Wagnerischen Dramen“, was Sie mit Recht tadeln; es war möglich, dort nichts Anderes zu erblicken. Damit hängt zusammen, 1) dass es buchstäblich unmöglich ist, aus diesen letzten Werken das Drama zu streichen, selbst auf einer Opernbühne, 2) dass diese Werke erst seit 20 Jahren gegeben werden, und den Impuls noch nicht ganz verloren haben, den sie von der Hand des Meisters empfangen, wenngleich sie bereits in voller Abnahme begriffen sein mögen. — In Folge dessen sahen Viele zwischen den Aufführungen in Bayreuth und denen der selben Werke auf den gewöhnlichen Opernbühnen nur einen Unterschied im Grade; was sie von Grund aus unterscheidet, ging unbemerkt an ihnen vorüber. Deswegen blieb das Publikum starr vor Erstaunen, als es erfuhr, dass man Tannhäuser in

Bayreuth aufzuführen beabsichtige. Niemand in Deutschland kennt die Schriften des Meisters; und es erhob sich ein, durch seine Einstimmigkeit rührender Chor, ein „Unisono“ von Wagnerianern und Antiwagnerianern: „Aber warum denn nur Tannhäuser? Grosser Gott, unsere Mütter gingen schon als junge Mädchen hin, ihn zu hören — unsere Ammen schläfernten uns ein mit dem Lied vom Abendstern! — Das kennt man ja Alles auswendig! Und wie gut erinnere ich mich der Vorstellung mit jener berühmten Sängerin . . .! oder jener anderen mit dem illustren Sänger . . .! — Ach! — und die schönen Zeiten (Ihr Jüngeren kennt sie nicht mehr), wo man die ganze Erzählung von der Pilgerfahrt nach Rom strich! — — — Und man muthet mir eine Reise nach Bayreuth zu, um diese alte Geschichte zu hören?“ —

Und was hat sich herausgestellt? Dass Alle die, welche dennoch nach Bayreuth gegangen sind, dort ein Werk fanden, das sie noch nie gehört hatten! Ja, geehrter Herr, das unbekannteste unter allen Werken, die Wagner uns hinterlassen hat! — Das erste Resultat entsprach Allem, was man nur wünschen konnte : ein allgemeiner Schrei der Entrüstung. Man hatte ihnen Tannhäuser gestohlen! Das war ja gar nicht, was die Ammen gesungen, und die barbarischen Leierkasten gespielt hatten, und ebensowenig ähnelte es jener Oper, welche auf allen Bühnen Deutschlands sich einer so grossen Beliebtheit erfreute. Man fand sich nicht mehr zurecht.

Es ist traurig, sich gestehen zu müssen, aber leider ist es eine Thatsache, dass im Jahre des Heils 1891 die ungeheure Majorität absolut nichts von dem wusste, was Richard Wagner sich 1850 die Mühe gegeben uns eingehend zu erklären: die Natur des von ihm geschaffenen Werkes und den Zweck der von ihm geforderten, fern vom Getriebe der Grossstädte gelegenen Bühne. — Für die Meisten sind seine Werke Opern — etwas dramatischer, etwas schwieriger als die Anderen, und die Bühne von Bayreuth dient dazu, „Muster-Aufführungen“ zu bringen. — Nein, das ist falsch! — falsch! — grundfalsch! Und kein Werk konnte besser dazu dienen, denen die Augen zu öffnen, die sich in einer so trügen Illusion wiegen, als Tannhäuser! Der Meister wusste es. — Gerade weil dies Drama seinem äusseren Anscheine nach an die Oper gemahnt, war es berufen für die Bühne von Bayreuth eine entscheidende Rolle zu spielen. Ich habe oben gesagt, dass Bayreuth uns in diesem Jahre ein Drama gebracht hat, welches wir noch nicht besaßen; ich kann nun hinzufügen, dass dieses Drama dazu gedient hat, Vielen unter uns zu offenbaren: was Bayreuth ist, was Bayreuth will, was Bayreuth kann, und dass es auch weiterhin diese Aufgabe des Einweihens erfüllen wird.

Dies ist der zweite zwingende Grund, der eine Aufführung Tannhäuser's zu einer Nothwendigkeit machte. Wenn ich ihn eben als untergeordnet bezeichnete, so nehme ich dies Wort jetzt zurück, — denn mir scheint keine der Schöpfungen des Meisters dem Gedanken von Bayreuth überlegen.

Und wenn ich noch eines Beweises für meine Behauptung bedürfte, so haben Sie, geehrter Herr, selbst die grosse Gefälligkeit, ihn mir zu liefern. Denn Alles, was Sie auf Seite 25 Ihrer Broschüre sagen, beweist: 1) dass Sie den Grundgedanken, aus dem die Schöpfung von Bayreuth erwuchs, nicht kennen; 2) dass Tannhäuser, indem er Ihrer vorgefassten Meinung trotzte, Ihnen den Dienst leistete, Sie zum Widerspruch gegen Bayreuth zu reizen. Sie finden, dass der Meister einen falschen Weg einschlägt; dies ist der erste Schritt zu der Erkenntniss, dass Sie selbst auf falschem Wege sind; und er führt Sie zu einem tieferen Verständniss für das Werk des Meisters und für sein Bayreuth. —

Niemals ist Bayreuth so leidenschaftlich angegriffen worden, wie in diesem Jahre, und zumeist von sogenannten Wagnerianern; aber auch die Beweise der Sympathie, des Verständnisses und der Bewunderung sind niemals so rührend und überzeugt gewesen. Tannhäuser ist nicht vergebens aufgeführt worden.

Ich fasse alles Gesagte nochmals zusammen: man kann die Gründe für eine Tannhäuser-Aufführung in Bayreuth in drei eintheilen:

- 1) der ausgesprochene Wille des Meisters,
- 2) das Drama selbst,
- 3) die Aufgabe des Einführers und Aufklärers, welche das Drama zu erfüllen berufen ist.

Was Nr. 1 betrifft, so werden Sie den Grund nicht bestreiten können. Was Nr. 2 und 3 betrifft, so bin ich nicht anmaassend genug, zu erwarten, dass ich Sie ohne Weiteres überzeugen werde, aber ich wage zu hoffen, dass mein Brief Sie genügend interessiren wird, um als Ausgangspunkt für neue Studien und neue Reflexionen zu dienen — und in diesem Falle, bin ich überzeugt, dass Sie früher oder später einsehen werden, wie wohlbegründet meine Behauptungen sind.

Eigentlich wollte ich noch einige leichtere Irrthümer in Ihrer Broschüre widerlegen, aber ich habe Ihre Geduld und meine Zeit erschöpft. — Ich begnüge mich daher mit der Bemerkung, dass das „Fest-Comité“, von dem so viel die Rede ist, eine Phantasmagorie ist. Sie hätten ganz recht für die Zukunft Bayreuths zu zittern, wenn sich dort eine Gesellschaft von guten Leuten zusammenthäte, die, sich hinter die Ohren kratzend, frügen „was fangen wir nächstes Jahr an?“ Gott sei Dank, nichts dergleichen existirt! Das Geschick von Bayreuth liegt in einer einzigen Hand, und diese Hand führt gewissenhaft aus, was der Meister gewollt hat. — — — — —

Wien.

Houston Stewart Chamberlain.

Wintergedanken über Sommerfreuden.

Wenn die Tage kürzer und trüber werden, draussen der raue Nordwind heult und pfeift und Massen von Schnee und Regen an die Fensterscheiben wirft, dann stellt sich gern die Erinnerung an warme helle Sommertage, an Wald und Flur und Vogelgesang ein, und lässt uns im Geiste wieder durch lachende grüne Auen schweifen. So dringt dann auch wohl durch den nebligen Dunst des winterlich werktäglichen Tagewerks ein bekannter Ton aus den heiteren Sommer-Sonntagen der Kunst an's Ohr, klingt weiter, fügt sich zu anderen und baut so in uns die Erinnerung an jene genussreiche Zeit wieder auf, in der wir in neuem Glanze ein altes und doch ewig junges Kunstwerk wieder erstehen sahen: Tannhäuser.

Jetzt wo die Aufführung in eine räumlich und zeitlich weitere Perspektive von uns gerückt ist, treten die Dimensionen dieses Ereignisses bedeutungsvoller denn je uns vor Augen; es macht sich das Bedürfniss geltend, die losen sich herandrängenden Eindrücke festzuhalten und zu bannen, sie gleichgestimmten Seelen mitzutheilen und so sich über die Erlebnisse des vergangenen Sommers

gegenseitig zu verständigen. So mögen denn auch die nachfolgenden Betrachtungen als ein Versuch, die Erinnerung an die letztvergangene Festspielzeit aufzufrischen zu helfen, freundlich willkommen geheißen werden!

Seit dem Jahre 1886, das als Ausgangspunkt für die weitere Ausführung des Bayreuther Festspielgedankens anzusehen ist, galt es, für die neu herangezogenen Kunstwerke eine Wiedergabe in derjenigen mustergiltigen Form zu ermöglichen, die gleichsam von selbst als Resultat ihres eigenen Wesens sich ergeben musste, sofern die dafür bestimmten zusammenwirkenden Kräfte sich als tauglich hierzu erwiesen, während beim Parsifal es in erster Linie auf die Erhaltung und Befestigung der bereits vorhandenen Bayreuther Tradition ankam. Schwieriger gestaltete sich das Problem, als die schon zu Lebzeiten des Meisters beabsichtigte Aufführung des Tannhäuser näher ins Auge gefasst wurde. Zu der positiven Aufgabe, das Kunstwerk in einer idealen, über das Niveau landläufiger Vorstellungen sich erhebenden Vollendung darzubieten, gesellte sich noch eine negative, deren Wesen darin bestand, von der Darstellung jene schlimmen Auswüchse der gewohnten Theaterüberlieferung fernzuhalten, die als Folge längeren Fernbleibens des Meisters von den deutschen Bühnen im Verlaufe von vier Jahrzehnten zur alleinherrschenden Tradition erstarrt schienen, und deren Beseitigung ausserdem mit der Thatsache zu rechnen hatte, dass in diesem Werke der Einfluss des älteren Opernstyles allerdings sich stellenweise noch einigermaassen geltend macht. Die Aufführung des Tannhäuser als Drama, im Sinne der späteren Kunstwerke betrachtet, erforderte nothwendigerweise die Verschiebung ihres Schwerpunktes aus dem Bereiche des zur Erhöhung des Eindrucks bestimmten reinmusikalischen Formenschmuckes in den wesenhaften Kern der Handlung selber, ohne jedoch jenen etwa als nebensächlich oder gar überflüssig hierbei preiszugeben. Ferner kam es darauf an, die Stylverschiedenheit in dem Tannhäuser von 1845 und der um anderthalb Jahrzehnte jüngeren Venusbergscene unter den höheren Gesichtspunkt einer einheitlichen dramatischen Wirkung zu bringen, sollten nicht die älteren Theile des Werkes den neueren gegenüber verblasst erscheinen, was bei einer Darstellung im Sinne einer gewöhnlichen Opernaufführung fast unausbleiblich war. Wenn es gelang, die Erscheinungs- und Empfindungswelt des romantischen Mittelalters in ihrer ethischen Grösse und Gemüths-Tiefe lebendig zu gestalten und in der eindrucksvollsten Weise wiederzugeben, so durfte die schlichtere und einfachere Ausdrucksweise, in welcher sie sich offenbarte, gegenüber den reichen Kunstmitteln des durch hochgesteigerte Klangreize blendenden heidnischen Zaubers der Venus als die einzige natürliche und echte Form ihres Wesens gelten.

Um dieses hohe Ziel zu erreichen, musste vor allem diejenige Gestalt, in welcher die Kraft der religiösen Hingebung am ergreifendsten zur Erscheinung gelangt, in diesem Sinne betont werden, und die jungfräulich-kindliche (sonst in der Regel der „Primadonna assoluta“ zugetheilte) Elisabeth, welcher die erste furchtbare Lebens-Erfahrung den Todesstoss versetzt, war daher nur im reinsten Gegensatz zu der vollen Entfaltung des Weibes und seiner dämonischen Macht, wie sie in der Venus personifiziert ist, aufzufassen.

In ähnlicher, der Opernroutine abgewendeter idealer Haltung erschienen die übrigen Personen, der fromm entsagende Wolfram, der büssende Tannhäuser, der Landgraf. Wer dachte bei der Schlusscene des ersten Aufzuges mit ihrer vornehmen Schlichtheit und Herzlichkeit, deren wohlthuender Eindruck durch die edle Klangwirkung eines auserlesenen Ensembles gehoben wurde, noch an ein „Septett“, wer erkannte in dem begeisterten Zwiegesang Tannhäuser's und Elisabeth's jenes gemeinhin an der Rampe gesungene „Duett“ in Terzen und Sexten wieder,

wer wurde in dem ergreifenden dramatisch wirkenden Schlusse des zweiten Aufzuges, bei welchem auch der Chor in so lebendiger Weise theilnahm, noch an ein „Finale“ alten Styles erinnert?

Wurde so die „Handlung“ selbst in grossen Zügen als das Wesentliche des Dramas vor Augen gestellt, so zeigte es sich nun, dass von ihr aus auch der künstlerische Schmuck, in welchem sie einherging, erst die einzig richtige Beleuchtung empfing. Gerade die Musik, die so oft zu allerlei unkünstlerischem Gebahren auf der Bühne bequemen Vorwand herleihen muss, erwies sich, von dieser Seite aus betrachtet, nicht nur als die geeignetste Fördererin der eigentlichen Zwecke des Dramas, sondern auch, bei genauester Befolgung der Absichten des Tonsetzers, als die Quelle wahren Verständnisses für die geheimsten Triebfedern der Handlung. Je genauer diese mit der Musik in Einklang gebracht wird, um so klarer treten ihre Motive zu Tage, und je mehr auf der anderen Seite das Tonspiel des Orchesters den Bedürfnissen des Dramas sich unterordnet, desto plastischer und eindrucksvoller erscheinen seine Formen ausgeprägt; ein Wechselverhältniss, das für den künstlerischen Werth der Aufführung von der grössten Bedeutung ist. Aus diesem Grunde war unter anderem die Einleitung zum dritten Aufzuge von der erhebensten Wirkung, weil der Styl des Vortrags in Tempo und Nüancirung durchaus dem Wesen der darin verdeutlichten Ereignisse angepasst war. Gleiches gilt von der transcendentalen Haltung des Nachspieles zu dem Gebete der Elisabeth, der von dionysischer Begeisterung erfüllten Musik zu den Pantomimen des Venusberges, der dramatisch belebten Auffassung der Ouvertüre.

Auf der anderen Seite kann die ungemein prägnante Wirkung bei der Entfaltung des Bacchanals, wie in der Anordnung des Einzuges der Gäste nur der sinnvollen Uebereinstimmung mit der Musik, der schlagfertigen Coincidenz vom Rhythmus der Gebärde und Rhythmus der Töne zugeschrieben werden, die in solch planvoller und konsequenter Weise wohl zum ersten Male durchgeführt wurde, und der es hauptsächlich zu verdanken ist, dass in der choreographischen Scene des Bacchanals, zu deren Ausführung die Grosse Pariser Oper sich seinerzeit unfähig erklärte, allen Intentionen des Dichters auf das getreueste entsprochen werden konnte. Wie der alles mit sich fortreissende Tanz der Nymphen, Bacchantinnen und Satyrn, die anmuthvollen Verschlingungen der Grazien einer lebendigen, sichtbaren Verkündigung der enthusiastischen, aus dem mystischen Abgrunde des Orchesters vernehmbar dringenden Freudenbotschaft höchster Lebens- und Liebeslust glichen, also ward auch der reizvolle Eindruck eines ritterlich heiteren Ceremoniells beim Empfange der Gäste, durch die Uebereinstimmung mit dem Periodenbau des begleitenden Marsches, nach welchem die Auftritte der verschiedenen Gruppen auf geistvolle Art geregelt waren, wesentlich gehoben und verstärkt.

Zu den Faktoren, die in innige Beziehungen zu dem Drama zu treten hatten, gehört auch der Chor, dieses sonst leider so sehr vernachlässigte Stiefkind unserer Theater. Von seiner hervorragenden Fähigkeit, sich in angemessenster Weise an dem Fortschreiten der Handlung zu betheiligen, haben namentlich der Sängerkrieg und die ihm folgenden Scenen vollgiltiges Zeugniß gegeben. Die ungemeine Deutlichkeit der Aussprache, die Präzision der Einsätze und der Stimmenbewegung und nicht in letzter Linie der Wohlklang und die tadellose Reinheit der Harmonie sind Resultate, wie sie auf einer Bühne wohl noch nicht erlebt worden sind, von der Bayreuther Meistersinger-Aufführung einzig abgesehen.

Der Mitwirkung des Orchesters in dramatischem Sinne wurde bereits gedacht. Dass seine Leistungen vom rein musikalischen Standpunkte aus unübertrefflich waren, bedarf bei seiner vorzüglichen Zusammensetzung und dem Geist, der seine künstlerische Thätigkeit belebte, wohl kaum der Erwähnung. Auch erwies sich seine gedeckte Aufstellung wiederum als eine den Zwecken des Dramas höchst fördernde Errungenschaft, was gerade bei der verhältnissmässig einfachen Instrumentation des Tannhäuser nicht wenig besagen will. Ganz besonders kamen in der Grottenscene ihre akustischen Vorzüge zur Geltung. Wie unendlich zart klang das pianissimo der Geigen am Schlusse der Grazienscene gegenüber dem gewalthätigen fortissimo der Tumultscene, wenn sie, dem Amoretten-Heere gleich, in dreifach getheilter Schlachtordnung sich zur höchsten Höhe erhoben! Bei der Stelle „wie einst, lächelnd unter Thränen, ich sehnsuchtsvoll dir lauschte“, zeigte es sich nicht nur, dass höchste Klarheit und ausdrucksvolle Deutlichkeit des polyphonen Stimmengewebes ohne irgend welches Uebergewicht über den Gesang der Venus zu ermöglichen war, sondern es ergänzten diese beiden Elemente sich hier in gleichmässiger Steigerung zu so reiner idealer Gesamtwirkung, wie sie dem offenen Orchester für immer versagt bleiben muss.

Möge mir nun am Schlusse vergönnt sein, von einem fesselnden Eindrücke Abschied zu nehmen, der gerade jetzt, wo der „liebe Mai“ uns längst verlassen und zu unsern Antipoden geflohen ist, in seiner musikalisch so manigfaltigen und doch so einheitlichen Wirkung in der Erinnerung als ein Moment von unerreichter dramatischen Wahrheit und Unmittelbarkeit erscheint: ich meine das herrliche Idyll des Wartburgthales unmittelbar nach der Verwandlung mit dem reizvollen Contrapunkt der holdesten Naturlaute, der lieblich frischen, zum Herzen dringenden Sopranstimme des Hirtenknaben, den frohen Tönen der Schalmei und dem harmonischen Geläute der Heerdeglocken, dazu die ernste, feierliche Vollstimmigkeit des vorbeiziehenden Pilgerchores, dessen letzte verhallende Akkorde mit leisen fernen Glockenklängen und herannahenden Waldhornrufen in ein zauberisches Ensemble voll der wärmsten und sehnsüchtigsten Frühlingsstimmung verschwammen.

Frankfurt a/M.

Engelbert Humperdinck.

Aus dem Briefe eines Franzosen an einen Deutschen.

Die irrigen Urtheile der Philister-Presse machen es uns, die wir den Wunsch und das Bedürfniss haben, Wagner zu verstehen, zur Pflicht, unsere Ansichten über die Darstellungen des „Tannhäuser“ in Bayreuth auszusprechen.

Ich kann den dort empfungenen Eindruck folgendermaassen zusammenfassen: „Die erste Aufführung des Tannhäuser“. — Fast alle Zeitungen, deutsche, wie französische, haben die Aufführungen von Berlin und Dresden mit denen von Bayreuth verglichen, und das Publikum, das dies ganz in der Ordnung fand, hat damit wieder einmal gezeigt, wie es im Allgemeinen an dem Werke vorübergegangen ist, ohne es zu verstehen. Diejenigen aber, welche sich Wagnerianer nennen, — und gewiss hat ihre Zahl sich seit 1891 dennoch wieder vermehrt —

sie haben die wehmüthig frohe Ueberzeugung gewonnen, dass Wagner's Wunsch sich trotz der Ereignisse erfüllt hat: die Aufführungen des Tannhäuser haben „ganz unter uns“ stattgefunden. Wer im Stande ist, die Aufführungen an den grösseren Operntheatern (von den kleineren zu schweigen) mit ihren Streichungen, die das grossartige Werk verstümmeln, und die mit zu erleben wir das Unglück hatten, mit den vollständigen Darstellungen von Bayreuth zu vergleichen, versteht Wagner ganz ebenso wenig, wie der, welcher sich dem süssen Wahn hingibt, in Brüssel oder Paris einer Wagner-Aufführung beizuwohnen.

Das vollständige Werk zu erleben, war uns vergönnt; damit ist der quälende Traum der verstümmelten Darstellungen, sei es im Theater oder Konzert, für immer geschwunden. Vor dem letztvergangenen Juli hatten wir Tannhäuser nicht gesehen. —

Der zweite hervorzuhebende Punkt ist, dass die Aufführungen von Bayreuth uns die Bedeutung des Werkes enthüllt haben; denn dies kann nur durch Darstellung des ganzen Werkes geschehen. Wir konnten eine Ahnung haben von dem, was es in sich birgt, wenn wir Wagner's Aufsatz darüber lasen; in den vorerwähnten verstümmelten Aufführungen beschlich uns wohl ein Gefühl davon; aber verwirklicht hat sich diese Ahnung, dieses Gefühl doch erst im Glanze des zweiten Aktes, welcher der grossartigste, der „bedeutungsvollste“ von allen dreien ist.

Im letzten Juli in Bayreuth trat jenes „Nichts“ klar zu Tage, von dem Joseph de Maistre spricht, hervorgebracht durch alle in einen Brennpunkt zusammenlaufenden Künste. — Dieses „Nichts“ der Extase, das nur entstehen kann, wenn das Verständniss sich fest auf einen Punkt konzentriert. Die Stelle „Zum Heil den Sündigen zu führen“, die den deutschen Kapellmeistern eine „Länge“ war, und in der Wagner „die ganze Bedeutung, ja das ganze Wesen des Tannhäuser“ erblickte, ist uns wiedergeschenkt und damit auch das ohne sie unmögliche Verständniss.

Dies allein würde genügen, um die Aufführungen des Tannhäuser in Bayreuth zu einer Nothwendigkeit und, wie Wagner selbst sagt, sie zu den einzigen Aufführungen zu machen, die er zulassen möchte, denn bei der Einheitlichkeit des Bayreuther Styles muss der Geist dieser Einen Hauptstelle sich auch in der ganzen Darstellung des Werkes ausdrücken. Die anderen einzelnen Eigenschaften, welche die Bayreuther Bühne charakterisiren: Sorgfalt für die Dekoration ihrer wirklichen Bedeutung nach und ein vollendetes Orchester, vereinten sich mit dem Wesentlichen, um die Einheit und die Bedeutung des wiederhergestellten Werkes zur Geltung zu bringen.

Zum Schluss sei mir noch gestattet, einen Wunsch zu äussern. Parsifal und Tannhäuser sind zwei unter sich eng verbundene, einander ergänzende Werke; man sollte sie nicht, wie in diesem Jahre der darin beschäftigten Künstler wegen geschehen musste, durch Tristan trennen, der ein Werk gänzlich anderer Inspiration ist. Die Einheit in der Extase wird durch diesen Wechsel gewaltsam zerstört. Auf die tragische Zerknirschung der extatischen Reue dessen, der mit Wonne leidet, um „Thränen zu versüssen“, die sie vergoss, die sich für ihn geopfert, kann nichts folgen, als der thatkräftige Verzicht auf die Welt des reinen einfältigen Helden. — Nur die vollkommene Uebereinstimmung der Eindrücke kann zur Extase führen. —

Schliesslich müssen wir noch den dritten Akt erwähnen, dieses Opfer der Konzerte in Paris und Berlin, welche die Bayreuther Vorstellungen ihnen nun für immer entrissen haben. Wir wollen hoffen, dass man von nun an nicht mehr wagen wird, das Gesicht gegen das Publikum zu singen, was man in Paris

„la romance de l'étoile“ und in Berlin „das Lied vom Abendstern“ nennt; ein Vorgang, über den schon Wagner sich beklagte.

So spielen also die Vorstellungen in Bayreuth eine zwiefache Rolle: erstens bewahren sie die Vollständigkeit und Bedeutung von des Meisters Werk und zweitens geben sie, durch einen so zu sagen exoterischen Einfluss, den unbestimmten Kunstbegriffen der Menge eine festere Form und Gestaltung. — Heisst das nicht, ihre hervorragende Nützlichkeit anerkennen? — — — —

Oxford.

Charles Bonnier.

Tannhäuser in Paris und in Bayreuth.

(1861. 1891.)

Unter den Vielen, die mit erwartungsvollem Herzen im vorigen Jahr nach Bayreuth kamen, waren wohl Wenige, denen insbesondere die Aufführung des Tannhäuser ein so tief bewegendes Ereigniss war wie mir. Fern vom Vaterland, im Exil lebend, war es mir nie zu Theil geworden, der Aufführung eines der Werke Wagner's, soweit sie damals auf deutschen Bühnen Statt fanden, beiwohnen zu können. Und doch hatte ich keine grössere Sehnsucht als diese; denn ich war durch das Lesen von Wagner's Schriften vollständig vorbereitet und begeistert für die Idee des musikalischen Dramas, und was mir von den Dichtungen bis dahin bekannt geworden war, hatte diese Sehnsucht bis zum heissesten Verlangen gesteigert. Den Winter von 59 auf 60 verlebte ich in Paris und traf dort mit Wagner zusammen, den ich schon in England persönlich hatte kennen lernen. Er hatte das Haus der italienischen Oper für drei Konzerte gemiethet, in denen er, unter seiner eignen Leitung, das Pariser Publikum mit Bruchstücken aus seinen Werken bekannt machen und so den Weg für vollständige Aufführungen bahnen wollte. Wenn bei dem ersten dieser Konzerte noch die Ueberraschung und die Neuheit des Eindrucks den vollständigen Sieg über die, von vorn herein vorhandene feindliche Partei, hinderten, so unterlag die letztere völlig in den zwei folgenden Konzerten, und der enthusiastische Beifall, der sich in ihnen kund gab, war ein wirklicher Ausbruch der Freude, der höchsten Begeisterung. So war also auch das verständnissfähige, unparteiisch entgegenkommende Pariser Publikum vorbereitet, eine vollkommene Aufführung eines der Werke des Meisters mit würdiger Aufmerksamkeit und voller Hingabe zu hören. Wie hätten da die Freunde nicht hoffen sollen, dass nun endlich in der grossen Weltstadt dem Meister selbst und seinen treuesten Anhängern es zu Theil werden sollte, das Kunstwerk der Zukunft in der Gegenwart zu erleben.

Die anfänglichen freudigen Hoffnungen zerschlugen sich jedoch, und der schmerzlichen Enttäuschung wurde für die Freunde nur Ersatz durch die Stunden in Wagner's Haus, wo er den Hochbegünstigten, zu denen ich gehörte, mit Hülfe seiner musikalischen Schüler und Freunde, welche nacheinander seinetwegen nach Paris kamen, am Klavier beinahe den ganzen Tristan, die Walküre und den Tannhäuser vortrug. Wer dies erlebt hat, wer ihn, mit seiner geringen Stimme, seine Sachen hat singen hören, der hat allerdings ein Verständniss und einen Eindruck empfangen, nach dem man sagen muss, dass die meisten der in seinen Werken thätigen Künstler noch weit entfernt davon sind, seinen Intentionen gerecht zu

werden. Ganz besonders ergriff mich bei diesen Vorträgen die tragische Grösse und künstlerische Schönheit des Charakters des Tannhäuser, der mir schon aus dem Textbuch als eine der wunderbarsten dramatischen Gestalten erschienen war. Mit welchem Entzücken erlebte ich es demnach, als eines Morgens, da ich gerade bei Wagners zum Frühstück war, die Botschaft anlangte, der Kaiser habe die Aufführung des Tannhäuser in der grossen Oper befohlen. Einerlei, von welcher Seite die Anregung zu diesem Befehl gekommen war: das ersehnte Ziel war erreicht, und wir begrüßten es mit wahren Jubel. Auch stand bei mir der Entschluss alsbald fest, da ich nach England zurückkehren musste, im Herbst um jeden Preis wiederzukommen, um der Aufführung des Tannhäuser beizuwohnen.

Ich führte es auch aus. Als ich im Spätherbst nach Paris zurückkam und am Abend zu Wagners ging, fand ich den Meister am Klavier beschäftigt, einer jungen Sängerin das Hirtenlied einzustudiren. Nachdem die Probe vorüber war, kam der Meister auf mich zu und sagte: „Wie gut, dass Sie kommen, es wird eine ausgezeichnete Aufführung werden.“ Alles liess hoffen, dass sich dies bewahrheiten werde. Vorzügliche Kräfte waren gewonnen, und besonders für die Hauptrolle war ein berühmter Sänger aus Deutschland berufen. Auch war man so bereitwillig, alles nach des Meisters Wünschen herzustellen, dass am Gelingen kein Zweifel blieb. Im Anfang schienen die Proben den Meister auch zu befriedigen und er lud mich zu der ersten vollen Orchesterprobe ein, mit dem Zusatz, dass es schön werden würde. Es herrschte auch eine wirkliche Begeisterung unter den Musikern und Sängern, und nach dem herrlichen Septett am Ende des ersten Akts erhob sich das Orchester wie ein Mann und brachte dem Meister seine Huldigung dar. Wir waren Alle in der glücklichsten Stimmung, und als die Probe aus war, lud Wagner mich ein, mit ihm und seiner Frau in einem der grossen Restaurants auf dem Boulevard zu Nacht zu speisen. Bei dem Mahl war der Meister innig bewegt und erzählte, wie er der jungen Marie Sachs, der Sängerin der Elisabeth, die stumme, pantomimische Antwort auf Wolfram's Frage, nach dem Gebet, einstudirt habe. Ihre Gebärde sollte ausdrücken: „Ich danke dir für deine zarte Freundschaft, aber mein Weg geht allein, dorthin“, indem sie gen Himmel zeigte. Tief glücklich ergriffen und von freudigster Hoffnung erfüllt, gingen wir in der Nacht nach Hause.

Allein es kam anders. Nach und nach umdüsterte sich des Meisters Stirn, und Befürchtungen aller Art stiegen herauf. Wir, die Freunde, wünschten sehnlich, dass der Meister selbst die Leitung des Orchesters übernehmen möchte, und hofften damit noch Alles gerettet zu sehen. Aus verschiedenen Gründen geschah dies nicht, und der Unverstand des Orchesterchefs liess Alles befürchten. Inzwischen hatte sich auch die bekannte Kabale der Herren des Jockeyclubs gebildet, und alle bösen Leidenschaften der korrumpirten aristokratischen Jugend und des politischen Hasses rüsteten sich das Gelingen des Werkes zu hindern.

Dennoch war die Generalprobe, welcher ich beiwohnte, so ungestört für den Eindruck des Ganzen, dass ich hohen Genuss davon hatte, wenn gleich eine Menge Einzelheiten zu wünschen übrig liessen. Beim Herausgehen traf ich aber den Meister und sah auf seinem verstörten Antlitz, wie wenig er befriedigt war. Es kam die erste Aufführung am 13. März 1861. — Die Einleitung so wie die Scene im Venusberg verliefen ruhig, und wenn auch das Ballet weit hinter dem zurückblieb, was Wagner gewollt hatte, so war der ganze Eindruck doch ein mächtiger, und wir hofften schon, es werde möglich sein, den gut gestimmten Theil des Publikums mit dem Werke bekannt zu machen. Aber kaum hatte sich die Wandlung vollzogen, und war dem düstern Venusberg die rührend heitere Frische des Waldmorgens unter der Wartburg in vollendet schöner Inszenirung

gefolgt, so begann bei den ersten Tönen des Hirtenliedes der höllische Lärm. Der Kampf zwischen den schamlosen Feinden und den Vorurtheilslosen, welche zu hören verlangten, dauerte den ganzen Abend fort, ohne dass es jedoch den ersteren gelang, den Vorhang zum Fallen zu bringen. Alles Lob gebührte dabei den Sängern, welche sich nicht irre machen liessen und, wenn der Lärm den Gesang unterbrochen hatte, unerschrocken bei der selben Note wieder anfangen, wo sie hatten aufhören müssen. Der zweiten Aufführung ging es nicht besser. Der Meister wollte bereits die Partitur zurückziehen und liess nur auf Bitten der Freunde, welche doch noch an die Möglichkeit einer ungestörten Aufführung glaubten, die dritte geschehen, wohnte dieser aber nicht mehr selbst bei.

Dass unter diesen Umständen an einen vollkommenen Eindruck nicht zu denken war, versteht sich. Und dennoch war selbst dieser gestörte mächtig genug gewesen, um in dem besseren Theil des Publikums die Empörung über das skandalöse Betragen der vornehmen Herren und das Bedauern, dass man das Werk nicht hatte würdigen können, wachzurufen. Hat man nun gesehen, welchen vollständigen Sieg der Lohengrin im vergangenen Jahr in Paris errang, trotz der politisch viel stärkeren Aufregtheit und der ebenfalls vorbereiteten Gegen-Demonstrationen, so muss man sagen, dass es nicht die Unfähigkeit des Pariser Publikums war, welche es hinderte, den Tannhäuser vollständig zu würdigen. Wem aber trotz Allem die wundervolle Bedeutung des Werkes aufgegangen war, dem blieb die grösste Sehnsucht, es in einer würdigen Aufführung zu hören, und der Erfüllung dieser Sehnsucht ging ich entgegen, als ich im vorigen Jahr nach Bayreuth reiste. Was ich da sah und hörte, gab mir die tiefste Ueberzeugung, dass der Tannhäuser sich in jeder Beziehung als den ebenbürtigen Vorläufer seiner grossen Brüder, Tristan, Meistersinger, Nibelungen, Parsifal, betrachten darf. War auch Einzelnes kaum besser als in Paris, so war doch nun der Eindruck im Ganzen ein vollständiger, und Nichts störte mehr darin. Die Scenerie war vielleicht eben so schön gewesen in Paris, das Fest im Saale der Wartburg ebenso prächtig, für die Rolle der Elisabeth in der jugendlichen Marie Sachs eine Sängerin gefunden, welcher die schönsten Stimmittel zu Gebote standen. Aber die hohe Einheit des künstlerischen Gedankens, wie sie hier zu vollendetem Ausdruck kam, war wohl noch nie da gewesen und liess kleine Unvollkommenheiten der Darstellung vergessen. Die Ueberzeugung befestigte sich, dass der Tannhäuser, ohne Frage, einer der wundervollsten tragischen Helden ist, welche die Poesie hervorgebracht hat, so wie ihn Wagner von allem Beiwerk der Sage befreit, zum wahren Typus des in voller Lebensgluth mit den zwei Gewalten, welche „ach! in des Menschen Brust wohnen“, ringenden Genius gebildet hat. Dieser gewaltige Kampf, der sich in den zwei Namen Venus und Elisabeth verkörpert und in dem Finale des zweiten Akts den erschütterndsten Ausdruck findet, macht den Tannhäuser noch interessanter als Tristan, welcher uns mehr rührt, während Jener uns fortreisst. Und die Erlösung durch die reine Liebe, wie sie als der herrlichste Schlussgedanke durch Wagner's sämtliche Werke geht, wo wäre sie schöner dargestellt als im Tannhäuser? Mit Recht gehörte daher dies Werk in seiner jugendlichen Frische nach Bayreuth, wo es nun als erste Stufe der Himmelsleiter steht, auf der wir in das ideale Reich der Gralsburg steigen. Hoffentlich erleben wir es noch, die ganze Reihe der herrlichsten dramatisch-musikalischen Werke, die je da gewesen, in chronologischer Folge in Bayreuth zu hören. Dann erst wird die grosse Aufgabe gelöst sein, und wir werden es dann stolz sagen dürfen: „wir haben eine deutsche Kunst.“

Aus dem Briefe eines Schweden über Bayreuth.

So sehr ich seit Jahren die Wagnerische Kunst liebe und schätze, als die Einzige, die in vollem Maasse mächtig ist, das tiefste Kunstsehnen des Menschen zu befriedigen — erst hier in Bayreuth ist mir die ganze regenerirende Bedeutung dieser Kunst recht klar aufgegangen. Auf die Gefahr hin missverstanden zu werden, möchte ich fast sagen, dass diese Bedeutung weniger in dem, was Richard Wagner uns gegeben, als, wie er es gegeben hat, zu finden ist. Ich meine das so, dass sie, in ihrer selbstlosen Grösse, ihrer naiven Erhabenheit und ihrem weihevollen Ernste, den Glauben an die Kunst, der — wenigstens in Beziehung auf die Bühnen-Kunst — wenn nicht ausgestorben, so doch durch das wüste Theater- und Opernwesen um seinen Lebensboden gebracht war, der Menschheit wiedergegeben hat. Mit den Schöpfungen Wagner's ist der freudige Ernst, der selbstvergessene Enthusiasmus der vergangenen grossen Kunstepochen wieder erweckt; nur wo diese Gefühle lebendig sind, kann die neue Kunst zu einem rechten kräftigen Leben emporblühen; nur Dem, der an die Kunst glaubt, als an das höchste irdische Bedürfniss und Ausdrucksvermögen des menschlichen Geistes, nur Dem, der im Genuss des Kunstwerkes etwas Mehr und Höheres als ein zufälliges Spiel und Behagen suchen und finden kann, nur Dem vermag sie auch ihre geheimsten Heiligtümer zu erschliessen. —

Schon die erste Wanderung nach dem Festspielhause, im Gedränge dieser Tausende, die aus allen Weltgegenden sich zu dem selben hohen Feste versammelt, hat mir den ersten lebhaften Eindruck davon gegeben, der sich nachher bei der Vorstellung zu einem mächtigen Bewusstsein vertieft und gesteigert hat, wie ihm am Besten wohl der Mahnruf des Gurnemanz Ausdruck gibt: „Nun danket Gott, dass ihr berufen ihn zu hören!“ Meiner Meinung nach, ist es auch dieses Gefühl, das mehr als alle anderen Umstände zusammen dazu beitragen wird, Jahr nach Jahr immer neue Schaaren von Kunstdurstenden in Bayreuth zu versammeln. Natürlicher Weise spreche ich hier nicht von denen, die aus Neugierde und Vergnügungssucht daher gekommen sind. Man hat ja versucht viel Wesens von Diesen zu machen, um den Andrang der Besucher zu erklären, und gewiss waren ja Solche dabei, und werden es wohl auch fortwährend sein. Aber sie bedeuten nichts, sie wirken nicht auf den Charakter des Ganzen, und sie werden auch allmählich abnehmen; denn in Bayreuth, wo es nur die Kunst an sich gilt, gibt es eigentlich allzu wenig, was die Neugierigen reizen kann, um jemand, der aus diesen Grund gekommen ist, zum zweiten Mal zurückzulocken.

Von dieser Auffassung aus wird es auch nicht schwierig, das Berechtigte oder Unberechtigte in dem albernen Geschrei über die „Freigebung des Parsifa!“ zu beurtheilen. Auch wenn wir das bestimmte Wort darüber von dem hingeschiedenen Meister nicht hätten, scheint es mir, dass so viele und so gute Gründe für das bisherige Verfahren vorhanden sind, dass Niemand, der die Sache lieb hat, etwas dagegen sagen kann. Der Meister wusste wohl, was er that, als er Bayreuth an Stelle einer Grossstadt zur Heimstätte seiner Kunst erwählte, und noch mehr, als er nach der Freigabe des „Ringes“ wenigstens die reifste Frucht seines Genius vor Allem, was seinen Nibelungenkindern angethan worden war, schützen wollte. Man braucht nur einen Rundgang durch die grösseren Bühnen Europas von Wien nach Amsterdam, von Berlin nach Rom zu machen, um einzusehen, wie gefährlich die verschiedenartigen Auffassungen und Missverständnisse, das Modifiziren oder sogar Beiseitelassen der Intentionen des Meisters auf den verschiedenen Bühnen durch Intendanten, Regisseure und Künstler für die echte Wagnerische Kunst werden können. Und noch schädlicher

wirkt in dieser Beziehung das allgemeine oberflächliche Getriebe, mit all seinen persönlichen oder lokalen Interessen, auf Kosten der künstlerischen, das von dem modernen Theaterleben unzertrennbar ist.

Um so nothwendiger wird es denn, dass diese Kunst eine Zuflucht hat, wo, mit Ausschluss alles Anderen, es nur sie und abermal sie gilt, eine Quelle, wo diese Kunst sich immer rein erhält, woraus die Künstler und Bühnenleiter immer aufs Neue schöpfen können, und wo endlich dasjenige Publikum, das auch die beste Alltagskunst nicht befriedigt, sich laben kann. Dieses Alles hat uns Wagner in Bayreuth gegeben — hätte es aber nicht in Berlin oder Wien geben können —; und man darf sich darüber freuen, dass diejenigen, die die grosse Aufgabe übernommen, sein Werk zu erläutern und weiter zu führen, diese gerade so und nicht anders gelöst haben. Ich meine, sie können es auch ganz ruhig hinnehmen, wenn sie, wie es ja nicht unversucht geblieben, deswegen angefeindet worden sind. Denn gerade nur so, wie die Leitung von ihnen geführt wird, ist Bayreuth im Stande, seine hohe Aufgabe zu erfüllen, die Wagnerische Kunst in ihrer höchstmöglichen Reinheit und Vollkommenheit zu erhalten und somit, durch die Wechselwirkung mit der äusseren Welt, das richtige Verständniss davon allmählich in weiteren und weiteren Kreisen zu verbreiten. Dass es aber, rein praktisch genommen, ihnen fast unmöglich gewesen, dieses genau nach den Absichten des Meisters durchzuführen, wenn zuletzt auch „Parsifal“ auf die grosse Heerstrasse geworfen worden wäre, dies liegt so offen zu Tage, dass fast kein anderer Grund gegen die „Freiegebung“ angeführt zu werden braucht. Wenn ich jedoch noch einen hier anführe, geschieht es, weil er der triftigste von Allen ist. Es scheint mir ganz einfach unmöglich, wenn man einmal von der ergreifend erhabenen Grösse des Parsifal hingerissen worden ist, ernstlich zu wünschen, ihn auf irgend einer anderen Bühne zu sehen. Diese Dichtung, wie sie in Bayreuth vorgeführt wird, ist eine einsam stehende Kunsterscheinung, die zwar der äusseren Bühnenmittel sich bedient, aber damit eine ganz andere Wirkung erzielt, als je ein anderes Bühnenwerk. Es wäre frevelhaft und würde sich auch rächen, wenn wirklich jemals ein Versuch gemacht werden sollte, dies Werk auf einer gewöhnlichen Bühne vorzuführen. Diejenigen, die es auf ihr Gewissen genommen, dafür zu sprechen, erweisen dadurch nur, dass ihnen das richtige Verständniss dafür völlig abgeht, — vorausgesetzt, dass sie es ehrlich gemeint, was wohl leider noch von den Wenigsten anzunehmen ist.

Wiewohl es mir, geistig gesehen, unmöglich ist, einen Rangunterschied zu machen zwischen Dem, was letztes Mal in Bayreuth aufgeführt wurde, so liegt es doch in der Natur der Sache, dass Parsifal in den jährlichen Festspielen immer das grösste Interesse auf sich ziehen wird. Dieses Jahr aber machte ihm doch gewissermaassen „Tannhäuser“ den Vorrang streitig. Auch „Tristan“, der in der edeln Darstellung tief-menschlicher Leidenschaft ja zu dem Höchsten und Universellsten, was je geschaffen worden, zu zählen ist, und ausserdem für Isolde eine Darstellerin besass, die fast Alles, was in künstlerischer Vollendung geleistet wurde, überragte, musste diesmal vor Tannhäuser zurücktreten. Es ist dies sehr begreiflich, da das Interesse, von dem ich spreche, von einer vorwiegend kritischen Art gewesen ist, und sowohl „Parsifal“ wie „Tristan“ schon seit 10 und seit 6 Jahren in Bayreuth so fest stehen, dass es Niemand mehr einfällt, darüber noch in der Weise zu diskutieren, wie es bei ihrem ersten Auftreten auf der selben Bühne allenthalben geschehen ist. —

So wie damals ist jetzt das Verhältniss zur ersten Aufführung des „Tannhäuser“ gewesen, und es kam noch dazu, dass man sich viel damit abgegeben, prinzipiell zu entscheiden, inwiefern es überhaupt richtig gewesen, Tannhäuser

in Bayreuth vorzuführen. Schon während der Festspieltage wurde ja viel darüber gesprochen, und es wirkt zunächst komisch, zu sehen, was Alles man seitdem darüber geschrieben hat. Tannhäuser, meint man, eignet sich für Bayreuth nicht. Er ist nicht für das verdeckte Orchester geschrieben; verschiedene Stylarten sind darin gemischt; er hat sich schon im ganzen Deutschland so eingebürgert, dass er Bayreuth nicht nöthig hatte; er wirkt zwischen den späteren Werken Wagner's allzu opernhaft (dies scheint besonders die französische Auffassung gewesen); und dergl. mehr.

Ich bekenne offen, dass ich nicht verstehe, wie man zu diesem Allen gekommen ist. Zwar ist es wahr, dass es dem Tannhäuser schwieriger gewesen ist, zur Geltung zu kommen, weil er allzu bekannt war, um — stofflich gesehen — ebenso stark wie „Parsifal“ und „Tristan“ die oberflächlicheren Besucher zu fesseln. Aber gerade dieser Umstand wird zu einem von den wichtigsten Gründen, weshalb es besonders nothwendig war, gerade ihn für Bayreuth wieder zu erobern. Denken wir nur daran, wie wir alle unseren alten guten Bekannten Tannhäuser kennen gelernt und lieb gewonnen haben. Es ist ja immer auf irgend einer Opernbühne geschehen, und ohne Gefahr, ungerecht zu werden, kann man wohl hinzufügen, dass wir alle — auch da wo die Intentionen die besten waren — ihn zunächst als Oper kennen gelernt haben. Vielleicht sind wir so glücklich, das richtige Verständniss von seiner Bedeutung und seinem geistigen Gehalt dennoch erhalten zu haben — um so besser für uns, und um so lieber werden wir ihn in dieser Bedeutung auch einmal wirklich dargestellt sehen mögen, wie es in Bayreuth geschah. Aber niemand wird es leugnen, dass er bisher uns fast überall so gegeben worden ist, dass der musikalische Reichthum des Werkes ganz opernhaft und von dem Dramatischen getrennt als das Hauptsächliche uns entgegen getreten ist. Es war, meiner Meinung nach, die höchste Zeit, Tannhäuser dorthin zurückzuführen, wo der Meister selbst ihn hingestellt, d. h. es galt nichts weniger als eine Regeneration, eine Neuherstellung des dichterischen Gehaltes des Werkes, und dieses war nur in Bayreuth möglich. So aufgefasst, wurde die Vorführung des Tannhäuser die Hauptaufgabe der letzten Festspiele. Uebrigens weiss ich wahrlich kaum ein Werk, das inniger mit dem Bayreuther Streben verknüpft ist, da in keinem von den übrigen Schöpfungen des Meisters der Kampf zwischen Oper und Drama so auf Leben und Tod ausgekämpft wird, wie in Tannhäuser. Also: das „Opernhafte“, die „verschiedenen Stylarten“, die „allzu gute Kenntniss“ des Werkes waren jedes für sich nur noch ein Grund mehr, weshalb gerade Tannhäuser in Bayreuth aufgeführt werden musste. Von dem Bedenken wegen des verdeckten Orchesters hat man ja nicht nöthig, zu sprechen, da, wie jedermann weiss, nur „Parsifal“ und der „Ring“ dafür geschrieben sind, und demgemäss entweder nur sie oder sonst alle Werke des Meisters nach Bayreuth gehörig sind. Mir wenigstens hat die Vorführung des Tannhäuser nur die Hoffnung eingeflösst, dass in Bayreuth allmählich auch die älteren Werke des Meisters in dem Allen, was während ihrer Wanderung durch die Welt darin verkrüppelt oder verwischt worden ist, nach ihrer urbildlichen Gestalt wieder hergestellt werden möchten! —

Sieht man zu, wie nun diese Aufgabe der vorjährigen Festspiele gelöst worden ist, so muss die Tannhäuser-Vorführung als eine dem hohen Zweck entsprechende bezeichnet werden, auch wenn einige unvermeidliche Schwächen in den Einzelheiten nachzuweisen wären. Denn Bayreuth beherrscht weder die sämtlichen Theaterkräfte, noch kann es solche nach Wunsch und Willen aus Nichts erschaffen. — Wenn ich „Schwächen“ sage, füge ich aber sogleich zu, dass das Meiste von dem, was in Bayreuth als solche bezeichnet worden ist,

überall anderswo sehr leicht als das Entgegengesetzte erschienen wäre, da man ja mit Recht nirgendso mit so grossen, so strengen Ansprüchen hingeh, wie eben nach Bayreuth. —

In der Verbindung einer bis in die kleinsten Details künstlerisch zartgefühlten, stylgerechten und den Intentionen völlig entsprechenden Ausstattung mit einer wahrhaft muster- und meisterhaften Orchesterleistung und mit der überall zu Tage tretenden Kunst des dramatischen Gesangsvortrages erlebte ich eine Gesamtkunstleistung, wie ich mir nur denken konnte, dass sie der Meister gewollt. Das Werk erschien mir wie neugeboren, gereinigt von allem Falschen und Misslichen, das im Laufe der Zeit sich daran geheftet. Selbst in jener grossen choreographischen Scene des ersten Aktes, die zweifellos zu den schwierigsten Aufgaben aller Bühnenkunst gehört, wenn sie, wie hier, der tief- und reichbewegten Phantasie, die sie geschaffen, einen völlig lebendigen Ausdruck geben will, ist man diesem Ausdruck näher gekommen, als es irgendwo sonst möglich gewesen wäre. Und daneben hatten wir Scenen, wie der Schluss des 1. Aktes mit seinem erregten, freudigen Jagdtaumel, oder die Darstellung mittelalterlichen Hoflebens im Sängereist des 2. Aktes, welche — obwohl hier die Vergleiche aus allen Opernvorstellungen sich aufdrängen, — dennoch ganz ausser allem Vergleich stehen und zu dem Höchsten, was die Bühnenkunst je geschaffen, gezählt werden müssen. Von einzelnen Darstellern zu reden, widerstrebt dem vom Gesamtstyl, vom Kunstwerk ergriffenen Besucher. Nur Weniges möchte ich eben im Sinne dieses Werkes erwähnen. Unter den Künstlern, die ich dort sah — es war in der letzten Vorstellung — schien mir Winkelmann als Tannhäuser den Vorzug zu verdienen. Wenn jemand mir darauf entgegen wollte, dass seine Stimme für die Aufgabe nicht mehr schön genug sei, würde ich ohne Bedenken antworten: auch wenn Winkelmann nicht mehr einen einzigen Ton in seiner Kehle hat, wird er doch unter sämmtlichen jetzigen Tannhäuser-Darstellern als der vorzüglichste gelten müssen. Worin es eigentlich liegt, weiss ich kaum; denn mehre Künstler übertreffen ihn ja wohl in manchen einzelnen Beziehungen — vielleicht in seinem ganzen Temperament, seiner eigenartigen Erscheinung und seinem Gemüth, die ihn mehr als alle andern für die Aufgabe geeignet machen. Und das weiss ich, dass seine Darstellung mich noch viel gewaltiger hier als früher in Wien gepackt, und dass ich darin Das wiedergefunden habe, was für mich bei Beurtheilung künstlerischer Grösse entscheidend ist: die Resonanz, die den Zuschauer in unablässlicher Verbindung mit dem Künstler hält, die wie ein heimliches sympathisches Fluidum von jenem sich diesem mittheilt und ihn zwingt, die wechselnden Stimmungen des Dargestellten mitzuleben. So weit ich es zu beurtheilen vermag, ist seine Darstellung, wenn man den geistigen Inhalt der Aufgabe und den Ausdruck, den er ihr zu geben mächtig ist, in's Auge fasst, als eine Musterleistung im Sinne des Meisters zu betrachten. —

Neben ihm sah ich als Elisabeth die junge norwegische Sängerin Fr. Wiborg. Wenn ich nicht irre, hat die Besetzung dieser Rolle die meisten Schwierigkeiten gekostet, ganz wie es damit auch für den Meister selbst der Fall gewesen ist. Man weiss ja, wie er die junge Johanna Wagner mehren berühmten Sängerinnen vorgezogen, weil sie ausser ihrer künstlerischen Begabung den Vorzug der Jugend und damit auch die Fähigkeit besass, sich leichter nach den Intentionen des Meisters in die völlig neue und ungewohnte Aufgabe zu finden. Seitdem aber ist es 'Tradition' geworden, dass die Elisabeth ein Mittelding sei zwischen Heiliger und Salondame. Wenn es sich darum handelte, Tannhäuser genau nach den Absichten des Meisters wieder herzustellen, galt es vor Allem die Elisabeth dahin zurückzuführen, wie er sie sich gedacht, und ich verstehe ganz wohl, dass man,

wenn man gegenwärtig keine in allen Theilen genügende, allen Anforderungen bereits vollauf gewachsene, kurz: typische Elisabeth beschaffen konnte (wie es z. B. bei der Isolde möglich war) sich dafür entschieden hat, eine noch entwicklungs-fähige junge Darstellerin zu wählen, welche in dem Gesamtbilde die wahre Gestalt der Elisabeth zu verkörpern vermochte; und in dieser Beziehung ist die Wahl, wie ich finde, eine sehr glückliche gewesen. Wer kann sich denn überhaupt rühmen, die Aufgabe, wie der Meister es sich dachte, erfüllt zu haben? Ich glaube, bis jetzt niemand. Denn die Aufgabe steht so — ich möchte fast sagen — furchtbar hoch, dass es fraglich wird, ob das Ideal auf der Bühne je erreichbar ist. Mit diesem allen vor Augen, erscheint es mir eine Ungerechtigkeit, wenn man von einer der jüngsten Bayreuther Kräfte alsbald forderte, was nicht einmal die grössten ihrer Kunstschwestern haben leisten können. Darf man überdies hoffen, dass in diesem Jahre die Wiedergabe der „Elisabeth“ dem Urbilde noch näher kommen wird, so kann nur gesagt werden, dass eine Darstellung, welche an seelischem Ausdruck und gesänglichem Vortrag schon jetzt so viel Erfreuliches darbot, jedenfalls in den edeln und eigenartigen Rahmen des Ganzen besser passte, als irgend etwas, den Lokalkritikern Wohlgefälliges aus der Opernherrlichkeit unserer Tage.

Zum Schluss nur noch ein Wort darüber, was eigentlich verdient hätte, sehr ausführlich besprochen zu werden: die Haltung des Chors. Was uns „Tannhäuser“ darin dargeboten, gehört — auch wenn vielleicht mancher tüchtige Künstler, der Sache wegen, sich unter dem einfachen Gewand eines Choristen versteckte — ohne Widerspruch zu den grössten Triumphen der jetzigen musikalisch-dramatischen Regiekunst. Eine solche Masse von Mitwirkenden so zu bewältigen, dass jeder einzelne aufhört nur Comparse zu sein, um als ein selbständig handelnder, künstlerisch freier Theil des Ganzen zu wirken, oder vielleicht richtiger: jedem Einzelnen seine spezielle Aufgabe so klar zu machen, dass die bisher unerhörte Art der Chorleistungen überhaupt ermöglicht wurde — dies gelang es zu erreichen, und dadurch eine sozusagen individuelle Massenwirkung, die nicht mehr eine Spur von dem schablonmässigen Opernhafte an sich trug, wohl aber die höchste künstlerische Freiheit, im treuesten Sinne des Meisters.

Mit Freude wird jeder, dem es vergönnt war, die vorjährigen Festspiele mitzuerleben, daran zurückdenken, wie Alles nur in diesem Sinn geplant und ausgeführt wurde, wie der Geist des Meisters noch in seinem Werke fortlebt und den Zurückgebliebenen die rechte Kraft verleiht es fortzuführen. Mit Freude sieht er dem neuen Sommer entgegen, der die Thore des Bayreuther Kunsttempels wieder eröffnet, um ihm aufs Neue der herrlichsten Gaben des Meisters theilhaft zu machen.

So thut wenigstens Ihr hochachtungsvoll ergebener

Stockholm.

Vult v. Steyern.

Chef-Redacteur von „Dagens Nyheter“.

Edouard Schuré an Hans von Wolzogen

über die Aufführung des „Tannhäuser“ zu Bayreuth 1891.

Werther Herr und Gesinnungsgenosse,

man sagt mir, dass die bedeutsame Aufführung des Tannhäuser im vorigen Sommer zu Bayreuth nicht nach ihrem wahren Werthe durch die deutsche „Kritik“ erkannt und anerkannt worden sei. Anstatt sich an die Grundlage des Dramas und an die Macht der Empfindung zu halten, welche es vom Anfang bis zum Ende beseelt, hat man die Form bekrittelt und an Lappalien gemäkelt. Weil in diesem Werke der musikalische Styl Wagner's noch nicht die ganze Fertigkeit, den geistvollen Aufbau der späteren Dramen erreicht habe, meinte man, es gehöre schlechtweg unter die Kategorie der „Oper“ und sei demgemäss zu beurtheilen. Vor 20 Jahren galt das Werk wegen seiner Kühnheiten für „unverständlich“, und sein Schöpfer hiess ein zwar genialer Narr, aber doch ein Narr. Heut will man Wagnerischer sein als Wagner und nennt sein Werk — eine verblühte Schöne — eine alte Leier. —

Fragen Sie mich, ob ich auch so denke? — Nun, es soll mir eine besondere Ehre und Freude sein, Ihnen eine ganz unverhohlen aufrichtige Antwort zu geben. — Wenn man daran denkt, welcher widerwärtige Empfang dem Tannhäuser 1861 zu Paris zu Theil ward, so hat es einen eigenen Reiz, nunmehr den selben Tannhäuser als Franzose gegen die Deutschen vertheidigen zu sollen. Doch ist dies nicht die Eigenart eben der grössten Genien, solche Meinungsänderungen im Laufe der Zeiten hervorzurufen und die Geister in stäts verschiedenem Sinne zu erregen? So sind die Dinge durch 40 Jahre ihren Weg gegangen: heut wird der Lohengrin auf der selben Bühne der „Grossen Oper“ mit Beifall überschüttet, wo man einst den Tannhäuser durchaus nicht verstehen wollte. Andererseits aber vereinigt Bayreuth fast alljährlich ein ausserordentliches Publikum aus ganz Europa vor dem Schauspiele der zur höchsten Würde erhobenen Kunst. Dies Alles beweist uns den Riesenfortschritt der Idee Wagner's in der Welt und den immer universelleren Charakter der Bewegung, die von ihm ausgegangen ist.

Die Aufführungen des vorigen Sommers hatten für mich einen besonderen Zauber. Seit dem ersten Erscheinen des Nibelungenrings und seit Parsifal hat es dort nichts gleich Interessantes gegeben. Ich machte mir die Freude, die drei Dramen in chronologischer Folge zu sehen: Tannhäuser, das Drama des Begehrens und der Busse, Tristan und Isolde, die Tragödie der Liebe, und zum Schlusse: Parsifal, das Mysterium des Mitleidens und der Heiligkeit. Man könnte diese wundervolle Reihe „die Trilogie der Leidenschaften“ heissen, wie sie von der wilden, unersättlichen Liebe der Sinne emporsteigt durch die reine Liebe der einigen Seelen bis zur göttlichen Liebe selbst.

Was den Tannhäuser betrifft, so muss ich gestehen, dass ich erst durch diese seine Darstellung zu Bayreuth seine volle pathetische Macht kennen gelernt habe. Die beiden Aufführungen des Werkes, die ich vorher erlebt, die Eine in Bologna, die Andere in Strassburg, waren im Vergleich damit nur lächerliche Karikaturen, die auch nicht die leiseste Ahnung von den Absichten des Meisters verriethen. Ihr radikales Ungenügen hatte ich ja wohl begriffen; doch keineswegs ahnte ich damals schon, bis zu welchem Grade die Idee und Seele des Dramas sich verkörpern könne im Fleisch und Blut einer von Leben und Wahrheit beseelten Aufführung. Diese schöne Möglichkeit beruht zweifellos auf den ganz einzigen Bedingungen, unter denen das Bayreuther Theater begründet ist, und auf dem, von überlegenem Geiste durchdrungenen, künstlerischen Sinne, welcher es mit treuer Hut und Pflege der meisterlichen Traditionen leitet. Die besondere

Schönheit, welche die Bayreuther Aufführungen vor allen anderen auszeichnet, hat ihren Grund in der vollkommenen Harmonie der scenischen Bilder, der Geräuden und des Vortrags mit den fast unendlichen Feinheiten des Orchesters, sowie in der strengen Unterordnung der Gesamtleistung unter den herrschenden Gedanken des Dramas, die Seele der Handlung. Ein solches Ergebniss setzt eine gemeinsame geistige Triebkraft bei allen Mitwirkenden voraus, und zudem eine stäte Erneuerung des Werkes durch persönliche Begeisterung, eine fort-dauernde Erfindung und Schöpfung in allen Einzelheiten, eine immer neue Anpassung der Darstellung an die besonderen Begabungen jedes Darstellers. —

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen will ich nun die wesentlichen Eindrücke schildern, die ich selber von dem Werke in dieser denkwürdigen Ausführung gehabt habe.

Zweimal hat Wagner uns eine psychologische Analyse seines Tannhäuser geliefert, beide Male mit jener Schärfe des Bewusstseins und Energie der Empfindung, welche auf wenigen Seiten, ja, in wenigen Zeilen den ganzen Gegenstand von Grund aus erschöpfend kundzugeben vermag. (Ueber die Aufführung des Tannhäuser. Ges. Schr. V. — Erinnerungen an Schnorr. Ges. Schr. VIII.) Hiernach bleibt uns über die ideale Darstellung der Hauptrolle nichts zu sagen übrig. Erinnern wir uns nur an jene bedeutsamen Worte, die jeder Darsteller lange, sehr lange überdenken sollte, bevor er sich überhaupt daran wagt, diese Rolle zu spielen: „Ich erkläre ihm (dem Sänger) unumwunden, dass eine durch-aus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann.“ Und an anderer Stelle: „Als Grundzug bezeichnete ich ihm (Schnorr) höchste Enér-gie des Entzückens wie der Zerknirschung.“ Dieses letzte Wort, für den Franzosen unübersetzbar, drückt eine so übermächtige Reue aus, dass der Mensch von ihrem Weh wie zermalmt wird. Eine solche Gewalt des Ausdrucks ist aber nur möglich bei einem ganz besonderen Temperamente, welches den höchsten Schwung der Leidenschaft verbindet mit der grössten Stimmkraft und Meisterschaft des Gesanges. Zu Wagner's Lebzeiten hat ihm nach seinem eigenen Geständnisse nur der Einzige, Schnorr, genügen können. Bayreuth hatte das Glück gehabt, den namhaftesten Tannhäuser-Sänger von der heutigen deutschen Bühne (Herrn Winkelmann) zu gewinnen. Dass Dieser das Ideal zu erreichen vermocht hätte, will ich nicht behaupten; doch muss man gegen den vorzüglichen Künstler gerecht sein und hervorheben, mit welcher Hingebung er diese Alles bis auf das Letzte fordernde Rolle durchgeführt hat, und wie ihm so manche schöne Wirkungen, besonders im Sängerkampfe und in der Erzählung der Pilgerfahrt, gelungen sind. —

Und nun einige Worte zuvor über jene erstaunliche Scene, die das Drama in Bayreuth eröffnet, und deren übliche Bezeichnung als „Ballet des Venusberges“ keinen Begriff von ihrer Bedeutung geben kann! — Mögen Kleinigkeiten, wie das Vorbeigleiten der Amoretten, vielleicht eine noch vollkommene mechanische Erfindung wünschen lassen, ich glaube doch, dass der Bayreuther Leitung der Ruhm zukommt, diese ganze ungeheure Pantomime zum ersten Male nach den Intentionen ihres Schöpfers verwirklicht zu haben. Bedenken wir wohl, was dies heisst! Hier hat Wagner die Kühnheit gehabt, eine antike Orgie in der ganzen Fülle ihrer Begeisterung, ihrer Wildheit, ihrer Grösse wieder erstehen zu lassen; aber zur selben Zeit verlangt er ein scenisches Bild, das durch seine feinen Einzelzüge, seine wohlberechneten Steigerungen, seine unwiderstehlich zwingende Ausdruckskraft uns unter der Form einer plastischen Darstellung die innere psychologische Bedeutung der Liebesleidenschaft offenbaren soll. Man weiss, dass dieses „Ballet“ für die Aufführungen in Paris erfunden

worden ist. In einem, gegen das übrige Werk, weiter entwickelten Style bildet es gleichsam ein mimisches Gedicht für sich, begleitet von einer Symphonie, welche die Ouvertüre selbst an Intensität übertrifft. Welch ein glücklicher Treffer des Genie's! Es ist, als spräche Wagner: „Wenn Ihr denn durchaus ein Ballet haben wollt, nun, so will ich Euch eines schaffen, viel kühner, viel üppiger, viel unbändiger, als all Eure Rosenwasser-Tanzpoëme! Es soll Euch bis an's Aeusserste mit fortreissen, aber dabei soll es einen Sinn haben, nicht kindisch und banal, sondern tief und symbolisch. Ich will die Mächte bannen, die ich entfessele, und Euch soll der Zauber eines edeln Entzückens bleiben. So sei's mit Einem: der Triumph der Tanzkunst und die Befreiung vom Ballet!“ Man darf behaupten, dass die Kunst von Bayreuth zum ersten Male dieses Fest der Bezauberung verwirklicht hat. Die Ankunft der Bakchantinnen und ihrer Genossen, ihr stürmischer Reigen macht den packenden Eindruck der Sinnverwirrung, welche die Seele zur Wuth entflammt, den Geist in Wildheit hinarreißt. Der Einbruch der Faunen mit ihrem Castagnettengeklirr treibt die Tollheit zum Gipfel. Nun ist's nicht mehr nur das auf einen bestimmten Gegenstand gerichtete Verlangen — es ist die unendlich zersplitterte Vielfältigkeit des rasenden Begehrens nach Glück selber, das Bedürfniss des ewigen Wechsels, was die aufgelösten Paare bewegt. Die Marter — ja, der Fluch der Lust hat die ganze Menge ergriffen! — Aber siehe da: ein Trupp Amoretten flattert in die Lüfte und sucht Ordnung zu schaffen in diesem Pandämonium. Von ihren Pfeilen getroffen, sinken die erschreckten Bakchantinnen und ihre Genossen, wie vom Blitz gerührt, zu Boden. Eine neue Macht hat sie erfasst. Sie erwachen als Liebende, und die Liebe wird zur Erlöserin der Lust. Als endlich die drei Grazien vortreten, um die Orgie im Namen der Schönheit, der Mutter der Liebe, zu beschwichtigen, — als sie zu einer Gruppe vereint sich vor der Göttin neigen und beugen, wie drei Epheuranken, sanft vom Winde bewegt — als rosiges Gewölk sich über den See verbreitet, und die Stimmen der Sirenen mit ihrer süß schmelzenden Weise alle Liebenden zur Ruhe locken: da künden die verhallenden Seufzer der hinstorbenden Symphonie das letzte Schwinden des Bewusstseins in einem Meer von Wonne. — All' dies, ausdrucksvoll wie das Leben, flüchtig wie eine Vision! — Die Bakchantinnen sind mit ihren Geliebten entschwunden; die rosigen Nebel ziehen sich zusammen: man erblickt nur noch die Gestalt der halbausgestreckt ruhenden Göttin, die den ihr zu Füßen schlummernden Ritter bewacht. Waren die Scenen, die wir erschaut, nur ein Zauberstraum, den die Göttin hervorgerufen, die Sehnsucht ihres allzu glücklichen Gefangenen neu zu erwecken? — Sie sind vorübergerauscht wie Schaum der Meereswogen, und wir begreifen es wohl, wie dieses Sinnenglück, bis zur Sättigung gesteigert, den Durst nach Freiheit und nach Schmerzen erzeugen musste! Denn wir — wir haben es selber mit durchlebt. —

Dieses „Bacchanal“ des Venusberges ist ein leuchtendes Beispiel unter Hunderten für das Glück und Geschick, womit Wagner alle scenischen Mittel verwandt hat, um der inneren Handlung durch die Erscheinung zu entsprechen. All' seine Werke sind Psychologie in Worten, Musik und lebenden Bildern. Auf das Strengste verbannt wird Alles, was diesem Einen Zwecke nicht dient. Dies eben ist das Packende, das Fesselnde in seinen Dramen, sobald die herrschende Idee sich Euer einmal bemächtigt hat. —

Ich will mich beim ersten und beim Anfang des zweiten Aufzugs nicht weiter verweilen. Stillschweigend lasse ich den Zug der Gäste auf Wartburg an mir vorbeiziehen, den eine solche Menge reizvoller, geistreicher und schöner Einzelheiten belebte, dass ich zu ahnen glaube, welch ein feiner Sinn für die Kunst

gerade diesen Theil der Inscenirung erfunden habe. Auch nicht vom Sängerkampfe lass' ich mich fesseln, dessen dramatischer Fortschritt durch eine zweckdienliche Kürzung von des Meisters eigner Hand und durch die reichbewegte Theilnahme aller Personen auf der Bühne so glücklich verstärkt ward. Ich komme gleich zu dem Höhepunkte der Scene, ja, zu dem Gipfel des ganzen Werkes. Ich meine den Augenblick, da Elisabeth sich zwischen Tannhäuser und die Ritter stürzt, welche in der Aufregung ihrer Entrüstung den erklärten Geliebten der Venus mit dem Tode bedräuen. Dieser Augenblick findet seinen Ausdruck in dem ersten Schrei der Jungfrau: „Haltet ein!“ und in dem Worte, das sie wie mit Einem Schlage zu so fremder Grösse vor uns erwachsen lässt: „Was sind Eure Schwerter gegen den Todesstoss, den ich von ihm empfang?“ In diesem Schrei des Schmerzes, des Protestes, aus dem gebrochenen Herzen eines Weibes, dem die Kraft der Liebe den höchsten Glaubensmuth zur gottbegeisterten Selbstaufopferung verleiht — in diesem Schrei gipfelt das Drama. Darin strahlt die Idee des Werkes selber aus, dem Blitze gleich, der in Einem Nu die ganze angesammelte Elektrizität der Wolke entlädt. Ich möchte hier darauf hinweisen, wie in der von mir besuchten Aufführung des Tannhäuser zu Bayreuth dieses Wort: „Haltet ein!“ eben deshalb zu seiner vollen dramatischen Wirkung kam, weil Fräulein Wiborg es wirklich wie einen musikalischen Schrei auf der in der Partitur vorgezeichneten hohen Note ausstieß. In einem solchen Falle ist das Wort als solches ungenügend. Der Schrei ist der einzig mögliche Ausdruck für einen so gewaltigen Aufschwung der Seele, für eine so ungeheure Handlung. Er bringt den Eindruck eines übernatürlichen Lichtstrahls in tiefer Finsterniss hervor. Warum hat denn dieser Schrei die Macht, die Ritter mitten in ihrer Wuth auf der Stelle festzubannen, ihre erhobenen Arme zu entkräften, ihre gezückten Schwerter mit Ohnmacht zu schlagen? Warum zerreisst er die dichten Nebel, womit die Wonne des Venusberges die nie befriedigten Sinne Tannhäusers umhüllte, und bricht sich die Bahn in sein Herz, um es mit dem göttlichen Lichte einer andern, ihm unbekannten Liebe zu erfüllen? O warum sonst wohl, als weil dieser Schrei — wie jener der Leonore: „Tödt' erst sein Weib!“ — den Abgrund zwischen zwei Welten überspringt und wie in einem Wogensturz alle trennenden Schranken hinwegreißt! Mit diesem Schrei wirft sich die heilige Welt der Seele in die der rohen Materie, und über die irdische triumphirt die geistige Liebe. Ein Lichtstrom bricht aus einer offenen Wunde! Und nun ergiesst er sich in die Worte der Elisabeth, dass sie die Form einer Weissagung, einer himmlischen Inspiration gewinnen — durch die heiligende Macht des Schmerzes, des Opfers. Dieser Strom der seelischen Bewegung, der von hier an das Drama an sein Ziel führen soll, erschafft in gewissem Sinne einen neuen Styl, einen neuen musikalischen Rhythmus, welcher der grösste Styl Richard Wagner's ist. —

Im dritten Aufzuge ist Elisabeths Seele wahrhaftig die tief innerlich herrschende Gewalt geworden, welche das Drama zur Vollendung bringt: zum Heile des Sündigen aus der erlösenden Macht der Liebe, aus der Entsagung Derjenigen, die sich im Geiste ihm geweiht, und die nun zu seiner Rettung ihr Leben opfert. Diese durchaus christliche Idee von tiefer Wahrheit entschleiert sich uns im Verlaufe dieses Aufzugs durch eine Reihe ergreifender Scenen, deren intime Poesie der Zauber herbstlicher Schwermuth umhüllt. Und Allem voraus — welch ein Meisterwerk der poetischen Erfindung und der Instrumentation ist doch dieses Vorspiel! Das brünstige Gebet der Elisabeth und die düstere Verzweiflung Tannhäuser's, die fromme Weise der büssenden Pilger und das Motiv der Gnade — sie antworten einander wie im Selbstgespräch einer geängsteten Seele. Dann

plötzlich ein leidenschaftlicher Sturm, wie ein gewaltiges Flehen aller Saiteninstrumente, das in einem herzerreissenden Schrei endet! Ein Schrei der Verzweiflung und des Todes — ein Schrei der Seele, die sich dem Martyrium weihet, woraus die Erlösung erblüht. Und nun, wie die abgestorbenen Zweige eines entwurzelten Baumes, — die Motive gebrochen, entblätternd — eine verhallende Totenklage, aus deren finsternen Schatten geheimnissvoll die schwarze Gestalt eines Sarges hervorzuwachsen scheint. — —

Dies Vorspiel gibt nur den gedrängten Inhalt des folgenden Dramas. Wenn der Vorhang sich theilt, sehen wir Elisabeth dahingestreckt vor dem Marienbilde am Fusse der Wartburg und erblicken nun mit leiblichen Augen, was die Musik unser inneres Ohr erlauschen liess. Die nächsten Scenen enthalten in wundervoller Steigerung jene Folge sich aus einander entwickelnder Tongemälde, die vom tiefsten religiösen Gefühle bis zur höchsten Tragik das psychische Reich umfassen. Das Gebet der Elisabeth, darin ein ganzes Leben sich aushaucht, — die Heimkehr der Pilger und der schweigende Tod der Hoffnung im Herzen der Jungfrau, welche so angstvoll und so vergeblich Tannhäuser unter ihnen sucht, — die stumme Scene ihres Abschieds von Wolfram, von so zartem, so feinem Empfindungsgehalt, — das langsame, wehmüthige Dahinschwinden der weissen Braut des Todes unter den Bäumen des nächtigen Waldes, — dann Wolframs Gesang an den Abendstern, der diesen Abschied so herrlich fort tönen lässt und in überirdische Sphären erhebt — all diese Scenen, wie sie die Stufenleiter der Empfindungen so wunderbar emporsteigen, entrücken uns mit ihnen in harmonischer Einheit über das Erdenweh in einen idealen, einen himmlischen Frieden. Doch keinen Augenblick länger vergönnt uns Wagner in diesem reinen Aether der seelischen Welt zu verweilen — wir müssen hinab in den Abgrund des menschlichen Leidens, hinunter zu seinem Helden unter der eisernen Ruthe des Geschicks. Wie die Seufzer eines Sterbenden ziehen sich durch die tiefen Bässe jene fünf einschneidenden Töne, die den schweren Schritt des fluchgetroffen heimkehrenden Rompilgers zum Ausdruck bringen. Eines der ersten Worte, das er an Wolfram richtet, enthüllt uns sofort in schlagender Weise den ganzen Zustand seiner Seele: „Zurück von mir! Die Stätte, wo ich raste, ist verflucht!“ Nichts kann dramatischer sein als seine Erzählung; denn, indem er selbst seine Verdammung durch den heiligen Vater verkündet, bringt er all sein bitteres Weh und seine Verzweiflung, die völlige Zertrümmerung seiner Seele unter der Last der Leiden, auf die Scene. Was ihn, den stolzen Ritter der Venus, gezwungen sich bis in den Staub zu erniedrigen, — es war nicht die Sehnsucht nach dem Heil, sondern einzig das Verlangen ihrem Leiden ein Ende zu schaffen, in der er seine rettenden Engel erkannt, — die er nun liebt mit einer Liebe ohne Hoffnung, ach, aber nur um so grösser: „Elisabeth!“ — Grausam zurückgestossen durch die Kirche — welch' anderer Weg noch steht dem Unglücklichen offen als zurück in die Arme der heidnischen Göttin?! Was er jetzt sucht — nicht mehr das Glück ist's, das Vergessen allein und die Vernichtung! Die fieberhaft wilde Beschwörung der Venus, die Verwandlung der Landschaft, die allmähliche Hereindämmerung der Grotte des Verderbens, wo die Rufe wahnsinnigen Sehns locken, wo die entzückenden Reigen der Geister sich in weite rosige Fernen verlieren, die Erscheinung der Göttin selbst auf ihrem Lager von Perlmutter und Korallen, ihre leidenschaftlich erbebende Stimme, die im pianissimo den äussersten Grad sinnlicher Verführungskraft erreicht — wahrlich! — um diesen Zauber zu brechen, braucht es keiner geringeren Macht als — einer Heiligen! Und Wolfram spricht ihren Namen aus: „Elisabeth!“ Vor diesem „theueren Namen“, vor dem Himmelsklange dieser erlösenden Laute verschwindet Venus und ihr Berg in der

Finsterniss. Im selben Augenblick durchschreiten dunkle Waller mit schimmernden Fackeln das Thal: sie tragen auf einer Bahre den Körper der gestorbenen Jungfrau. Entseelt, doch gereinigt und gerettet für immer sinkt Tannhäuser nieder vor dem Sterblichen Derer, die im Gebet für ihn dahinging. Dies höchste Glück der Erlösung wird dem Zuhörer versinnlicht in dem erhabenen Siegeschoral, der auf den breiten Wogen des Orchesters gen Himmel steigt über dem Körper der reinen Liebenden, der heiligen Dulderin für die Wahrheit, der göttlichen Liebesmacht selbst. Das Licht der morgenlichen Sonne, wie es nun die Bergespitzen und die Zinnen der Wartburg küsst, symbolisirt diese Verklärung der Seele. Dies scenische Bild, so prächtig begleitet durch die Wunderklänge des Orchesters und der Stimmen, spricht zum Schlusse die ganze Idee des Dramas aus. Elisabeths Liebesopfer hat den Sünder gerettet. Die Liebe, welche im 2. Aufzuge unter dem Streiche des Schmerzes in den Hilfescrei des Mitleidens ausbrach, welche im 3. ersterbend die Weihen des Todes empfing, — sie hat sich entfaltet wie eine Blume unter dem Segen eines übermächtigen Gebetes. Siegreich überwältigt hat sie allen Widerstand, und nun feiert sie ihre Apotheose, durch den Tod der beiden Liebenden, im Siege des Geistes über das Fleisch.

Nun denn — ich wage zu erklären: diese erhabene Apotheose, auch sie ist uns zum ersten Male sinnhaft verwirklicht worden — in der Weise, wie der Meister sie erdacht — durch die Aufführung in Bayreuth. Ein solches Ergebniss wird nur ermöglicht durch ein allergründlichstes Studium des Werkes unter einer geistvollen Leitung und durch das einige Zusammenwirken aller Interpreten im gleichen Enthusiasmus. Was die theatrale Dramatik Wagner's im Ganzen wie in jedem Einzeltheile charakterisirt, ist zugleich ihr Reichthum und ihre Einheitlichkeit. In all seinen Dramen erwirkt die herrschende Idee den Aufschwung eines einzigen Gefühls bis zu seiner höchsten Ausdrucksfähigkeit. Darum erträgt ihre Wiedergabe keine Halbheiten und erfordert die grössten Anstrengungen. Dafür aber ist im Falle des Erfolges die Wirkung über Alles erhaben und überwältigend. Dann fühlt man es, wie jene Dramen nicht die Oberfläche des Lebens, sondern seine Tiefen, seine innerste und allgemeine Wahrheit kundthun; und wer einer solchen Darstellung mit dem rechten Bewusstsein und wahrer Sympathie beiwohnt, dem erscheint der Traum der Seele vor Augen verkörpert.

Diese Bedeutung hat, wie mich dünkt, die Aufführung des Tannhäuser in Bayreuth, unter dem ästhetischen Gesichtspunkte betrachtet; sie hat aber eine nicht minder grosse, nach meiner Meinung, in Hinsicht auf die religiöse Idee, welche sich in dem gesammten Schaffen Richard Wagner's offenbart. In Anbetracht dessen kann man sagen: es gibt in den Werken, wie in der Gedankenwelt des Meisters, zwei Strömungen, eine heidnische und eine christliche. Die heidnische Strömung, welche, der Philosophie Schopenhauer's verwandt, aus einer pessimistischen Weltauffassung hervorgeht (ich meine nicht die Welt nach ihrer heutigen irdischen Erscheinung, sondern in einem absoluten Sinne, nach ihrem Ursprung und Ziel) — diese heidnische Strömung hat in der Tetralogie des „Nibelungenringes“ einen um so gewaltigeren Ausdruck gefunden, als sie bereits in der nordischen Mythologie und in den Heldensagen verkörpert ist, welche die geheimen Urüberlieferungen der germanischen Rasse enthalten. Was ich dagegen die christliche Strömung in Wagner's Werken nenne, das steht in Zusammenhang mit einer spiritualistischen und mystischen Auffassung des Lebens und mit dem Grundgedanken der Erlösung des Menschen durch die Liebe und ihr Opfer. Tannhäuser ist ganz aus dieser Idee geschaffen; von ihm aus führt sie uns in die Herrlichkeit des heiligen Grales, durch den Lohengrin zum Parsifal.

Die heidnische Strömung möchte ich als das exoterische Element, das Aeusserere an Werk und Gedanken des grossen Meisters bezeichnen, wogegen die christliche Strömung ihren esoterischen Grund, ihre Innerlichkeit, d. h. ihren intimen Sinn und ihre religiöse Seele bedeutet. --

Allein die Entwicklung dieser Gedanken würde mich über die Grenzen eines einfachen Briefes hinausführen. Ja, ich habe sie wohl bereits überschritten. Verzeihen Sie mir dies, werther Herr und Genosse, da doch Richard Wagner und das Theater zu Bayreuth daran Schuld sind, und empfangen Sie meine innigsten Wünsche für das hohe und heilsame Werk, dem Sie selbst das Beste Ihres Lebens geweiht haben! --

Paris, 20. Januar 1892.

Edouard Schuré.

Aus dem Briefe eines Engländers an einen Deutschen.

Wenn ich mich gedrungen fühle, Ihnen über meine Eindrücke von den Bayreuther Tannhäuser-Aufführungen Rechenschaft abzulegen, so werde ich zuerst dem Einwand begegnen, dass ein Engländer, der gleich mir noch nie einer Tannhäuser-Darstellung ausserhalb Englands beigewohnt hat, nicht gerade am besten befähigt sei, ein Urtheil abzugeben; denn unsere Darstellungen dieses Werkes leiden an einem schmähhlichen Mangel dramatischer Einsicht und direktorialen Geschmacks. Ich schweige von der Art wie „Tannhäuser“ von unserer einzigen „Elisabeth“ in den Hintergrund gedrängt wird; wir sind daran gewöhnt, ihn nach den Worten „Mein Heil liegt in Maria!“ von der Bühne verschwinden zu sehen, um erst wiederzukehren, wenn der Hirt seinen Gesang beendet hat. Auch haben wir das erhebende Schauspiel eines Tannhäuser, der nach den Worten: „Zerknirschung sei mir Lust“ trotzig das Schwert zieht; wir haben eine Venus von der Opera Buffa, und wir haben ein Drama, das in miternächtigen Dunkel endet. -- Aber wenn man Bayreuth regelmässig besucht hat (das grosse Jahr des Ringes leider! ausgenommen), so hat man auch die Mittel sich ein unparteiisches Urtheil zu bilden; der Vergleich mit früheren Festspielen bietet ja diese Mittel dar. Und so trage ich weniger Bedenken, meine Eindrücke vom Bayreuther „Tannhäuser“ zu schildern.

Der erste Akt hatte kaum begonnen, als mir bereits klar war, in welchem Style die Darstellung des Werkes geleitet ward; und dieser Eindruck gewann an Kraft, je weiter das Drama sich entfaltete. Als der Vorhang sich über dem letzten Gesange und der feurigen Fluth von Morgenlicht schloss, fühlte ich: hier war eine bis dahin unerhörte That geschehen, Tannhäuser war gerettet! --

Soll ich sagen, was ich für den bezeichnenden Zug dieser Wiederbelebung halte? In einem Wort ausgedrückt: es ist die Bayreuther Stimmung. In mehr Worte gefasst: es ist das Leben, das von Anfang bis zu Ende das ganze Werk durchdringt; die Unterordnung der einzelnen Theile unter das Ganze; die den Einzelheiten geschenkte Sorgfalt, so dass Jedes in sich vollendet ist und sich doch harmonisch dem Ganzen einfügt; die grossartige dramatische Kraft, die

hier zum ersten Male freien Spielraum findet; die Kunst, mit der man der Natur wieder zu ihrem Rechte verhalf, und damit der gänzliche Fortfall alles „Konventionellen“. Wenn mir gestattet wäre, auf Einzelheiten näher einzugehen, würde ich sagen, dass mir Elisabeth's mädchenhafte Einfalt, Wolfram's zarte Sympathie, der Venus leidenschaftliche Majestät und Tannhäuser's lebenswahre Individualität aufgefallen sind. Sie Alle waren menschliche Wesen, mit denen und für die man fühlen konnte. Mir schien vornehmlich, dass uns hier zum ersten Male eine Elisabeth, wie Wagner sie sich gedacht, dargeboten worden sei. Der schüchterne Schritt, die kindliche Verwirrung, die mädchenhafte Zurückhaltung kamen meisterhaft zum Ausdruck. Was konnte ergreifender sein als der Kontrast, wenn das scheu zurückweichende Mädchen plötzlich den schnellen instinktiven Muth des Weibes gewinnt und mit dem Ruf „Haltet ein“ zwischen die Bedroher und den Bedrohten stürzt? Oder wo ist eine zartere Andeutung des Geistes der Handlung zu finden, als in der sanften, fast bewegungslosen Art, wie Elisabeth auf ihrem letzten Gange zur Wartburg unseren Blicken entschwindet? —

Ich möchte noch weiter spezialisirend hinzufügen, dass ich noch keine dramatische Leistung gesehen, die mit Tannhäuser's Rückkehr zur Erde zu vergleichen wäre; der Uebergang aus jenem Zustande der Verzückung in das menschliche Bewusstsein erschien mir in seiner Eigenartigkeit geradezu Epoche machend. Diese Situation ist gewissermaassen die schwierigste in der ganzen Reihe der Wagnerischen Dramen. Aber in Bayreuth wird uns gezeigt, wie nothwendig sie für das Verständniss der Absicht des Dichters ist, wie unentbehrlich für den Wandel vom Uebernatürlichen zum Natürlichen. Ich für mein Theil muss bekennen, dass, als Tannhäuser dankbar vor der himmlischen Macht, die ihn der Erde wiedergegeben, in die Kniee sank, meine Augen sich unwillkürlich mit Thränen füllten; und ich war nicht der einzige so Ergriffene. Von nun an war Tannhäuser ein Mann, für den mein Herz empfinden konnte.*)

Der unnachahmliche Charakter der Bayreuther Aufführungen bewies sich auch in der künstlerischen Ausführung des Venusberg-Tanzes, besonders in der Gruppierung der drei Grazien, die nach dem Bilde modellirt schienen, welches Wagner in Kapitel II seines „*Kunstwerk der Zukunft*“ von den drei Schwestern gibt; in der sich allmählich mit Leben füllenden Bühne des ersten Aktes, in der Gruppierung und Durchführung der schwierigen Ensembles nach Tannhäuser's Ausbruch im zweiten Akt, und endlich im höchsten Grade in dem grossen Erlösungs-Gesang, mit dem das Drama schliesst.

*) Da gerade dieser Moment in seiner Bayreuther Darstellung vielfach eine gewisse Verwunderung erregt hat, so sei hier an Wagner's eigene Schilderung des Vorganges erinnert, die für die Bayreuther Künstler unbedingt vorbildlich bleiben musste: „Mit dem Ausrufe „Mein Heil ruht in Maria“ hat Tannhäuser die Stellung des in erhabenster Extase Entrückten angenommen, und in ihr soll er nun, mit begeistert dem Himmel zugewandten Blicke, regungslos verbleiben, ja sogar bis zur Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht die Stelle wechseln“ — — — „von der erhabensten vollständigen Besinnungslosigkeit bis zur allmählich erwachenden Besinnung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich durch die Belebung des Gehörs, während er, wie um das Wunder nicht zu zerstören, dem vom Innerwerden des Himmelsäthers entzauberten Blicke der Augen die altheimische Erdenwelt wieder zu erkennen noch verwehrt: unverwandt nur den Blick nach oben gerichtet, hat nur das psytiognomische Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachlassende Spannung der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rührung der Wiedergeburt zu verrathen, bis jeder Krampf vor der göttlichen Ueberwältigung weicht, und er mit dem endlich hervordringenden Ausrufe: „Allmächtiger, Dir sei Preis! Gross sind die Wunder Deiner Gnade!“ demüthig zusammenbricht. Mit dem Antheil, den er dann selbst leise am Gesange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knieenden immer tiefer, bis er, von Thränen erstickt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewusstlos, mit dem Gesicht am Boden, ausgestreckt liegt. — (Erinnerungen an Schnorr; Ges. Schr. VIII, S. 228/9.)

Was Inscenirung und Kostüme betrifft, so kommt dem nichts gleich; selbst in Bayreuth habe ich so Vollkommenes noch nicht gesehen. Jedes der Kostüme im zweiten Akt könnte dem Maler zum Modelle dienen. Mit Ausnahme vielleicht der von Venus heraufbeschworenen Grotte, die wenigstens mir und vielen Anderen zu „modern“ erschien, ist jedes scenische Bild ein Triumph; besonders die Wartburg in der verschiedenen Färbung von Frühling und Herbst, und in der wechselnden Beleuchtung von Mondschein und Sonnenuntergang, von Abenddämmerung und Morgengrauen.

Zum Schlusse muss ich bemerken, dass ich den Aufführungen vom 30. Juli und 2. August beiwohnte. Nach Richard Wagner's Schrift über die Aufführung des Tannhäuser trug ich ein bestimmtes Ideal im Herzen, und die ungünstigen Berichte liessen mich eine Enttäuschung fürchten. Aber ganz im Gegentheil: ich fand eine Darstellung, deren Geist und Styl von nichts übertroffen werden kann, und der kaum etwas gleichzustellen ist, seit dem Jahre, in welchem der verewigte Meister selbst uns seinen „Parsifal“ offenbarte. Dieser Tannhäuser war ebenfalls eine Offenbarung, er war die Befreiung, die Neubelebung eines edlen Werkes, wie für Alle, die an der Darstellung theilhaftig waren, kurz — im Sinne der höchsten Aufgabe — vollendet. — — —

London.

Wm. Ashton Ellis.

Herausgeber des „Meister“.

Die neue Scene im Venusberg.

Zum ersten Mal hat im vergangenen Sommer ein Werk, bei dessen Schaffung Wagner noch gewöhnliche Bühnenverhältnisse vor Augen hatte, in Bayreuth seine Verlebendigung erfahren. Es konnte sich daher die Frage ergeben, ob in der Art dieser Verlebendigung das Werk die Probe des Bayreuther Maassstabes und ob Bayreuth auch diesem Werke gegenüber die Probe bestanden habe. Sagt doch der Meister selbst von diesem Werke: „Dennoch ist auch hier und namentlich noch im Tannhäuser die vorgefasste Form der Melodie, d. h. die als nothwendig gefühlte Absicht, die Rede eben als Melodie kundzugeben, noch deutlich erkennbar.“ Gehört also dieses Werk, so könnte man fragen, überhaupt nach Bayreuth? Und wenn ja, in welcher Form gehört es hin?

Bekanntlich hat ein wesentlicher Theil des Werkes, die Scene im Venusberge, zu einer Zeit eine Umarbeitung erfahren, in welcher sich Wagner's Anschauungen über das Verhältniss der Tonsprache zur Wortsprache schon vollständig geklärt hatten. Darüber, wie sich eine vollendete Aufführung des Tannhäuser diesem Theile gegenüber zu verhalten habe, hat der schaffende Künstler selbst entschieden; Tannhäuser wurde unter seiner Leitung mit der nachkomponirten Venusscene gegeben. Dieser Thatsache gegenüber käme nur noch der unbeirrte, geläuterte, unter den entsprechenden Voraussetzungen gewonnene Eindruck in Betracht.

Einen solchen Eindruck nicht aufkommen zu lassen hat die gewohnte Behandlung des Werkes als Repertoireoper das Mögliche beigetragen. Die Gewohnheit ist eine grosse Macht, namentlich im Schlechten. Gegen das Ungewohnte

sträubt sich schon unsere Trägheit, welche das Behagen des Besitzes der Thätigkeit des Erwerbens vorzieht. So mochte es vielleicht auf Manchen, der sich ohne Befangenheit dem vollen Eindrücke des noch unentweiheten Parsifal hingeben, befremdend wirken, mit einem Male vor einen Tannhäuser hingestellt zu sein, welcher ihn zwang, eingebürgerte Traditionen aus seinem Herzen zu reissen. Darauf werden wohl die meisten Bedenken zurückzuführen sein, welche sich auf die Frage der richtigen Auffassung und namentlich auch auf die der Styleinheit bezogen.

Es ist ja nicht zu leugnen, dass der Styl, d. h. die volle Uebereinstimmung des gewonnenen mit dem beabsichtigten Ausdrucke, in der im Jahre 1860 komponirten Venusscene zu grösserer Vollendung gediehen ist, als in der fünfzehn Jahre vorher entstandenen Oper. Wir haben aber in Bayreuth nicht mit dem historischen oder theoretischen Interesse, welches diese Thatsache wachrufen kann, zu rechten; das einzig Maassgebende musste der dramatische Eindruck sein. Und dieser rechtfertigte die Wahl der nachkomponirten Venusscene als einzige Möglichkeit für eine Originalvorstellung des Tannhäuser. Er legte dar, dass es keineswegs Gefälligkeit für den Pariser Jockey-Klub war, was den Meister bestimmt hat, die Venusscene zu ändern, etwa um durch grössere Prachtentfaltung und choreagische Darstellungen der Schaulust einen Ersatz für das vermisste Ballet zu bieten.

Betont Wagner überhaupt, dass im Drama nichts vorausgesetzt werden dürfe, sondern Alles miterlebt werden müsse, so hat dies besonders vom „Tannhäuser“ zu gelten, in dessen Hauptperson ja die Unmittelbarkeit des Empfindens, die starke Reaktion auf Eindrücke (höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung) das Kennzeichnende seines Wesens bilden. Ein Tannhäuser, welcher uns etwa von seinem Verweilen im Venusberge nur erzählen würde, wäre dramatisch unverständlich. Nicht nur den Einfluss der Venus würden wir nicht begreifen, auch Elisabeths Wesen, die Macht, zu welcher sich dessen Entfaltung steigert, würde sich dem Zuschauer nicht verständlich darstellen können. Dieser würde nicht vor eine psychologisch-dramatische, sondern vor eine Moralfrage gestellt sein; dass das Gute zuletzt siegt, könnte ihn mit ethischer, nicht aber mit künstlerischer Befriedigung erfüllen. Frau Venus muss im Drama persönlich erscheinen; sie muss aber auch ihre volle Macht anschaulich machen, wenn sie in der ihr zufallenden Aufgabe nicht zurückbleiben soll. Nur dann wird sie den Absichten des Meisters entsprechen, welcher sagt: „Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äusserer Disposition für diese Rolle die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, die Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, dass sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert.“ Es ist gewiss, dass die Venus in der ursprünglichen Gestalt des Werkes die ihr zuge dachte grosse Aufgabe nicht voll erfüllen kann, nicht in dem Maasse mindestens, wie in der Pariser Bearbeitung. In dieser erst ist das Gleichgewicht hergestellt.

Dies war der Eindruck, welchen ich empfangen habe.

Erkennt man den Styl mit Wagner in der Uebereinstimmung der dramatischen mit der musikalischen Tendenz, so ist in der Ausführung des „Tannhäuser“, wie sie in Bayreuth stattfand, mehr Styleinheit, als in den gewöhnlichen Aufführungen dieses Werkes mit der ursprünglichen Venusscene. Wer offenen Herzens und nicht mit kritischen Gelüsten den Eindruck auf sich wirken liess, der musste dies empfinden. Ich mindestens habe es empfunden. Es war mir zu Muthe, als erschlosse sich nun erst Das völlig den Sinnen, was vorhin nur

geahnt und gedeutet worden war. Das Opernhafte war abgestreift, das Drama stand vor uns.

Aus der nun erst klar werdenden Auffassung der Handlung schöpft die Darstellung Anregungen, welche bei der gewohnten opernhaften Wiedergabe ganz versiegt waren. Es ist ein Glück, dass durch eben diese nachgeschaffene Scene mit einer keinen Zweifel gestattenden Entschiedenheit auf die Auffassung hingewiesen wird, von welcher der ganze „Tannhäuser“ getragen werden soll. Die Venus wäre sonst für alle Zeiten „die Teufellin“ geblieben. Freilich, wo man der alten Oper die neue Scene äusserlich anhängen will, da wird sich eine auffallende Verschiedenheit des Styles ergeben. Denn jenen Styl, den man dem „Tannhäuser“ in der gewohnten Aufführung leider schon aufgezwungen hat, verträgt die Scene nicht. Die Verschiedenheit des Styles liegt aber dann nicht im Werke, sondern in den Darstellern. Man könnte behaupten, Wagner habe im Tannhäuser seinen Styl noch nicht vollständig erreicht; manche Partien blieben daher der nachkomponirten Venusscene gegenüber zurück. Eine störende Stylverschiedenheit habe ich aber nicht entdeckt; im Gegentheile sind mir nun auch viele Einzelheiten, welche bei der Opernaufführung zurücktreten, klarer geworden. Nicht der Eindruck, sondern die Gewohnheit hat gesprochen, wenn selbst Freunde in der neuen Venusscene etwas Störendes, der Einheit des Werkes Abträgliches erblicken wollten. Sie gehören in die Kategorie jenes Freundes, welcher den Meister, wie dieser in den Erinnerungen an Schnorr von Karolsfeld erzählt, belehrt hat, „dass er eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf seine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie Wagner's Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, dass die bisherige, wenn auch ihm nicht genügende, gemüthliche, matte Auffassung die richtige sei“.

Graz.

Dr. Friedrich von Hausegger.

Aus dem Briefe eines Deutschen aus Oesterreich.

— — — Manchem deutschen Wagnerianer mag es in diesem Jahr ergangen sein wie mir. Ich fand die ersten Vorstellungen der Festspiele ausverkauft und sah mich mit einer begreiflichen Neugierde für den „Bayreuther“ Tannhäuser auf die Berichte unserer Zeitungen angewiesen. Abgesehen von wenigen, befreundeten fand man in den meisten die Behauptung, dass die Bayreuther Aufführungen des „Tannhäuser“ sich in Nichts von jenen unserer grösseren Hof- und Stadttheater unterschieden. Diese Berichterstatter vermissen also nichts, wenn sie in Berlin, Wien oder München den „Tannhäuser“ sehen; woher sollten sie die Augen nehmen, um die Vorzüge der Bayreuther Aufführungen zu erkennen? Wer aber an den oft unverzeihlichen Nachlässigkeiten und Stylwidrigkeiten des „Opernhaus-Tannhäusers“ Aergerniss genommen hat, der ist von Bayreuth abgereist mit der Ueberzeugung, dass er nun erst Wagner's Tannhäuser kennen gelernt hat.

Ich denke dabei nicht etwa nur an die in Bayreuth dargebotene neue, sogenannte Pariser Bearbeitung des Werkes. Dann und wann erlebte man auch zu Wien oder München eine Aufführung, bei welcher die neue Bearbeitung an-

genommen war. Doch machten diese Aufführungen nur zu deutlich den Eindruck des mühevoll und widerwillig Geleisteten — und man ging auch, wenigstens in Wien, schnell genug davon wieder ab. Nur in Bayreuth hatte ich das Gefühl, dass Begeisterung und pietätvoller Sinn von Seiten aller Betheiligten zusammengewirkt hatten, um das Richtige zu treffen, und auch dort, wo unmittelbare Anweisungen des Meisters — soviel man draussen davon wissen kann — zu fehlen scheinen. Das Bacchanal, das mir von den Wiener Aufführungen des Jahres 1875 her als verworren und zu ausgedehnt in der Erinnerung lebte, schien mir in Bayreuth kurz, weil alle seine Phasen sich klar von einander abhoben und die Musik mit dem Spiel auf der Bühne stets in innigster Uebereinstimmung war. Dass, wie Manche finden wollen, die neuen Theile in den Styl des alten Tannhäuser nicht hineinpassen, habe ich in Bayreuth nicht empfunden. Ich sah nur das Drama — und alle, auch mir vorher eingeredete historisch-kritische Weisheit war unter dem lebenvollen Eindruck der Handlung vergessen. Dass Venus mehr Ueberredungskraft anbietet, um Tannhäuser festzuhalten, dass bei diesem die Sehnsucht nach Buss' und Ruh' stärker hervortritt, als im älteren Drama, und dass die Musik diese gesteigerten Gegensätze nothwendig auch stärker ausspricht, das empfand ich als einen Vorzug der neuen Bearbeitung, der mir aber keineswegs durch einen Vergleich, sondern durch unwillkürlich gesteigertes Mitempfinden zum Bewusstsein kam.

Wie sich in Bayreuth Alles in den Rahmen der Handlung fügte, Nichts sich aufdringlich oder nachlässig zurückgestellt zeigte, muss mehr erlebt und gefühlt werden, als dass man es beschreiben könnte. Vielleicht, dass einzelne Beispiele — wenige aus Vielen — zur Verständigung etwas beitragen.

Auf unseren Bühnen habe ich es nie anders gesehen, als dass im 1. Akt der Landgraf und die Sänger nach dem Hintergrund abgehen und dort im Gespräche eine Gruppe bilden, wenn Wolfram sich anschickt, Tannhäuser mit dem Siege bekannt zu machen, den er über seine Genossen bei Elisabeth davongetragen — gleichsam als gehe sie diese Erzählung nichts an. Echt opernhaft unnatürlich ist es dann, dass sie, sobald ihr Einsatz zum Septett kommt, nach dem Vordergrund eilen, wiewohl sie nicht wissen können, dass Wolfram zu Ende ist, da sie ja nicht zugehört haben. — In Bayreuth bleibt uns eine solche Styllosigkeit erspart. Der Landgraf und die Sänger bleiben im Vordergrund, hören Wolframs Erzählung mit Theilnahme, und alle vereinigen schliesslich ihre Bitte, um Tannhäuser zum Bleiben zu bewegen. Das Septett ergibt sich so von selbst aus der Handlung und als ein Theil von ihr. —

Im zweiten Akt erleben wir es gewöhnlich, dass Wolfram von der Bühne verschwindet, wenn er den neugewonnenen Tannhäuser der im Sängersaal weilenden Elisabeth zugeführt hat. — Merkt es denn Niemand, wie dabei aus Bequemlichkeit des Baritons ein Verstoss gegen die Sitte begangen, und dass ausserdem die Worte Wolframs zum Zwiesegang unterschlagen werden: „So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnung Schein!“ — Worte also, welche uns mit dem Entsagungsentschlusse Wolframs, der auch Elisabeth im Herzen trägt, allein bekannt machen?

Der Einzug der Gäste in den Sängersaal bedeutet auf den meisten unserer Theater den Eintritt eines zur Heiterkeit herausfordernden Augenblicks, und auch unsere grossen Theater bringen kein, von gewöhnlichen Opernaufzügen sich unterscheidendes, Leben in diesen für sie nur möglichst pompös, wenn auch styllos zu gestaltenden Auftritt. So lebenswahr und würdevoll habe ich den Einzug der Gäste, so sinnvoll abgestuft nach dem Grade der Bekanntschaft mit dem Herrscherhause — ich erinnere nur an den befügelten Auftritt der jungen

Mädchen — den Empfang der Gäste noch nie gesehen. Das ausdrucksvolle Spiel, mit welchem die versammelten Gäste den Sängerkampf begleiteten, trug wesentlich zum packenden Eindruck des ganzen Aufzuges bei.

An anderen Orten ist es üblich, dass zu dem anmuthigen Marsche in G-dur die sechs Sänger einzeln, einer nach dem andern, den Saal betreten. Da der Marsch kurz ist, so geschieht der Eintritt in fliegender Eile, und die sechsmal wiederholte Verbeugung vor den versammelten Gästen hat keineswegs etwas Würdevolles. In Bayreuth treten die sämmtlichen Sänger mit langsam feierlichem Schritte ein und verbeugen sich alle zumal. Diese Neuerung gefiel mir überaus gut.

Die schönste Ueberraschung brachte uns im 3. Akt die Art, wie dem zurückkehrenden Tannhäuser das Innere des Venusbergs erscheint. Man weiss, wie roh im Vordergrund und zum Greifen deutlich auf unseren Bühnen Venus aus der Versenkung aufzusteigen pflegt, sodass die Länge des Kampfes, den Tannhäuser mit dem, ihn zurückhaltenden, Wolfram führt, unbegründet erscheint, da Tannhäuser nur einen Schritt zu thun braucht, um zur Göttin zu gelangen. Im Festspielhause war auch dieser Auftritt mustergiltig und überhaupt ein Wunderwerk der Bühnenkunst. In dämmeriger Ferne zeigten sich zuerst wirre Gestalten, in welchen man zunehmend deutlich, doch nie zu deutlich, der Nymphen tanzende Menge und unter ihnen die Liebesgöttin erkannte. So behielt das Ganze ein spukhaftes Aussehen und konnte ebenso leicht und duftig, als es aus dem Dunkel getreten war, wieder verschwinden.

Dass der Schauplatz der Handlung hinter der Vollkommenheit des Ganzen nicht zurückstehen werde, durfte man voraussetzen. Die scenischen Bilder, namentlich des Venusberges, überstiegen aber jede Erwartung, weniger durch gehäufte Pracht, als durch stylgemässe Schönheit der Linien und Farbentöne. — Die plötzliche Verwandlung der Venusbergscene in das Thal am Fusse des Wartburghügels bei geöffnetem Vorhang war ein Meisterwerk der Bühnentechnik, das alles hinter sich lässt, was ich Aehnliches auf den neuesten, mit allen Mitteln unserer Technik ausgerüsteten Bühnen gesehen habe.

Die Ansicht der Wartburg zeigte sich in Bayreuth dem Beschauer von Süden aus, entgegen der Tradition, welche diese Burg in der Regel von der bekannteren Seite der Stadt Eisenach, also von Norden aus, zeigt. Das ist keineswegs gleichgiltig. Denn wir hören die Glocken von Eisenach vor uns, sobald der Gesang der Pilger verstummt ist, die Stadt muss also hinter der Wartburg liegen und nicht hinter dem Beschauer. Die Pilger ziehen nach der Bayreuther Anordnung nach der Himmelsgegend richtig, nach Rom, also nach Süden. Auch ist es natürlicher, wenn sich die Auftritte des Werkes an dem einsameren südlichen Theile abspielen, als im belebteren nördlichen in der Nähe der Stadt.

Die Dämmerung, welche nach Elisabeths Gebet im 3. Akte die herbstliche Landschaft übergiesst und besonders schön an den verschwindenden Schatten der Wartburgmauern zum Ausdruck kam, war ein Triumph maassvoller Beleuchtungskunst, wie ihn die „Meiningen“ im „Wilhelm Tell“ nicht schöner errungen haben.

Auf gleicher Höhe der Vollendung stand die Ausführung der „Morgenröthe“, welche beim Heranzug der jüngeren, gnadeverheissenden Pilger anhebt und wie der Lobgesang der Pilger das Erbarmen der Gottheit verkündigt.

Graz.

Friedrich Hofmann.

„Oper“ und „Drama“ im „Tannhäuser“.

Erst in Tannhäusers Erzählung seiner Romfahrt ist der neue dramatische Gesangs Ausdruck vollständig erreicht, wie eben hier das Orchester zum erstenmale die vollkommene symphonische Ausbildung (ges. Schriften X, 241) als neue einheitliche Form der dramatischen Musik bethätigt. Bei den Opern-Aufführungen wird die Tannhäusers innerstes Seelenleben aufdeckende Beichte entweder nicht in ihrem dramatischen Wesen gewürdigt oder sie tritt, wenn der Darsteller seine Aufgabe tiefer erfasst hat, aus dem Rahmen des ganzen Werkes heraus. Die in Bayreuth gelöste Aufgabe dagegen besteht darin, aus den noch in der alten Opernform gehaltenen Theilen das dramatische Element so herauszuheben, dass keine Zerreißung des Gesamtkunstwerkes stattfindet. Ist das Drama ja doch auch einheitlich aus dem Geiste des Meisters hervorgegangen, denn aus der Handlung selbst erklärt es sich, dass ihm die stärksten dramatischen Mittel, d. h. der von ihm angestrebte neue dramatische Styl eben an der Stelle sich einstellt, wo eine der alten Oper in solcher Tiefe ganz neue Aufgabe an ihn herantritt. In bedenklicher Nähe der dramatischen Erzählung steht das so viel als Arie misshandelte Lied Wolframs; den Gegensatz zwischen alter und neuer Form empfinden wir auf der Opernbühne. Im Festspielhause wurde es dem Hörer klar, dass der unmittelbare Seelenerguss der Resignation einen andern, rein lyrischen Ausdruck finden muss, als der von dem kämpfenden und begehrenden Helden leidenschaftlich sich loslösende Bericht wechselvoller Erlebnisse. Nicht zwei Formen standen sich da gegenüber, sondern in ihnen wurden zwei verschiedenartige Menschen lebendig. Diese Dramatisirung des „Abendsterns“ ist ein klares Beispiel für den Gegensatz der Oper Tannhäuser und des Bayreuther Dramas Tannhäuser. Das trat ebenso lehrreich hervor in den Text-Wiederholungen von Wolframs Aufforderung „O kehre zurück“. Die Wiederholung der Worte ist dramatisch gerechtfertigt, wenn eine Steigerung oder verschiedener Gefühlsausdruck damit verbunden ist. Einer solchen, äusserlich ganz an die alte Textwiederholung der Oper sich anlehnenden Stelle das vom Meister gewollte dramatische Leben zu verleihen, wurde erst bei der planmässigen dramatischen Ausarbeitung des ganzen Werkes möglich. Dass solche Wortwiederholung nicht einfaches Anhängsel der alten Uniform, sondern ein dramatisches Steigerungsmittel ist, zeigt die Pariser Venusbergscene. Auch hier in dem vollständig dramatischen Gesangsstyle wiederholt Venus „Zum Ueberdruß ist Dir mein Reiz gediehen“; gegenüber der tiefen, immer neuen Ausdruck findenden Begründung von Tannhäusers Sehnsucht weiss die Göttin des Sinnenreizes nur eine aus der Sinnlichkeit stammende Erklärung zu wiederholen. Am schwierigsten erscheint die dramatische Verwerthung der Textwiederholung in dem Chor „Dies Schwert wird Dich erreichen“. Die Unmöglichkeit, die beabsichtigte dramatische Steigerung mit dem Opernchore durchzuführen, bewog Wagner selbst bei der Wiener Einstudierung zum Streichen. Nicht in der blossen Beseitigung der Striche liegt ein Fortschritt, sondern in der dramatischen Ausführung des Gestrichenen. In den Chören des zweiten Aufzugs muss der ganze Gegensatz der Bayreuther Aufführung zur Oper auch Denen zum Bewusstsein kommen, welche in der dramatischen Gestaltung der Bacchanalscene nur ein Bild von noch nie erreichter Lebendigkeit und Sinnenmacht sehen. Auch in der musikalischen Gliederung des Einzugs der Gäste, verbunden mit der Gruppierung der Gäste nach den musikalischen Motiven (Thema der jungen Mädchen) trat der Gegensatz des Kunstwerkes, in dem jeder äussere Vorgang der dramatischen Gesamtwirkung dient, und der Theateraufführung auf's schärfste hervor. — Dass endlich die Bayreuther

Elisabeth der Opern-Elisabeth nicht gleiche, haben alle Zuschauer empfunden. Die Meisten richteten ihre Aufmerksamkeit leider auf persönliche Aeusserlichkeiten, welche vielfach von Zwang oder Zufall abhängen, anstatt die grossen und völlig deutlich hervortretenden Grundlinien der neuen Auffassung, also eben das Auffällige und Wichtige, zu würdigen. Es bedurfte freilich nur der genauen Beobachtung und Entwicklung der in der Musik gegebenen Charakteristik, um die wahre Elisabeth zu schaffen; thatsächlich ist dies aber zum erstenmal in Bayreuth geschehen, und erst allmählich wird es gelingen, die eingebürgerte leidenschaftliche Sängerin des Duetts und sentimentale Beterin unserer Opernbühnen durch den einheitlichen Mädchencharakter zu ersetzen: die tiefe Innerlichkeit, das hinträumende von Liedern bewegte Kind, das im Augenblicke der Noth durch Schmerz und Liebe helllichtig geworden, nun den höchsten weiblichen Opfermuth in Handeln und Entsagen bewährt. Wir stecken noch so tief in der „Oper Tannhäuser“, dass die leitende Kritik dem Bayreuther Tannhäuser-Drama fast ebenso verständnissarm und unbeholfen entgegentrat, wie einstens jeder neuen künstlerischen Offenbarung des Meisters. Gerade dies Missverstehen beweist jedoch, dass die schwere Aufgabe auch wirklich gelungen, der herkömmlichen Oper das neue, oder vielmehr das alte Drama, wie Wagner es geschaut und gewollt hat, glücklich entgegengesetzt worden ist.

Breslau.

Professor Dr. Max Koch.

Aus dem Briefe eines Holländers über die Bayreuther „Elisabeth.“

Im Anschlusse an meine Besprechung im „Maandblad voor Muziek“ (Nr. 8) möchte ich Ihnen in kurzen Worten mitzutheilen suchen, welchen Eindruck ich bei den Bayreuther „Tannhäuser“-Aufführungen insbesondere von der Darstellung der Elisabeth erhalten habe. Ich thue dies um so lieber, als gerade die Weise, wie die beiden jugendlichen Darstellerinnen ihre Aufgabe lösten, so ganz und gar meiner Auffassung entsprach. Wer übrigens Wagner's Aufsatz „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“ kennt, wird kaum mehr in Zweifel darüber sein, dass die Weise, wie in Bayreuth der Charakter der Elisabeth aufgefasst wurde, die einzig richtige, vom Autor verlangte, wenn auch eine von der sogenannten „Tradition“ abweichende ist.

Die Darstellerin der Elisabeth soll, nach Wagner's eigenen Worten, den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit machen. Diese *conditio sine qua non* wird nun leider von den meisten Darstellerinnen ausser Acht gelassen; sie fassen die Rolle zu heroisch auf, und bringen somit eine ganz andere Wirkung als die vom Dichter beabsichtigte hervor. Elisabeth gehört nicht zu den Brünnhilden, den Isolden, den Sieglinden: sie ist eine zarte, etwa sechzehn- oder siebzehnjährige, in christlicher Frömmigkeit erzogene Jungfrau. Als sie in den klugen Weisen der Sänger, denen sie oft und gerne lauscht, nur ein „holdes Spiel“ erblickt, ist ihr Herz von der Liebe noch unberührt; sogar des edlen,

hochgesinnten Wolfram's Lied vermag keinen tieferen Eindruck auf sie zu machen. Da erscheint Tannhäuser, und plötzlich erwacht in ihr eine heftige Neigung zu dem älteren Sänger, dessen mächtige Weisen ihr ein „seltsam neues Leben“ in der Brust hervorrufen. Erinnern wir uns hier an die Worte des grossen Franz Liszt aus dem selben Jahre 1849, in welchem er den „Tannhäuser“, zum ersten Male nach den Dresdener Aufführungen unter Wagner selbst, am 16. Februar zu Weimar derart treu nach des Schöpfers Sinn zur Darstellung brachte, dass Wagner darüber schreiben konnte: „Ich sah Liszt (13. Mai 49) eine Probe zu meinem „Tannhäuser“ dirigiren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen. Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie ausführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen liess.“ Aus solchem intimen Verständnisse schrieb Liszt damals über die Elisabeth: „Mit dem leichten Schritte und dem glücklichen Lächeln der ersten Jugend, welche noch nichts von den kindlichen Bewegungen eingeübt hat, läuft sie in den weiten Saal, — — die Arme ausgebreitet, wie um allen Dingen ihrer Umgebung etwas auszuspenden von dem Sonnenscheine ihres Glückes — — ein blausammetener Mantel, der von ihren Schultern hängt, hüllt wie in Himmelsfarbe diese Erscheinung der Unschuld selbst.“ (Fr. Liszt, Lohengrin et Tannhäuser. S. 152.) „Gerade wie Du die Oper dirigirst, hast Du über sie geschrieben“, erwiderte Wagner auf die Zusendung dieser Schrift. (5. Juni 49.) Das ist die Bayreuther Elisabeth und ist die Selbe, welche ihr „seltsam neues Leben“ also schildert:

Bald wollt' es mich wie Schmerz durchleben,
 Bald drang's in mich wie jähe Lust:
 Gefühle, die ich nie empfunden!
 Verlangen, das ich nie gekannt!
 Was einst mir lieblich, war verschwunden
 Vor Wonnen, die noch nie genannt.

Das sind keine leidenschaftlichen Ausbrüche eines liebebewussten reifen Weibes. Noch sind diesem kindlichen Gemüthe die neuen Regungen des Herzens ein „Räthsel“, welches ihm Tannhäuser erst nach seiner Wiederkehr, dicht vor der Katastrophe löst, indem er hingerissen ausruft:

Den Gott der Liebe sollst du preisen,
 er hat die Saiten mir berührt.

Da erkennt Elisabeth wohl die Macht des Wunders, das Bewusstsein der Liebe erfüllt zum ersten Male ihre junge Brust, und voller keuscher Inbrunst preist sie in der unberührten Reinheit dieses Gefühls die Stunde, in der sie den verlorenen Freund wiedergefunden. Frohen Herzens jubelt sie dem ihr und ihrem Geliebten so verhängnissvollen Sängerfeste entgegen. In gespannter Aufmerksamkeit lauscht sie jetzt dem Vortrage der Sänger über „der Liebe Wesen“, in furchtbar wachsender Angst verfolgt sie den Verlauf des immer heftiger werdenden Streites, und wenn schliesslich dem in wahnvoller Extase verharrenden Tannhäuser das unheilvolle Wort: „Zieht in den Berg der Venus ein“ entschlüpft ist, und die Ritter mit entblösten Schwertern auf ihn losstürzen, da wirft sich Elisabeth mit einem herzerreissenden Schrei dazwischen. Sie fürchtet die Schwerter der empörten Männer nicht mehr, „die Jungfrau, deren Blüthe mit einem jähen Schlag er brach.“ Aus dem Kinde ist auf einmal eine Heldin, eine Priesterin des Mitleids geworden. Nur sein Heil will sie, die Reine, die von ihm den Todesstoss empfang. Aber wie diese Heldenschaft der reinsten weiblichen Seele sich äussert, das lehrt uns wieder Liszt in den Worten: „Sie verhehlt nicht das schluchzende Weh ihrer Brust. In den getragenen Tönen ihres Gesanges

verhaucht ihre Stimme, wie wenn ihre körperlichen Kräfte unter der grausamen Prüfung sie verliessen. — Sie beschliesst ihre Anrufung der höchsten Liebe, des höchsten Leides mit einer Stimme, welche die Erschöpfung erstickt.“ (A. a. O. S. 156/7.) — Ihre Fürsprache beschwichtigte den Zorn der Ritter und bewirkt, dass der Unglückselige, von ihren Gebeten begleitet, nach Rom pilgert, um durch Buss' und Reue entschuldig zu werden. — In unablässigem Gebete harret Elisabeth des fern Weilenden. All ihr Lieben lebt einzig im frommen Opfer für ihn. Die Pilger kehren wieder, doch unter den Begnadigten fehlt Tannhäuser! „Er kehret nicht zurück.“ — Da erblüht ihr die „todesduftige Blume“. Noch einmal fällt sie vor dem Bilde der himmlischen Jungfrau nieder und bittet zu sterben:

„Dass ich mit demuthvollem Grüssen als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld nur anzufleh'n für seine Schuld!“

„Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte“, sagt Wagner in dem oben-erwähnten Aufsätze, „das vermochte sie (Elisabeth), indem sie der Welt zum Trotz den Geliebten in ihr Gebet schloss, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes, sterbend den Unseligen freisprach.“ —

Nun denke man sich als Darstellerin der Elisabeth eine Primadonna, und sei es eine noch so sehr vollendete Gesangskünstlerin, die zwar durch blendende Virtuosität zu glänzen versteht und namentlich den von ihr als Bravour-Arie behandelten enthusiastischen Erguss „Dich theure Halle!“ mit heroischer Kraft hervorstösst, der aber die vom Autor verlangte jugendlich-zarte Unbefangenheit abgeht; so wird dies allerdings einem empfindungslosen Publikum ganz recht sein, dem verständnissvollen Zuhörer aber wird die erschütternde Tragik der jungfräulichen Liebe zu dem sündigen Sangeshelden unverständlich bleiben, die poetische Steigerung im Charakter der Elisabeth: Kind — Jungfrau — Engel, wird unendlich erscheinen, und der Eindruck des Drama's ein verfehelter sein.

Die Rolle der Elisabeth verlangte demnach eine jugendliche Darstellerin. In diesem Sinne hat auch Wagner bei der ersten Aufführung des Tannhäuser in Dresden, am 19. Okt. 1845, seiner damals im noch nicht vollendeten siebzehnten Lebensjahre stehenden Nichte diese Rolle zuertheilt, obwohl ihrer anfänglichen Unerfahrenheit ein Theil des Gebets zum Opfer fallen musste. Ebenso wählte der Meister bei der zweiten unter seiner Anleitung gegebenen „Tannhäuser“-Aufführung (Paris 1861) für die Rolle der Elisabeth die ganz jugendliche Maria Sax. Es ist also ganz in der Ordnung, dass man gerade in Bayreuth der Tradition jener beiden Aufführungen gemäss die Rolle in der Weise besetzte, dass vor Allem die dichterische Absicht aus der Darstellung vollkommen klar hervorleuchtete. Wagner nennt es den höchsten Triumph der Darstellerin der Elisabeth, dass sie nicht nur das vollständige Gebet zur Wirkung bringt, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten weiss, dass sie das ganze pantomimische Nachspiel unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglicht. Diesen Triumph wird man den beiden Bayreuther Elisabeth-Darstellerinnen nicht vorenthalten können. — — — — —

Amsterdam.

Henri Viotta.

Mozart's „Don Juan“.

Ein Vortrag zur Mozartfeier von Dr. Rudolf Geyer *).

Es bedarf keiner Entschuldigung dafür, dass Mozart, insbesondere als der Schöpfer des „Don Juan“, auch in unserer Mitte gefeiert wird. Ist diese Oper doch das Hauptwerk jenes Künstlers, welchen unser Meister „das grösste und göttlichste Genie“ nennt und von welchem er sagt: „Das ungeheuerste Genie erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte“. Diese Worte Wagner's lassen es gerade uns, die wir seinem Beispiele und seiner Lehre folgend die Kunst als eine sittliche Macht und ihren zum höchsten Ideale aufstrebenden Flug als den Weg zur sieghaften Herrlichkeit unseres Volkes ansehen, als eine heilige Pflicht erscheinen, die Gedächtnissfeier zu begehen. Aber siebürden uns zugleich die Erklärung auf, in welcher Weise wir jener Pflicht nachkommen wollen. Denn wir sind auch heute versammelt in Seinem Namen, und wenn wir Dessen rühmend gedenken, den Er in seiner Grösse bewunderte, so muss in unserer Betrachtung unwillkürlich eine Beziehung sich knüpfen zwischen dem Gefeierten und der Sache, die Er vertrat und für welche auch wir kämpfen. Und darum wird auch die heutige Feier für uns in der Erörterung und Beantwortung der Frage gipfeln: Wie ist Mozart's „Don Juan“ deutsch?

Wollen wir aber mit Ernst an diese Frage herantreten, so müssen wir zuvor einen Blick werfen auf des Meisters eigene Stellung zur Entwicklung deutscher Kunst, müssen wir zu erkennen suchen, wie in diesem Künstlergemüthe überhaupt deutsches Wesen zum Ausdruck gelangt. Man hat Beethoven und Mozart oft mit Schiller und Goethe verglichen: wie bei Schiller die auf der Reflexion beruhende, bewusste Absicht das Kunstwerk hervorbrachte, so sei dies auch bei Beethoven der Fall gewesen — und wie Goethe nur dem Drange eines naiven Bedürfnisses folgend, die herrlichsten Werke geschaffen, so habe auch Mozart, dem glücklichen Instinkte seiner naiv-kindlichen Natur nachgebend, seine unsterblichen Melodien gefunden, seine wunderbaren dramatischen Musikwerke vollbracht. Gewiss, der Vergleich hat etwas Lockendes; — aber auch er, wie jeder Vergleich, hinkt. Denn wenn auch bei Goethe und Mozart jener Vorgang der naiven künstlerischen Empfängniss etwas Gemeinsames ist, so darf doch nicht vergessen werden, dass dieses Gemeinsame eben nur ein Vorgang ist, welcher in den beiden sonst gar sehr sich von einander unterscheidenden Naturen zu ganz verschiedenen Ergebnissen führen musste. Wir sehen in Goethe den Choleriker mit lebhaftester und nachhaltiger Erregungsfähigkeit, den altfränkischen Charakter, der eine gewisse Starrheit nicht verleugnet, der die Welt und das Leben mit seiner eigenen natürlichen Philosophie betrachtet — den Mann, der zu seinem Thun wohl von starker, naiver Empfindung angeregt wird, zugleich aber durch das reichste Gedankenleben eine fortwährende Korrektur seines Empfindens erfährt, dessen künstlerisches Schaffen daher scharf und bestimmt von einander geschiedene Abschnitte aufweist. Seine Natur zwang ihn eben, eine einmal angeregte Empfindungsreihe auch ganz durchzuleben und auszudenken. Und nun Mozart, dieser unver-

*) Wir behalten uns die Veröffentlichung einer grösseren Arbeit über Mozart's nationale Bedeutung vor. Wir feiern Mozart nicht als den Gestorbenen, sondern als den Unsterblichen. In diesem Sinne wollen wir gerade in dem Jahre nach der Gedenkfeier seines Todes, dem Jahre der vier Wagnerischen Festspielwerke, bei uns über ihn reden und ihn als der Welt grössten Musiker, als den deutschen Dramatiker ehren.

fälschte Sanguiniker, dieser lebenswürdige Oesterreicher mit seinem glücklichen leichten Sinn und seiner überströmenden Herzensgüte, der das Leben leicht, sehr leicht nimmt und sich über die Welt und ihren Lauf keine schweren Gedanken macht; fortwährend angeregt und die Fülle seiner Empfindungen in einem Strome von Melodien hinaussingend, lebt er sein Leben in ununterbrochener, gleichmässiger und maassvoller Steigerung aus. Es ist ein Fluss, der mit eilender, reissender Strömung, aber ohne Katarakte und ohne Stauungen, schnell und gewaltig anwachsend, aber niemals verheerend, nach kurzem Laufe den Ocean erreicht. Wo fände sich ein zweites Künstlerleben, dessen gesamntes Schaffen in solcher Weise, wie das Mozarts, das einheitliche Gepräge aufwiese, aus dem der Eine Charakter so hervorleuchtete, ohne jemals eintönig oder zur Manier zu werden? Welch ein Unterschied also zwischen dem Heros von Weimar und unserem Mozart — und nun vereinigt sich mit diesen beiden, so grundverschiedenen Charakteren jene naive Kindlichkeit, welche Schopenhauer („Die Welt als Wille und Vorstellung“) als von dem echten Genie unzertrennlich ansieht. In beiden Naturen geschieht die Aufnahme der von Aussen sich geltend machenden Eindrücke nach dem selben Vorgange, nämlich mit der überwiegenden Erkenntnisskraft des Kindes, „mit dem Vorwalten der bloss erkennenden Thätigkeit“. Beide schauen, nach Schopenhauers Worten, in die Welt hinein „als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objektivem Interesse“. Aber wie sich aus diesem Vorgange des naiven Erkennens die schöpferische Thätigkeit des Künstlers entwickelt, wie die objektive Erkenntniss zum subjektiven Willen wird und dieser schliesslich im Kunstwerke sich wieder objektivirt — darin zeigt sich erst die Grundverschiedenheit in dem künstlerischen Wesen der beiden Männer. Es würde zu weit führen und wäre auch müssig, beweisen zu wollen, dass Goethe eben nur Goethe und Mozart nichts anderes, als Mozart werden konnte. Aber der Hinweis auf die Verschiedenheit der beiden Künste, denen sie sich zuwandten, und die Gewissheit, dass dieses Zuwenden nicht etwa auf freier Wahl, sondern auf einer aus der Eigenart, dem Charakter, dem Temperament entspringenden innerlichen Nöthigung beruhte, dürfen uns als sichere Kennzeichen dafür dienen, welcher Art und wie gross der Unterschied zwischen den beiden Meistern gewesen.

Verlassen wir nun diese Betrachtung, welche uns vielleicht im Laufe unserer Erörterungen noch als Grundlage zu einigen überraschenden Beobachtungen dienen und uns Gelegenheit zu einem hoffnungsreichen Ausblicke nach den Zielen unserer eigenen Sache geben wird — und wenden wir uns zu Mozarts künstlerischer Schöpferthätigkeit. Hier, wo er sein eigenstes Wesen entfalten, wo er sich geben musste, wie er war und empfand, wo er seine höchste Tüchtigkeit bewähren und sein innerstes Seelenleben offenbaren konnte, hier kann uns allein klar werden, wie das Deutsche, nach welchem wir in ihm suchen, beschaffen gewesen sei. Und da werden wir zunächst uns klar vor Augen halten müssen, was wir von dem Künstler Mozart in dieser Hinsicht erwarten dürfen. Denn uns, die wir in Richard Wagner etwas im edelsten Sinne Deutsches in seiner ganz besonderen Offenbarung durch die künstlerische That empfinden, muss am meisten daran liegen, einer solchen künstlerischen Offenbarung des deutschen Geistes auch bei anderen Meistern zu begegnen. Und gerade bei Mozart, bei welchem uns nach den Worten seines Biographen Otto Jahn „die echte, reine Künstlernatur entgegentritt in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerschöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unversiegbaren Liebe, die keine Freude und Befriedigung kennt als im Hervorbringen des Schönen, beseelt von dem Geiste der Wahrheit, der allem, was er ergreift, den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens“ — gerade bei

Mozart, sage ich, wird uns ein solches Offenbarwerden der Deutschheit in einer ganz eigenen Weise packen, in ganz besonderem Maasse werthvoll sein.

Und nun treten wir an die Schöpfungen dieses „grössten und göttlichsten Genie's“ heran, dieses Musikers *κατ' ἐξοχήν*, der „Alles, was den Menschen berührt, musikalisch empfand, und jede Empfindung zum Kunstwerke gestaltete“. Werfen wir zuerst einen Blick auf seine absolut-musikalischen Werke, in welchen sich jenes eigenthümliche, fast räthselhafte Wesen ausspricht, welches unter heiteren, tändelnden oder religiös-sanften Melodien eine unsäglich, unerklärliche und unergründliche Schwermuth, eine Sehnsucht nach etwas unaussprechlich Erhabenem verbirgt, jenes Wesen der zu Tode getroffenen und doch unsterblichen Liebe, die ihren grauenhaft-untilgbaren Schmerz unter Scherzen und Getändel zu verheimlichen sucht, jenes selbe Wesen, welches, wenn auch in ganz verschiedenen Formen, in den Weisen und Tänzen unserer deutschen Alpensiedler, in den Liedern und Symphonien Schubert's und in der Walzern von Lanner und Strauss zum Vorscheine kommt. Jede Sonate, jedes Menuett, jede Messe und jedes Requiem, jeder einzelne Symphoniesatz gleicht dem neugierigen, bald spielenden, bald träumerisch-naiven Plaudern des Kindes, dem phantasielosen Ohre des Vernunftmenschen unverständlich, unvernünftig, bestenfalls drollig, für den Warmherzigen, den Philosophen aber voll der tiefsten, unergründlichsten, geheimnissvollsten Weisheit. Und das alles wäre nicht deutsch, wäre nicht im höchsten Verstande des Wortes deutsch? O, wir kennen sie, die das leugnen, wir wissen, wie wenig sie die Grösse dessen ahnen, was „Deutsch“ heissen will, und wie gerne sie das warme, treuherzige und doch so tiefe Fühlen, welches unserem Stamme eigen ist, ausschliessen möchten von jenem Namen, weil es ihrer kalten, vernünftelnden Natur unbequem ist. Soll das aber eine Antwort sein auf Richard Wagner's vergeblich gestellte Frage: „Was ist Deutsch?“

Doch kehren wir zurück zu unserem Mozart und beobachten wir ihn auf dem Gebiete, welches für uns das interessanteste ist, weil die Beziehungen zu dem Kunstwerke der Zukunft nur hier völlig klar und deutlich erscheinen; ich meine das Gebiet der Dramatik. Uns „Wagnerianern“, den Anhängern des grössten Dramatikers aller Zeiten und Völker, ist die Entwicklungsreihe Glück—Beethoven—Weber—Wagner, wie sich von selbst versteht, sehr geläufig; wir wissen aber gewöhnlich mit Mozart, gestehen wir es uns immerhin ein, nichts Rechtes anzufangen. Wir finden uns, gedankenlos genug, mit der Anerkennung ab, dass Mozart die alte italienische Oper auf eine ganz besonders hohe Stufe der Vollendung gebracht und diese Kunstform für uns Deutsche verwendbar gemacht habe. Und doch bedeutet Mozart gerade für unsere Sache noch etwas ganz Anderes, als nur einen begabten Komponisten, der etwa, weil er sich von der fremden, undutschen Form nicht freimachen konnte, diese, um der Mode der Zeit in etwas nachzugeben, zu germanisiren versucht hätte, ohne dass ihm doch das ganz geglückt, und der also eigentlich doch als verwelscht und undentsch anzusehen wäre. Wie oft haben wir doch das Urtheil hören müssen: „Ach, Mozart — der ist ja doch nur ein italienischer Opernkomponist im Grunde; der deutsche Name thut nichts zur Sache.“ Und doch, wenn man die Schriften Richard Wagner's oder Franz Liszt's liest, wenn man die Urtheile so deutscher Männer, wie Haydn, Goethe, E. T. A. Hoffmann und Schopenhauer hört, sollte man glauben, dass eine Ahnung dessen, was Mozart gerade für die deutsche Kunst, für den Aufbau einer deutschen Kultur bedeutet, schon durch die Ehrfurcht vor jenen Namen geweckt werden müsste.

Wir wollen hier nur ganz kurz einige Thatsachen berühren, welche beweisen, dass die deutsche Denk- und Gemüthsart Mozart's nicht bloß eine ihm selbst un-

bewusste, natürliche Eigenschaft war, sondern auch entschieden genug zur bewussten Aeusserung gelangte. Wenn er einmal bitter ausruft: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende *Nationaltheater* zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!“, wenn er zu wiederholten Malen auf den Gedanken eines deutschen Nationaltheaters zurückkommt, so dürfen wir, die wir an Bayreuth und das Kunstwerk der Zukunft glauben, wohl zum Nachdenken angeregt und ergriffen sein. Und wollen wir auch den Umstand, dass „die Entführung aus dem Serail“ und „die Zauberflöte“ die ersten Opern deutscher Sprache waren, als etwas mehr Aeusserliches gelten lassen, so dürfen wir doch auf die unserer Zeit unverständlichen, darum aber um nichts weniger grossen Schwierigkeiten hinweisen, welche einem solchen Wagniss damals sich entgegen stellten, und deren Ueberwindung durch Mozart immerhin als eine deutsche That geltend machen. Es wird aber dem Allen noch der Hinweis darauf entgegengestellt werden, dass ja gerade Mozart's Hauptwerke „die Hochzeit des Figaro“ und „Don Juan“ italienisch dem Texte und der Form nach seien; es wird daraus gefolgert werden, dass sie auch italienisch gedacht und empfunden sein müssten. Wir wollen darum den Sachverhalt näher besehen und zwar in Rücksicht auf den „Don Juan“, welcher heute allgemein als Mozart's grösstes und erhabenstes Werk anerkannt ist.

Die Sache wird uns aber leichter gemacht, als wir hoffen konnten. Wir brauchen zunächst nur Richard Wagner sprechen zu lassen, welcher in seiner Schrift „über deutsches Musikwesen“ folgendes sagt: „Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er riss sich aber so ganz aus allen Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, dass er endlich etwas vollkommen Neues und vorher nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüthe der dramatischen Musik, und von hier an kann man erst rechnen, dass die Oper in Deutschland heimisch ward. Von nun an öffneten sich die Nationaltheater und man schrieb Opern in deutscher Sprache.“

Soweit Wagner. Betrachten wir nun unter dem Eindruck dieser Worte den „Don Juan“, so fällt uns sogleich mit aller Deutlichkeit auf, wie sie gerade durch dieses Werk ihre volle Bestätigung finden. Da unserer Zeit die alte italienische Oper, dank eben Mozart und allenfalls noch Bellini, vollkommen fremd geworden ist, so möchte es uns aber schwer fallen, durch Vergleiche etwa mit Werken Salieri's oder anderer Grössen dieser Kunstgattung zu zeigen, wie das von Wagner erwähnte „Herausreissen aus allen Schwächen der italienischen Manier“ in der That vor sich gegangen sei. Da gibt uns aber das Werk, um welches es sich uns handelt, selbst einen Ersatz dafür in die Hand, welcher sich aus dem Verhältniss zwischen Libretto und Musik, zwischen dem Textdichter und dem Komponisten ergibt. Sehen wir diese zwei Männer an, wie sie neben einander stehen. Hier der hochbegabte Italiener Lorenzo Da Ponte, der galante Abbate im vollendeten Rococogeschmack, gewandt in der Handhabung seiner schönen, weichen, biegsamen Muttersprache, bewandert in allen Formen der konventionellen

galanten Dichtung, mit dem feinsten Witze begabt, reich an Einfällen, ein Meister der theatralischen Mache, niemals in Schallheit verfallend — aber auch ohne die geringste Spur von dämonischem Künstlerthum oder himmelstürmendem Idealismus. Er erwartet von seinen Komponisten, dass sie zu seinen schönen Texten eine schöne Musik machen und gibt ihnen dafür Gelegenheit zu der schicklichen Anzahl von Arien, Cavatinen, Duetten, Terzetten u. s. w. Im Uebrigen verlässt er sich beim Dichten seiner Libretti ganz auf sein italienisches Talent zum Komödienmachen und auf den italienisch gewöhnten Geschmack seines Publikums und schreibt ganz und gar für den Augenblick, ohne an Zukunft, an Unsterblichkeit oder Vergessenwerden zu denken. Uebrigens hält er sich für ein ganz besonderes Genie, weil er es zu Stande bringt, an drei Libretti zu gleicher Zeit zu arbeiten und rühmt sich mit einer sehr ergötzlichen Renommisterei, dass er gleichzeitig neben dem „Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni“ noch eine Bearbeitung des „Tarar“ nach Beaumarchais für Salieri und den Text zum „Albero di Diana“ für Martin verfasst habe.

Und nun neben diesem italienischen Dutzendmännlein der schlichte, einfache Deutsche Mozart, ein harmloses Kind mit dem glücklichsten, aus dem Herzen kommenden und zum Herzen sprechenden Humor, ein naives Genie mit einem unerhörten Reichthum an Melodien, mit denen er über seine kleine Zeit hinweg in die kommenden Jahrhunderte hinein singt, das herrlichste, geradeste, deutscheste Herz, voll von der unsterblichen Liebe, von den Ahnungsschauern des Göttlich-Erhabenen, von der grossen Verachtung des Todes. „Zeit seines Lebens“, schreibt Richard Wagner, „arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vortheilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äusseren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigennützig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterlässt er der Nachwelt die unermesslichsten Schätze, ohne zu wissen, dass er gerade etwas Anderes that, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben.“

Vergleichen wir nun Libretto und Musik mit einander, so sehen wir, wie jener himmelweite Unterschied zwischen dem Dichter und dem Komponisten auch in der Auffassung des gemeinsam geschaffenen Werkes zum Vorschein kommt. Jenes (das Libretto) als Text für eine Opera buffa alten Stils gedacht, mit deren typischen Figuren: einem eleganten, schurkischen Wüstling und seinem dumm-drolligen Diener, als Policinello vorzustellen, einem sentimental und einem burlesken Liebespaare, ersteres bestehend aus einem natürlich wunderschönen, hohlpathetischen Edelfräulein und einem geleckten, geschniegelten, unmännlich hübschen Seladon, das zweite aus einem schnippischen, koquetten, flatterhaften Rococolandmädchen und einem tölpelhaften Bauernlummel; dazu noch eine betrogene Geliebte, die den Ungetreuen vergebens in ihre Arme zurückkehren zu sehen wünscht; die Handlung geschickt und ungezwungen aufgebaut, mit Spässen und komischen Situationen reich und mit weiser Oekonomie aufgeputzt; am Schlusse Bestrafung des Lasters und Belohnung der Tugend, eine Hochzeit in Aussicht — und das Publikum kann befriedigt nach Hause gehen. Das ist das Libretto zum „Don Juan.“ Und was macht aus dem Allen Mozart's Musik!

Schon die Ouverture versetzt uns in eine eigenthümlich tragische Stimmung. Die ernsten Mahnungen des einleitenden Andante, aus der Scene des zu Gast kommenden Geistes hergenommen, erwecken die schauerliche Ahnung des harrenden Strafgerichtes; aber sie werden abgelöst von dem tändelnden, frivolen Motive des folgenden Allegro. Dazwischen ertönt, gleich der Stimme des warnenden Gewissens, gleich dem vorübergleitenden Besinnen auf etwas Ernsteres, Edleres, wieder und

wieder ein dumpferklingendes, kurzes Motiv in absteigender Tonfolge. Aber lauter und lauter wird das Jauchzen, kecker und üppiger das Tänzeln des Leichtsinns, immer seltener erschallt die Warnung und verstummt endlich ganz, den Unverbesserlichen seinem Schicksale überlassend, während das siegreiche Allegro-Motiv uns unmittelbar in das Treiben des frevelhaft-lustigen Spieles selbst hinüberleitet. Es ist nicht unsere Absicht in dieser Weise die Musik durch das ganze Werk zu verfolgen; jedem empfänglichen Gemüthe wird, wenn auch unbewusst, die hohe Macht dieser Musik einen unauslöschlichen, tiefempfundenen Eindruck hinterlassen, indem sie die geheimen Fäden der Handlung, den Seelenstimmungen jeder Person und jedes Ereignisses folgend, zu einem Gewebe von herrlichster Schönheit verknüpft. Wie sie aber die einzelnen typischen Figuren des Textes durch die schärfste Charakteristik belebt und veredelt, wollen wir an einigen Beispielen zeigen. Sehen wir uns nur einmal diesen Leporello an. Was ist aus ihm geworden! Er, im Texte die lustige Person, mit seiner berechneten, possenhaften Komik, hauptsächlich zum Spassmachen da — wie ernsthaft muss er nun genommen werden, wie sind seine ganz individuellen Charaktereigenschaften musikalisch fest und bestimmt gezeichnet! Er ist nicht mehr Policinello, er ist eine wirklich selbstthätig in die Handlung eingreifende Person, ist erst Leporello selbst geworden. Seine freche Feigheit, seine Gefrässigkeit und Lügenhaftigkeit, seine ganze, richtige und doch scharf individuelle Bedientennatur führen musikalisch selbst die Situationen herbei, in welche ihn im Texte die Willkür des Dichters versetzt hatte, und verleihen seiner Figur nun erst die wirksamste Komik, nämlich die unfreiwillige, welche, wie die „lustigen“ Personen in Shakespeare's Tragödien, der Tragik der Handlung keinen Eintrag thun, sondern sie im Gegentheile natürlicher, ergreifender gestaltet.

Auch Leporello's Herr, Don Juan, ist musikalisch eine ganz andere Erscheinung, als im Texte. Aus dem typischen Wüstling schlechthin veredelt ihn Mozart's Musik zu einem höheren Interesse einflössenden Charakter. Eine im Grunde edel und reich veranlagte Natur, ist er durch die Erziehung, die Sittenlosigkeit seines Standes und Zeitalters, vielleicht auch — wie E. T. A. Hoffmann meint — durch ein stäts unbefriedigtes Sehnen und Suchen nach einem höchsten und dauernden Glück gewährenden Genusszustande, nie zur wirklichen Entfaltung seiner edleren Kräfte gelangt, hat nie an Ideale, an ein Sittengesetz, an ein das Leben beherrschendes einheitliches Prinzip glauben gelernt und spottet nur über dergleichen Dinge. Sein Genussegoismus, der alles zerstört, was ihm hemmend entgegentritt, bringt ihn aber in Kampf mit den, jene Ideale repräsentirenden, höheren Gewalten; — erstaunt und beinahe erschrocken gewahrt er zum ersten Male ihre wirkliche Existenz. Aber trotzig, voll von Selbstgefühl und einem gerade seiner edleren Anlage entspringenden und darum für ihn einnehmenden Stolze, verweigert er sich ihnen zu beugen und geht in diesem Kampfe auf eine wahrhaft heldenhafte tragische Weise unter. Auch die übrigen Personen des Werkes, namentlich Donna Anna und Elvira, erfahren eine ähnliche Charakterisirung und Veredelung durch die Musik. Besser, als wir es vermöchten, haben dies E. T. A. Hoffmann und Otto Jahn nachgewiesen und ausgeführt. Im Widerspruche mit unserer Meinung, dass die Erhebung des „Don Juan“ zum Kunstwerke im höchsten Sinne Mozart's Musik zu verdanken sei, stehen auch Wagner's Worte nicht, wenn er in „Oper und Drama“ von Mozart sagt: „Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, dass sie gleichsam den rohen Stein schliif, 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 Ausdruckes 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.“ Denn allerdings liegt, wie wir nicht bestritten haben, auch in den Figuren des Da Ponte'schen Textes eine typische Charakteristik, welche aber eben durch die Musik Mozart's, nach Wagner's Worten, ihr individuelles Gepräge, ihren dramatischen Adel erhält. Und so sehen wir denn hier, allerdings in einem anderen Sinne, als Friedrich Nietzsche die Worte gebraucht, vor unseren Augen den Vorgang der *Geburt einer Tragödie aus dem Geiste der Musik* sich abspielen.

Wenn wir nun aber die Mozart'sche Art der Charakteristik mit einer solchen auf dem Gebiete der Dichtung vergleichen sollen, an welchen anderen Dramatiker können wir da denken, als an Shakespeare? Schon früher hatten wir bei Betrachtung des Leporello Gelegenheit, auf eine Aehnlichkeit mit diesem Künstler in Mozart's Dramatik hinzuweisen. In der That finden wir aber bei beiden Meistern die knappe Art der Zeichnung; die selbe Art des unter Thränen lachenden Humors und der drastischen Komik, welche die Tragödie in so hohem Grade als ein Spiegelbild, aber ein befreiendes und erhebendes Bild des wirklichen Lebens erscheinen lässt; das scharfe Festhalten der Einzelcharaktere in der Harmonie des Zusammenspiels, bei welchem auch der unbedeutenden Nebenperson die selbe Sorgfalt zugewendet wird, wie den Hauptträgern der Handlung, kurz jene Neigung und Kraft zum Individualisiren, welche der germanischen Dramatik eigen ist. Denken wir nun daran, wie zur selben Zeit, als Mozart seinen „Don Juan“ komponirte und dadurch die deutsche Oper von dem italienischen Gängelbände frei machte, das gesprochene Drama in Deutschland sich aus den steifen Formen der französischen Schule befreite und die deutschen Dramatiker von Cronegg und Weisse bis zu den Heroen Goethe und Schiller, Kleist und Grillparzer, in Shakespeare ihr Vorbild erkennend, auf germanischer Grundlage das nationale deutsche Drama schufen; — begegnen wir so auf beiden Gebieten, dem musikalischen, wie dem dichterischen, dem Namen Shakespeare's; — und sehen wir, wie in seinem Geiste, das ist: im Geiste der germanischen, der deutschen Kunst, hier wie dort die Befreiung aus den Fesseln des Romanismus sich vollzog —: so wird uns mit Einem Schlage der Zusammenhang und die Einheit aller künstlerischen und kulturellen Entwicklung des deutschen Geistes zur ahnungsvollen Hoffnung. Allerdings müssen wir für jenes Zeitalter noch die Verschiedenheit und scheinbare Unabhängigkeit der einzelnen Erscheinungen von einander zugeben, müssen wir, was Mozart angeht, festhalten, dass wir in ihm noch den dramatischen Musiker, nicht schon den musikalischen Dramatiker zu sehen haben. „Er war — schreibt Richard Wagner — so ganz und vollständig Musiker, und Nichts als Musiker, dass wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können.“ War es eine Ahnung von dieser erst von Wagner deutlich bestimmten Stellung, wenn Goethe zu Eckermann sagt: „Die Musik zum „Faust“ müsste im Charakter des „Don Juan“ sein; Mozart hätte den Faust komponiren müssen“? Und ein anderes Mal: „So kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, dass die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum Besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, dass jeder nach ihnen strebt, und so gross, dass niemand sie erreicht. So stellten sie den Raphael hin, bei dem Denken und Thun gleich vollkommen war; einzelne treffliche Nachkommen haben

sich ihm genähert, aber erreicht hat ihn niemand. So stellten sie den Mozart hin, als etwas Unerreichbares in der Musik. Und so in der Poesie Shakespeare.“

Und nun erinnere ich an das, was wir zuvor von dem Verhältnisse und dem Unterschied zwischen Mozart und Goethe gehört haben. Die Naturnothwendigkeit, welche den Einen zum Musiker, den Anderen zum Dichter machte, und die ahnende Erkenntniss des gealterten Goethe von den Beziehungen, welche zwischen seinen eigenen Schöpfungen und den Werken des Komponisten von „Don Juan“ bestehen — weisen sie uns nicht auf den Gedanken hin, wie riesenhaft und ungeheuer ein Geist sein müsste, welcher die Vorbedingungen und die Kraft zur Vereinigung beider Künste zu Einer besässe? Und betrachten wir die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst von Shakespeare und Hans Sachs an über Mozart und Goethe herab bis auf unsere Zeit, wird uns da nicht mit Einem Male klar, dass diese Entwicklung mit zwingender, zielsicherer Nothwendigkeit einer solchen Erscheinung zudrängt, in ihr einen Gipfelpunkt erreichen muss? Die Antwort auf diese Fragen liegt uns im Herzen und auf der Zunge. Doch wir wollen die Geschichte der deutschen Kunst für uns sprechen lassen.

Friedrich Nietzsche sagt im Eingange seiner Schrift: „Richard Wagner in Bayreuth“: „Damit ein Ereigniss Grösse habe, muss zweierlei zusammenkommen: der grosse Sinn Derer, die es vollbringen, und der grosse Sinn Derer, die es erleben.“ Den grossen Sinn des Meisters, dessen Hauptthat wir heute feiern, haben wir kennen gelernt aus der Betrachtung seines Werkes. Wo das deutsche Volk seine Grössesten und seine edelsten Herzen nennt, fehlt nie der Name Mozart. Er, der sinnige, gemüthreiche, idealistische Deutsche, hat die Kunst, welche die Italiener nach Form und Geist für sich in Anspruch nahmen, welche in der That nach Form und Geist welsch war, so ganz sich zu eigen gemacht, dass er in Form und Geist sein eigenstes, deutsches Wesen hineintrug und so dem deutschen Volke etwas völlig Neues gab, und zwar etwas himmelhoch über dem italienischen Kunstwerke Erhabenes. Aber nicht genug an dem, dass er die deutsche Oper schuf; er gab seiner Schöpfung auch jenen echt deutschen Entwicklungsdrang mit ins Leben, welchen der italienische Vollender und höchste Künstler der alten Opera, Bellini, seinem Werke nicht mittheilen konnte. Blicken wir hin auf das Land, dem jene Kunstform entstammt, auf Italien. Sein grösster und genialster Künstler, eben Bellini, den wir mit Absicht schon mehrmals neben Mozart genannt haben, war auch der letzte Künstler Italiens. Er, dessen „Norma“ in ihrer Art wohl dem „Don Juan“ zur Seite gestellt werden darf, der die alte italienische Oper auf den höchsten Grad der Vollkommenheit im Geiste seines eigenen Volksthumes gebracht, fand ein kleines Geschlecht, eine Nation, die ihren alten grossen Geist verloren hatte. Wo ist heute die grosse alte, italienische Oper? Verschwunden, vergessen auf immerdar. Das Volk Bellini's hört heute auf Rossini, den maestro ladro, auf Boito und auf Verdi, den grossen Verdi, „der ja auch im Wagnerischen Style componirt“!

Wir aber, das Volk Goethe's und Mozart's, haben wir uns als das gross-sinnige, zukunfts herrliche Geschlecht erwiesen, das seiner grossen Todten würdig ist? Wir blicken nach Bayreuth und unsere Augen strahlen. — Wir drücken uns die Hände und gedenken des Schläfers von Wahnfried, Seiner, in dessen Namen wir vereinigt sind, Seiner, der das kindlich-naive Genie und die schöpferische Kraft Shakespeares, Goethe's und Mozart's in sich verband und daraus das *Kunstwerk der Zukunft* gezeugt hat, in schier übermenschlicher Ueberwindung alles Niedrigen und Gemeinen, zum höchsten, unsterblichen Ruhme dem deutschen Namen.

Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens.

Ein Rück- und Ueberblick zur Erinnerung an 1872 und 1882.

Von J. van Santen Kolff.

II.

1849 — 1863.

„Wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetriert?

(Goethe.)

Erscheint es nicht bemerkenswerth, dass ein hochwichtiger Faktor der im Festspielhause so herrlich verwirklichten Reform des Opernsaales: das von seinem Urheber geistvoll „mystischer Abgrund“ benannte unsichtbare Orchester, als Konzeption auf einen Zeitraum von nicht weniger als vollen fünfunddreissig Jahren zurückblicken konnte? War doch dieser Gedanke bereits während Wagner's erster Pariser Leidensperiode, im J. 1841, seinem Gehirn entkeimt. Und zugleich hatte er auch schon, und zwar in französischer Sprache, seine erste öffentliche Aeusserung gefunden. Im novellistisch-ästhetischen Aufsatz: „Une Soirée heureuse; Fantaisie sur la musique“, in der Schlesinger'schen „Revue et Gazette musicale de Paris“,*) werden zwei Freunde dargestellt, welche einem Militärkonzerte im Garten des Palais-Royal zuhören. Sie haben ihre Plätze so gewählt, dass sie die leisesten, feinsten Schattirungen im Vortrage des Orchesters vernehmen können, ohne irgendwie durch den Anblick der Instrumentisten in ihrem geistigen Genusse gestört zu werden. „Von jeher hatten wir die Unglücklichen bedauert“, so erzählt der Novellist, „die es vorzogen, in der unmittelbaren Nähe des Orchesters zu verweilen; wir vermochten gar nicht zu begreifen, wie es ihnen Freude machen konnte, die Musik zu sehen, anstatt zu hören . . . Wir waren darin übereingekommen, dass es nichts Prosaischeres und Herabstimmenderes gebe, als den Anblick der gräulich aufgeblasenen Backen und verzerrten Physiognomien der Bläser, des unästhetischen Bekrabelns der Contrabässe und Violoncelle, ja selbst des langweiligen Hinundherziehens der Violinbögen, wenn es sich darum handelt, der Ausführung einer schönen Instrumentalmusik zu lauschen.“**)

Etwas über ein halbes Jahr vor des Meisters Flucht ward das älteste der Nibelungenring-Dramen, „Siegfried's Tod“, die Urgestalt der „Götterdämmerung“, in Dresden den 20. Oktober 48 in der Dichtung vollendet. Während der vier

*) In den ersten Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ mit dem Titel: „Ein glücklicher Abend“ aufgenommen. Es ist einer jener für Maurice Schlesinger geschriebenen Kunst-Aufsätze, durch welche der 28jährige sich, seinem Innern, seinem Künstlergewissen gegenüber, für die Schmach der auf Bestellung genannten Verlegers angefertigten Opernarrangements, „Lohnarbeiten“ wie er sie selbst nennt, rächt: „Ihm galt Beides vollkommen gleich: mir nicht. Wie ich in jener Arbeit meine tiefste Demüthigung empfand, ergriff ich diese, um mich für die Demüthigung zu rächen.“

**) Als Kuriosum sei hier, ein Beitrag zur Litteratur des „unsichtbaren Orchesters“, mitgetheilt, dass der hochbetagte, in Utrecht lebende holländische Dichter und Prediger Nicolaas Beets im J. 51, in seiner auch in deutscher Uebersetzung (bei Reclam) erschienenen Novelle: „Die Familie Kegge“, sich an die berühmte Stelle des „Oheims“ in den „Lehrjahren“ (1796) bewusst anlehnend, Folgendes schrieb: „Der Strom der Klänge sollte wie aus finsterner Stille zu uns herüberkommen.“

folgenden Jahre blieb die Verwirklichung des Gedankens eines „Originaltheaters“, vorläufig noch zu Zürich, wie wir gleich einem Briefe Wagner's entnehmen werden, unzertrennlich mit dem Plane zur Komposition dieser Tragödie verbunden. Von weiteren cyclischen Nibelungen-Dramen war ja bekanntlich bis November 51 noch gar keine Rede. So bald als thunlich sollte „Siegfried's Tod“ in jenem eigens dafür zu errichtenden Theater zum Bühnendasein erweckt werden. Mit diesem Idealvorhaben war in intellectuellem Sinne die Grundsteinlegung des dereinstigen Festspielhauses bereits vor sich gegangen.

Mehrfache schriftliche Aeusserungen Wagner's betreffend sein Ideal eines „Siegfried“- (erst später eines „Nibelungen“-) Theaters sind uns aufbewahrt geblieben, aus welchen hier eine Anthologie der eigenthümlichsten und wichtigsten zusammengestellt werde.

In seiner zweiten Züricher Autobiographie, der vom November 51 datirten „Mittheilung an meine Freunde“, hatte er wiederholt das Bekenntniss abgelegt, er habe seine Dichtung von „Siegfried's Tod“ lediglich „entworfen und ausgeführt, einzig um seinem inneren Drange Genüge zu thun, keinesweges aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unseren Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel“, die er „in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet dazu halten musste“. Etwa ein Decennium später erklärte er, auf diesen Abschnitt seines Lebens zurückblickend: „Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitute selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine festausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealeren Wünsche zu geben, — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit musste ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters, und namentlich der Oper abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntniss war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Maasse erfüllte, dass ich, jeden Reformversuch aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog.“ Später charakterisirte er diese Epoche seines Lebens als „eine Zeit, wo mich ein allmählich immer stärker angewachsener Widerwille vor demjenigen Kunstgenre, das mit dem von mir gemeinten Ideale die abschreckende Aehnlichkeit des Affen mit dem Menschen hat, dermaassen einnahm, dass ich weit fort in die vollständigste Zurückgezogenheit vor ihm zu fliehen mich getrieben fühlte . . . Das eigentliche Opernwesen lag so unendlich fern von dem erkannten inneren Ideale ab, dass es in seiner gewöhnlichen, handwerksmässigen Ausübung mir gerade nur das volle Gegentheil von dem mich erfüllenden Ideale zeigte. Der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen erfüllte mich mit Ekel.“ An anderer Stelle thut er sogar noch einen weiteren Schritt, indem er gesteht, jener Abscheu sei ein nicht unerheblich mitwirkender Faktor bei seinem Schaffen gewesen: „gerade mein Widerwille dagegen, mit dem modernen Operntheater ferner noch verkehren zu sollen, war bei der Eingebung jener ausschweifenden Konzeption von nicht geringer Mithätigkeit gewesen.“ Als er, etwa um 1850, sich noch ernstlich mit dem Gedanken an die Inangriffnahme der Komposition von „Siegfried's Tod“ trug, musste er sich selber eingestehen, dass dabei noch halb Verzweiflung im Spiel war, in der vollsten Ueberzeugung, diese Musik nur einzig und allein noch für das dürre, trockene, todtte Papier zu schreiben. Ja, jeder erneute Versuch, ernstlich einen Anfang mit der musikalischen Ausarbeitung jenes Dramas zu machen, überzeugte ihn, sobald er dabei an das bestimmte Vorhaben einer Bühnenaufführung dachte, stäts aufs Neue vollends von dem Zwecklosen, Unmöglichen seiner Arbeit. Später erörterte er das „Missverhältniss“ seiner „künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst, namentlich des Opern-

theaters“, u. s. w., seine „gänzliche Resignation auf fernere künstlerische Berührung mit der Oeffentlichkeit“ „Da ich namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zur Oeffentlichkeit, die Ermöglichung einer vollendeten Erscheinung dieses idealen Kunstwerkes nicht in die Gegenwart setzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als das Kunstwerk der Zukunft“. Und noch i. J. 71: „Sollte ich daher wünschen müssen, das von mir gemeinte Kunstwerk einer ihm einzig wiederum erspriesslichen richtigen Beachtung Derjenigen, welche sich vom heutigen Theater mit ernstem Unmuthe abwendeten, zuzuführen, so dürfte dies nur ausserhalb jeder Berührung mit eben diesem Theater möglich werden Müssen wir uns daher für zu schwach halten, um an seinem Bestehen rütteln zu wollen, so haben wir hiergegen, wenn uns die Entfaltung des deutschen Geistes in seiner Eigenthümlichkeit auch auf diesem, den öffentlichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beeinflussenden Kunstgebiete am Herzen liegt, eine ganz neue, von der Wirksamkeit jenes Theaters so weit wie möglich abliegende Institution in das Auge zu fassen.“ In flüchtiger Orientirung aus der Vogelschau im geistigen „milieu“ der Lebens Epoche Wagner's, in welcher jene unerhörten, fast phantastisch unmöglich erscheinenden Konzeptionen sein Gehirn erfüllten, sei nur bemerkt, dass „Lohengrin“, obwohl bereits seit drei Jahren vollendet, seiner ersten Aufführung noch entgegenharrte; dass das „Meistersinger“-Gedicht schon vor fünf Jahren konzipirt, entworfen und skizzirt war; dass die letzte, gleichfalls ein Lustrum vorher, zum Bühnendasein erweckte Schöpfung unseres Künstlers der „Tannhäuser“ war. Wir aber haben nun das Werden des Nibelungen-Werkes weiter zu verfolgen. —

Während Wagner die Vorgeschichte der Helden seiner „Götterdämmerung“ im „Jungen Siegfried“ zu entwerfen begann, fasste er im Frühjahr 51 den Entschluss, seine beiden Siegfriede dereinst als eine Zweifaltigkeit an zwei auf einander folgenden Abenden zur Aufführung zu bringen. Zürich, wo er diesen Plan konzipirte, sollte die Geburtsstätte sein, und zwar ein daselbst eigens zu diesem Zweck zu erbauendes „Original-Nibelungen-Theater“ und sonst nirgendwo und nie: entweder oder!*) Dass dieses Züricher Vorhaben als der eigentliche Keim, die „idée mère“, des späteren Bayreuther Unternehmens gelten kann, bezeugt ein gar merkwürdiges Dokument, welches als das früheste, älteste eigentliche Aktenstück im Werdep Prozesse des Bayreuther Gedankens betrachtet werden dürfte, und zwar ein Brief an Uhlig vom 20. September 50. Erblicken wir doch in dieser denkwürdigen Urkunde, in der, obwohl damals nur noch einzig von „Siegfried's Tod“ die Rede sein konnte, darin enthaltenen und klar hingestellten Utopie ein völliges Bild der Bayreuther Festspiele *in nuce*, somit mehr als ein Vierteljahrhundert *ante festum*. Der Leser urtheile selbst.

„Ob ich den Siegfried zu einer ersten Aufführung in Weimar hergeben oder bestimmen sollte, wäre überhaupt wohl eine Frage, die ich — wie es eben jetzt steht — wahrscheinlich nur mit einem unbedingten Nein! beantworten könnte. . . . Ich brauche Dir wohl nicht erst meine weiteren Gründe dafür anzugeben, wenn ich erkläre, dass ich den Siegfried anders in die Welt zu senden wünsche, als es den guten Leuten dort möglich sein könnte. In Bezug hierauf beschäftigte ich

*) Es dürfte wohl dem Bewusstsein seiner eigenen grenzenlosen Verpflichtungen einerseits, und eines ebenso grenzenlosen Genies für das Erfassen und Wiedergeben kongenialer Kunst andererseits zuzuschreiben sein, dass Wagner, dem in so idealer Weise uneigennütigen, kräftig hilfreichen Weimarer Freunde zu Liebe, auf kurze Zeit daran gedacht haben mag, die beiden Siegfriede dem Weimarer Hoftheater zur ersten Aufführung abzutreten. Hatte doch Liszt sogar den Aufführungstermin bereits auf den Februar 53 spätestens verlegt!!

mich jetzt mit Wünschen und Plänen, die auf den ersten Anblick sehr chimärisch aussehen, einzig mir doch aber Lust machen, an die Vollendung des Siegfried überhaupt zu denken. Es handelt sich — zur Realisirung des Besten, Entscheidendsten und Bedeutungsvollsten, was ich unter den bestehenden Umständen leisten kann, somit zur Erreichung meiner bewussten Lebensaufgabe — um eine Summe von — vielleicht 10,000 Thalern. Könnte ich je über solch eine Summe disponiren, so würde ich Folgendes veranstalten: — hier, wo ich nun gerade bin und wo Manches gar nicht so übel ist, würde ich auf eine schöne Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich blos mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des Siegfried nöthig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf 6 Wochen nach Zürich einladen: den Chor*) würde ich mir grösstentheils hier aus Freiwilligen zu bilden suchen (hier sind herrliche Stimmen und kräftige, gesunde Menschen). So würde ich mir auch mein Orchester zusammen laden. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas**) durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekömmt gesichertes Entrée, — natürlich, wie alles Entrée: gratis! Des Weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangsvereine u. s. w. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: „nun macht's auch so!“ Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: „schießt ihr das Geld zusammen!“ — Nun, komme ich Dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere Dir, dies noch zu erreichen ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht — die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen. Also — schafft mir 10,000 Thaler — weiter nichts! Im Frühjahr 1852 — vielleicht mitten im Sturme — könnte demnach die Aufführung stattfinden, wenn Kaskel***) mir bis dahin die 10,000 Reichsthaler geschenkt hat.“

Kurz darauf, in der ersten Hälfte des Oktober, schrieb Wagner an Uhlig: „Siegfried: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele. — Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe die Künstler zusammen und führe das Ganze im Laufe einer Woche auf.“ Den 9. November meldet er seinem zweiten Dresdener Freunde, dem Chordirektor seines „Rienzi“, Wilhelm Fischer: „Von meinem Siegfried erwarte ich mir — unter möglichen

*) Man bedenke, dass es sich hier um ein Werk — „Siegfried's Tod“ — handelt, welches, abgesehen von einem Frauenchor (der Walküren), in der Schlusscene von gemischten Chören gekrönt wird, welche sich wie eine Vorahnung der ergreifenden Wechselgesänge der Männerchöre bei der Bestattung Titurels im Gralstempel ausnehmen.

**) Die in so früher Zeit doppelt auffallende Bezeichnung „musikalisches Drama“ findet sich bereits ein Decennium früher vor, und zwar in der 40 erschienenen Pariser Novelle: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, wo dem Altmeister (in diesem Falle dem ideellen Doppelgänger, dem Pseudonym, Wagner's) die Worte in den Mund gelegt sind: „Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen, denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heut' zu Tage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, er wäre es auch in der That, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte!“

***) Ein damals weit und breit bekannter Dresdener Millionär-Banquier.

glücklichen Umständen — noch eine ganz besondere Aufführung.“ Elf Tage später setzt er endlich, im Anschluss an die Mittheilung des soeben, im kleinen Kurorte Albisbrunn endgiltig festgestellten Planes einer Nibelungenring-Tetralogie, dem grossen Weimarer Freunde sein unerhörtes Vorhaben auseinander.

„Der ganze Dramenkomplex muss in schneller Folge zugleich zur Darstellung gebracht werden, und für deren äusserliche Ermöglichung kann ich daher nur folgende Begünstigung der Umstände im Auge haben. — Die Aufführung meiner Nibelungendramen muss an einem grossen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist Wo und unter welchen Umständen zunächst eine solche Aufführung zu ermöglichen sei, hat mich für jetzt gar nicht zu kümmern Habe ich dereinst mein grosses Werk vollendet, so wird sich — hoffe ich — wohl auch schon des Weiteren finden lassen, wie es meinem Wunsche gemäss zur Darstellung gelange.“ In späteren Jahren erklärte er: „Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, dass ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit, es unserem Opernrepertoire, wie es ist, einzuverleiben abwandte“; und weiter, er habe sich, bei dem Gedanken an die „ideale Möglichkeit“ einer Aufführung seines Werkes unter besonders günstigen Umständen, „gänzlich von der modernen Oper entfernt“ gehalten. „Nur unter den aussergewöhnlichsten Umständen sollte dieses, eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musikalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können.“ So ist es: Zweck, Ziel, und Mittel sollen stets ebenbürtig proportionirt sein; Gleichgewicht und Harmonie zwischen Beiden sind eine unabweisliche Nothwendigkeit. Das neue, ungeahnte, unerhörte „gesungene Drama“ forderte gebieterisch unerhörte, ungeahnte Mittel, ein nie dagewesenes *milieu*, zu seiner Verwirklichung. Noch schrieb der Künstler am 3. November aus Albisbrunn an Uhlig: „Wenn Alles fertig ist, gedenke ich's auch schon auf meine Weise aufzuführen“; und neun Tage später: „An eine Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken; erst die Revolution kann mir die Künstler und die Zuhörer zuführen. Die nächste Revolution muss nothwendig unserer ganzen Theaterwirtschaft das Ende bringen; sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche; ich werde was ich bedarf dann finden. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem grossen dramatischen Feste ein; nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf: mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen. Dieses Publikum wird mich verstehen; das jetzige kann es nicht. So ausschweifend dieser Plan ist, so ist er doch der einzige, an den ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze. Erlebe ich seine Ausführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes. Nur dies aber kann mich noch erfreuen.“

Noch in dem selben Monat legte Wagner dieses Vorhaben zum ersten Male öffentlich in einem für Jedermann bestimmten und zugänglichen Manifest dar. Das Schlusswort jener berühmten, zu Zürich als Vorwort zu den „Drei Operndichtungen“ geschriebenen und vom November 51 datirten „Mittheilung an meine Freunde“ bildet das erste, älteste offizielle gedruckte Aktenstück unter dem authentischen Urkundenmaterial zur Geschichte der Bayreuther Idee. Hier tritt der Künstler als „furchtlos freier Held“ der Welt gegenüber, als künftiger Begründer des deutschen „Original-“ oder „Nationaltheaters“, des „Bühnenfestspielhauses“. „Mit diesen Dramen (den vier Abtheilungen des Nibelungen-

ringes) habe ich keine „Repertoirstücke“ nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführungen erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzutheilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgiltig, als sie mir überflüssig erscheinen muss. Jeder, der diesen Plan billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänzlich unbekümmert darum sein, wie und wann derselbe sich dereinst vor der Oeffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, dass ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserem heutigen Theater zu thun habe.*) Wenn meine Freunde diese Gewissheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir endlich wohl doch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und vielleicht erwächst so mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu.

Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Musse, darüber nachzudenken: denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!“

Dass der Zweck des Bayreuther Bühnenfestspielhauses im Grunde nur war, durch ein sprechendes, plastisch lebendiges Beispiel darzuthun, wie es sein soll und sein kann, ist ein Punkt, auf den der Meister des Oefteren ausdrücklich und nachdrücklich hingewiesen hat. Drei Jahre nach der Verwirklichung dieses Lebensideals gestand er, sein „Bühnenfestspiel“ zu komponiren angefangen zu haben, „in dem Bewusstsein, hiermit ein Werk zu schaffen, dessen Verwirklichung nur ganz ausserhalb jedes gewöhnlichen Theaterverhältnisses stattfinden könnte. Eben dadurch aber schien es mir zum natürlichen Beispiele dessen werden zu müssen, was ich mir unter der öffentlichen Kunst des Theaters, in ihrer edelsten Form, vorstellte“. Damit hegte er den ausgesprochenen Wunsch eines derartigen einstigen, festlichen „Beispiels“. Dann fährt er fort: „Frei bleiben sollte dieses Beispiel von allen ausserkünstlerischen Interessen und Abhängigkeiten jener unseligen stehenden Bühnen, welche Tag für Tag ihre bunten

*) Es dürfte genügen, nur flüchtigst darauf hinzuweisen, dass zwischen diesem im allerletzten Augenblick, fast gleichsam als *P. S.*, niedergeschriebenen Schlusswort und einer 14 Seiten früher vorkommenden, zweifellos auf Liszt und Weimar bezüglichen Stelle — „erst ganz neuerdings ist mir die Hoffnung erweckt worden, unter gewissen günstig sich gestaltenden Umständen, und mit der Zeit, dies Drama („Siegfried's Tod“) der Oeffentlichkeit vorführen zu können, jedoch erst nach glücklich von Statten gegangenen Vorbereitungen, die mir diese Vorführung als eine wirksame nach Möglichkeit gewährleisten sollen“ — ein Widerspruch besteht. Betreffs dieses Punktes schrieb Wagner Mitte November an Uhlig: „Dieses Vorwort, dessen Schluss — mit Weimar — meiner letzten Entschliessung nach sich bereits überlebt hat“, u. s. w.; und den 20.: „Nicht Uebermuth, nicht Laune oder Eigensinn stimmen mich etwa feindselig gegen Weimar, sondern ich habe jetzt etwas vor, wobei ich — wie es eben seinem Wesen nach ist, und in mir geworden ist — ganz unmöglich mehr auf Weimar Rücksicht nehmen kann.“ Am selben Tage an Liszt schreibend, raubte er diesem, obwohl gleichzeitig „mit der bestimmten Aenderung (seines) Entschlusses“, dennoch die Hoffnung nicht völlig, indem er die Möglichkeit andeutet, in welcher sich allerdings jener Widerspruch auflösen würde. „Habe ich dereinst mein grosses Werk vollendet, so wird sich — hoffe ich — wohl auch schon des Weiteren finden lassen, wie es meinem Wunsche gemäss zur Darstellung gelange. Steht Weimar bis dahin noch, und solltest Du in Deinen Bemühungen, dort etwas Tüchtiges herzustellen, glücklicher gewesen sein, als es leider jetzt den Anschein (ja mehr als den Anschein!) hat, so wollen wir dann sehen, was in der Sache zu thun ist.“

Vergnügungen einem vielfach gemischten und unkünstlerisch gesonnenen Publikum nur in flüchtiger Würdelosigkeit darzubieten vermögen. An eigener Stelle für sich allein sollte es bestehen, und, ohne Rücksicht auf irgend welchen Gewinn,*) sollten seine seltenen festlichen Darstellungen von einer nur für das Kunst-erlebniss versammelten Menge bewusstvoll entgegengenommen werden. In solcher Form erschien eine ganz neue theatralische Institution möglich zu werden, die durch Lösung ihrer ausschliesslichen Aufgabe, der vollkommenen Ausbildung und würdigen Ausübung reinen Kunststyles, es endlich erreichen könnte: den Begriff der Kunst überhaupt zu der ihm gebührenden exzeptionellen Würde wieder zu erheben. In solcher Institution konnten durch eine ungestört ruhige und verständnisvoll sorgsame Pflege die Kunstwerke, welche im Alltagsdienste der Öffentlichkeit stylos abgefertigt werden müssen, endlich in ihrem eigenthümlich reinen Style zu ihrem wahrhaft künstlerisch vollkommenen Leben gelangen Die Verkündung eines solchen Planes galt damals überall als mindestens ebenso unerhört wie meine Revolutionsträume“.

Welch' tiefen Eindruck jene Schlussseiten der „Mittheilung“ auf Liszt gemacht, obwohl das darin zum Ausdruck Gebrachte ihm bereits seit dem 22. November bekannt war, erhellt aus den Worten, die er dem Züricher Freunde den 15. Januar 52 schrieb: „Von dem Schluss Deines Vorwortes zu den drei Operndichtungen spreche ich Dir nicht. Es hat mich im Herzen des Herzens getroffen; und ich habe dabei eine männliche Thräne geweint!“

Indem ich mit der dokumentaren Zusammenstellung in chronologischer Reihenfolge fortfahre, bietet sich mir zuerst eine Stelle in einem Briefe Wagner's an Uhlig, vom 3. Dezember 51, dar: „Im Uebrigen halte ich mir Alles vom Halse: mein Ekel ist immer grösser geworden: ich lebe nur noch meiner Gesundheit und meinem dramatischen Vorhaben.“ Den vorletzten Januar 52 schrieb er an Liszt: „Hinsichtlich der Aufführung meiner Nibelungendramen siehst Du, guter, theilnehmender Freund, die Zukunft wohl zu heiter für mich: ich rechne auf ihre Aufführung gar nicht, wenigstens nicht, dass ich sie erleben werde, und am allermindesten in Berlin oder Dresden. Diese und ähnliche grossen Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden: ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am Liebsten in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriepestgeruche unserer städtischen Civilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiss aber keine grössere Stadt ansehen.“

Etwa zwanzig Jahre später, als Bayreuth eben vom Meister entdeckt worden, schrieb er einem Freunde in Betreff des Zwecks einer derartigen, befremdenden Wahl: „Der Ort sollte keine Hauptstadt mit stehendem Theater, auch keine der frequentirten grossen Bade-Orte sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publikum zuführen würden“; und im Mai 73 in seiner Broschüre: „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“: „Jedenfalls bin ich sonach nicht darauf ausgegangen, meine Unternehmung im Glanze einer reichbevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen, was mir allerdings minder schwierig gefallen wäre, als Mancher zu glauben vorgeben mag“. Eine Anspielung auf thatsächliche An-

*) Noch fast ein Lustrum vor Beginn der ersten Festspiele schrieb Wagner, den 1. November 71, an Emil Heckel: „Es wird wohl sogleich in das Auge zu fassen sein, dass es sich hier um keine Theater-Unternehmung für Gelderwerb handelt: die Vorstellungen werden nur von Eingeladenen und den Patronen der Unternehmung besucht; gegen Entrée kann Niemand zugelassen werden“. Also nach H. v. Wolzogen's Ausdruck: „der Gralstempel frei vom Fluche des Nibelungen-Goldes!“

erbieten grosser Hauptstädte, zu Anfang der siebziger Jahre, welche in dieser geschichtlichen Darstellung gebührende Erwähnung finden werden, so bald sie an jenen Zeitpunkt angelangt sein wird. Wie er viele, viele Jahre später in einem Briefe an Emil Heckel erklärte, hatte er „an einem neutralen Orte eine Unternehmung für das ganze deutsche Publikum, nicht für das Publikum einer Hauptstadt, in das Auge gefasst.“ Im Mai 52 schrieb er an Uhlig: „Nur noch einmal in meinem Leben kann ich mich durch Veranstaltung einer Aufführung aufopfern: das soll dereinst — wenn ich's noch erreiche — meinem Siegfried gelten. Bis dahin muss ich mich vollständig von derlei Unternehmungen zurückziehen: und nach dem Siegfried hört es so mit mir auf. Adieu Kapellmeister!!“ Und am letzten jenes Monats: „Sind die Verse fertig, so werde ich von dann ab wieder ganz Musiker, um — dann dereinst nur noch — Aufführer zu sein! Fast hoffe ich, dass ich das Leben dazu mir gewinne — oder erhalte!“ Wenige Wochen vor Liszt's Besuch bei Wagner in Zürich schrieb Dieser ihm, den 13. April 53: „Ich werde mich viel mit Dir über meine späteren praktischen Projekte wegen der Aufführung unterhalten.“ Den 10. Juni des selben Jahres meldete er seinem dritten Dresdener Duzfreunde, dem Kostümzeichner des Hoftheaters Ferdinand Heine: „Gewiss führe ich selbst noch einmal meine Opern, und auch die Nibelungen hier (in Zürich) auf: natürlich aber nur unter ganz ungewöhnlichen Umständen“, nachdem er ihm etwa drei Jahre früher, den 14. September 50, geschrieben hatte: „Um meinen Siegfried einmal gehörig aufführen zu können, trage ich mich mit ganz besonderen und kühnen Plänen, zu deren Verwirklichung nichts weiter nöthig ist, als dass ein alter Onkel den guten Einfall habe, zu sterben.“ Fast ein Jahr später, den 15. Februar 54, schrieb der Meister an Wilhelm Fischer: „Ostern 1856 ist Alles fertig. Dann geht es an's Unmögliche: mir mein eigenes Theater zu schaffen, mit dem ich vor ganz Europa mein Werk als grosses dramatisches Musikfest aufführe. Dann gebe Gott, dass ich meinen letzten Seufzer von mir stosse! — Du siehst, ich bin voll Plänen. An unsere „Theater“ denke ich dabei allerdings nicht mehr. Diese mögen jetzt noch meine ältern Opern vollends in den Dreck der Gemeinheit herabziehen.“

Hier darf wohl als zwar nicht offizielles, doch aber werthvolles Dokument eine Erinnerung des treuen Kölner Wagnerianers August Lesimple eingeschaltet werden, der im August 1854 Wagner's Bekanntschaft in Zürich machte. Im Verlauf der Unterredung erzählte Wagner seinem Besucher, er hoffe in einer abseits vom grossen Getriebe gelegenen Stadt Süddeutschlands, und zwar nur vor einem Kreise Geladener, von denen er wisse, dass sie sein Werk mit Liebe und Hingebung erfassen würden, es dereinst zur Aufführung bringen zu können. Einmal wäre ihm genug, denn er wolle nur zeigen, was ihm im Geiste als nationales Kunstwerk vorgeschwebt. Ein Beispiel somit! Und scherzend fügte er hinzu: „mögen meinethwegen Haus und Werk zu Grunde gehen, meinen Zweck, die Aufgabe meines Lebens habe ich dann erreicht.“ In einem undatirten Briefe aus dem Frühling 1855 an Wilhelm Fischer heisst es: „Zu den Werken, die ich jetzt noch schaffe, gewann ich mir den Muth nur, als ich den Entschluss fasste, für ihre Aufführung von unseren Theatern gänzlich abzusehen, und all' meine Lebenskraft einzig daran zu setzen, unter ausserordentlichen Umständen sie einmal — als dramatisches Musikfest — aufzuführen. Ist es mir dereinst vergönnt, über alle Mittel zu verfügen, die hierzu gehören . . . gut und schön. Erreiche ich es nicht, nun so begnüge ich mich damit, es erstrebt zu haben*).

*) Vgl.: („Kunstwerk der Zukunft) Es geahnt, erschaut, gewollt zu haben, das mögliche „Es könnte“ — genügend: zu was der Besitz? der schwindet!“ („Entwürfe, Gedanken, Fragmente.“)

Nur aber eine solche Aussicht macht mir Lust, mich noch mit meiner Kunst zu befassen: für unsere üblichen Theater-Repertoire mit ihren Bedürfnissen (die ihnen Flotow und Meyerbeer etc. am besten besorgen) arbeite ich aber nicht mehr. — Dies ist meine ganz bestimmte Ansicht, mein fester Wille! Es fällt mir nicht ein, bei meiner Komposition an irgend ein jetzt bestehendes Theater zu denken; mit denen habe ich fürder Nichts mehr zu thun, denn zwischen Martha und Prophet kommend soll man Werke, wie mein Neues, nicht geben Wie ich das Alles machen will, muss jetzt noch mein Geheimniss bleiben: wenn Du es aber auch nicht in Dresden selbst aufführen hilfst, so hoffe ich doch wenigstens, dass Du es von mir aufführen hören wirst, wozu Du hiermit schönstens eingeladen bist!“ In einem gleichfalls undatirten, jedenfalls dem letzten Trimester von 1855 oder dem ersten von 1856 entstammenden Briefe, schreibt Wagner eben diesem Freunde: „In zwei Jahren bin ich mit meinen Nibelungen fertig, dann sehe ich mich ein Jahr lang um, ob ich eine Möglichkeit gewahre, eine Aufführung davon in meinem Sinne zu Stande zu bringen. Ersehe ich die Möglichkeit, nun dann setze ich Hals und Kragen dran, es auszuführen. Ueberzeuge ich mich jedoch vom Gegentheil, so lasse ich meine Partituren recht schön einbinden, stelle sie in den Schrank und gehe nach Amerika um mir ein kleines Vermögen zu verdienen; entweder dort oder hier werde ich dann Philister und sage zur Welt fortan . . .“ Inzwischen hatte der in einem Schreiben an Fischer mitgetheilte Plan zu einer „Ring“-Aufführung in Zürich zu Ostern 1856 in des Künstlers Gedanken jedoch bereits Aufschub erlitten, wie aus einem Briefe an den Selben vom vorletzten April 1856 erhellt, wo es heisst: „1857 führe ich Alles hier auf; Plätze für Euch sind reservirt. Schaffe mir einen guten Tenor!“ Für den Siegfried; da der erste Sänger des Rienzi und Tannhäuser, Josef Tischatschek, bereits für den Loge und den Siegmund ausersehen war.

Während des letzten Trimesters von 1854 schrieb Wagner an Liszt: „Mit dem Ganzen werde ich doch erst 1856 fertig — 1858, im zehnten Jahre meiner Hegira, kann ich's dann aufführen, — wenn's sein soll!“ und im März 1855: „Was ich jetzt schaffe, soll nie, oder nur unter ihm ganz angemessenen Umständen in das Leben treten. Darauf will ich denn fortan alle meine Entsagung vereinigen. Sterbe ich, ohne diese Werke aufgeführt zu haben, so hinterlasse ich sie Dir; und stirbst Du, ohne sie würdig aufgeführt haben zu können, so verbrennst Du sie: das sei abgemacht!“ Etwas über ein Jahr später bezeichnet der Meister 1859 als das für die geplante „Ring“-Aufführung ausersehene Jahr. Von diesem Zeitpunkte an lässt sich noch etwa fünf bis sechs Mal beobachten, wie das Aufführungsjahr ein oder zwei Jahre hinausgeschoben wird, um schliesslich ins Unbestimmte hinausgerückt zu werden. Schrieb doch Wagner sogar noch ein halbes Jahr vor dem grossen Bayreuther Ereigniss, am 4. Februar 1876, an Emil Heckel: „Unsere Sorgen sind gross, und schliesslich muss ich den Vorsatz, die Aufführungen in diesem Jahre noch stattfinden zu lassen, für tollkühn ansehen!“

„Im Anfang war die That.“

Gerade das Umgekehrte, das diametral Entgegengesetzte wurde des gewaltigen Ringschmieders Loos. Zur Vollbringung der That blieb die unabweislich nothwendige Mithilfe seiner Umgebung beharrlich aus. Am 28. Juni 1857 wird die Mittheilung an Liszt gemacht, der Nibelungenring sei soeben mitten in der Komposition des zweiten „Siegfried“-Aufzugs, vielleicht für immer, bei Seite gelegt worden. Da von einer Verwirklichung seines Aufführungsplanes ja doch keine Rede sein könne, dränge es den Künstler, ein allen Bühnen unschwer zugängliches, nur dreiaktiges Werk, den „Tristan“, zu schaffen.

Von hier an tritt ein Ruhestand von vollen sechs Jahren im Entwicklungsprozess des Bayreuther Gedankens ein. *Verendum et sperandum* heisst es. Ja, tragen sollte der Künstler noch lange; zu längerem Hoffen reichten seine moralischen Kräfte zeitweilig nimmer aus. Im April 1863 verliet er einer von stiller Hoffnungslosigkeit eingegebenen, scheinbar vollkommenen Entsagung der möglichen Erfüllung seines Ideals still berechneten Ausdruck, indem er die schlichten, kurzen, bei aller Gelassenheit, aller Hingebung von tiefer Wehmuth erfüllten Worte in die Welt hinaus sandte: „Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben; darf ich ja kaum hoffen, noch Musse und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die „That“. Die steht leider nicht in meiner Macht!“ Kaum ein Jahr später, als er eben den Gipfel seines Glückes in ebenso ungeahnter als herrlicher Weise erreicht hatte, schrieb er, auf den nunmehr überwundenen Standpunkt des Schiffbruchleidens all' seiner damaligen Unternehmen und Pläne zurückblickend:

„Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar.
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vorthail und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen!“

Jene vorhin angeführte still entsagende Klage bildet den Schluss der vielleicht merkwürdigsten und wichtigsten Urkunde aus der Leidensgeschichte des Bayreuther Gedankens. Für die erste Veröffentlichung (im Buchhandel, für das kaufende Publikum) des „Ringes des Nibelungen“ schrieb Wagner an seine Freunde, in Wien, wo er in still ländlicher Abgeschiedenheit an der Komposition der „Meistersinger“ arbeitete, ein im April 1863 veröffentlichtes Manifest: „Vorwort zur Herausgabe der Dichtung“ u. s. w. In diesem ausführlich ausgearbeiteten Dokument wird des Künstlers Aufführungsideal ganz in der selben Weise als in der „Mittheilung“ nun aber weit eingehender motivirt, dargelegt. Eine der Wirklichkeit gegenüber so gut wie „aufgegebene“ Utopie war also inzwischen im Geiste des Meisters dennoch und unwiderstehlich zu vollster Reife entwickelt, zu vollstem Wachsthum aufgeblüht, sodass sie nun fast bereits bis in die geringfügigsten Einzelheiten zergliedert, im Kopfe wie auf dem Papier festgestellt und fixirt werden konnte. Nur die allerwichtigsten und in diesem Zusammenhang geradezu unumgänglichen Stellen seien daraus angeführt.

Hier ist nicht mehr die Rede weder von Weimar noch von Zürich: das zur Verwirklichung der grossen Idee auserkorene Fleckchen Erde ist noch völlig unbestimmt und muss noch erst gesucht werden. Auf die Mittheilung, vom November 51, des Gedankens an jene damals nur noch so unbestimmt geplanten Aufführungen anspielend und daran anknüpfend, sagt der Meister: „Es kam mir vor Allem darauf an, eine solche Aufführung als frei von den Einwirkungen des Repertoirganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder grossen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme ausserordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem grösseren stehenden Theater nicht zu kollidiren, somit auch einem grossstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüber zu treten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht blos aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmässigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden. Einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum, und dem grossen Vortheile der

Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten *) in Besprechung gezogen. Hierher sollten nun, etwa in den ersten Frühlingsmonaten, aus den Personalen der deutschen Operntheater ausgewählte, vorzüglichste dramatische Sänger berufen werden, um, ununterbrochen durch jede anderartige künstlerische Beschäftigung, das von mir verfasste mehrtheilige Bühnenwerk sich einzutüben. — Das deutsche Publikum aber sollte eingeladen werden, zu den festgesetzten Tagen der Aufführungen, von denen ich etwa drei im Ganzen annahm, sich einzufinden, indem diese Aufführungen, wie bereits unsere grossen Musikfeste, nicht einem partiellen städtischen Publikum, sondern allen Freunden der Kunst, nah' und fern, geboten sein sollten. Eine vollständige Aufführung meines „Bühnenfestspiels“ sollte, im vollen Sommer, an einem Vorabende das Rheingold, und an drei folgenden Abenden die Hauptstücke zur Darstellung bringen. . . . Klar und bestimmt davon unterrichtet, was es sich diesmal und hier zu erwarten habe, würde unser Publikum aus den von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen bestehen, welche nach dem gastlichen Orte der Aufführung reisen und hier zusammen kommen, eben um den Eindruck unserer Aufführung zu empfangen. Im Sommer wäre für Jeden dieser Besuch zugleich mit einem erfrischenden Ausfluge verbunden, auf welchem er, mit Recht, zunächst sich von den Sorgen seiner Alltagsgeschäfte zu zerstreuen suchen soll. Statt dass er, wie sonst, nach mühsam am Comptoir, am Bureau, im Arbeitskabinet oder in sonst welcher Berufsthätigkeit, hingequältem Tage, des Abends die einseitig angespannten Geisteskräfte wie aus ihrem Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen sucht und deshalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohlthätig dünken muss, wird er diesmal sich am Tage zerstreuen, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln: und das Zeichen zum Beginn der Festaufführung wird ihn hierzu einladen. So, mit frischen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen Begehren erfasst, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständniss aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein musste. Da, wo er sonst mit ermüdetem Hirn, zerstreungssüchtig angelangt, neue Anspannung, und somit schmerzliche Ueberspannung finden musste, wo er deshalb bald über Länge, bald über zu grossen Ernst, und endlich völlige Unverständlichkeit zu klagen hatte, wird er jetzt zu dem wohlthätigen Gefühle der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt, und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte. Da wir hier zu einem Feste versammelt sind, und dieses heute ein Bühnenfest, nicht ein Ess- oder Trinkfest ist, so könnte ausserdem, wie dort Musik und Rede zur Stärkung der Ess- und Trinklust in Pausen verwendet werden, diesmal in den leicht zu verlängernden Zwischenakten jede mögliche Erfrischung, wie ich annehme in sommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Oekonomie der Geistesthätigkeits-Entwicklung verwendet werden.“**)

Und so geschah es, vierzehn Jahre später. Indem ich die in unserem „Vorwort“ nunmehr folgende, ausführliche Auseinandersetzung der künstlerischen Vortheile des unsichtbaren Orchesters, des „mystischen Abgrundes, der die reale

*) Zweifellos Gottfried Semper († 1879), dem Baumeister des Dresdener Hoftheaters, von welchem in Bälde ausführlicher die Rede sein wird.

**) „Es ist unsinnig, von einem städtischen Theater-(Abend-)Publikum selbst für seinen Genuss Anstrengungen zu verlangen, welchen vorzubeugen ich eben meine Bayreuther Bühnenfestspiele eigens erfunden habe“, schrieb Wagner im November 1878 an Emil Heckel,

von der idealen Welt trennt“, des allen leidigen Repertoire-Verpflichtungen ent-
 hobenen gemeinschaftlichen Studirens und Zusammenwirkens der Künstler u. s. w.
 u. s. w., hier übergehe, wäre es unstatthaft, nachstehende Auseinandersetzung der
 etwaigen Wiederholungen der geplanten Aufführungen und der Ausdehnung des
 Programms unerwähnt zu lassen. „Diese glücklichen Wirkungen zu kräftigen und
 vor allmählichem gänzlichen Verlöschen zu behüten, wäre dann das sicherste
 Mittel, Wiederholungen der grossen Originalaufführungen selbst zu veranstalten.
 Sie müssten zunächst, je nach Umständen, ein —, zwei — oder auch dreijährig
 etwa wiederholt werden, und die ausschlaggebende Veranlassung hierzu würde
 sein, wenn ein neues Originalwerk ähnlichen Styles, oder überhaupt der Aus-
 zeichnung solcher Aufführung werth erscheinend, geschaffen worden wäre. Hiermit
 hinge demnach eine Preisausschreibung für das beste musikalisch-dramatische
 Werk zusammen, und der Preis würde in nichts Anderem bestehen als in der
 Bestimmung zu der auszeichnenden Aufführung an den Festtagen. Die Form des
 Werkes würde die jedesmalige Norm der Aufführung bestimmen: ein Werk, welches
 an einem Abende allein aufgeführt werden kann, würde, seiner geringeren Dar-
 stellungskosten wegen, etwa für jährlich wiederkehrende Feste genügen, während
 ausgedehntere, wie mein gegenwärtiges Bühnenfestspiel, für seltener wiederkehrende
 Perioden bestimmt blieben Endlich aber hätten wir so die Aussicht,
 das Eigenthümlichste und Gelungenste des deutschen Geistes jährlich in einem —
 wenn möglich — neuen Werke besonderer, uns wesentlich angehörender Gattung,
 hervorgebracht zu sehen; und endlich träte so der Zeitpunkt ein, wo wenigstens
 in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige, der Deutsche dadurch anfangs
 national zu sein, dass er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider
 der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat. Ein so bedeutendes und
 erfolgreiches Ergebniss habe ich fürwahr im Auge, wenn ich zunächst an die
 Beschaffung der Mittel zu einer ersten Aufführung meines Bühnenfestspielcs
 denke. Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Theil
 einer solchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um
 die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln!“ Von diesem Plane sagte
 Wagner zwei Jahre später: „durch Ausführung des selben sollte allerdings die
 einzig gründliche Lösung der mich beschäftigenden Probleme vorbereitet werden.“
 Diese Utopie eines Wettstreites um das beste musikalische Drama hat sich
 nicht verwirklicht. Bis jetzt dürfte die Kunst aber kaum zu kurz dabei gekommen
 sein, dass das Bayreuther Bühnenfestspielhaus sich zu einem ausschliesslichen
 „Wagnertheater“ gestaltet hat.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Burg. Die von Hrn. Dr. H. Dütschke geführte Vertretung ist in Folge seiner Versetzung nach Berlin erloschen.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Amsterdam. Wagner-Vereeniging. 8. 1. 92. *Meistersinger*, III. Aufzug, Scene 1, 4 und 5, Walther: Herr Grüning, Sachs: Herr Fritz Plauk, David: Hr. Hofmüller, Eva: Frl. Louise Mulder, Beckmesser: Hr. Jensen a. Dresden, Kothner: Hr. Orello a. Amsterdam. Leiter: Hr. Dr. Henri Viotta. —

Darmstadt. Zw.-V. 25. 1. 92. XIV. Vereinsabend: *Gebet der Elisabeth* (Frl. J. Dietz aus Frankfurt a/M.), *Lohengrin's Abschied* (Hr. Opems. v. Bandrowski aus Frankfurt a/M.), Lieder von Schubert, Lassen, Richard Strauss, „*Schmerzen*“ und „*Träume*“ (Frl. Dietz), Sonate c-moll von Beethoven (Hr. Kirchenmusikmeister A. Mendelsohn), Arie aus „*Orpheus*“ von Gluck (Frl. Keil), Lenzeslied und Schlusscene des I. Aktes der „*Walküre*“ (Frl. Dietz, Hr. v. Bandrowski); Klavier: Frl. Dietz, Hr. Mendelsohn, Hr. Höcker. —

Kiel. Zw.-V. 17. 1. 92. Vereinsabend: Liszt, „*Orpheus*“, symphon. Dichtung, f. Klav., Viol. u. Cello v. Saint-Saëns (Hrn. A. Keller, Mühlfeld, Stock), aus den „*Skaldengesängen*“ des German Philipp zu Eulenburg (Hr. Prof. Curtius), *Albumblatt* (Hr. Mühlfeld), *Siegfried's Rheinfahrt* (Hrn. Keller, Mühlfeld, Stock). —

München. Zw.-Ver. 3. 2. 92. Musikalischer Abend: *Siegfried-Idyll* (f. Klav., 2 Violinen, Viola und Violoncello bearbeitet von Pringsheim), Beethoven, Kreutzer-Sonate, Liszt, Angelus f. Streichquartett, *Trauerklänge bei Siegfried's Tod*, *Vorspiel und Isolde's Liebestod* a. „*Tristan und Isolde*“. Mitwirkende: Hr. Professor Berthold Kellermann, Hr. Hofkapellmeister Fischer, Hr. Hofmusiker Vollnhals und mehre junge Musiker des Hoforchesters. —

Rheydt. (Nachträglich.) Die Vertretung für M. Gladbach-Rheydt hat am 14. 7. 91. im Verein mit der Vertretung für Viersen einen bisher nicht angezeigten Wagner-Abend abgehalten, welcher sich auszeichnete durch eine Vorlesung des „*Parsifal*“ (Hr. O. Rokicki), nebst musikalischem Vortrag der drei Einleitungen zu den Aufzügen, der beiden Wandelmusiken und des Schlusses am Klavier (Herr Dingeldey).

Riga. Wagner-Verein 11. 1. 92. VI. Vereinsabend. Liszt, „*die Ideale*“, symphonische Dichtung, an zwei Flügeln vierhändig (Frau E. Kühn und Herr Hans Schmidt); *Nornen-Szene a. d. „Götterdämmerung“* (erste Norn: Frl. E. Kolberg; zweite Norn: Frl. Marg. Müller; dritte Norn: Frau J. v. zur-Mühlen); Klavier: Herr Kapellmeister Carl Waack. Beide Vorträge wurden wiederholt, zwischen den beiden Vorführungen der dramatischen Scene: thematische Erläuterung der musikalischen Motive.

Wiener-Neustadt. Zw.-V. 16. 1. 92. I. Vortragsabend: Beethoven, Sonate d-moll op. 57, Schubert, Klavier-Trio II, „*Der Tod u. d. Mädchen*“ (Lied u. Streichquartett), *Siegfried*, III. Aufzug. —

Znaim. Ortsvertretung (Prof. Dr. Carl Pichler). Im J. 1891 fanden 4 Musikaufführungen in der Wohnung des Ortsvertreters statt, an welchen sich ausser diesem selbst die Vereinsmitglieder Frl. Emma Schetz, Hr. Staatsanwalt Baumann, Hr. Tonkünstler Heyda, Hr. Inspektor Protiwinski, Hr. Kaufmann Zauner in hervorragender Weise theilnahmen. Es gelangten unter anderem folgende Werke zur Aufführung: *Meistersinger-Vorspiel* f. 2 Pfte. v. H. Behn; *Siegfried-Paraphrase u. Walther's Preislied* (Wilhelmj); Liszt „*Les Préludes*“, Symphonische Dichtung, arr. f. 2 Pfte. vom Comp.; Cornelius: Ouvertüre zur Oper „*Barbier von Bagdad*“, bearb. f. 2 Pfte. von H. Behn; Grieg: Klavier- und Violin-Sonaten op. 13 u. op. 45; Rubinstein: Andante aus der Viola-Sonate op. 49; Henselt: Romance op. 10 u. Vöglein-Etüde; Chopin: Polonaise op. 40 A-dur. — Die am 20. Dez. veranstaltete „*Mozartfeier*“ hatte folgendes Programm: Don Juan-Ouvertüre (achthändig), Rondo aus der F-dur-Sonate (Ed. Peters Nr. 1); Phantasie und Sonate (c-moll), mit frei hinzu komponirtem 2. Klavier von Grieg; Klavier-Quartett in g-moll. — Die Zahl der Mitglieder beträgt 78.

Bayreuther Bühnenfestspiele.

Ein die Kartenbestellungen und Berechtigungsscheine betreffendes Zirkular der Zentralleitung ist am 31. Januar an alle Zweigvereinsvorstände und Ortsvertretungen gerichtet worden; die Mitglieder können also dort nunmehr sich über die Sachlage genügend unterrichten.

In der letzten Woche der Aufführungen hat eine Umstellung der Werke stattfinden müssen, die sich nun also folgen:

Donnerstag	21.	Juli	Parsifal.
Freitag	22.	"	Tristan und Isolde.
Sonntag	24.	"	Tannhäuser.
Montag	25.	"	Die Meistersinger von Nürnberg.
Donnerstag	28.	"	Parsifal.
Freitag	29.	"	Tristan und Isolde.
Sonntag	31.	"	Die Meistersinger von Nürnberg.
Montag	1.	August	Parsifal.
Donnerstag	4.	"	Parsifal.
Freitag	5.	"	Tristan und Isolde.
Sonntag	7.	"	Tannhäuser.
Montag	8.	"	Parsifal.
Donnerstag	11.	"	Parsifal.
Freitag	12.	"	Tannhäuser.
Sonntag	14.	"	Die Meistersinger von Nürnberg.
Montag	15.	"	Parsifal.
Mittwoch	17.	"	Tannhäuser.
Donnerstag	18.	"	Die Meistersinger von Nürnberg.
Sonnabend	20.	"	Tristan und Isolde.
Sonntag	21.	"	Parsifal.

Bayreuth, 13. Februar 1892.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Darmstadt. Nach dem Jahresberichte des Zweigvereines für 1891 hat sich die Mitgliederzahl von 141 auf 196 gehoben. An die Zentralleitung konnten 740 *M.* abgeliefert werden, gegen 580 *M.* im Vorjahre. Der Verein erhielt 21 Freikarten. Der Vorstand besteht gegenwärtig aus: Herren C. Selzam, Premier-Lieutenant, I. Vorsitzender, C. Flinsch, II. Vorsitzender, Ludwig Wagner, Grossherz. Hofschauspieler, Cassier, Otto Höcker, Lehrer, Schriftführer. — Protektor des Vereins: S. Kgl. Hoheit der Erbgrossherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (jetzt regierender Grossherzog). —

London. Die Mitgliederzahl der Wagner Society ist gegenwärtig 159. Das Executive Committee besteht aus den Herren Avigdor L. Birnstingl, Treasurer; Julius Cyriax; Edward Dannreuther; Charles Dowdeswell; Hon. Secretary; William Ashton Ellis; Alfred Forman; H. F. Frost; B. L. Mosely; Hubert Parry; Louis N. Parker; Secretary: W. H. Edwards; Präsident des Vereins: the Right Hon. the Earl of Dysart. —

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Berlin. Akad. Richard Wagner-Verein. 8. 2. 92. II. erweiterter Vereinsabend: Liszt, Vorspiel zur „heiligen Elisabeth“ (Hr. Dr. Peters); Löwe, „Der Nöck“ (Hr. Schultze-Strelitz), Vortrag des Hrn. Referendar Huber über die Aesthetik Jean Paul's, Schubert, Symphonie h-moll (Hrn. Päsler und cand. jur. Hallamik). —

Darmstadt. Nach dem Jahresberichte des Zweigvereines für 1891 fanden im verfloßenen Jahre 5 Vereinsabende statt, am 16. 2., 16. 3., 20. 4., 18. 11., 21. 12., in denen ausser Wagnerischen Werken auch solche von Liszt, Beethoven, Gluck, Weber, Schubert, Schumann, Grieg u. A.: sowie die bisher erschienenen Compositionen des Vereinsprotektors, (Erb)Grossherzogs von Hessen kgl. Hoheit, zur Aufführung kamen. Ermöglicht wurden diese Abende durch die gütige Mitwirkung der auswärtigen Künstler: Hrn. Hofoperndirektor Felix Mottl a. Karlsruhe, der Kammersängerin Frau Louise Jaide a. Rotterdam, der Kammersängerin Frl. Pauline Mailhac a. Karlsruhe, des Kammersängers Hrn. Theodor Reichmann a. Wien, des Hrn. Ludwig Dingeldey a. Düsseldorf, des Hofopernsängers Hrn. Götjes a. Mannheim und der hiesigen Künstler: Hofopernsängerinnen Frl. Milena und Neumeyer, Frau Weber, Frl. Rau, der Herren Weber, Hettstedt und H. Hayn. — Seit Kurzem hat der Zweigverein für seine Mitglieder eine Bibliothek und ein Lesezimmer eingerichtet, wo Wagner's gesammelte Schriften, die „Bayreuther Blätter“ und eine reichhaltige Wagner-Litteratur ausliegen. —

Graz. Wagner-Verein. 29. 1. 92. M. Plüddemann, „der Taucher“ (Herrn J. Gruber und Karl Pohlig), Monolog des Hans Sachs und Zwiegespräch mit Eva a. d. II. Akt der „Meistersinger“ (Hr. Fr. Hofmann, Frau Direktor Aman), die Scene der Todverkündung a. d. „Walküre“ (Hr. Fr. Hofmann, Frau Krämer-Widl). —

Grossenhain. Zweigverein. Im Vorjahre fanden 4 Vereinsabende statt: am 20. 1., 14. 3., 2. 11., 9. 12., wobei zur Ausführung kamen aus den Werken: Vorspiel zu „Lohengrin“, Ortrud u. Telramund, Siegmund's Lenzeslied, Trauerklänge bei Siegfriedes Tode, Wotan's Abschied, und das Lied „Der Tannenbaum“, ausserdem Compositionen von Becker, Berger, Brahms, Beethoven, Chopin, d'Albert, Haydn, Krüger, Leclair, Liszt (Loreley), Reinecke, Rubinstein, Scarlatti, Schubert, Schumann, Sommer, Weber. Mitwirkende: Hofopernsängerin Frl. Bertha Busch a. Altenburg. Frl. Elisabeth Kaiser, Konzertsängerin, Frl. Wella Manke, Pianistin, Frl. Elsa Zillmann, Pianistin aus Dresden, Hrn. Kammermusiker Ferd. Böckmann, Adolf Elsmann, Th. Blumer, A. Stenz, Kammervirtuos Hess aus Dresden, Hofopernkapellmeister Chemin-Petit, Hofopernsänger Kromer aus Altenburg.

London. Zweigverein. Am 24. 2. und 30. 3. 92 hält Herr Wm. Ashton Ellis zwei Vorträge über das „Kunstwerk der Zukunft“. Seine Uebersetzungen der Prosawerke Wagners werden auch weiterhin den Mitgliedern vom Verein aus gratis geliefert.

Plauen. Zweigverein. 4. 2. 92. II. Abonnement-Konzert von Fr. Alice Barbi, k. k. Kammersängerin, und Fr. Mary Wurm, Pianistin: Werke von Astorga, Brahms, Chopin, Franz, Händel, Jomelli, Lassen, Rubinstein, Schubert, Schumann. — 2. 3. 92. Familienabend: „Wie Wagner Komponist ward“, Charakterbild im 1. Aufzuge von H. v. Zimmermann (das Schauspielerpersonal des Hrn. Dir. G. Zauner); Beethoven, Quartette A-dur und E-dur; ein Satz a. *Parsifal*. (Hrn. Zöphel, Kobien, Pinder, Lange.) —

Wien. Ak. Wagner-Verein. Am 14. 12. 91 hielt Herr Hofschauspieler Lewinsky die dritte und letzte Vorlesung aus Gottfried von Strassburg, „Tristan und Isolde.“ —

Gedenkfeiern.

Berlin. Vereinigte Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam. 15. 2. 92. *Kaisermarsch*, *Walküre* I. Akt. (Frau Rosa Sucher, kgl. Kammersängerin; Herr Albert Niemann, kgl. Kammersänger; Hr. R. Krasa, kgl. Hofopernsänger). *Siegfried's Rheinfahrt*, *Siegfried's Tod* und *Trauerklänge* (Hr. A. Niemann), *Brünnhilden's Opfer und Walhall's Ende* (Frau R. Sucher). Dirigent: Hr. Prof. Karl Klindworth. Orchester: Die sehr verstärkte Philharmonische Kapelle. —

Breslau. Evangelischer Gesellen-Verein der Bernhardiner-Gemeinde. 13. 2. 92. *Tannhäuser-Ouvertüre* (Klav. 4hdg., Harmon. u. Streichquart.) Vortrag zum Gedächtnisse Richard Wagner's von Herrn Prof. Dr. Max Koch. *Walkürenritt* (Klav. 4hdg.). *Isoldens Liebestod* (Violinsolo mit Klav. u. Harm.). *Vorspiel z. d. Meistersingern* (Klav., Harm., Streichquart.). *Preislied* (Klav., Harm., Viol. u. Cello). *Walduwehen* (Klav. u. Streichquart.). *Vorspiel z. Parsifal* (Klav., Harm., Streichquart.).

Darmstadt. Zweigverein. 22. 2. 92. Prolog von Adolf Keil, gespr. von Hofschauspielerin Fr. Ethel. *Vorspiel zu Parsifal* (Klav., Harm., Viol. u. Cello). *Ansprache des Wolfram*. Lenzeslied und Schlusscene des I. Aktes der „*Walküre*“. *Pogner's Anrede*. *Walther's Preislied*. *Loge's Erzählung*. Lieder: *Schmerzen*, *Engel*, *Steh still*. III. Akt des *Parsifal* bis zur Verwandlung. Mitwirkende: Hrn. A. Hayn, O. Höcker, Leck, F. Mehmel, A. Mendelsohn, Hof Sängerin Fr. Milena, Hofopernsänger Hr. Mittelhauser aus Mannheim. Klav.: Herren Mendelsohn u. Hayn.

Graz. Wagner-Verein. 12. 2. 92. Vortrag des Herrn Fr. Hofmann über „*Lohengrin*“. Der Ausschuss des Vereins bezog 100 Stück der „*Erinnerungen an Richard Wagner*“ von Hans von Wolzogen für die Mitglieder. —

Heidelberg. Bach-Verein. VI. Konzert. 22. 2. 92. Zum Gedächtnisse Richard Wagner's. *Parsifal*, Vorspiel, Verwandlungsmusik und Gralsfeier, Einleitung zum 3. Akt und Charfreitagszauber; *Meistersinger*, Vorspiel, Schlussgesang des Hans Sachs. Leiter: Herr Professor Dr. Wolfrum, Mitwirkende: Herr Kammersänger Theodor Reichmann, Herr Konzertsänger Adolf Römhildt. Chor: der Bach-Verein und Akademische Gesangsverein. Das unsichtbare Orchester ist ergänzt durch eine grosse Anzahl von Künstlern der Karlsruher Hofbühne, welche bei den Bayreuther Festspielen mitgewirkt haben.

Pössneck. Zweigverein. Am 13. 2. 92 ward hier im Wagner-Zweigverein mit der Einrichtung eines Leseabends begonnen und Wagner über Goethe aus der Encyklopädie gelesen. Daran schlossen sich 2.) an: Mittheilungen des Herrn J. H. Löffler über den Meister aus persönlicher Anschauung. Dieser „Leseabend“ wiederholt sich in Zwischenräumen von 3 Wochen. —

Wien. Germanenbund, Verband „*Favoriten*“. 2. 2. 92. Wagner-Feier: *Vorspiel z. d. Meistersingern* (Klav., Herren J. Reiter u. F. Lippert —), Festrede von Herrn Josef Stolzing, *Pogner's Anrede*, die *Schusterlieder* und *Schlussgesang des Hans Sachs* (Hr. Appel), *Kaisermarsch*, Liszt, Marsch der heiligen drei Könige aus dem „*Christus*“ (Herren Reiter und Lippert), *Lohengrin's Erzählung vom heiligen Gral* (Hr. Schieber).

IV.

Die Menschen sind nur so lange produktiv in Poesie und Kunst, als sie noch religiös sind.

(Goethe.)

Goethe und die Religion.

Zum 60. Todestage Goethe's.

Von Armin Seidl.

Kritische Einleitung.

Nichts kann in vielbesprochenen und -umstrittenen Fragen eine heilsamere Wirkung ausüben auf die selbstverliebte Blindheit, mit der die beteiligten Parteien zu urteilen pflegen, als eine actenmässige Darstellung des vorliegenden Falls. Eine solche wurde nun auch dem Verhältnisse Goethes zur Religion zu Theil. Th. Vogel unterzog sich dieser sehr dankenswerten Aufgabe in einem kleinen bei Teubner erschienenen Buche: *„Goethes Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion und zu religiös-kirchlichen Fragen; in zeitlicher Folge zusammengestellt.“* Jeder begreift, dass eine solche Arbeit von höchstem Wert und Interesse ist; hier allein kann man ein ganzes Bild sehen in seinen Wandlungen, in seinem allzeit Bleibenden; hier kann man selbst sich an dem grossen Beispiel bilden, ohne aus dem Gleichgewicht einer praktisch-„ästhetischen“ Lebensanschauung zu fallen. — Wenn wir es unternehmen, dem Bayreuther Freundeskreis dieses Buch in ausführlicherer Darstellung vorzuführen, so geschieht es, um eben das zu ersetzen und auszuführen, was das Buch zu thun übrig lässt, — wofür uns natürlich volle Fernhaltung eines Parteistandpunktes zugestanden werden muss.

Doch hat uns vorher eine Betrachtung der in jenem Buche geleisteten Arbeit und Arbeitsweise zu beschäftigen.

Der Verfasser, jetzt in höherer Stellung in Dresden, war ehemals Rektor der Thomasschule in Leipzig. Er ist Schulmann, Philologe. Die Arbeit selbst ist eine rein philologische. Man darf also mit den höchsten Anforderungen an eine solche herantreten. Aber es kommen uns gar nicht selten in unsern Tagen Bücher in die Hände, die uns helle Verwunderung entlocken darüber, dass nach jahrelanger Schulung der Wissenschaft inmitten ihrer selbst zuweilen noch so wenig wissenschaftlich gearbeitet wird; dass das Einzige, was man dem Spezialisismus hätte verdanken können, kritisch gesichtete Vollständigkeit, gar nicht überall zu finden ist.

Man dürfte es unserem Buche gleich an seinem Umfang ansehen, dass auch hier keine Vollständigkeit zu suchen ist. Nun — sie ist ja nicht notwendig und man ist gern einverstanden mit dem Vorwort, wo es

heisst, man müsse die Aussprüche wägen, nicht zählen. Aber thatsächlich steht das eben nur im Vorwort. Unter den Sprüchen findet man viele, die einem nichts Besonderes sagen, ja sogar an das Alltägliche grenzen, wo Goethe z. B. nicht sowohl über die Religion, als über sein Thun und Treiben, über Tagesereignisse spricht. Namentlich liest man oft eine ganze Reihe von Nummern, in denen immer wieder das Selbe steht, auch häufige Wiederholungen, nicht einmal stäts mit den selben Worten, bald länger, bald kürzer. Mit welcher Wage wurde denn bei dem allen „gewogen“?

Andrerseits: was und wie viel ungemein Wichtiges vermisst man! Man blättere „Dichtung und Wahrheit“ durch: ich bürge dafür, dass man mindestens in jedem Buch eine höchst bedeutsame Stelle findet, die nicht hier aufgenommen ist. Ich erwähne nur jene über das „Dämonische“, welche mit dem: „*Nemo contra deum, nisi deus ipse*“ schliesst, oder jenen Plan einer Dramatisierung des Lebens Mahomets und seine Idee; auch die Stellen im 11. und 12. Buch, wo deutlich schon die späteren „orphischen Urworte“ durchblicken. Zu diesen selbst hätte sich noch so manches erläuternde und vertiefende Wort aus Goethes eigenen Bemerkungen darüber (unter „Ethisches“) nebst mehrem Anderem hierselbst verwerten lassen. Von der „Diana der Epheser“ fehlt die Hauptsache: der Schluss. Die „venezianischen Epigramme“ sind so gut wie gar nicht berücksichtigt. Auch das Gedicht „Ilmenau“ — typisch und marksteingleich in Goethes Leben — in den wichtigsten Punkten nicht. Und wo ist „die Braut von Corinth“?

Das berührt zugleich eine Hauptfrage: Ist ein Dichter allein aus dem, was er ausdrücklich über einen bestimmten Punkt gesprochen hat, in seinem Verhältnis zu diesem zu beurteilen, oder liegt nicht weitaus die bessere Hälfte seines Denkens in seinen Schöpfungen verkörpert; da, wo man nicht mit einem Satz, einem Wort findet, was man sucht, sondern in Thaten dargestellt, in Situationen und Wirkungen, seelisch gross und heller empfindet, was der Dichter meint? „Goethes Selbstzeugnisse“ nennt der Verfasser diese Sammlung. Müssen da nicht notwendig diejenigen Dichtungen, welche hier in Betracht kommen, in ihrer Ganzheit als Zeugnisse aufgenommen werden, sei es wörtlich, in grösseren Bruchstücken oder durch vorzüglich ausgearbeitete Inhaltsangaben? Was hätte es verschlagen, jene zwei zuletzt angeführten Dichtungen, „Ilmenau“ und „die Braut von Corinth“, die für zwei Lebensperioden Goethes einfach das Programm oder den Inhalt geben, in ihrem vollen Umfang aufzunehmen? Und wer ergreift aus den vielen zerrissenen Stellen aus „Faust“ die Eine Idee, die denen allen zu Grunde liegt, mehr als alle ist? Aehnliches gilt vom „ewigen Juden“. Das sind doch die Zeugnisse eines Dichters. Statt deren werden uns Brocken vorgesetzt, die nach Willkür durcheinandergeworfen sind, so dass man sie sich erst selbst zu einem Gesamtbau zusammentragen muss, dessen Fundamente auch nur wieder ausserhalb, durch eine genauere Kenntnis von Goethes Leben und Dichten gefunden werden können.

Das ist der allgemeine Nachtheil solcher Aphorismen-Sammlungen. Aber wir könnten uns denken, dass selbst eine solche Goethe in diesem Punkte gerecht werden könnte, wenn man diese Aphorismen organisch miteinander verbindet durch einen fortlaufenden Text, wobei dann selbst Dichtungen in den Hauptsachen aphoristisch wiedergegeben werden können, ohne um ihr Mark und Bein zu kommen. Ja, auch eine blossе Aphorismen-Sammlung zugestanden, müssen wir doch unser entschiedenstes Bedenken äussern gegen eine willkürliche Einteilung des Stoffes, die z. B. im ersten Theil jede Harmonie zerstört durch neun verschiedene, durchaus unpassend oder falsch gewählte Kapitelüberschriften. „Der Zug nach der Höhe“ heisst die erste, die zweite „Gott und Gottesverehrung“, die dritte „Gott-Natur“, — man sieht sofort notwendige Wiederholungen und gegenseitige Ergänzungen. Das wird unterm Lesen aber noch erschwert dadurch, dass jedes Kapitel noch obendrein chronologisch geordnet ist, so dass man beim Tod Goethes angelangt immer wieder in der frühesten Jugendzeit anfangen darf. Wir haben natürlich nichts gegen die chronologische Ordnung, aber viel gegen die Zersplitterung der einzelnen Perioden. Diese geben die äussere Form, unter der Goethe zu betrachten ist, wobei dann die genaueren Zeitverhältnisse nur in wenigen Punkten mehr Beachtung nötig haben. — Im Punkte der an sich überaus vorteilhaften und schätzenswerthen Zeitdatierungen, muss ich doch kurz darauf hinweisen, dass der Verfasser die Citate aus „Wahrheit und Dichtung“, wie einige andere biographische Rückblicke, ohne Weiteres in jenes Jahr setzt, in dem das Berichtete handelt, nicht in dem Goethe es schrieb. Nicht besser ist es, wenn man als „Selbstzeugnisse“ Goethes Worte des Mephistopheles oder des Pfarrers in „Hermann und Dorothea“ zu lesen bekommt. Was für einen Maassstab haben wir denn in diesem Punkt, dass wir uns überhaupt — wie der Verf. im Vorwort ausdrücklich bemerkt — darüber „gewissenhaft prüfen“ können?! Und ist es wohl gewissenhaft, die „Bekanntnisse einer schönen Seele“ für „Selbstzeugnisse“ Goethes auszugeben? Auch die „Xenien“ gehören zum Theil hierher. —

Danken müssen wir dem Verf. dafür, dass er den Begriff der Religion so weit als möglich gefasst hat. So allein können wir das Wesen der Goethischen Religion verstehen, die sich in all seinem Thun, all seinem Denken und Fühlen geäussert, so dass man fast fragen kann, ob sie sich überhaupt bei ihm begrenzen lässt. —

Wir werden nunmehr den Versuch machen, uns so knapp als möglich aus dem in diesem Buche aufgespeicherten Material und anderen hier fehlenden Zeugnissen ein festes, klares Bild zu prägen von Goethes Religionsanschauungen, wie sie sich im Rahmen der Hauptperioden seines Lebens gleich Jahresringen immer weiter und mächtiger um den eignen seelischen Mittelpunkt aneinanderreihen und übereinander aufbauen. Wir werden hierbei, so weit es möglich, jene Zweiteilung des Buches festhalten,

welche uns vom Allgemeineren zu den besondern christlich-kirchlichen Fragen führt, unterstellen sie jedoch dem Zeitprincip, damit uns jede Periode alles in allem gibt. Diese selbst zeigen sich in unserm Fall dem forschenden, nachempfindenden Sinn in deutlichen, individuell verschiedenen Gruppen von Sätzen, deren wir fünf zählen: Jugend, Weimarer Zeit bis zur italienischen Reise, die Zeit des Zusammenwirkens mit Schiller, dann die bis zum Tod seiner Frau und seiner Enthebung von der Theaterleitung, das Übrige sein Greisenalter. Dabei erlauben wir uns nur jene Stellen aus „Dichtung und Wahrheit“ zu der Periode zu rechnen, von der sie handeln, welche in der Vergangenheit sprechen, wofern nicht im einzelnen Fall andere Gründe maassgebend werden.

I. Die Jugendzeit bis 1775.

Man darf mit Recht annehmen, dass das junge Gemüt zum ersten Mal von der grossen Frage nach dem Wesen der Gottheit lebhafter erregt wurde durch ein verheerendes, alle Welt erschütterndes Naturereignis — das Erdbeben von Lissabon. Behält auch der junge, lebensfrische Mut gleich wieder die Oberhand, so war die Schreckens- und Nichtigkeits-Empfindung doch gefühlt und blieb ungelöst: „Vergebens suchte das junge Gemüt sich gegen diese Eindrücke herzustellen.“ Sie wirkten schlummernd fort, eine kleine Störung konnte sie wieder übergross zu Bewusstsein führen. Noch 20 Jahre später schildert Goethe die Niedergeschlagenheit, mit der ihn das Ertrinken von vier Knaben dauernd erfüllte: „nur in solchen Augenblicken fühlt der Mensch, wie wenig er ist und mit heissen Armen und Schweiss und Thränen nichts wirkt.“ Es ist das selbe Aug' in Aug-Gegenüberstehen der überwältigenden Thatsächlichkeit der Natur, das gegen den Schluss dieser Periode dann dichterischen Ausdruck findet in Faust's Zusammenbrechen vor dem unfassbaren Erdgeist, und da zugleich auch die Unmöglichkeit eines andern, geistigen Erfassens der Gottheit ausspricht. Diesen Gesichtspunkten geht parallel jene Betrachtungsweise, welche Gott, in der Natur offenbart, durch naive Lebensfreudigkeit und Sinnlichkeit zu begreifen sucht. Schon den Knaben hatte „die Schönheit der Welt und das mannigfache Gute“ darin zu einer sonderbaren Gottesverehrung gebracht: zu einem Opfer, das er der aufgehenden Sonne brachte. Er glaubte an einen „Gott, der mit der Natur in unmittelbarer Verbindung stehe, sie als sein Werk anerkenne und liebe“, und der darum „auch wohl mit dem Menschen in einem genaueren Verhältnis“ stehend gedacht wurde. Es ist klar, dass diese Vorstellungen und kindlichen Versuche direkt beeinflusst waren durch des Knaben eingehende alttestamentlichen Studien. Wir werden aber gewiss erkennen, dass diese eben eine Empfänglichkeit im jungen Goethe voraussetzten, welche sich im weiteren Leben noch deutlich genug darthun sollte. Es ist die Vorbildlichkeit jener Geschichte Israels für die Entwicklung der Menschheit und die Uebereinstimmung zwischen

dieser und dem Leben eines harmonisch aus sich selbst aufsprossenden Menschen, das uns hier in doppelter Vereinigung entgegentritt. Dieser „ewige Jude“ in Goethe — wenn ich so sagen darf, zeigt sich ganz besonders in der Wertschätzung seiner eigenen Person, seiner eigenen Beziehungen zu Gott. „Sei mein Herr du, mein Gott! Du Alliebender du, der die Sonne, den Mond und die Sterne schuf, Erde und Himmel und — mich!“ Und später heisst es: „... hier in meinem Herzen ist das Allerheiligste.“ Er kennt „das liebe, unsichtbare Ding“, das sehr für ihn sorgt und versteht es, „wie Elieser mit völliger Resignation in seines Gottes überall einflussende Weisheit das Schicksal einer ganzen zukünftigen Welt dem Trinken der Kameele zu überlassen.“ Doch scheint es ihm anmaasslich, alles Schlechte und Gute im Leben auf Gott zu schieben, da er doch oft genug erfahren, dass der Mensch das Seinige zu thun hat, wenn ihm „in den hilfsbedürftigsten Momenten zugerufen wurde: Arzt, hilf dir selber!“ Es läuft indessen in all diesen Aussprüchen ein Nebengedanke noch ausserdem einher, der lange schon in ihm durchschimmernd, mit der Kenntnis Spinozas fest und unzweifelhaft sich gestaltet hat. Eine der wenigen Ideen, welche uns in Goethe ohne Einwirkung von aussen, doch als unbewusster Ausdruck des „milieu“ seiner Zeit, gleichsam „metaphysisch“, klar und unwandelbar entgetreten, ist die Lehre von dem Wert einer Persönlichkeit. „Unter allen Besitzungen auf Erden ist ein eigen Herz die kostbarste“, und „Herr, mache mir Raum in meiner engen Brust!“ so lautete jener Fundamentalsatz seines Lebens für diese Periode, teils als Erfahrung, teils als Forderung, — beides identisch für das beide hervorbringende, halb noch schlummernde Persönliche. Dieses Persönliche, das mehr und mehr sich dem gleich fühlt, was eine natürlich-naivere Anschauungsweise ausser sich verlegt und verehrt, haben wir uns in seiner ganzen jetzigen Beziehung zu Gott und Religion schon mitspielend zu denken: es ist jenes neutrale „liebe unsichtbare Ding, das sie Gott heissen“, noch deutlicher definiert in einem gleichzeitigen Brief an Schönborn über Lavater: „Wenn ich ihm nur einige Tropfen selbständigen Gefühls einflössen kann, soll mich's hoch freuen. — Es ist unglaublich, wie schwach er ist und wie man ihm gleich Rätseln und Mysterien spricht, wenn man aus dem in sich und durch sich lebenden und wirkenden Herzen redet.“ Es ist klar: das Göttliche, das erst vom Nichts, von einem Kleinheitsgefühl des eigenen Ich irgendwo ausserhalb gesucht und verehrt wird, wird sich mit der wachsenden Erkenntnis und Erfahrung immer stärker selbst bewusst, der Mensch sieht es in sich und fällt ins andere Extrem, gleich Feuerbach das eigene Ich zum Gott zu machen. Bei Goethe hat diese Betrachtungsweise ihre Spitze erreicht und zugleich sich zu einer hohen künstlerischen Form gestaltet im vorletzten Jahr dieser Periode im „Prometheus“: „Da ich ein Kind war, nicht wusste, wo aus noch ein, kehrt' ich mein verirrt's Auge zur Sonne, als wenn drüber wär' ein Ohr,

zu hören meine Klage, ein Herz, wie mein's, sich des Bedrängten zu erbarmen. Wer half mir wider der Titanen Übermut? Wer rettete vom Tode mich, von Sklaverei? Hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz, und glühtest jung und gut, betrogen, Rettungsdank dem Schlafenden da droben?“ — Zwei Jahre später lässt er diesem gewittertrotzigen Monolog einen Sang voll sonnigem Glücksschimmer folgen, wo es heisst: „Hinauf! hinauf strebt's. Es schweben die Wolken abwärts, die Wolken neigen sich der sehnenden Liebe. Mir! Mir! In euerm Schoosse aufwärts! Umfangend umfängen! Aufwärts an deinen Busen, allliebender Vater!“ Was war inzwischen geschehen, welcher Geist war über ihn gekommen? „Dieser Geist, der so entschieden auf mich wirkte und der auf meine ganze Denkweise einen so grossen Einfluss haben sollte, — war Spinoza“. Goethe selbst lässt uns deutlichen Einblick machen, von welcher Art diese erste nähere Bekanntschaft mit einem philosophischen System war. Er verhehlt es nicht, dass er, gepackt und geblendet durch die wohlthätige Schulung seines unstät umherschweifenden Geistes, „wie auf den Raub“ die Ethik jenes die ganze Welt umspannenden Denkers verschlungen, ohne sie im Einzelnen genauer geprüft zu haben. Hier trat seinem Drang nach voller Entfaltung der Persönlichkeit, nach vollem Gefühlsinhalt des Universums in seinem Innern zum ersten Mal etwas Ebenbürtiges gegenüber, ein zweites Universum, in dem das erstere seine Ergänzung fand. „Geist und Herz, Verstand und Sinn suchten sich mit notwendiger Wahlverwandtschaft, und durch diese kam die Vereinigung der verschiedensten Wesen zu Stande.“ Es war bei aller heilsamen Anregung und Schulung doch, glauben wir, erst mehr ein staunenerregendes und zur vollen Hingabe zwingendes Überlegensein des festen, weitausblickenden Systems als sichere Übereinstimmung damit. Es war gleichsam eine Befreiung von sich selbst, von seinem ungestümen Persönlichkeitsdrang. Wohl war er vorbereitet zur unbedingten Aufnahme der theoretischen Seiten jenes Philosophems. Schon drei Jahre vorher finden wir bei ihm festbegründet die Anschauung von der Einheit der Natur mit Gott, „den wir allein durch sie zu erkennen vermögen, wie die Seele allein durch das Mittel des Körpers.“ Oder dass die menschlichen Vorstellungen über unser sittliches Verhältnis zu Gott vor ihm verschwinden, wie etwa zwei Farben (gut und böse) „in einem Lichtstrahl zusammenfliessen können.“ Aber wir meinen die praktische Anwendung des Pantheismus, wenn wir sagen, Goethe war mehr überwältigt als einverstanden, jenen ethischen Grundsatz Spinozas: „wer Gott recht liebt, muss nicht verlangen, dass Gott ihn wieder liebt.“ Goethe behauptet gerade hier ein besonderes Ergriffensein von dieser „grenzenlosen Uneigennützigkeit Spinozas“, und fügt hinzu: „Uneigennützig zu sein in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung.“ Wir glauben, dass Goethe hier an letzter Stelle „gedichtet“ und dass ihm eben diese Uneigennützigkeit

damals erst als unbedingt zu erstreben (und insofern allerdings auch schon in sich gefühlt) erschien, nicht aber schon erstrebt war. Und wir verweisen hier auf manches oben angeführte Wort und vor allem noch auf ein weit-aus individuell-wahreres, das er zwei Jahre vorher schrieb: „Wir lieben Gott, weil diese Liebe ein Teil, weil sie die Seele unseres Glücks ist, und nicht: wir suchen unser Glück, weil wir Gott lieben.“ Das war seine „Vorstellung von dem Beweggrund der Tugend.“ Oder wozu das Wort: „Der Glaube ist ein grosses Gefühl von Sicherheit . . . und diese entspringt aus dem Zutrauen auf ein übergrosses, übermächtiges und unerforschliches Wesen,“ wenn nicht — wie ja auch deutlich — mit Beziehung auf sich und sein Glück? Nein, jene Uneigennützigkeit kennt Goethe noch nicht, er erkennt nur ihre Notwendigkeit, und das ist es, was Spinoza für ihn so bedeutungsvoll macht. Das war der Mann, der ihn hart machen sollte, nachdem er sich eben selbst von seiner Herzensverzärtelung im „Werther“ befreit hatte. „Alle Schaffenden nämlich sind hart,“ — aber sie müssen's erst werden. Es ist für diese Periode bezeichnend, das jenes oben citierte Gedicht „Ganymed“ eine Frucht des Spinozastudiums war, wo es heisst: „die Wolken neigen sich mir, . . . aufwärts an deinen Busen, allliebender Vater.“ Der Glaube an die „allgegenwärtige Liebe“ war noch *ultima ratio*.

Goethe hatte aber auch auf anderem Gebiete durch Spinoza eine grosse Förderung erfahren, die er selbst wieder durch Vorarbeiten erhöht hatte, — im Punkte seines (kirchlich-) religiösen Bekenntnisses, das, wie wir gesehen haben, seine Geschichte mit einem vollendeten Naturkultus eingeleitet hatte. Er fügt selbst hinzu, dass er sich damals mehr an den ersten Glaubensartikel gehalten habe. Dazu die herbe Grossheit der Ur- und Patriarchengeschichte des alten Testaments, in welcher die Jugend stäts von dem angezogen wird, was ihr selbst abgehen muss, — ein Lebensinhalt, grosse, beispieleiche Erlebnisse unter dem Spiegel der kindlich-sinnlichen Vorstellungsweise. Die Geschichte Josephs und — bezeichnender Weise — die Höllenfahrt Christi, beide dem überaus stark wurzelnden Gerechtigkeitsgefühl des Kindes reiche und heilsame Nahrung gebend, regen ihn zu frühester poetischer Darstellung an. Wir hören dann, wie ihn die ein reines, für Frivolität noch so unempfindliches Knabengemüt immer verwirrende und beunruhigende Betonung des würdigen Genusses beim hl. Abendmahl um dessen Segen und Genuss brachte, so sehr, dass er bald überhaupt davor zurückschrak aus einem von Unwillen und Furcht gemischten Gefühl. Damit verband sich ganz naturgemäss eine stäts sehr bedeutsame Wandlung im Glauben an eine Autorität. Hatte ihn schon früh das ziemlich allgemeine Verdammungsurteil, das die Frankfurter über seinen angebeteten Heros, Friedrich den Grossen, fällten, zum Aristokraten gestempelt, — Goethe sieht hierin die Wurzel seiner „Verachtung des Publikums“, — so war er in Leipzig durch die schon damals erzieherisch unfähigen Universitätsprofessoren zu einem tiefen Misstrauen gegen seine Lehrer gelangt, was

natürlich auf seinen ganzen Autoritätsglauben Einfluss hatte. Nichts macht aber einen jungen Menschen unglücklicher, um ihn andererseits, in gefährlicher und heilsamer Weise zugleich, ganz auf seine eigene Autorität hinzuweisen, als das Fehlen eines Vorbildes in der Entwicklungszeit, das einen individuell wahren Maassstab des Urteils zu geben vermag. Auch der alte Fritz verlor für ihn seine Glorie und nach Hause zurückgekehrt, erhielt seine kirchlich-religiöse Wertbildung einen festen, weiten Schuttunterbau durch die berühmte „Kirchen- und Ketzerhistorie“ Arnolds, die erste Frühblüte des Humanitätszeitalters. Damit war Bahn gebrochen für eine neue, mit eigenem Material gebaute Religionsanschauung, denn: „da ich oft genug sagen hörte, jeder Mensch habe am Ende doch seine eigene Religion, so kam mir nichts natürlicher vor, als dass ich mir auch meine eigene bilden könne“. Es lag in der Natur der Sache, dass er hiebei in der christlichen Kirche sich auf eine Weise umsah, die ihm am besten die Möglichkeit verschaffte zu prüfen, was ihm, seinem Herzensbedürfniss darin zusagte, brauchbar war. Er schloss sich der Herrnhutergemeinde in Frankfurt an. „Jede positive Religion, — begründet er selbst später diesen Schritt, — hat ihren grössten Reiz, wenn sie im Werden begriffen ist, . . . (wie) in den Zeiten der Apostel, wo sich alles noch frisch und unmittelbar geistig darstellt. Und die Brüdergemeinde hat hierin etwas Magisches, dass sie jenen Zustand fortzusetzen, ja zu verewigen schien.“ Aus seinen, während einer Krankheit gemachten magisch-kabbalistischen Studien, zu welchen ihn sein aufs Mystisch-Naturwissenschaftliche gerichteter Erkenntnisdrang geführt hatte, entstand in dieser Verbindung zunächst eine „Religion,“ „die seltsam genug aussah: der neue Platonismus lag zu Grunde und das Hermetische, Mystische, Kabbalistische gab auch seinen Beitrag.“ Wir übergehen sie, weil sie uns von wenig weitergehenden Wirkungen geblieben zu sein scheint. Es bedurfte nur eines Ortswechsels, um ihn aus dieser Welt zu lösen. Schon 1770 schreibt er aus Strassburg: „Mein Umgang mit den frommen Leuten hier ist nicht gar stark. Ich hatte mich im Anfang sehr stark an sie gewendet, aber es ist, als wenn es nicht sein sollte. Sie sind so von Herzen langweilig, wenn sie anfangen, dass es meine Lebhaftigkeit nicht aushalten konnte.“ Doch war er andererseits so von einer inneren religiösen Notwendigkeit erfüllt, dass er den französischen Materialisten und Spöttern, Voltaire, Diderot, Holbach durchaus energisch abweisend gegenüberstand und für Rousseau Partei nahm. Nach Hause zurückgekehrt, mit wundem Herzen, aber erfrischt und auf einen neuen Lebensquell hingewiesen durch sein nun abgebrochenes Verhältnis mit Friederike, — nicht mit der Pfarrerstochter, sondern mit dem echten Volkskind, dem natürlich-weiblichen Wesen, — beschäftigten ihn religiöse Fragen wiederholt; er sucht sich sogar mit seinen Anschauungen auseinanderzusetzen in jenem „Brief eines Landgeistlichen“ und den „zwo wichtigen, bisher unerörterten biblischen Fragen“, letztere rein theologischen Inhalts, ersterer von jener schlichten,

herzens-einfältigen Biederkeit, die so wohl getroffen und sich angeeignet zu haben, allein schon die ganze Situation zeichnet. „Gott und Liebe sind Synonyma“, dies ist sozusagen der Text des ganzen Schreibens, das von der Unmöglichkeit einer Verdammung der Heiden, von der Unendlichkeit jener Gott-Liebe, der unbedingten Theilhaftigwerdung der Gnade u. a. spricht. Natürlich, dass Goethe sich dabei einer Sprache und Vorstellungsweise bediente, die vielleicht nicht ganz seiner vollen Überzeugung entsprach; doch diese selbst irrte ja auch noch völlig im Dunkeln. Er musste es sich gefallen lassen, dass die Herrnhuter, von seiner christlichen Terminologie nicht überzeugt, ihn nicht „für einen Christen wollten gelten lassen.“ Dieser Glaubenszwiespalt brach sich aber denn auch endlich Bahn: „Was mich von der Brüdergemeinde sowie von anderen werten Christenseelen absonderte, war dasselbige, worüber die Kirche schon mehr als einmal in Spaltung geraten war. Ein Teil behauptete, dass die menschliche Natur durch den Sündenfall dergestalt verdorben sei, dass auch bis in ihren innersten Kern nicht das mindeste Gute an ihr zu finden, deshalb der Mensch auf seine eignen Kräfte durchaus Verzicht zu thun und alles von der Gnade und ihrer Einwirkung zu erwarten habe. Der andere gab zwar die erblichen Mängel der Menschen sehr gern zu, wollte aber der Natur inwendig noch einen gewissen Keim zugestehen, welcher, durch göttliche Gnade belebt, zu einem frohen Baume geistiger Glückseligkeit emporwachsen könne. Von dieser letzteren Ueberzeugung war ich auf's Innigste durchdrungen, ohne es selbst zu wissen, obwohl ich mich mit Mund und Feder zu dem Gegenteil bekannt hatte.“ Dieser Pelagianismus — wie er in der Kirchengeschichte heisst — brachte ihn wieder zu sich und zugleich zu kirchengeschichtlichen Studien, welche von hoher Bedeutung für ihn waren. —

Diese Wendung fiel fast zusammen mit Goethes erster Begegnung mit Lavater, dem „Apostel“, wie er allgemein genannt ward, welcher überzeugt von der Heiligkeit seiner göttlichen Sendung Goethe, der „nicht geschulmeister sein wollte“, zwar interessierte, aber durch seine zudringlichen Ueberzeugungsversuche mehr und mehr auf sich selbst zurückwies. „Mein Verhältniss zu der christlichen Religion lag blos in Sinn und Gemüt, und ich hatte von jener physischen — (heute würde er vielleicht sagen: „arischen“) — Verwandtschaft, zu welcher Lavater sich hinneigte, nicht den mindesten Begriff.“ Ja, hier hatte er aus eigener Anschauung das Bild eines Propheten und konnte aus der Nähe beobachten, wie sich ein solches nebst seinen Thaten und Worten in der Wirklichkeit ausnimmt und gestaltet. Es war ein Stück Kirchengeschichte eigensten Erlebnisses, das sich als lebendige Illustration zu seinen eben erwähnten Studien dieser Art gesellte. Im Anschluss hieran entstand ein Entwurf zu einer Dramatisierung des Lebens Mahomets und das „Fragment vom ewigen Juden“. Erstere sollte zur sinnlichen Darstellung bringen, wie „das Himmlische,

Ewige in den Körpern irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen“ wird: „Das Irdische wächst und breitet sich aus, das Göttliche tritt zurück und wird getrübt.“ — Die Bedeutung und Idee jenes zweiten, leider nicht umfangreicher erhaltenen Bruchstücks können wir annähernd wieder zusammensuchen, wenn wir in „Wahrheit und Dichtung“ die betreffenden Stellen verbinden, namentlich jene beachten, wo Goethe uns verrät, dass er einen Besuch des ewigen Juden bei Spinoza beabsichtigte, in dessen Ideenkreis wir mit Goethe hier wieder gelangen. Dort heisst es mit Bezug auf Spinoza: „Nur wenige Menschen gibt es, die sich von dem Ewigen, Notwendigen, Gesetzlichen überzeugen und sich solche Begriffe zu bilden suchen, welche unverwüstlich sind, ja durch die Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden. Mein Zutrauen auf Spinoza ruhte auf der friedlichen Wirkung, die er in mir hervorbrachte.“ Dann versucht er das Verhältniss des ewigen Juden zu Spinoza darzustellen — so glauben wir wenigstens nach der ganzen Ideenverbindung jener Stelle im 16. Buch schliessen zu dürfen: „Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen und göttlichen Gesetzen. Alle Menschen sind hierin unbewusst vollkommen einig. Man bedenke, wie eine Naturerscheinung, die auf Verstand, Vernunft, ja nur auf Willkür deutet, uns Erstaunen, ja Entsetzen bringt. Ein ähnliches Entsetzen überfällt uns dagegen, wenn wir den Menschen unvernünftig gegen allgemein anerkannte, sittliche Gesetze, unverständlich gegen seinen eigenen und fremden Vortheil handeln sehen. Um das Grauen los zu werden, . . . verwandeln wir es sogleich in Tadel, in Abscheu und wir suchen uns von einem solchen Menschen entweder wirklich oder in Gedanken zu befreien.“ Dazu vergleiche man nun folgende Stelle aus der Erzählung vom ewigen Juden (15. Buch): „Der Schuster (Ahasverus), dessen Sinn bloss auf die Welt gerichtet war und den Sinn des hohen Mannes nicht fasste, lag Christo sehr inständig an, doch aus der Beschaulichkeit hervorzutreten, nicht mit solchen Müssiggängern im Lande herumzuziehen, nicht das Volk von der Arbeit hinweg an sich in die Einöde zu locken: ein versammeltes Volk sei immer ein aufgeregtes, und es werde nichts Gutes daraus entstehen.“ Es ist uns unzweifelhaft, dass Goethe mit dieser Gegenüberstellung Ahasvers und Spinozas jenen Gegensatz versinnbildlichen und zur Darstellung bringen wollte, der kurz gesagt zwischen den zwei Anschauungsweisen „a priori“ und „a posteriori“ besteht, deren erstere im praktischen Leben immer häufig ist, da sie voreilig und überklug das Ungewöhnliche ausschliesst und nur nach spiessbürgerlichen, überkommenen oder ausgeklügelten, möglichst bequem-einfachen Grundsätzen urteilt und handelt, während die letztere erst nach einer umspannenden Erfahrung aus allen zu erlangenden, scheinbar noch so vergänglichen und vernunftwidrigen Erscheinungen das in allem ewig Waltende, Gesetzmässige herauszuziehen und so zu „unver-

wüstlichen Begriffen“ zu gelangen weiss. Der ewige Jude gehörte zur ersten Klasse, Spinoza erschien Goethe als der, der das Ewig-Jüdische im Menschengeschlecht abgestreift und ihm darüber hinaus zu einer höheren, allumfassenden Wertbildung, zu einem „Maassstab des Urtheils“ die Hand bot. Jetzt war die Aussicht frei! „Denke man nicht, dass ich seine Schriften hätte unterschreiben und mich buchstäblich dazu bekennen mögen. Denn dass Niemand den Andern versteht, dass Keiner bei denselben Worten dasselbe was der Andere denkt . . . hatte ich schon allzu deutlich eingesehen“, aber er erinnerte sich noch gar wohl, „welche Beruhigung und Klarheit über ihn gekommen.“ Hier war mit Erfolg zu lernen; ein weites, deutliches Gesichtsfeld, von kundiger Hand gezeichnet, breitete sich mit majestätischer, weil in sich geordneter und vernünftiger Ruhe und Grösse vor ihm aus. Nach allen Seiten konnte er hier forschend ausgehen, ohne doch je den grossen Mittelpunkt, den sicheren Halt zu verlieren. Das Einzelne verschwand hier in dem All, das doch aus jedem wieder sich ihm zeigte; so konnte er die Wahrheit suchen in allem, wo er sie fand: ein einzelnes Bekenntniss trat zurück, ohne aus dem Rahmen des Ganzen zu verschwinden. „Und so ist das Wort der Menschen mir Gottes Wort, es mögen's Pfaffen oder H . . . gesammelt und zum Canon gerollt oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall' ich dem Bruder um den Hals: Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Macchiavell!“

Jetzt war ihm klar, welche Kluft ihn von der kirchlichen Lehre trennte, aber „da meine Neigung zu den heiligen Schriften, sowie zu dem Stifter und den früheren Bekennern mir nicht geraubt werden konnte, so bildete ich mir ein Christentum zu meinem Privatgebrauch und suchte dieses durch fleissiges Studium der Geschichte und durch genaue Bemerkung derjenigen, die sich zu meinem Sinne hingeneigt hatten, zu begründen und aufzubauen.“ Nicht konnte es ihm, der damals schon seine Faust-Verzweiflung in dem grossen Monolog in Reime brachte, darum zu thun sein, des Lebens Kern und Frage enträtseln zu wollen, aber er fühlte, dass bis zu diesem letzten Grenzpunkt noch unendlich viel brach lag, unbenützt und unerkannt, ob es gleich reiche Schätze barg, in denen sich der Gottesgeist im Abglanz zeigte; er fühlte lebhaft ein bedenkliches Uebergewicht des Herzens, das ihm die ruhige Harmonie seiner Seele nahm. Dazu sehen wir ihn noch ohne befriedigende Thätigkeit, keinen andern Herrn über sich als sein leidenschaftlich begehrendes Gemüt, das ihn ziellos da und dorthin trieb; mit jener hohen Forderung des Pantheismus, sich dem Ganzen hinzugeben, eignem Glück entsagend, wie ein brennender Pfeil in seinem Herzen: und dies alles als notwendig, aber in übermächtiger Fülle und Grösse vor Augen, — verwundert es uns, wenn es ihn niederdrückt und er am Schlusse dieses Zeitraumes mit einem Schrei der Verzweiflung ausruft: „Ich bin ein Armer, Verirrter, Verlornen?“ Eine Darstellung dieses seelennagenden Bewusstseins im Hinblick auf die Vergangenheit, dem doch die lebhaft

empfundene Hoffnung für die Zukunft nicht abgeht, gab er wenige Jahre später (1779) in seinem Tagebuch: „Stiller Rückblick auf's Leben, auf die Verworrenheit, Betriebsamkeit, Wissbegierde der Jugend, wie sie überall herumschweift, um etwas Befriedigendes zu finden. Wie ich besonders in Geheimnissen und dunklen imaginativen Verhältnissen eine Wollust gefunden habe. Wie ich alles Wissenschaftliche nur halb angegriffen und bald wieder habe fallen lassen. Wie eine Art von demüthiger Selbstgefälligkeit durch alles geht, was ich damals schrieb. Wie kurzsichtig in menschlichen und göttlichen Dingen ich mich umgedreht habe. Wie des Thuns, auch des zweckmässigen Denkens und Dichtens so wenig, wie in zeitverderbender Empfindung und Schattenleidenschaft gar viele Tage verthan. Wie wenig mir davon zu Nutzen kommen und, da die Hälfte des Lebens vorüber, nun kein Weg zurückgelegt ist!“ „Und doch, schrieb er früher am Schlusse dieses Zeitraums, wenn ich wieder so fühle, dass mitten in all dem Nichts sich doch wieder so viele Häute von meinem Herzen lösen, mein Blick heitrer über die Welt, mein Umgang mit den Menschen sichrer, fester, weiter wird und mein Inneres ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach alles Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstösst und so endlich lauter wird wie ein gesponnen Gold, — da lass ich's denn so gehen, betrüge mich vielleicht selbst und danke Gott.“

Eine Erinnerung an Joseph Tichatschek.

Von A. Ritter.

Der Meister hat in seiner Broschüre „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“ (Ges. Schr. Bd. V.), und auch in einigen Briefen an Liszt auf das Schlagendste nachgewiesen, nach welcher Richtung hin die Fähigkeiten Tichatscheks begrenzt waren, und zwar so begrenzt, dass es diesem sonst so hochbegabten Künstler rein unmöglich wurde, einen allerwichtigsten Characterzug des Tannhäuser zu sinnfälligem Verständniss zu bringen.

Dem gegenüber ist es schwer mit klaren Worten erschöpfend zu bezeichnen, nach welcher anderen Seite hin nun diese Leistung doch wieder so gross, ja hinreissend war, — wie dies der Meister selbst wiederholt zu gegeben. Es lag keineswegs nur in dem sprichwörtlich bekannten Zauber seines Stimmklanges, auch nicht in seiner fein musikalischen Begabung, welche ihn so peinlich correct und dennoch so frei-ausdrucksvoll rhythmisieren liess, wie ich es von keinem Sänger wieder gehört habe. Was in präcisen Worten schwer zu bezeichnen ist, davon ist dennoch bisweilen eine ahnende Erkenntniss recht wohl zu vermitteln. Möge mir dies Letztere gelingen, indem ich dem Leser einen charakteristischen Zug aus des Künstlers Leben erzähle.

Tichatschek hing mit vergötternder Freundschaft an dem Meister. War er sonst nicht frei von allen möglichen kleinen Tenoristen-Capricen und Eitelkeiten, so traten diese doch Allem gegenüber, was den Meister betraf, vollständig zurück. Hier war er ganz nur selbstloser, hingebender Freund. Dies zeigte sich an vielen kleinen Zügen in rührender Weise. — Wenn z. B. der Pilgerchor im dritten Akt des Tannhäuser begann, lauschte er aufmerksam in seiner Garderobe, und trat Unsicherheit in der Intonation ein, so eilte er — wie oft! — kaum fertig angekleidet mitten unter die Choristen, und sang mit voller Stimme mit, um ein Sinken der Intonation zu verhüten. Die Theaterdirectoren rissen sich damals um seine Gastspiele. Er pflegte sehr hohe Honorare zu fordern, doch immer mit dem Beifügen: „Wenn Sie aber Wagner's Tannhäuser dranbringen wollen, den sing ich Ihnen umsonst.“ — Wo sich nur irgend eine Gelegenheit bot, die Interessen des Meisters zu fördern, war er unermüdlich an der Spitze, und die unablässigen Bemühungen der zahlreichen Dresdener Feinde des Meisters: seine freundschaftliche Gesinnung zu untergraben, in das Gegentheil zu verwandeln, blieben erfolglos.

Da erschien jene Broschüre „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“, in welcher der Meister mit grossartiger, aber schonungsloser Wahrhaftigkeit den Nachweis führte, dass das Unverständniss, dem die Dresdener Auf-

führung begegnet sei, lediglich der Unzulänglichkeit des Darstellers der Hauptpartie zuzuschreiben sei.

Das war nun Wasser auf die Mühle des Dresdener Philisteriums!

Tichatschek wurde mit anonymen und unterzeichneten Briefen bestürmt. Sein Zimmer wurde nicht von Besuchern leer, welche in der üblichen „zartfühlenden“ Weise ihn auf die „Undankbarkeit“ des Tannhäusercomponisten glaubten aufmerksam machen zu müssen.

Aber nichts half. —

In seinem Zimmer fand ich ihn eines Morgens — in Thränen.

Als ich ihm tröstlich zusprechen wollte, unterbrach er mich: „Kränkung? ich denke an keine Kränkung, und empfinde hier keine. Was ich empfinde, ist der tiefe Schmerz, erkennen zu müssen, dass meine Leistung dem Freunde wirklich so viel weniger Anlass zum Dank hat bieten können, als ich bisher geglaubt.“

Und nun — trotz aller mit Energie, Ausdauer und wahrer Virtuosität betriebenen Hetzerei und Schürerei — blieb er dem Meister der selbe ganz unveränderte, hingebende Freund. Nicht die leiseste Spur eines Grolles konnte in dieses grosse Herz Eingang finden! —

Zeigt mir unter unsern heutigen Künstlern einen solchen Menschen! —

Und Ihr, die Ihr von unserm Meister gelernt habt, dass es eitel Thorheit ist, den Künstler vom Menschen zu trennen, ziehet nun den Rückschluss, und Ihr werdet ahnend erkennen, welch herrliche Fülle seelischer Noblesse jede Leistung dieses Künstlers verklärte. —

Diesem Edlen grade in den Spalten der Bayreuther Blätter noch Worte eines ehrenden Gedächtnisses zu widmen, erschien mir unsomehr als eine zarte Pflicht, als viele unserer Freunde jenes durchaus gerechte Urtheil des Meisters dahin glauben auslegen zu dürfen, dass man nun bloß geringschätzig von jener ganzen Leistung zu reden habe. — —

Im gerechten Sinne unseres Meisters sei nun dies hiemit berichtet und abgethan. —

Tannhäuser - Nachklänge.

Ueber Scenenbilder in den Werken.

Nach der Darstellung des „Tannhäuser“ in Bayreuth.

Was an des Meisters Werken Manchem am schönsten erscheinen könnte, ist deren so unendlich einfach gehaltener Aufbau, das Sinnige, Sagen- und Märchenhafte der Handlung, die uns lebhaft an das gemahnt, was ein unverdorbenes und unverbildetes Gemüth an der sog. volkstümlichen deutschen Sagen- und Märchen-Erzählung lieb gewann. Das Wesentliche an der Sage aber ist die naive Anmuth, mit der sie berichtet, die schönen klaren Bilder, die sie entwirft, die ausserordentliche Einfachheit der Grundmotive, ganz im Gegensatz zur Kunstlitteratur, welche sich in möglichst verwickelter Schürzung und Spannung gefällt, die sittliche Idee, welche sie zumeist als Erlösung begreift. Stimmungsvolle Bilder verdeutlichen den Inhalt und lassen uns das Gehörte gleichsam erschauen. Es liegt eine wundervolle Plastik in der deutschen Sagendichtung, an welcher die Modernen freilich gleichgiltig vorübergehen, von der sie nie erfahren, da einmal dem geistigen poetischen Schaffen der deutschen Vorzeit keine lebendige und belebende Wirkung auf die Gegenwart vergönnt ist, früher darum nicht, weil unsere Kunst in den Fesseln der Antike lag, und heute nicht, weil alles in der Gegenwart aufgeht und von da auf wirren Pfaden der dunklen bangen Zukunft zustrebt. Stäts nur sind es einzelne grosse Geister, denen die reine Schönheit dieses dichterischen Schaffens im entzückenden Schauen aufging und die darauf weiterbauten. Es ist wie mit versunkenen Schätzen, die nur selten blühen und auch dann nur dem, der des lösenden Zaubers mächtig ist, der mit der blauen Wunderblume sie zu eigen gewinnt.

Richard Wagner's Kunst tritt aber erst mit dem Augenblick wahrhaft in's Leben, als die Sage bei ihm aufblühte. In der „Hochzeit“, im „Liebesverbot“, im „Rienzi“, später noch in der „Sarazenin“ beschäftigten ihn litterarische, historische Stoffe, in denen der Natur der Sache nach der rein menschliche Inhalt, ja auch das Heldenthum nicht zur vollen Entfaltung gelangen kann, sondern im Zwange der Verhältnisse befangen bleibt; schon in den „Feen“ tauchte die Sage auf, äusserlich noch, wie schon die Benennung der Personen als Gunther, Gernot, Morolt zeigt, und doch auch mit einem tiefinnerlichen Zug, wie die Erlösung der Ada durch Arindals Lied beweist; mit dem „Holländer“ aber, den der Meister aus der frivolen und kynischen Form der Heine'schen Geschichte erst erlösen musste, erscheint Richard Wagner's Dichten zum ersten Male im hellsten und vollsten Glanz. Und von hier ab ist mit Ausnahme der Meistersinger die Sage nach Inhalt und Form, ohne auch nur im Geringsten von dem holden Duft ihrer schlichten und schmucklosen Ursprünglichkeit zu verlieren, der Stoff des dramatischen Dichters geworden. Um so bewundernswerther erscheint das Beibehalten der Grundzüge der Sagen, der anmuthigen Märchenbilder, als ja trotz diesem unveränderten Stoffe in der Handlung und in den einzelnen Gestalten eine Fülle und ein Reichthum ganz neuer, oft „moderner“ Ideen zum Ausdruck kam. Bei jedem anderen Dichter wäre unausbleiblich dieses Neue und Eigene zur Tendenz geworden, deren Zwang den Sagenstoff verändert und wohl des

ursprünglich reinen und sinnigen poetischen Glanzes mehr oder weniger entkleidet hätte. Beim Meister aber sehen wir gerade umgekehrt, wie stäts die einfachen Sagenzüge die Oberhand gewinnen. Selbst da, wo ihm der Stoff in Form der Kunstdichtung zukam, führte er ihn zu schlichter Einfachheit zurück.

Das Schaffen des Dichters bezeichnete der Meister oft als ein Schauen; nur wo gedankenblasse Verstandesarbeit ein Buchdrama ausklügelt, da werden keine Gestalten, keine Bilder ihres Wirkens lebendig. Darum muss aber auch die Aufführung der Werke vor Allem darnach streben, die schöne Bildlichkeit der Scenen zum idealen Ausdruck zu bringen. Vergleicht man z. B. die Dichtungen des Meisters mit andern, die auf den selben Stoffen beruhen, wozu ja besonders die Nibelungen Gelegenheit darbieten, so fällt auf jener Seite sofort das gänzliche Unvermögen auf, die Sage plastisch zu gestalten. Da wird in klingenden Phrasen hin und her geredet, die Handlung geschieht grossentheils hinter der Scene, und was wir zu sehen bekommen, ist selten charakteristisch, meist unschön und unpassend. In Richard Wagner's Werken ist der ganze Sageninhalt zum herrlichen Bilde aufgelebt; es zeugte vom thörigsten Unverständniss, wenn man den Vorwurf erhob, es seien Dinge auf die Bühne gebracht worden, die sich nicht zur Darstellung eigneten. Wohl aber erwächst daraus die dankbare Aufgabe, das vom Dichter erschaute und deutlich genug geschilderte Bild auf der Scene stylgerecht wiedererscheinen zu lassen. In manchen Bühnenaufführungen zeigen sich anerkennenswerthe Ansätze, doch die ideale Wiedergabe war erst von Bayreuth zu erwarten.

Von der „prächtigen Tannhäuser-Ausstattung“ war denn auch Vieles zu lesen, aber wohl Wenige werden sich darüber Rechenschaft gegeben haben, worin der Stylwerth der Bayreuther Tannhäuserbilder lag. Wie die Musik den Hörer in innerster Seele ergreift und in ihm die Stimmung wach ruft, aus der er das Drama verstehen muss, so bietet das Scenenbild den Rahmen dar, in dem die Handlung dem Beschauer entgegentritt, und hier wie dort muss sich dem inneren und äusseren Sinn die gleiche eindrucksvolle Stimmung ergeben. Mit den prächtigsten Dekorationen wäre es nichts, falls sie irgendwie um ihrer selbst willen, ohne künstlerische Nothwendigkeit ausgeführt würden. Das Scenenbild muss auf's Genaueste der poetischen Absicht dienen, muss sie in edelstem Style zum Ausdruck bringen; aber ebenso wenig als es vernachlässigt und unvollkommen dargestellt wirken kann, weil bei einer stylgemässen Wiedergabe der Werke das in die Erscheinung tretende Bild nicht hinter dem geistigen Gehalte zurückbleiben darf, ebenso wenig darf sich eine prächtige Ausstattung, die nicht völlig einheitlich aus dem Kunstwerke hervorging, dem Beschauer aufdrängen. Denn so stünde sie der Dichtung als etwas Fremdes gegenüber. Im Jahre 1876 gab es Manche, die behaupteten, der Ring werde ausserhalb von Bayreuth viel wirkungsvoller inscenirt werden. Aber was dann nachmals herauskam, waren fast stäts schreiende Effekte, z. B. ein prasselndes Zauberverfeuerwerk um die schlafende Brünnhilde, Flügeldrachen und dergl., Effekte, welche der dichterischen Absicht geradewegs zuwider liefen und alle echt künstlerische Weihe zerstörten. Die Ausstattung der „Feen“ in München macht gewiss der Kunst des Malers und des Maschinenmeisters alle Ehre, doch ob sie dem Inhalt gerecht wird, scheint äusserst fraglich. Ein sorgender Wille muss über allen Theilen der Ausführung wachen, damit ein wahrhaft edler Styl in's Leben tritt, und das ist eben nur in Bayreuth möglich.

Im „Tannhäuser“ sind die Scenenbilder vom Meister so genau vorgezeichnet und mit Ausnahme des Venusberges auch so leicht und einfach wiederzugeben, dass Missverständnisse und absolute scenische Rohheiten im Allgemeinen ausgeschlossen sind. Ein Waldthal mit Ausblick auf die Wartburg und der Sängerk-

saal zeigen sich denn auch in ziemlich übereinstimmender Art auf guten und schlechten Bühnen. Ebenso musste es natürlich auch in Bayreuth sein, und doch wirkten die Bilder ganz überraschend neu aus dem einfachen Umstande, weil zum ersten Male die scenische Bemerkung vor dem 3. Aufzug — *Thal vor der Wartburg, wie am Schlusse des ersten Aufzugs, nur in herbstlicher Färbung* — zur Geltung kam. Wie freudig leuchtete im 1. Aufzug das jungfrische helle Buchen- und Birkengrün; da verstand man des Ritters Sehnen aus dem Halbdunkel des Elbenberges nach Sonne und Sommerwonne, und das lebendig bewegte Bild des Jagdtrosses gab dem Jubelgesang, mit dem der 1. Aufzug schliesst, der heiteren, lebensfreudigen und warmen Stimmung den rechten Hintergrund. Dagegen die erste, schwermüthige Stimmung des 3. Aufzugs! Bei Vogelgesang, wenn der Anger mit Blumen sich schmückt und die Bäume frisch belaubet stehn, griff der ritterliche Sänger zu vollen heitern Jubelweisen in die Saiten; kühn stiegen seine Anschauungen und Wünsche auf mit sicherem Bewusstsein des Gelingens. Doch wie das Laub sich färbte, als die Blätter fielen, ward sein Sang trüb und von wehmuthsvollen Klagen um entschwundenes Glück erfüllt. Gleich den Gegensätzen, die unsere mhd. Lyrik durchziehen, hier Lenz und Liebe, dort Herbst und Leid, das in banger winterlicher Todesahnung um verlorene Wonnen trauert, stehen die Scenenbilder des 1. und 3. Tannhäuseraufzuges einander gegenüber. Dass in Bayreuth die rechte Stimmung aufkam, wirkten nicht zum wenigsten die grünen und rothen Blätter, aus denen Freude und Schmerz, jubelnde und klagende Weisen eben viel deutlicher hervorklangen. Zu der herbstlichen Färbung gesellte sich noch als überaus wirkungsvolles Bild der abendliche Nebel und der strahlende Morgen, das siegreich erlösende Licht auf die spukhafte Venuserscheinung. Ueberall gewannen die Gedanken der Dichtung greifbare Bildlichkeit; da war einmal in der „scenischen Dekoration“ wahrhafte Kunst zu schauen.

Im zweiten Aufzug ist der scenischen Darstellung eine dankbare Aufgabe gestellt beim Einzug der Gäste auf der Wartburg. Es soll dabei ein lebendiges Bild gegeben werden, zu dessen Ausführung keine bestimmten Vorschriften zu Gebot stehen, wo also die Aufführung mit ziemlicher Freiheit zu Wege gehen muss. In Bayreuth war ein farbenreiches und schönes Bild des Thüringer Landgrafenhofes zu sehen. Die glänzende Versammlung der adligen und ritterlichen Herren und Frauen in festlichen Gewanden war in möglichst treuem Anschluss an die Wirklichkeit gegeben; über dem Ganzen walteten die höfisch-feinen Formen, die von den Dichtungen des Mittelalters unzertrennlich sind. Der Empfang der Gäste durch den Landgrafen und Elisabeth war durch schöne Einzelheiten belebt. Um die historische Treue ist es nun gewiss ein schwierig Ding, zumal da, wo der Dichter die Handlung unseren heutigen Gefühlen näher gebracht hat, wo er streng genommen gegen den damaligen Brauch sogar verstösst. Da handelt es sich darum, mit dem richtigen Takte zu verfahren, die historische Färbung, soweit dies möglich und verständlich ist, zur Erscheinung zu bringen, sie aber nicht ohne Noth dort zu erzwingen, wo sie den Anforderungen der Dichtung und dem modernen Geschmacke sich nicht zwanglos fügt. Unseres Erachtens traf das Festspiel auch in diesem Falle das Rechte; wir sahen dort ein schönes Bild mittelalterlichen Hoflebens, wo die Theater-Aufführungen des „Tannhäuser“ opernhafte oder langweilig werden, aber der höfische Schimmer lag nirgends über den Stellen, wo allgemein menschliche Züge und Leidenschaften sich äussern.

Der Venusberg ist wohl das Schwerste im „Tannhäuser“. Im dunkeln Schooss der Berge hausen die Elbe, und zu ihnen versetzte der mittelalterliche Glaube die Göttin aller Wonnen. So mischen sich deutsche und antike Anschauungen. Als den Grundzug klassischen Wesens bezeichnet man das Maass, die mildernde

maassvolle Schönheit und Anmuth, die Ausbrüche übermächtiger Leidenschaft zu dämpfen weiss. In wundervoller Weise drückt die Musik zum Venusberg solche Vorgänge aus, wie das Toben und Rasen ungebändigter Leidenschaft mit dem einen vollen Akkorde, mit dem die Grazien der entfesselten Gewalt wehren, zu sanftern Wogen sich abschwächt und endlich zur seligen Ruhe sich abklärt. Die Tannhäuserbilder folgten auch hier in bewunderungswürdiger Klarheit und Deutlichkeit den musikalischen Gedanken und erschlossen wiederum ihrerseits das Verständniss für die Töne. Von zauberhafter Wirkung war das allmähliche Aufdämmern des Hörselberges aus der tiefen Nacht im 3. Aufzug. Gerade solche Bilder, wie sie der Venusberg verlangt, scheinen der Wiedergabe fast unübersteigbare Schwierigkeiten entgegen zu stellen. Die Phantasie des Zuschauers muss gewöhnlich bedeutend nachhelfen; oder aber es artet die Darstellung in ein Zauberkunststück für müssige Schaulust aus. In Bayreuth empfand man alles als natürlich, es musste so sein, denn so war es gedichtet.

In den Schriften V, 191 ff. hat sich der Meister genau darüber ausgesprochen, was er für den „Tannhäuser“ vom Dekorationsmaler und Maschinisten verlangte. Es war wahrhaftig einmal an der Zeit, dass diese Bemerkungen über die Ausführung des „Tannhäuser“, die bislang nur von Seiten einiger weniger hochbegabten Künster beachtet worden waren, zur Grundlage der Darstellung des Werkes gemacht wurden. Die orchestrale und scenische Leistung schuf den Rahmen, in dem die Handlung uns entgegentrat. So manchen Missverständnissen auch sonst der Bayreuther „Tannhäuser“ ausgesetzt war (zum Theil aus den selben Gründen, die der Meister in den Schriften VIII, 230 beklagt), in seiner scenischen Erscheinung musste er unbeschränkte Bewunderung hervorrufen. Da musste jedem ein Verständniss vom Style aufgehen, der sich eben in der genauesten Beachtung von scheinbaren Kleinigkeiten äussert, aus denen die herrlichsten Wirkungen hervorgehen.

München.

Wolfgang Golther.

Brief eines deutschen Kapellmeisters über das Bayreuther Orchester.

Hochgeehrter Herr,

im Anschluss an die vielen bedeutungsvollen Mittheilungen, die als Ergebnisse der bei den Festspielen des vergangenen Jahres gewonnenen Eindrücke Ihnen zugegangen sind, möchte ich, selbst auf die Gefahr hin, unbescheiden zu erscheinen, Ihnen einige Beobachtungen übergeben, die nur aus dem Grunde für Sie einiges Interesse haben dürften, weil Sie der Feder eines Orchesterdirigenten entstammen, des Mitgliedes einer Bernfssklasse, die bisher in ihrer musikalischen Einseitigkeit den wahren Kern dessen, was unser grosser Meister mit seiner That von Bayreuth erstrebt hat, weniger als das gebildete Laienpublikum zu erkennen sich fähig gezeigt hat, da wenigstens die Mehrzahl ihrer Vertreter, in die Partitur versunken, gewöhnlich noch vor lauter Noten kein Drama zu sehen vermochte. —

In dem Unsinnswust, den ich vorigen Sommer über die Festspiele, insbesondere über die unvergleichliche Aufführung des Tannhäuser von Leuten, die Alles besser zu wissen glauben, doch noch nie Etwas besser machen oder zum Mindesten wirklich praktische Vorschläge, wie Etwas besser zu machen wäre, beibringen konnten, habe anhören oder lesen müssen, fiel es mir auf, dass die Berufskritik nach all' den schönen Beweisführungen, dass der Tannhäuser kein Drama, daher nach den „Gesetzen“ der Oper aufzuführen sei, ziemlich einstimmig die Leistung des Festspielorchesters als vortrefflich anerkannt hat. Es ist ja nun sehr freundlich von den Herren, dass sie an der Bayreuther Tannhäuser-Aufführung überhaupt noch etwas Gutes gefunden haben; doch leider verliert auch dieses Lob jede Bedeutung, wenn man bedenkt, dass die selben Kritiker die Besprechungen der Opernaufführungen an ihren einheimischen Theatern, so z. B. des Asrael in Dresden, der Manon in Wien, der Cavalleria in Berlin, der Rose von Strassburg in München etc. ziemlich stereotyp auch mit den Worten abschliessen: „Chor und Orchester unter der bewährten, umsichtigen Leitung unseres (hie und da sogar genialen) X. vortrefflich!“ — Vortrefflich heisst aber eben doch nur vortrefflich, und in keinem deutschen Wörterbuche konnte ich bis jetzt eine komparative Bedeutung von „vortrefflich“ gegen „vortrefflich“ finden. Das ist nun recht fatal! Ich kann zur Ehre unsrer hohen Kritik nur annehmen, dass in diesem „vortrefflich“ = „vortrefflich“ nur eine kleine Nachlässigkeit im „Styl“ vorliegt, denn im Ernste werden doch die Herren die Orchesterleistungen an ihren Opernbühnen nicht denen Bayreuths gleich stellen wollen? — Wenn nun die Wiedergabe des orchestralen Teils an den betreffenden Opernbühnen das Prädikat: vortrefflich erhielt, weil sie die Wiedergabe des scenischen Teils dort übertroffen hat, so wäre es in unserem Falle zu untersuchen, worin vor den erwähnten Orchesterleistungen die instrumentale Wiedergabe der Tannhäuserpartitur im Festspielhause das Richtige getroffen hat, nämlich die Intentionen des Meisters in der Vollkommenheit ihres Styles.

Richard Wagner erkennt das höchste Problem der Oper in der zu erzielenden Uebereinstimmung ihrer dramatischen und musikalischen Tendenz und nennt diese Uebereinstimmung: „Styl!“ Wenn ich nun das Wort Tendenz hier auch auf die Reproduktion des Kunstwerks anwenden darf, so ergibt sich für eine stylgerechte Aufführung z. B. des Tannhäuser als notwendige Voraussetzung das Vorhandensein einer dramatischen Tendenz, einer musikalischen Tendenz, — und die Uebereinstimmung beider. Nun ist es ja für einen Orchesterdirigenten an unsern Opernbühnen oft recht schwer, meistens sogar unmöglich, in seiner musikalischen Tendenz mit der dramatischen übereinzustimmen, da eine letztere meiner Erfahrung nach, ausser bei den Festspielen, überhaupt fast nirgends vorliegt. Durch keine dramatische Notwendigkeit behindert musiziert man eben lustig drauf los, als ob es nie etwas anderes als nur Abonnementconcerte im Leipziger Gewandhause gegeben hätte; die armen Darsteller auf der Bühne sind dabei nach wie vor zu blossen Sängern degradirt. Der wundervollen Ausführung des scenisch-dramaturgischen Teiles in der Bayreuther Tannhäuser-Aufführung des Jahres 1891 ist es dagegen zum ersten Male gelungen, den poetisch-dramatischen Inhalt des herrlichen Kunstwerkes in vollster Klarheit, und darum mit so ergreifender Wirkung zum Ausdruck zu bringen. Dies aber bildete die Grundlage, auf der eine korrekte Ausführung des musikalischen Teiles und nicht zum letzten des Orchesterparts erst möglich war.

Einige Beispiele mögen dies näher beleuchten! Der Meister bezeichnet im VII. Bande der ges. Schr. die Oper, sobald die dramatische Tendenz nirgends

nur eigentlich klar wird, als ein „Chaos der allerverwirrendsten Art“, gerade der angehäuften Kunstmittel wegen. „Denn die Musik“, sagt er, „kann als solche in der Oper nicht rein wirken, sobald die Aktion des Dramas ganz unklar bleibt.“ Welcher unbefangene Zuschauer hat nicht an sich selbst die musikalische Wirkung des Bacchanales der Pariser Bearbeitung, wenn er diese an einer unserer grösseren Opernbühnen zur Aufführung gebracht hörte, als eines höchst unangenehmen, unklaren, wilden Geräusches empfunden. Man sah nur ein vergeblich mit der für ein viel gemässigteres Tempo berechneten Figuration sich abquälendes Orchester, in seiner Mitte einen im vollen Glanze des Fortissimo strahlenden „Taktprofosen“ (wie Meister Liszt uns einmal genannt hat), oben auf der Bühne aber hüpfte Alles seine alten, gleichgültigen, abgelebten Balletpas ohne Sinn und Verstand, ein Vorgang, der heute auch das Auge des naivsten Theaterbesuchers nicht mehr zur Aufmerksamkeit zu zwingen vermag. Kurz, diese Scene machte nicht die geringste Wirkung! Dies musste aber hinwiederum von der „Kritik“ erklärt werden. Auf das Richtige, nämlich, dass die scenisch-dramaturgische Aufführung nicht den Absichten des Dichters entspreche, oder gar dass überhaupt nicht eine einzige Intention des Dichters zur Ausführung gelangt sei, kam man natürlich nicht; andererseits konnte man dem Komponisten des Lohengrin, Tristan, der Meistersinger auch nicht gut vorwerfen, dass er mit der musikalischen Umarbeitung der ersten Scene des Tannhäuser etwas total Verfehltes geschaffen habe. Was nun? Ein von der Berliner Hochschule her im Nachschlagen besonders gewandter Herr fand endlich in einem hebräischen Wörterbuche, glaube ich, ein schönes Schlagwort: „Stylverschiedenheit“! Also: die Musik des neuen Venusberges passe im Styl, der „tristanisch“ sei, nicht zu der des alten Tannhäuser. Wohlgemerkt: nur die Musik! Dass der dichterische und dramatische Inhalt des Bacchanales, sowie der nachfolgenden Scene zwischen Venus und Tannhäuser nicht zur Dichtung des alten Tannhäuser passe, einen so verwegenen Unsinn zu behaupten ist bis jetzt auch den aller-ehrlichsten Leuten nicht eingefallen. Da nun aber kaum jemand behaupten wird, dass in der bisher einzigen ersten Scene des Tannhäuser Dichter und Musiker (verzeihen Sie die Tautologie!) ausnahmsweise einmal nicht Hand in Hand gegangen wären, oder dass die vom „Musiker“ angewandten Ausdrucksmittel nicht ganz der dichterischen Idee entsprochen hätten, so muss, da doch auch die Neudichtung der ersten Scene vollkommen zur alten Tannhäuser-Dichtung passt, wohl auch die Musik der ersten Scene zur Musik des übrigen Tannhäuser passen, d. h. wenn — die Aufführung eine korrekte, d. h. stylgerechte ist, nämlich, wenn die Intentionen des dramatischen Dichters auf der Bühne zu deutlicher Erscheinung gelangen, und nunmehr der Dirigent des Orchesters in die Lage versetzt ist, versuchen zu können, mit ihr übereinzustimmen.

Wie unvergleichlich war die Wirkung des Bacchanales in Bayreuth!

Hier hatten wir die volle Uebereinstimmung der lebendigen Gebärde im Reigen griechischer Formschönheit und ihres ergreifenden Ausdruckes durch die Sprache des modernen Orchesters, und daher eine Styleistung allerersten Ranges. Von dieser ersten Scene des Tannhäuser in der Bayreuther Aufführung konnte der Zuschauer wirklich sagen: das ist der Venusberg, hier habe ich ein wahres Bild hellenischer Lebensfreudigkeit geschaut! Hier, wie zum Schluss des ersten und während des zweiten Aktes, wo er sich inmitten der Ritterlichkeit des mittelalterlichen Marienkultus befand, sodann zum Beginne des dritten Aufzuges, wo ihn die ahnungsvollen Schauer der christlichen Lebensanschauung in ihrer erhabensten Aeusserung wehevoll durchdrangen, war er mit Auge, Ohr und Herz in gleichem Maasse gebannt von dem lebensvollen Eindruck einer zur vollen Er-

scheinung gelangten wundervoll herrlichen dramatischen Dichtung, der eben alle von ihrem Schöpfer angewandten Ausdrucksmittel der Plastik, Malerei, Poesie und Musik vollkommen entsprachen. Wie „eitler Staub der Sonnen“ waren da plötzlich alle „Stylverschiedenheiten“ zersponnen; es bliebe danach wirklich nichts mehr übrig, als zu behaupten, der Venusberg gehöre überhaupt nicht in den Wagner'schen Tannhäuser!

Das wunderbare Schönheitsmaass antiker Tanzkunst, wie sie in Bayreuth vor unsere Augen trat, bedingte von selbst für die Ausführung des orchestralen Theiles das richtige, gegen sonstige Aufführungen gemässigte Tempo, damit die Tanzrhythmen (in idealem Sinne) des Orchesters die volle Bedeutung erhielten, die die Bühne von ihnen forderte, und schuf damit von selbst die Nothwendigkeit des richtigen Vortrags. Der Meister sagt: „die Wahl und Bestimmung des richtigen Tempos, die uns sofort erkennen lässt, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat, gibt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es von selbst an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schliesst bereits die Erkenntniss dieses letzteren von Seite des Dirigenten in sich ein.“*)

Das richtige Tempo ist also der Hauptfaktor für einen schönen, den Absichten des Komponisten entsprechenden Vortrag. Wenn ich nun von der qualitativen und quantitativen Besetzung, sowie der Schulung des Orchesters, von der Individualität des Dirigenten, dessen lebhafter oder ruhigerer Empfindungsart, seinem rhythmischen Gefühle u. s. w. ganz absehe, so wirken im Drama auf das Tempo (und den Vortrag) des Orchesters noch ganz besonders ein:

- I.) Der Vortrag des Sängers; sein Temperament, seine stimmliche Begabung, sein Gefühl für sinnvolle Deklamation, seine grössere oder geringere Befähigung, scharf zu accentuiren.

Z. B. das gemässigte Tempo des ritterlichen Liedes an Venus, welches ich zum ersten Male in Bayreuth durch den Darsteller des Tannhäuser richtig vorgetragen hörte, ist für das Tempo der Ouvertüre so entscheidend, dass das ganze H-dur-Mittelthema des Allegro's der Ouvertüre, wenn zu schnell gespielt, sogar als schlecht instrumentirt erscheint, weil die Figuration der Bratschen und Violoncelle dann nicht mehr ausführbar ist, und man, wie es mir bei vielen anderen Aufführungen der Tannhäuserouvertüre ergangen ist, nur mehr Melodie und Bass, aber keine Mittelstimmen hört. Von welch' grosser Bedeutung ist ferner richtiges Tempo (und Vortrag) von Elisabeth's Bitte: „Ich fleh' für ihn“ für das Vorspiel des dritten, ihrer Arie im zweiten Akte für das Vorspiel des zweiten Aktes!

- II.) Die schauspielerische Begabung der Darsteller; ihre Fähigkeit, die Gebärdensprache des Orchesters, die schon im Tannhäuser, mehr als man vor der Bayreuther Aufführung ahnen konnte, vorhanden ist, zur lebendigen Darstellung zu bringen. Man erinnere sich hier der scenischen wie musikalischen Ausführung der Orchestervorspiele zu den drei Liedern Tannhäuser's an Venus, zu Tannhäuser's: „Den Gott der Liebe sollst du preisen“ im Duett des zweiten Aufzuges; man erinnere sich der wundervollen Uebereinstimmung von Gebärde und ihrem Ausdruck im Orchester vor

*) Ich möchte bezüglich der Temponahme hier auch noch auf des Meisters Ausführungen über das „Schleppen und Herunterjagen“, über den ganz andern Vortrag, den ein gemässigt Tempo gegenüber einem zu schnellen erfordert, im VIII. Band der ges. Schr. S. 349 u. 350 verweisen!

den Worten der Venus: „Wie hätt ich das erworben“; vor Elisabeth's: „So stehet auf“ und „Verzeiht, wenn ich nicht weiss, was ich beginne“, vor des Landgrafen Worten: „Dich treff' ich hier, in dieser Halle“ und „So sei's! Was der Gesang so wunderbares —“ Alle diese Momente und noch viele andere, wie z. B. die grosse Aktion des Landgrafen vor seinen Worten: „Ein furchtbares Verbrechen ward begangen“, waren in Bayreuth bei korrektester dramatischer Ausführung und sinnvollster Modifikation im Orchester von unbeschreiblicher Wirkung.

Bei der ungemein zarten Bewegung unter den Minnesängern im I. Aufzuge vor Wolfram's Gesang: „Als du in kühnem Sange uns bestrittest“, wird wohl keinem mit Theilnahme dem dramatischen Vorgange folgenden Zuschauer aufgefallen sein, wie sehr das kurze Orchesterritornell von dem Dirigenten im Tempo zurückgehalten worden war, ebenso wie sich die ungeheure Breite im Orchestervortrag bei Elisabeth's Pantomime im III. Akt von selbst verstand, weil die Darstellerin der Elisabeth im Stande war, sie (mit dem Orchester korrespondirend) in feierlichster Ruhe auszuführen.

- III.) Grösse der Bühne; z. B. bei den Pilgerchören (die in stäter Bewegung bleiben und nicht den an „sinnig“ geleiteten Opernbühnen üblichen, von der Haupthandlung ableitenden Knix vor dem Muttergottesbilde machen sollen!), sowie beim Abgang der Elisabeth im III. Akte.
- IV.) Dramaturgische und musikalische Schulung der Chöre, ihre quantitative Besetzung.

Man denke hier an die wundervolle, sprachliche Ausarbeitung und rhythmische Vollendung im Begrüssungsschor des II. Aktes zurück, welche dem Dirigenten richtiges Tempo und Vortrag des vorhergehenden Einzugsmarsches ohne Chorgesang ermöglichte; an den vortrefflich vorgetragenen Pilgerchor im III. Akte, der (nach Wagner's eigenen Worten im V. Bande der ges. Schr. Seite 142) für die Phrasirung des ersten Anfangs der Ouverture so bestimmend ist; endlich an die begeisterte Erhebung der ganzen Ritterversammlung (Schluss des II. Aktes) bei: „Mit ihnen sollst du wallen“ nach des Landgrafen Erlösung verheissendem Zuruf an Tannhäuser. Nur die so ungeheuer lebendige dramatische Ausführung dieses Momentes, wie sie in Bayreuth erzielt worden war, rechtfertigte Mottl's starke Belebung des Tempo's an dieser Stelle. —

Als interessante Ausnahme sei hier erwähnt das bedeutend langsamere Tempo des Vorspieles zum III. Akt (laut Metronom Viertel = 50) gegenüber dem Tempo der Erzählung Tannhäusers (Viertel = 60). Dies erklärt sich aber aus dem epischen Character der letzteren gegenüber dem wirklich erlebten Vorgang, den das Vorspiel, von dem Meister selbst: *Tannhäuser's Pilgerfahrt* überschrieben, darstellen soll. —

Die Schwierigkeit des Vortrags der rein instrumentalen, sinfonischen Theile der Tannhäuser-Partitur ergibt sich aus den oben angeführten Beispielen von selbst. Wie bei keinem der späteren Werke tritt bei der Wiedergabe der Tannhäuser-Ouverture, der Vorspiele zum zweiten und dritten Aufzuge an den Dirigenten die Aufgabe heran, eine Reihe der vom Komponisten oft in schroffster Weise einander gegenübergestellten Gegensätze zu einem sinfonischen Ganzen zu vereinigen. Wie ich schon oben theilweise erwähnt habe, sind für die Ouverture von der Bühne herab im Voraus gegeben: Tempo und Vortrag des Pilgerchores, des Bacchanales, des „hohen Liedes“ an Frau Venus und der letzteren Gesang an Tannhäuser: „Geliebter, komm!“ Für das Vorspiel des zweiten Aufzuges, dessen Grundtempo die Arie der Elisabeth bestimmt, ausser den Themen dieser Arie, das glückstrahlende, Tannhäuser's Nahen verkündende

Motiv aus dem Finale des I. Aktes, sowie der sich unmittelbar an die kecke Violinfigur, in der wohl das jubelnde Treiben des Jagdzuges („die Erde hat ihn wieder!“) seinen Ausdruck findet, anschliessende Fluch der Venus: „Suche dein Heil und find' es nie“; für das Vorspiel des III. Aktes die Motive der Pilgerchöre, der flehenden und schliesslich den Opfertod sterbenden Elisabeth, die theilweise ganz unvermittelt dem Papstthema, dem Fluche des Papstes und den Motiven des büssenden Tannhäuser gegenüberstehen. Diese schärfsten Gegensätze in der von der Bühne herab gegebenen Bestimmtheit aufs Deutlichste hinstellen und sie wiederum durch die Kunst seiner Uebergänge und die maassvollschöne Modifizierung seines Tempo's zu vollkommenster Einheit zu bringen, konnte nur einem Dirigenten von der genialen Begabung Felix Mottl's gelingen, dem zugleich in dem Festspielorchester eine Vereinigung von Künstlern zur Seite stand, welche bei absoluter Beherrschung aller technischen Anforderungen jene Feinfühligkeit besass, die es dem Dirigenten erst ermöglicht, dem Vortrag des Sängers und dem dramatischen Vorgange auf das Lebhafteste zu folgen und die aus dem vollkommenen Durchdrungensein von den Forderungen des Dramas gewonnenen Empfindungen zum vollen Ausdrucke zu bringen.

Eine Eigenthümlichkeit des Tannhäuser-Orchesters ist das Hervortreten des solistischen Elementes, welches noch theilweise aus Weber'schem Geiste heraus so oft der Individualität des einzelnen Instrumentalisten die schwersten Aufgaben an gefühlvollem Vortrag und feinsten Phrasirung stellt. Nur ein so ganz von dem poetischen Inhalt des Dramas erfüllter Dirigent wie Felix Mottl war im Stande, mit seinen Künstlern im Orchester durch den Vortrag z. B. der Clarinettenmelodie in der Ouvertüre, der Oboesoli in dem Vorspiele des II. und III. Aktes dem Auge des Zuhörers beinahe schon die Gestalten hervorzuzaubern, deren Schicksal den hörenden Zuschauer dann von der Bühne herab zu innigster Theilnahme zwingen und aufs Tiefste ergreifen und erheben sollte. Nur ein Künstler von der intensiven Empfindung Mottl's konnte es wagen, das Tempo des Sechsvierteltaktes im Vorspiel des III. Aktes so ungeheuer breit zu nehmen, als er es that; weil er fühlte, dass seine eigene Gluth auch den Blechbläsern die Kraft einhauchen würde, das „Papstthema“ noch in dieser Breite: *FFF* ausgehalten, wie es der Meister will, vorzutragen. —

Fasse ich nun meine ganzen Erinnerungen der vorjährigen Bayreuther Tannhäuser-Aufführung zusammen, so finde ich in Allen als charakteristisches Merkmal des unauslöschlichen Eindruckes, den sie in mir hinterlassen hat, die absolute Vollkommenheit des Styles in der Wiedergabe der Tannhäuser-Partitur. Diese seltene Uebereinstimmung von dramatischer und musikalischer Tendenz, wie sie eben nur auf dem Boden strengster Korrektheit in der Ausführung des Willens des Meisters zu erzielen war, schloss von vorneherein jede Willkür von irgendwelcher Seite aus und gab durch die Schranken, die sie eben dieser Willkür (die immer mit Unverständnis vereinigt ist) zog, der ganzen Aufführung die hohe Würde und ergreifende Einfachheit, die das letzte Ziel jeder wahrhaft künstlerischen Darbietung sein soll.

Es ist sehr schwer, künstlerische Eindrücke mit Worten zu fixiren; diese Absicht lag mir auch fern, als ich diese kurzen Erinnerungen niederzuschreiben mich gedrängt fühlte. Aber — nur wenige Menschen hatten voriges Jahr wie ich das seltene Glück, durch den Besuch der Proben zu den Festspielen auch den Aufführungen selbst so wohl vorbereitet und daher so empfänglich für alle Schönheiten und Feinheiten, die auch wirklich zu erkennen unsere durch den

100jährigen Operschlendrian verbildeten Augen und Ohren erst wieder geübt werden müssen, beizuwohnen. Ich musste oft mit aufrichtiger Betrübniß sehen, wie Viele, die nur eine Aufführung ohne vorhergehende Probe hören konnten, wie vor den Kopf geschlagen waren, da sie in dem Tannhäuser so urplötzlich etwas ganz anderes sahen, als sie seit 50 Jahren gewohnt waren, dass sie von diesem Altgewohnten (wenn es auch noch so dumm gewesen war) so vieles vermissen sollten, während sie auf der anderen Seite eben noch nicht fähig waren, das neue Herrliche, das in seiner ganzen Stylreinheit vor ihre Augen trat, nämlich den wiedergeborenen echten Wagner'schen Tannhäuser, völlig würdigen zu können. Die Oper Tannhäuser war als Drama auferstanden, und geblendet von seinem mächtigen Glanze zogen sich die „Gesetze“ der Oper, die landläufigen Tempi und das herkömmliche kanonische Alter der Elisabeth mit noch vielen andern Gespenstern in die Schlupfwinkel ihrer Hof- und Stadttheater zurück.

Vielleicht gelingt es dieser kleinen Niederschrift, diejenigen, die da „guten Willens“ in diesem Sommer nach Bayreuth pilgern werden, wenigstens aufmerksam zu machen, worauf es bei der Aufführung des Tannhäuser in erster Linie ankommt: nicht auf einzelne Virtuosenleistungen (denen meistens auch noch wirkliche Virtuosität fehlt), nicht auf „grosse Stimmen“ etc., sondern eben auf Reinheit und Vollkommenheit des Styls in dem oben von mir ausgeführten Sinne. Ich gebe auch die Hoffnung nicht auf, dass die Leute schliesslich doch von selbst noch auf das Richtige kommen werden: warum man nach Bayreuth geht und warum dort Festspiele veranstaltet werden. Man muss eben nur ein bischen Geduld haben; denn in Deutschland dauert Alles etwas länger, als anderswo!

Mit herzlichem Grusse

in ausgezeichnetster Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Weimar.

Richard Strauss.

Der Genius und sein Werk.

Einen Genius sollte man nie an einem Genius messen wollen — etwa Wagner an Weber, Beethoven, Mozart, Haydn, Bach — oder umgekehrt. Denn jeder Genius ist eine höchst gesteigerte Individualität. Und das Wesen der Individualität besteht eben in der Ausschliesslichkeit, in dem, was an den anderen Wesen gleicher Kategorie nicht zu finden ist. Die höchstgesteigerte Individualität ist einzig; der Genius ist einzig. Das Einzige steht dem Einzigem gegenüber, ist unvergleichlich. — Das zeitliche Gepräge kommt dabei nicht in Betracht. Wäre Bach ein Zeitgenosse Wagners gewesen, so würde er der selbe Nicht-Wagner, d. h. der selbe Bach sein — wenn auch in dem selben Mittelbereich stehend wie Wagner. Deutlich zeigt sich das an Schiller und Goethe und vielen anderen zeitgenössischen Genien.

Die Einzigkeit, Genialität Wagners lässt sich erkennen, wenn man Talente, die in Wagnerschuh stehen, mit dem Einzigen vergleicht. Die Mittel stehen zu Gebot — jeder Takt mag das beweisen, den sie schreiben —; aber die schöpferische Unmittelbarkeit, die unbewusste Schöpferweisheit, die Tiefe des Quellstroms, der Originalheimathsschein (ausgestellt vom Allmeister) fehlt. —

Sehen wir die Genien an als in die Erscheinung getretene Manifestationen, Ausflüsse, Geburten des Allwillens — als aus dem Allgeist herausgetretene Individuen; so ist der Genius mit seinen Schöpfungen, seinen künstlerischen Willensmanifestationen, ein Abbild jenes Urvorganges: die Werke des Genius sind Abbilder eines erschauten Lebens, Abbilder aus dem im Individuum zur Erscheinung kommenden Schöpferleben, nicht wirkliches, schöpferisch zeugungsfähiges Leben. Die schöpferische Urkraft spiegelt sich in den Schöpfungen des aus ihr geflossenen Individuums (Genius) ab als ein Spiel idealen Phantasielebens. Dieses Spiel selbst ist nicht zeugungsfähig, wirkt aber im gebotenen Fall befruchtend, anregend, erzieherisch, gleichsam nährend auf den als Individuum (Genius) eben erst in die Erscheinung getretenen Allwillen ein, als auf ein von diesem scheinbar abgelöstes selbständiges Wesen, das mehr und mehr zur Entfaltung kommt — als künstlerisch-schöpferisch — bis es — wenn der physische Organismus verfällt — wieder in den Allwillen gleichsam zurückfluthet; denn der Allgeist ist nicht theilbar.

Sobald die Individuation des Allwillens (Genius) künstlerisch schaffend zu wirken beginnt (schon in schwachen Anfängen), ist die Herkunft erkennbar, wenn auch nur für das dazu geeignete Gemüth. Je weiter die Individuation des schöpferischen Willens, die Entwicklung zum selbständigen Wesen, fortschreitet, desto deutlicher zeigt sich die schöpferische Urmacht im Kunstwerk (die „Löwenklau“). So wie die Genien als höchst gesteigerte Individualität einzig und unvergleichlich sind, so sind auch die aus ihnen geborenen künstlerischen Abbilder der Urschaffenskraft im Phantasiespiel, ihre Kunstwerke, gleichsam als Wiederholung des gestaltenden, wesenschaffenden Allwillens, untereinander unvergleichlich, einzig, — so dass diese zur höchsten Ausbildung gelangende Charakteristik ihrer Werke (Energie der Individuationskraft) das sicherste Zeugniß abgeben für die Genialität des Urhebers. So wie in der Natur das Selbe nie zweimal geboren wird, ebenso kann der Genius nicht das Selbe mehrmals hervorbringen, weder im Ganzen noch in den Bestandtheilen. So wie die Flachheit und Charakterlosigkeit, so weist auch die Wiederholung in der Erzeugung auf einen Mangel an Urkraft, oder auf den Verzicht auf sie, z. B. bei weiheloser Erpressung, hin. Anders verhält es sich mit der Wiederholung als Umbildung. Da will nicht ein Gleiches in Gegensatz treten zu einem Gleichen, sondern das Selbe zeigt sich auf einer anderen Stufe der Entwicklung und wird so fähig zur Darstellung eines Gegensatzes aus sich selbst heraus.

Nun möchte ich behaupten, dass dieser Prüfstein an den Werken Wagners, oder umgekehrt, die Genialität Wagners an diesem Prüfstein, sich auf das Unwiderleglichste bewährt. Die Energie der Individuation, die höchstgesteigerte Charakteristik jedes Werkes, so dass jedes als unvergleichlich dem anderen gegenübertritt, ist ein Bewunderungswürdiges an Wagner, eins der untrüglichen Zeugnisse für seine Genialität. Und mit höchster Bewunderung auch von diesem Gesichtspunkt aus hat mich sein „Tannhäuser“ in Bayreuth erfüllt.

Nach den oben aufgestellten Grundsätzen über das Wesen und Schaffen des Genius müssten wir auf jede Vergleichung des „Tannhäuser“ mit irgend einem anderen Werk des Meisters verzichten. Nur das versuchen wir zu zeigen, inwiefern der „Tannhäuser“ neben den „Parsifal“ zu stellen ist.

Mir kommt es vor, als müsse dem jugendlichen Meister nach der Vollendung des „Tannhäuser“ ein Berg vom Herzen genommen gewesen sein, — als hätte vordem die Unklarheit des Bewusstseins vom eigenen Seelenleben als eine bedrückende Last sich fühlbar gemacht bis zur stickenden Schwüle, — als hätte die Sehnsucht nach Erlösung von dieser Last sich bis zur Region der Verzweiflung gesteigert, — die Sehnsucht, dieses Eigenste, im Dämmer schwebende unbändige Seelenleben, loszutrennen in bewusstseinsgewinnender Gestaltung zum idealen künstlerischen Abbild aller Nöte und unfassbaren Drangsale, zur Loslösung für eine Selbstspiegelung in idealer Gestaltung. Daher die künstlerische Begeisterung des jungen Genius, als ihm der „Tannhäuser“ begegnete, die Aufwallung der Schaffensfreude, in welche er versetzt wurde durch Erkennung verwandter Wesenszüge, an welche anknüpfend sofort die Herausarbeitung des lebensvollen Abbildes der eigenen Seele begann. Und wie Zug um Zug vom eigenen Ich im Abbild anschaulich heraustrat, so wuchs die Herzenserleichterung und die Schaffensfreude bis zur Vollendung des Werkes, vor dem dann der Schöpfer wie ein Erlöster stand, als der aus hinter ihm liegenden Qualen Befreite, als der zu einer heiteren Ausschau auf die erste Höhe des immer weiter aufwärts steigenden Künstlerpfades Emporgehobene, mit neuer, stärkerer Kraft nun ausgerüstet zu neuen Werken. — Es kommt mir vor, als wäre der „Tannhäuser“ der Glutofen zur Läuterung des Genius gewesen, als wäre diese Schöpfung die eigentliche Selbstbefreiungsthat des Meisters, ohne welche die späteren Werke unmöglich gewesen wären. Im „Tannhäuser“ hat Wagner die Feuertaufe des epochemachenden Genius empfangen; mit ihm in der Hand steht er da als Ankündiger grosser Thaten, als Verkündiger einer neuen Erkenntnis — jener Erkenntnis, welche schon vor Jahrtausenden einzig göttlich offenbart, von Wagner auf dem Wege eigenen Leidens neu gewonnen werden musste: es ist die Erkenntnis, dass der Grund aller Erlösung das Mitleid (die erbarmende Liebe) ist. Und wenn diese Erkenntnis nach Vollendung des „Tannhäuser“ in dem jungen Meister noch nicht zum treibenden Punkt ward und vorerst noch andere gewaltige, von der vorgezeichneten Linie jenes treibenden Punktes abweichende Werke entstehen mussten; so ward jene in der Tannhäuserschöpfung gewonnene Erkenntnis doch der Keim, welcher an Schopenhauer dann sich zu wesenhafter Überzeugung entfaltete, aus welcher des Meisters letztes und grösstes Werk hervorwuchs. Und darum stellt sich kein Werk des Meisters mit mehr Recht neben den „Parsifal“ als der „Tannhäuser“.

Die Idee von der Erlösung durch Mitleid liegt im „Tannhäuser“ schon vorgebildet. Die Liebe der reinen Jungfrau zu Tannhäuser erscheint zuletzt verklärt als Mitleid, in welchem der „verdammte Sünder“ die einzig mögliche Versöhnung für den Himmel findet. Diese Idee wiederholt sich in dem Schlusswerk der Wagnerschen Meisterschaft, aber in der Umbildung als weltumspannende Erlösungsidee des ewigen Heilsplanes Gottes.

Wenn die Festspielleitung in Bayreuth den „Tannhäuser“ neben den „Parsifal“ gestellt hat im Bewusstsein des innersten Zusammenhanges beider Werke; so muss ihr jeder Kunstfreund, der sich Vertiefung in die Wagnersche Kunst zur Aufgabe gemacht hat, von Herzen dankbar sein.

In dem Wesen Tannhäusers kommt noch eine andere Erkenntnis zur Darstellung, welche ebenfalls in Christi Predigt und Leben beschlossen liegt und ein Fundament der Schopenhauerschen Philosophie bildet: es ist die Erkenntnis vom läuternden, stärkenden, zum Aufschwung führenden Segen der Leiden.

Der durch Individuation des heiligen Allwillens in der physischen Welt zur Erscheinung kommende Bestandteil des Allgeistes, der aber nicht als teilbar

gedacht werden darf, muss sich in den Fesseln der Materie nicht allein als bedrückt fühlen und gehemmt im freien Walten, sondern muss auch in einem Labyrinth von Verwirrung in Reibung und Kampf geraten mit Geistesverirrung, oder selbst in Verirrung gezogen werden. In diesem Kampf bis hinein zur äussersten Verirrung wird aber noch die geringste Spur des Allwillens im Individuum unutilbar bleiben — ob sie auch scheinbar in langen Lebensperioden als ausgelöscht erscheint, indem sie von der drückenden Wucht des widerstreitenden Verirrungslebens als zu niedrige Potenz und als unmächtig verdeckt wird. Und so kann es kommen, dass die so bedrängte Spur des Allwillens bei der Auflösung des Individuums als verloren gegangen erscheint, während sie aus der verdeckten Existenz in der sich auflösenden Persönlichkeit zum Ursprung zurückkehrt, sich als Spur des heiligen Willens abwendet vom verfallenden Willen zum Leben. Die in solcher Persönlichkeit beschlossenen gegensätzlichen Momente sind so ungleich in ihrem Stärkegrad, dass ein Kampf in ihr gar nicht ins Bewusstsein und auch nicht in die Erscheinung tritt: man nennt sie ein sittlich verkommenes, untergegangenes, verlorenes Individuum (Leben). — Je stärker der heilige Allwille im Individuum, in der Persönlichkeit zur Darstellung kommt, desto stärker, leidenschaftlicher wird er ins Bewusstsein und desto grandioser (heldenhafter) in die Erscheinung treten. Je stärker der daran geknüpfte Kampf im Innern und auch nach aussen zur Geltung kommt, desto grösser werden die Leiden. Und so schliessen wir umgekehrt von der Grösse der Leiden auf die Stärke und Energie des heiligen Willens und preisen in der Ahnung dieser heiligen Macht den also Kämpfenden — ob er siege oder falle — als Helden. Den Helden selbst aber erfüllt ganz besonders diese Ahnung; es kommt mehr oder weniger in ihm zum Bewusstsein, dass diese heilige, erhebende Macht ein Bestandteil seiner Persönlichkeit ist: und daher der stolze, hoffnungsfrohe Glanz im Heldenauge, die Kampfesfreudigkeit und Erhabenheit über der Klage.

Der Held Tannhäuser trägt in sich ein starkes Moment des heiligen Allwillens, ist aber einer beispiellosen Gewalt der Bejahung des Willens zum Leben verfallen im Venusberg. — Das Venusberg-Leben hat die Bejahung des Willens zum Leben, die Leidenschaft des Lebens „im Fleisch“, in höchster Potenz darzustellen, wenn die dem Helden inwohnende Macht des heiligen Allwillens für eine Lebensperiode paralysiert werden soll. Die von wahren Heldentum bedingte heilige Macht in der Persönlichkeit kann nicht in Konflikt gebracht werden durch nur andeutende Züge aus reizvoller Sinnlichkeit, sondern nur durch die Sinnlichkeit in höchst energischer Lebensgestaltung, durch Reiz des Willens in höchster Potenz.

Das ist die Bedeutung des „neuen“ Venusberges in Wagners Tannhäuser, ein Kunstwerk an sich, wie es grossartiger nicht gedacht werden kann und durch die Festspielleitung in Bayreuth zu einer Darstellung gekommen ist, die im wahren Sinne des Wortes „fabelhaft“, genial ist, beispiellos dasteht und bleiben wird.

Aus dieser Berückung und Entrückung (Verirrung) sich loszureissen, ist nur dem Helden möglich. Und mit dem Wort: „Aus Freuden sehn ich mich nach Schmerzen“ steht plötzlich der Held vor uns. Der Konflikt zwischen dem heiligen Urwillen und der Bejahung des Willens zum Leben ist damit ausgesprochen. Der heilige Urwille muss in hoher Potenz in diese Persönlichkeit hereinragen, da er, ohne noch durch Kampf und Leiden ins Bewusstsein gebracht zu sein, als „Sehnen“ darnach (nach Leiden) schon mit solcher Macht auftritt. Eine Ahnung von jener Wonne, die das Leiden im Kampf gewährt, und welche in ihrer ganzen Segens-

fülle nur dem Helden vorbehalten ist, steigt in dieser Persönlichkeit auf und treibt sie zur Abwendung von der den Willen schwächenden sinnlichen Lust.

Wenn die erste, in Wagners Tannhäuser künstlerisch dargestellte Erkenntnis, dass der Grund der Erlösung das Mitleid ist, den an das Individuum herantretenden Erlösungs-Faktor bezeichnet, so bezeichnet die zweite, dass der Weg zur Erlösung durch Leiden führt, den im Individuum wirkenden Erlösungs-Faktor. — So begegnen wir den Hauptgestalten des Tannhäuser-Dramas (mitleidende Elisabeth und leidender Tannhäuser) als in der Umbildung (zur weltumspannenden Erlösungsidee des Heilsplanes Gottes) im „Parsifal“ wieder (mitleidender Parsifal und leidender Amfortas). Darum wiederholen wir: Es stellt sich kein Werk Wagners mit mehr Recht neben den „Parsifal“ als der „Tannhäuser“.

Pössneck in Meiningen.

J. H. Löffler.

Aus dem Briefe eines deutschen Jünglings.

Es war auf dem Festspielhügel, da fragte mich Einer, nur so im Vorbeigeh'n, „was mir am Tannhäuser das grösste Vergnügen gemacht habe?“ „Vergnügen?“ — „Ei —“, meinte ich scherzend, „das sind — die lieben Hunde gewesen in ihrer schweifwedelnden Seligkeit, auch einmal in Bayreuth sein zu dürfen!“ Kopfschüttelnd und achselzuckend ging mein flüchtiger Frager davon. Ich aber sah ihm nach und dachte: Stehen wir hier nicht an einer Stelle, wo sich „jede Kreatur auf des Erlösers holder Spur freuen“ darf? Ja, im Ernste — mir ist's wunderbar ergangen im Tannhäuser, wenn ich auch heute, wo schon Monate mich von dem Erlebnisse trennen, die unbewusst sich niederschlagenden Eindrücke kaum schon in ein bewusstes Erlebniss übersetzen kann. So viel weiss ich aber heute bereits, dass mir der Tannhäuser nicht mehr ein asketisches Erlösungsprinzip darstellt, wie ich's lang habe ansehen müssen, sondern den Sang von höchster, echtester, freier Menschlichkeit in ihrer ganzen Daseinstragik in der Welt. War mir früher der Venusberg nur der dunkle Hintergrund, auf dem sich das helle Leuchten des Erlösungssternes wunderbar abhob, so ist er mir heute das gluthvolle Freudenreich einer noch schuldlos den Lebenstrieben sich hingebenden, zur Lüge noch unfähigen Natur, in welche der scheidende Schatten von gut und böse noch nicht hineingefallen ist.

Das hat mir den Schlüssel zum Ganzen gegeben. Von einer modernen Romanfigur, aus der nichts werden konnte, weil sie „nur Natur“ sein sollte, sagt ihr Erdichter rühmend: „Kein Thier und kein Dämon war sie gewesen, sondern nichts, wie ein grosser und ganzer Mensch.“ Das sagt mir mein Tannhäuser, der auch nie lügen kann und deshalb äusserlich untergeht, in Wahrheit siegt. Er ist überall Superlativ; seine Lebenskraft saugt er aus dem Gegensatz. Im Venusberg ruft seine Seele: „O wie dank ich, dass gegeben solche Schmerzen mir Natur“; im Sängersaal behauptet er sein Ich gegenüber dem fromm erscheinenden Trüge der weltlichen Halbheit oder starren Abstraction. Das hat mir denn auch die Gestalt der Elisabeth erklärt, die für mich jetzt den Gold-

grund eines blutlosen Heiligenbildes verlassen und sich mitten in das durch Mitleid zu erlösende Menschenleben hineinstellt. Und damit gerade wandelt sie auf des Erlösers holder Spur. Damit gerade konnte ihre rührende Menschlichkeit zur Heiligkeit sich steigern. Ich verkenne durchaus nicht den tiefen Sinn katholischer Heiligenverehrung; haben wir doch heute noch alle unsere „Heiligen“, durch die wir uns die Erlösung vermitteln lassen. Aber jener Gedanke vom Fluch der sündigen Menschheit ist im Tannhäuser doch in eine ganz neue Sphäre gerückt, die nicht mehr durch die Unfähigkeit, daraus befreit zu werden, wie eine unheimliche Last uns drückt. Aus den transcendentalen, machtvoll erdrückenden Fernen schwebt die erlösende Gottesliebe auf Engelsfittichen herab, dass wir sie schauen und wieder lieben dürfen. Im Tannhäuser ist die Religion nicht in der Kunst symbolisch objektiviert, wie im Parsifal; sondern aus der Tiefe des rein Menschlichen hebt sich das Ewige und Erlösende, unbekümmert um alle Schändung, mit der die Welt es zu verzerren sucht, rein und hoch heraus. Ein Strahl der Gralsnade fällt auf die dunkle Tragik eines echten Menschen. Das habe ich im Bayreuther „Tannhäuser“ erlebt, und das bereitete mir die grösste, wahre Freude. —

Marburg i. H.

Paul Schubring.

Amerika in Bayreuth.

Ein Festbericht als Fastenbrief.

(Ich an Einer.)

Bester Freund, wenn wir uns überhaupt noch ärgerten, so hätten wir uns, wie Du Dich erinnern wirst, im vorigen Sommer beinahe über den Aerger geärgert, mit welchem Manche unserer deutschen Festspielgenossen so ganz unterschiedlos auf die Menge jener Gäste aus der neuen Welt blickten, die doch zum guten Theile mit Familie und Freunden über das Meer herüber gekommen waren, lediglich zu dem löblichen Zwecke, das Kunstwerk von Bayreuth, das sie zwei Jahr vorher nur auf der modernen Europafahrt nach der Pariser Weltausstellung, „zufällig mitnehmender Weise“, kennen gelernt hatten, nun einmal absichtlich um seiner selbst willen zu besuchen, wiederholt zu geniessen und auch ihre guten Bekannten und lieben Verwandten daran theilnehmen zu lassen. Dass unter der Menge, die sich aus solchen überseeischen Reisegesellschaften zusammenhäufte, auch eine leider recht beträchtliche Anzahl minder erfreulicher, minder kunstsinniger, minder anständig und echt empfindender Gäste sich befinden mochte — befinden musste — davon durfte man im Voraus überzeugt sein, dergleichen aber auch davon, dass es unter der Menge des deutschen Publikums nicht und niemals anders stand. Ja, ein alter Wagnerianer, wie ich, konnte Dir die heitere Versicherung geben, dass ganz der selbe Aerger sich vor neun Jahren unter den Wagnerianern ziemlich heftig verlauten liess, als „die Deutschen“

zum ersten Mal in zahlender — aber noch gar bescheiden eintreffender — „Menge“ zugelassen wurden, um die Festspiele für die Andern möglich zu machen. Jetzt konnte ich Dir lachend Diesen und Jenen unter den neuesten Aergerlichen weisen, die damals selbst noch als „unwürdige Masse“ von dem Aerger unserer Freunde betroffen worden waren; und der Erste, auf den ich Dir wies, der warst Du selbst.

So wandeln sich die Zeiten und die Menschen. Nur der Aerger bleibt der selbe, überall, wo es etwas recht Schönes zu erleben gibt. Oder wie unser gemeinschaftlicher Freund Wilhelm Raabe einmal sagt: „Die Leute, welche die Gesichter schneiden, wechseln, jedoch die Gesichter bleiben.“ —

Der deutsche „Humorist“ könnte uns nun gleich wieder so recht tief in das Deutsche verführen; wir aber wollen von ihm diesmal auf nächstem Wege, nämlich über Bayreuth, zum amerikanischen Humoristen übergehen, und zwar zu dem Berühmtesten, der den alten angelsächsischen Geist im modernsten Amerikanismus vertritt: Marc Twain. Dieser weltbekannte Mann des Westens war u. A. gleichfalls Einer von jener Aerger erregenden Fremdenlegion, die das Weichbild des Bühnenfestspielhauses im Vorjahr überschwemmte. Er kam daher, so recht wie Jemand, den der gebildete Deutsche und eingeschulte Bayreuther über die hohe europäische Achsel ansieht, — ein Urwäldler an Unkenntnis, ein musterhaft für das objektivste Urtheil — unvorbereiteter Praktikus, der mit offenen Augen und nüchternen Sinnen in jede ihm fremde Welt hineinspringt und sich daraus nimmt, was ihm gefällt, ohne die Andern in ihrer Freude an Dem zu stören, was ihnen gefällt, indem er auch sie mit sammt ihrer Freude als ein gleich merkwürdiges Objekt für seine Beobachtung des Wirklichen in's Auge fasst, wie alles Andre. Gleichviel, ob unser pfiffiger Humorist diese Rolle des naiven Amerikaners, wie er „in seinen Büchern“ steht, als echter Angelsachse nur spielt, — oder ob er wirklich, wie in Fleisch und Blut, so in Geist und Seele der reine Amerikaner ist, als der er sich äussert in beiden Fällen ist seine Aeusserungsweise für die Deutschen und selbst für die Bayreuther ganz belehrend, wenn nicht gar mitunter beschämend. Auch für uns, lieber Einer, — denn wenn wir uns auch nicht mehr ärgern, so schämen wir uns doch noch manchmal, — nur, leider, weniger über uns selbst, als über Andere. Aber das ist nicht unsere Schuld! — Ich kann Dir nur sagen, und Du wirst es mir bald bestätigen: lass einen gleich „naiven“ Deutschen, wenn Du ihn noch findest, über unsere Kunst sich äussern, — oder nun gar erst einen von den Gelehrtesten und Selbstbewussten, solch einen echten und rechten, wenn auch nicht gerechten, „Kritiker“ auf der Höhe der Zeit, — ach, Lieber, sie Beide würden die Bahn nicht finden, auf welcher unser Amerikaner so lustig und frei dahinfährt und im Vorbeisausen von Bayreuth gerade das erblickt, was ihm etwas zu sagen hat — und dies auch so gut versteht, dass er selber etwas darüber zu sagen weiss, mit vollem „Humor“, unnachsichtig offenerzig, aber auch gegen das „Objekt“ wie gegen sich selber völlig gerecht. —

„Ich bin kein musikalischer Kritiker und bin nicht hergekommen, neue „Essays“ über die „Opern“ zu schreiben und Urtheile über ihre Vorzüge abzugeben. Die kleinen Kinder in Bayreuth würden dies mit mehr Gefühl und Verständniss leisten können als ich. Ich kann nichts thun, als vier oder fünf Pilger in die Auführungen hineinbringen, welche fähig sind sie zu würdigen und ihr Vergnügen daran zu haben. Was ich in meiner eignen närrischen Weise über die Auführungen schreiben mag, wird für das Publikum ohne Lehrwerth sein, und will nicht mehr bedeuten, als was die Katz' vom Kaiser sieht.“

So führt der Mann mit dem Weltrufe sich selber ein. So präsentirt er sich in seinem ersten Briefe aus Bayreuth vom 2. August 1891 den Lesern des amerikanischen Blattes mit dem leuchtenden Namen „The Sun“, in welchem er sich als litterarische Autorität „über Bayreuth“ zu äussern hatte. Er hält es offenbar für wichtiger, Selbstkritik zu üben, als Musikkritik, wenn man einer Sache wie „Bayreuth“ gegenübertritt. Und er belegt seine Selbstkritik als Nicht-Musikkritiker alsbald auf die gründlichste Weise. Er schildert vorzüglich den „Unmusikalischen Menschen“, der gerade erst recht in den Werken nur die „Musik“ sucht, d. h. die Musik, die er kennt und nicht wiederfindet. Dass unser Humorist diesen unmusikalischen Menschen mit sich selber identifizirt, braucht uns nicht zu beirren. Vertrauen wir uns ihm nur an, als wären wir, Du und ich und noch Etliche, auch nur solche „Pilger“, die er in seiner Unwissenheit so freundlich mit zum Tempel führt. Wir werden sehen, wie unser unwissender, unmusikalischer, ganz unbayreuther Führer das Wissen, die Musik und Bayreuth nach und nach auf die einfachste Art, amerikanisch-praktisch, sich selber aneignet — „anäugnet“. Zuerst äugt er im Theaterraum herum — da gibt's nur zu sehen, nicht viel zwar, aber lauter verständliche Dinge einer schlichten Wirklichkeit, die er alle wohl bemerkt und nicht genug zu rühmen weiss. „Es ist das Mustertheater für die ganze Welt!“ „Es würde vollkommen sicher sein, und wenn Lucifer selbst die Lunte anlegen wollte!“ — Aber auch noch in der Stille und Dunkelheit vor Beginn der Musik findet unser Praktikus sich zurecht: „Diese tiefe und zunehmend eindrucksvolle Stille ist die beste Vorbereitung für Musik, Schauspiel und jede bedeutsame Rede. Ich sollte meinen, unser Theatervolk hätte schon längst dieses einfache und wirksame Mittel zur Sicherung und Verstärkung der Aufmerksamkeit einer Zuhörerschaft erfinden müssen; anstatt dessen eröffnet man noch heute alle Vorstellungen unter einem tödtlichen Wettstreit mit Lärmen, Verwirrung und zerstreuten Geistern!“ — Doch nun beginnt die Musik, und der „unmusikalische Mensch“ kommt an die Reihe. Merkwürdig, nicht wahr? Er findet die Orchestermusik herrlich, der „Unmusikalische“, die Orchestermusik Wagnerischer Werke — kurzweg herrlich, und nur — der Gesang — die Melodie — „eitel Ohrengeschinder, gar nichts dahinter!“ — Halt, so „äussert sich“ der heimische Philister wohlbekannter Art. Der amerikanische Humorist weltbekannten Namens fasst dies anders und zwar so: „Das Vorspiel (zum „Parsifal“) war ausserordentlich, war entzückend!“ (kurzweg „herrlich“) — „Aber gleich darauf, natürlicherweise, kam nun das Singen. Mein Gedanke ist: eine Wagner-Oper würde absolut vollkommen und ganz befriedigend für den „Unbelehrten“ sein, wenn nur der gesangliche Theil — weggelassen würde! Ich möchte eine Wagneroper einmal als Pantomime sehen. (Er wird es sehen, im Venusberge!) Dann könnte man die liebenswerthe Orchestration ungestört geniessen, sich ganz darein versenken, und dazu die berausende Schönheit der Scenerie vor Augen haben.“ — Einer, weisst Du, was ihm das Singen angethan hat? Weisst Du, wo er es „gelernt“ hat? „Mein Gedanke ist“ — : in der Oper, in der selben amerikanisch-deutschen Oper, die's nicht nur „über dem Wasser“ gibt, von der unser arger Schelm hernach mit verdächtigem Augenzwinkern sagt: „Wunderbar! Da kommen sie in Masse aus allen Ecken Amerika's, um diese Werke (in Bayreuth) zu hören, die wir schon einen — zwei Sommer lang in New-York gehabt haben, — mit den selben Sängern — möglicher Weise mit dem selben Orchester! Dieses Räthsel muss ich um jeden Preis lösen.“ —

Nun, er ist eben auch „mitgekommen“, sucht auch mit den Andern, „Unmusikalischen“, seinen alten Operngesang und findet ihn nicht. Er macht es seinen

amerikanischen Landsleuten so recht deutlich, in welcher wunderlichen Lage sie sich befinden, wenn sie — wie er — d. h. eben: wie sie — den Maassstab des Operngesanges an den dramatischen Styl von Bayreuth anlegen, wenn sie, etwa von „musikalischen“ Deutschen belehrt (er kann sie ja nicht belehren — o behüte!) — aber von so recht gründlich, konservativ wissenschaftlich belehrten Urdeutschen belehrt, — wenn sie dann auch von Bayreuth die möglichste Entfaltung glänzender Gesangkünste, oder — „amerikanisch“ gesprochen natürlich — „Stimmkräfte“ verlangen! Er erzählt ihnen sehr nett und flott, wie solch' ein unmusikalischer Musikfreund Wagnerische Musik hört: „Ich glaube doch ebenso gut wie irgend wer zu wissen, dass der Gesang das verführerischste, bezauberndste, überwältigendste Mittel ist, das der Mensch für den Ausdruck seiner Gefühle erfunden hat; doch es scheint mir, die Haupteigenschaft des Gesanges ist die Melodie — die Arie — der schöne Ton — der Rhythmus — oder welches Wort euch besser gefällt! — Ich war nicht im Stande, im „Parsifal“ irgend etwas dergleichen zu entdecken: lange Noten, kurze Noten, dann wieder lange — dann ein scharfer herrischer Laut oder zweie — und so immer fort, von edler, und immer recht kostspieliger Stimme vorgetragen — das soll „Gesang“ sein? Ich glaube, der Name ist hierfür falsch gewählt.“ — Ach, Einer, guter Alter, wo haben wir das doch schon gehört? Oder hast Du 's nicht mehr gehört? Ich hörte es oft genug, diesseits des Ozeans, ja, sogar diesseits des Rheines! Und es blieb, meine ich, recht lange Zeit dabei — : lange Noten, kurze Noten, und zuletzt noch der scharfe, herrische „Bellerton“ („bark“ sagt unser Amerikaner) — den hast Du gewiss noch gehört — noch letztes Jahr, als es hiess, der Gesang in Bayreuth — — schon gut, ich will Dich nicht quälen und schweige; der lose Spottvogel in New-York singt viel schöner. Er versteht aber auch zu lauschen. Als der „Parsifal“ zu Ende ist — „fast zu viel für's Geld“ rechnet Bruder Jonathan — da bekennt er ganz ohne Stolz auf seine unfehlbare Inkompetenz, wie ihn so mancher Andere an seiner Statt laut kundgegeben haben würde: „Zwölf oder fünfzehn Freunde aus verschiedenen Theilen Amerikas, die zu denen zählen, welche mit Wagner am besten vertraut sind, versicherten mir, „Parsifal“ gefalle selten beim ersten Male, aber nach mehrmaligem Hören werde er fast zweifellos der Liebling des Hörers. Das schien mir unmöglich, aber — (o du ehrlicher Bruder Jonathan!) — es ist wahr. Die Belehrung kam von Leuten, deren Worte nicht zu bezweifeln sind.“ — Und was thut unser „unmusikalischer Mensch“ nun nach seinem eigenen Erlebniss? Einer, du glaubst es nicht — nach unseren Erlebnissen. Er geht in die Buchhandlung von „Giessel“ und kauft sich — einen „Leitfaden“, meinst Du? — Er denkt nicht daran! — Der Glückliche! Er ist ja „unmusikalisch“ — er kauft sich — den „Briefwechsel mit Uhlig“ — ja, mach' Deine deutschen Augen amerikanisch weit und hell auf: „den Briefwechsel mit Uhlig!“ — Du bezweifelst den Kauf? Lieber, den niedlich erzählten Vorgang bei Giessel am 2. Aug. 91, den geb' ich all' Deinen Zweifeln gerne Preis. Aber — der Mann hat sich in der That etwas „gekauft“. Was und wen? Ich meine, er sagt seinen Landsleuten recht gewitzigt: wenn ihr im „Parsifal“ als unmusikalische Menschen „nichts dergleichen“ (keine Melodie, keine Arie, was ihr wollt!) entdecken konntet, so lag dies einfach nur daran, dass ihr nicht wusstet, was eben der Wagner wollte, den ihr doch kennen lernen wollt; das ist aber ganz leicht zu erfahren, man braucht nur zu lesen, was er selbst darüber gesagt hat, z. B. in den Briefen an Uhlig; dann werdet ihr, meine lieben Landsleute, das traue ich euch zu, einsehen, dass ich, ob ich schon ein ganz böser Spaassvogel bin, doch ernstlich Recht hatte, als ich sagte: der Gesang, den wir in unseren

Opernhäusern zu hören gewohnt waren, der ist, auf Wagner angewandt — „ein falsch gewählter Name“! — Und so sagt er wirklich, nachdem er seinen „Kauf“ geprüft: „Schön! Nun da Wagner und ich einander verstehen, werden wir vielleicht besser vorwärts kommen. Ich werde aufhören, seinen Namen amerikanisch auszusprechen; ich werde ihn hinfort auf deutsch nennen, denn ich fühle mich ihm nun durchaus befreundet. In dem Augenblick, wo wir uns mit Jemandem verständigt haben, werfen wir alle nutzlosen kleinen Spitzfindigkeiten bei Seite und sprechen seinen Namen richtig.“ — Ein klassisch Wort! Und damit beschliesst unser amerikanischer Freund (Einer! Nicht wahr? *Shake hands* —) den ersten Tag seiner Bayreuther Berichte.

Der nächste Tag brachte den „Tannhäuser“. Du erinnerst Dich mit mir der schönen Aufführung vom 2. August und in welch' guter, wenn auch etwas internationaler Gesellschaft wir nachher beisammen waren. Da hätte nur noch unser Amerikaner gefehlt! Der nennt ja den „Tannhäuser“ mit einer ganz verrätherischen Wärme seine „Lieblingsoper“, die „Einzige, die ich jemals gehabt habe“ — „die mich, so oft ich sie gehört, rein toll gemacht hat in meinem laienhaften Entzücken.“ „Ich hörte sie zuerst in meiner Jugend, ich hörte sie zuletzt in der vorigen Saison der deutschen Oper zu New-York. Gestern (am 2. Aug.) war ich beschäftigt (wir wissen ja, er las „Uhlrig“!), und eine zweite Aufführung war mir in wenigen Tagen sicher; also wollt' ich nicht hingehen, und doch — um 5 Uhr — ich hatte gerade nichts mehr zu thun — fand ich mich auf dem Wege zum Opernhause“; und da wartete er, da der 2. Akt eben begann, auf den Anfang des dritten. „Ich sah den letzten Akt des Tannhäuser. Ich sass da im Dunkeln und der tiefen Stille, eine Minute, zwei Minuten, — ich weiss nicht, wie lange — dann begann die sanfte Musik des verborgenen Orchesters ihre vollen, tiefen Seufzer auszuhauchen, der geschlossene Vorhang theilte sich nach und nach inmitten und ward leise zur Seite gezogen, — ein Wald im Zwielficht — ein Heiligenbild am Wege — davor eine lichte Mädchengestalt im Gebet — ein Mann steht still bei Seite. Nun hör' ich den edlen Chor von Männerstimmen näher und näher, — und von diesem Augenblick bis zum Schlusse — da war Musik — wahre Musik — Musik, die man mit Wonne trinkt, Musik, die uns zwingt, Hut und Stock zu ergreifen und um den ganzen Erdball zu wandern, nur um sie zu hören!“ — Was sagst du dazu, Einer? Der Mann hat seine Weihen empfangen, und gerad' aus dem rechten heiligen Quell. Was aber die Wanderung um den Erdball betrifft — wenn solch ein überseeischer Sonderling einmal den Ruf vernimmt — das hat er vor uns armen Sachsen und Sassen der Heimath voraus — die Weiten der Welt und des Weltmeeres thun sich vor ihm auf, um der Bewährung seines Glaubens den Charakter einer Grösse zu verleihen, die wir ganz allein in uns selber, in unsrer Herzens-tiefe tragen und bergen müssen; daher wir auch so oft nur schweigend im Winkel stehen, wenn der fremde Wanderer laut verkündet: „Weither kam ich, wanderte viel, urweisen Rath zu gewinnen!“ — Und unser Tannhäuser-Enthusiast sieht am 5. August die ergreifendste der Tristan-Vorstellungen. Der Spötter und Witzbold hat Würde gelernt. Nichts sagt er von einzelnen Darstellern, woran er seinen Witz hätte üben können, wie andere Kritiker so gern, die des Ganzen nicht mächtig werden können; aber nichts sagt er auch von dem Ganzen, dem Werke, dessen „Tiefen“ ihm, dem Vielgewanderten, immer so ferne, ferne liegen bleiben, worüber er deshalb so leicht hätte zu spotten, wie es die Ignoranten mit Vorliebe thun. Er versteht nichts davon, aber er ist kein „Ignorant“ mehr. Er weiss, dass er nichts weiss, und er weiss noch mehr. Er weiss, dass, wenn es hier für ihn etwas zu betrachten und zu be-

urteilen gibt, dies nicht das grosse, übergrosse Werk ist, dem er sich stumm beugt, sondern das von diesem Werke so anders als er, so ganz anders, so wundersam bewegte Publikum. „Ich habe alle Arten von Publikum gesehen, in Theatern, Konzerten, Vorlesungen, Predigten, Leichenfeiern — aber kein einziges liesse sich vergleichen mit dem Publikum Wagners zu Bayreuth, in seiner festgebannten verehrungsvollen Aufmerksamkeit, seinem unverbrüchlichen Schweigen, seiner wie versteinerten Zurückhaltung am Ende des Aktes, seiner ernstesten Sammlung beim Beginn. Keine Bewegung in dieser festen Masse von Köpfen und Schultern! Du meinst mit dem Tod im Dunkel eines Grabes zu sitzen — bis der Vorhang zum letzten Mal sich schliesst: dann erhebt sich der Tod mit Einem ungestümen Ruck und erschüttert die Halle mit Beifallsstürmen.“ — Lässt dieses merkwürdige Bild des „Todes“ — hier gerade im „Tristan“ — nicht doch ein wenig der Vermuthung Raum, dass der Fremdling gehaut, welch todesernstes Ding es sei um diese ihm unbegreifliche Tragödie? Er selber will nur der Fremdling sein, nichts weiter. Er will es sein, nicht aus lachendem Hochmuth, sondern aus ehrlicher, staunender Achtung. „Diese Oper Tristan und Isolde von gestern Abend brach die Herzen aller Bekenner des Glaubens, und ich kenne Leute, die haben die ganze Nacht nicht geschlafen, sondern durchweint. Ich fühlte mich hier gänzlich — nicht am Platze. Bisweilen kam ich mir vor wie der einzige Gesunde unter einer Menge Toller; dann aber auch wieder wie der einzige Blinde, wo alle Andern sehen, der einzige täppische Wilde in einer Versammlung von Weisen, und immer, während der ganzen Feierlichkeit, fühlte ich mich als ein Ketzer im Himmel! — Doch bei alledem übersehe ich nicht, noch unterschätze ich die eine Thatsache, dass dies eine der ausserordentlichsten Erfahrungen meines Lebens ist. Niemals habe ich etwas Aehnliches zuvor gesehen — niemals etwas so Grosses, so Schönes, so — Wirkliches wie diese fromme Hingegebenheit. („Devotion.“) Ach, mein lieber Freund, wann hat doch jemals Irgendwer aus der Zahl der litterarischen Deutschen, wenn er sich bei uns so „gänzlich nicht am Platze“ fühlte, für dieses „Wirkliche“ einen so klaren „amerikanischen“ Blick gehabt? Nur bis zu dem Gefühl des „einzig Gesunden“ kamen unsere einheimischen „Fremdlinge“ bald und mit innigem Behagen — das Gefühl der Blindheit und Wildheit blieb ihnen so ferne, wie die Anschauung des „Himmels“ und die Erfahrung des „ausserordentlichsten“ Erlebnisses! Darum auch blieb ihnen der Weg versperrt, der nun unserem Humoristen offenstand zu ernster, für uns nur allzu ernster Schluss-erkenntnis.

Er geht am Sonntag dem 9. August zum zweiten Mal in den „Parsifal“ (ohne Melodie, — „das soll Gesang sein?“) und am Montag dem 10. August in eine gewisse, von deutschen Musikfreunden äusserst unliebsam aufgenommene Tannhäuser-Vorstellung, — und bleibt von Anfang bis zu Ende. Und danach schreibt er am Dienstag dem 11. seinen Schluss: „Ich habe meine zwei letzten Opern gesehen, meine „Saison“ ist zu Ende, diesen Nachmittag reisen wir ab nach Böhmen. Ich hielt meine musikalische Regeneration für vollendet, denn — mich entzückten diese Opern alle Beide — Gesang und Alles! — und überdies war Eine davon: der Parsifal. Aber — aber —“ (Einer, mein Freund, jetzt kommt das sehr Ernste, das sehr Beschämende!) „aber die Kenner haben mich entzaubert. Sie sagen: „Das soll Gesang sein? Das war nicht Gesang, das war das klägliche Geheul von Obskuritäten dritten Ranges, die man uns zugemuthet hat — aus Sparsamkeitsrücksichten!“ — —“ Ist das nicht erdrückend? Hört man sie nicht klirren, die Kette der Causalität von Verstandesunbill und Gefühlsverderben? — Aber unser guter Bruder Jonathan —

er ist ja Humorist — er hilft uns zum „Lachen“, nicht zwar zum „heiligen“, aber dafür zum heitersten Gelächter, indem er dieser seiner letzten Bayreuther „Erfahrung“ die Summa all seiner Erfahrungen hinzufügt:

„Schön! Ich hatte also wieder einmal den alten, sichern Wink erhalten, der mir niemals ausbleibt, so oft ich mich in künstlerische Dinge mischen will! Wenn immer etwas in der Kunst mir Freude gemacht hat, so heisst das so viel, dass es ganz ausnehmend erbärmlich gewesen ist. Die Privatbelehrung, durch diese Thatsache hat mich schon davor bewahrt, aus Enthusiasmus vor manchem Bilde in Stücke zu zerspringen. Immerhin! Auch mein grundfalscher Instinkt bringt mir manchmal Vorthail. So war ich denn der einzige Mann unter 3200, der bei diesen beiden Opern auf seine Kosten kam!“

Marc Twain.

„Ja, aber — wenn der Mann nun am Ende Alles nur ironisch gemeint hat!“ So fragst Du mich, Einer? — Ich sage Dir, lieber Freund —: gewiss ironisch — o ganz gewiss! Aber wir können nur wünschen, dass Diejenigen, welche diese amerikanische Ironie trifft, sie sich mit gleicher deutscher Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit zu Herzen nehmen möchten! Unser Humorist macht es gar Manchem liebenswürdig vor, wie man aus einem Spaassmacher zu einem Bezauberten wird — am Schlusse aber lässt er die unverbesserlichen und keinen Spaass verstehenden Entzauberer stehen — reist flugs nach Böhmen ab — und uns Anderen lässt er das Nachdenken über den merkwürdigen Umstand, über die seltsame „Ironie“, dass er, der nüchterne, amerikanische Spötter, schon längst vor seiner Bezauberung, gleich am Anfange, vom Vorspiele zu seinem ersten „Parsifal“ die folgenden Worte geschrieben hatte:

„Endlich, aus Finsterniss, Ferne und Heimlichkeit erheben sich im tiefsten Schweigen weiche, reiche Klänge, und aus seinem Grabe webt der grosse Zauberer seine Kreise um seine Schüler und taucht ihre Seelen in seine Wunderwelt ein. Es war eine seltsam ergreifende Vorstellung, die sich dabei (mir) aufdrängte, dass der Künstler in seinem Grabe ein Bewusstsein dessen habe, was hier vor sich gehe, und dass diese göttlichen Klänge die verkörperten Gedanken seien, welche eben jetzt durch seine Seele zögen, ganz anderer, höherer Art, als wie sie jemals früher von ihm ausgegangen waren!“ —

Nun ja, mein Guter, wir wissen es wohl: wir selber würden uns anders ausgedrückt haben, wenn wir überhaupt darüber gesprochen hätten. Dennoch, ich bin des gewiss, — wenn wir im nächsten Sommer unserem amerikanischen Freunde auf dem Festspielhügel wieder begegnen sollten, wir Beide schüttelten ihm nicht nur angelsächsisch die Hand — wir zögen auch den Hut vor ihm ab — in deutscher Achtung. Auf alle Fälle aber werden wir unsererseits — so Gott will — „am Platze sein.“ Und somit leb mir wohl, du treuer deutscher Freund: auf freudiges Wiedersehen nach der Fastenzeit im schönen Juli 1892 beim tief erschnitten „Tannhäuser“ auf dem heimischen Boden des lieben alten Bayreuth! —

Für Ich zeichnet:

H. v. Wolzogen.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

(Adresse für Spenden zum Grundstocke und für Gesuche um Stipendien:

Hr. Max Gross, Laineck bei Bayreuth.)

Die Stiftung ist nach dem Wunsche Richard Wagners begründet zur Erleichterung des Besuches der Bühnenfestspiele in Bayreuth für solche Freunde und Jünger der dort gepflegten Kunst, die aus eigenen Mitteln den Genuss des Besuches jener Festspiele sich nicht wohl verschaffen können.

Zu diesem Zwecke werden aus der Stiftung Mittel bewilligt als Entschädigung für die durch die Reise nach Bayreuth und den damit nothwendig verbundenen Aufenthalt erwachsenden Auslagen, sowie in beschränktem Maasse für den Ankauf von Eintrittskarten, wo die Mittel des Bewerbers auch dafür nicht ausreichen sollten.

Derartige Stipendien sollen in der Regel nur solchen Personen bewilligt werden, die sich als Mitglieder des allgemeinen Richard Wagner-Vereins ausweisen.

Gesuche um Stipendien wolle man bis spätestens 31. Mai d. J. einreichen. Jedes Gesuch um Gewährung eines Stipendiums muss eine genaue Angabe der einzelnen Aufführung enthalten, für welche das Stipendium erbeten wird.

Dem Gesuch ist beizufügen:

- 1) eine Bescheinigung der Vertretung des betr. Zweigvereins über die Mitgliedschaft des Gesuchstellers beim Allgemeinen Richard Wagner-Verein, bezw. bei Nichtmitgliedern die Erklärung des Gesuchstellers, dass er nicht Mitglied jenes Vereines sei;
- 2) eine Bescheinigung (der Vertretung des betr. Zweigvereins, oder eines Spenders zur Stipendienstiftung, oder eines sonstigen bewährten Freundes der Wagner'schen Kunst, oder der Ortsbehörde) darüber, dass der Gesuchsteller ein Anhänger der Wagner'schen Kunst und nicht wohl in der Lage sei, aus eigenen Mitteln die Kosten des Besuches der Festspiele zu bestreiten;
- 3) ein Vorschlag des Empfehlenden (Ziffer 2) über die den Verhältnissen des Gesuchstellers entsprechende Höhe des zu gewährenden Stipendiums.

Gesuche, welche nach der oben bezeichneten Zeit einlaufen, können nur ganz ausnahmsweise berücksichtigt werden und stehen unter allen Umständen den rechtzeitig eingelaufenen Gesuchen nach.

Die Vertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines machen wir, indem wir sie um gütige Unterstützung bei Behandlung der Gesuche bitten, zugleich darauf aufmerksam, dass es die Verhältnisse der Stiftung nicht gestatten, dass mehr als nur einer beschränkten Anzahl von Mitgliedern einer einzelnen Vertretung Stipendien bewilligt werden.

Bayreuth, 1. März 1892.

Die Verwaltung

der Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Weihnachtsgaben für die Stipendien-Stiftung.

Nach der Aufforderung der „Bayreuther Blätter“ an die Leser zu einer Weihnachts-Spende für die Stipendienstiftung sind laut Bericht der Verwaltung eingegangen:

1)	Von Herrn Vult v. Steyern in Stockholm	fl. 40
2)	„ „ Simon Ravenstein in Frankfurt a/M.	„ 10
3)	„ „ Lieutenant Schwertfeger in Metz	„ 3
4)	„ Fr. Marie Rust, Gendringen (Holland)	„ 10
5)	„ stud. Karl Grunsky, Tübingen	„ 10

fl. 73

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Jahres-Bericht

des

Akademischen Richard Wagner-Vereins

zu

Berlin.

1. April 1891 bis 1. April 1892.

I. Sommer-Semester 1891.

Das Sommer-Semester wurde am 5. Mai durch eine Geschäftsstunde mit anschliessender Sitzung eröffnet. In den Vorstand wurden wiedergewählt:

stud. phil. A. Lorenz als Vorsitzender,
stud. phil. C. Timmermann als Schriftwart und
O. Schlemmer als Kassenwart.

Ende Mai trat eine Aenderung in der Zusammensetzung des Vorstandes ein, da Lorenz Berlin verliess. Nun wurde Timmermann zum Vorsitzenden und stud. jur. et cam. Ernst Hallamik zum Schriftwart gewählt.

Zu gleicher Zeit wurde das Vereinslokal nach dem Restaurant zum Kniephof (Dorotheenstrasse) verlegt. Es wurden im Ganzen 12 ordentliche Sitzungen und 5 Geschäftsstunden abgehalten.

Die Beteiligung der Mitglieder und Gäste an den Sitzungen war im Hinblick auf die geringe Mitgliederzahl des Vereins eine recht rege zu nennen. Dank der freundlichen Mitwirkung auch der ausserordentlichen Mitglieder und einiger werter Gäste war es möglich, für jede Sitzung ein befriedigendes Programm aufzustellen. Bei der Wahl der Vortragsstoffe wurde Rücksicht genommen auf die im Sommer stattfindenden Festspiele, um gewissermaassen eine Vorbereitung für einen vollen Genuss zu schaffen.

Durch das überaus liebenswürdige Entgegenkommen der Verwaltung der Richard Wagner-Stipendienstiftung, insbesondere des Herrn Friedrich Schön in Worms, wurde es ermöglicht, dass keinem unserer Mitglieder der Besuch der Festspiele versagt blieb. Es waren herrliche Tage, die wir in Bayreuth verlebten; die Erinnerung an sie wird noch lange in uns wach bleiben!

Mit unserem Leipziger Bruderverein wurde in diesem Semester ein reger schriftlicher Verkehr unterhalten. Grund dazu waren Verhandlungen über die Anträge unseres Kartellvereins an die Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins in Bayreuth.

Bei dieser Generalversammlung war unser Verein durch unseren a. H. Dr. med. R. Goetze aus Würzburg vertreten. Die statutenmässige Kartellversammlung der beiden Akademischen Richard Wagner-Vereine zu Berlin und Leipzig fand am 15. August in Bayreuth statt.

Vertreter des Vereins besuchten die Nachfeier des Geburtstags unseres Meisters, die unser Bruderverein in Leipzig veranstaltete, sowie das Stiftungsfest des Akademischen Pharmakognostischen Vereins zu Berlin.

Am 26. Juni hatte der Pianist Herr José Vianna da Motta die Liebenswürdigkeit, uns im hiesigen Blüthner'schen Saale in einem längeren Klavier-vortrage Stücke aus dem „Parsifal“ vorzuführen.

Unsere Vereinsbibliothek erfuhr durch Dedikation des grossen Klavierauszuges zum „Parsifal“ von seiten eines Ungenannten eine erfreuliche Bereicherung. Für den Fall, dass der unbekannte Schenker diesen Bericht lesen sollte, sprechen wir ihm hiermit unseren besten Dank aus.

Programme der Vereinsabende.

Sommer-Semester 1891.

1891.

5. Mai. 1) Vorspiel zu den „Meistersingern.“ (4 hdg.)
 2) Vorspiel zum 3. Akt der „Meistersinger.“
 3) Albumsonate von R. Wagner.
12. Mai. 1) Vorspiel zum „Parsifal.“
 2) Vortrag des stud. phil. C. Timmermann „Über Kundry.“
 3) Verwandlungsmusik aus dem 1. Akt des „Parsifal.“
26. Mai. 1) Siegfried-Idyll. (4 hdg.)
 2) Vortrag des stud. phil. A. Lorenz über „das Aristokratische in Wagners Werken.“
 3) Vorspiel zu „der Widerspänstigen Zähmung“ von Goetz. (4 hdg.)
 4) Ouverture zum „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius. (4 hdg.)
 5) Gesangsvortrag: „Archibald Douglas“ von Löwe.
2. Juni. 1) Einleitung zum 3. Akt des „Tannhäuser“ (in der ursprünglichen Fassung).
 2) Vortrag des stud. archaeol. Frh. v. Lichtenberg „Über germanische und romanische Kunst.“
 3) Sonate (pathétique) von Beethoven.
 4) Löwe, Einzug Karls V. in Wittenberg.
9. Juni. 1) Sonate op. 2 Nr. 3 von Beethoven (nach einleitendem Vortrag).
 2) Vorträge des Herrn Dr. Domeier: a) „Weckruf.“ } Eigene Dichtungen.
 b) „Phantasie.“ }
 3) Andante von Beethoven F-dur.
16. Juni. 1) Sonate op. 10 Nr. 3 von Beethoven.
 2) Vortrag des Herrn Knöchel über: „Tannhäuser“ (insbesondere: Quellen und Charaktere).
 3) Lieder von Beethoven: a) Adelaide.
 b) Ich liebe dich.
23. Juni. Vortrag des Herrn Päsler über die Musik in „Tristan und Isolde“, mit Erläuterungen am Klavier.
30. Juni. 1) Vortrag des stud. phil. Timmermann:
 a) Entstehungsgeschichte des „Tristan.“
 b) Vergleich anderer Tristandichtungen (insbes. der von Gottfried von Strassburg) mit der Wagner'schen.
 2) „Tristan“, Einleitung zum 3. Akt.
7. Juli. 1) Sonate cis-moll von Beethoven.
 2) Vortrag des Herrn Knöchel: „Tristan und Isolde in philosophischer Hinsicht erläutert.“
 3) Isolde's Liebestod.
14. Juli. 1) Sonate D-dur op. 28 von Beethoven.
 2) Vortrag des stud. archaeol. Frh. v. Lichtenberg: „Über das Moment des Mitleids im „Parsifal.““
21. Juli. 1) Mozart, Ouverture zu „Figaros Hochzeit.“ (4 hdg.)
 2) Referat des Herrn Knöchel über Hans von Wolzogens „Erinnerungen an R. Wagner.“
 3) Weber, Ouverture zur „Euryanthe.“ (4 hdg.)
 4) Lied (Tieck) von Hans Knöchel.
28. Juli. Mozart, Ouverture zu „Don Juan.“ (4 hdg.)

II. Winter-Semester 1891/92.

Die Eröffnung des Semesters fand statt in einer ordentlichen Sitzung am 26. Oktober im Brandenburger Haus. In der am 2. November stattfindenden ersten Geschäftsstunde wurden zum 1. Vorsitzenden stud. jur. et cam. Ernst Hallamik, zum Schriftwart stud. phil. Hans Hertwig gewählt, die Wahl des Kassenwarts wurde auf Antrag des bisherigen Kassenwarts auf wenige Wochen aufgeschoben; nach Ablauf dieser Frist wurde gewählt stud. jur. Max Zenker.

Als aktive Mitglieder wurden neu aufgenommen: stud. jur. Max Zenker, cand. med. Carl Heitz, stud. theol. ev. Rudolf Hermes und stud. med. Ottmann, als a. o. M. Herr Kaufmann Kirchner.

Zu a. H. a. H. wurden ernannt die früheren aktiven Mitglieder: Opernsänger Oskar Schlemmer, Dr. phil. Hugo Dinger und Dr. phil. Kurt Peters. Endlich bleibt uns die traurige Pflicht, zu erwähnen, dass eines unserer auswärtigen Mitglieder, stud. jur. Walter Sartorius, nach langem Leiden durch den Tod unserem Verbands entzogen worden ist. Wir haben in ihm ein Mitglied verloren, das durch Semester hindurch mit ernstem Eifer seine Kräfte dem Verein zugewendet hat und dessen Andenken als eines Gesinnungsgenossen und Freundes von uns stets geehrt werden wird.

Die Zahl der Aktiven war in diesem Semester eine grössere als im vorigen. Da ausserdem mehre a. H. a. H. und a. o. M. a. o. M. den Verein andauernd in dankenswerter Weise mit Rat und That unterstützten, so entwickelte sich das Vereinsleben zu einer erfreulichen Thätigkeit, die schliesslich auch einen regen freundschaftlichen Verkehr zur Folge hatte. Der a. H. a. H.-Verband wurde zu einer unmittelbaren Teilnahme am Vereinsleben dadurch befähigt, dass den a. H. a. H. durch Änderung des § 12 der Geschäftsordnung volles Stimmrecht gewährt wurde, welches auch schriftlich geltend gemacht werden kann; jedoch mit der Einschränkung, dass die a. H. a. H. die Aktiven keinesfalls majorisieren können.

Die Idee, die bescheidenen Erfolge unserer gemeinsamen Arbeit weiteren Kreisen, sei es zur Beurteilung, sei es zur Aufnahme zuzuführen, kam wieder mehr zur Geltung und verschaffte sich Ausdruck in der Wiederveranstaltung sog. „erweiterter Vereinsabende“ und einer grösseren Feier des Vereinsstiftungsfestes. Von den 16 ordentlichen Sitzungen (neben 7 Geschäftsstunden) waren zwei „erweiterte Abende“, zu denen sich eine grössere Anzahl geladener Freunde des Vereins eingefunden hatte. — Zum Andenken an Mozarts 100 jährigen Todestag fand am 7. Dezember 1891 eine Mozartfeier statt. Das Programm bestand aus Kompositionen des grossen Meisters; den Mittelpunkt der Feier bildete ein Vortrag: „Mozart im Lichte Wagner'scher Kunstanschauung.“ — Das Weihnachtsfest wurde am 18. Dezember 1891 in gewohnter Weise durch einen erweiterten Vereinsabend begangen, in dessen gemüthlichem Teile sich die Mitglieder beim Glanz des Weihnachtsbaumes kleine Scherzgeschenke bescherten. Eine grössere Anzahl von Vereinsfreunden, darunter auch Vertreter der uns befreundeten hiesigen akademischen Vereine, war unserer Einladung gefolgt. —

Dem Andenken an den Todestag unseres Meisters widmeten wir eine Gedenkfeier am 16. Februar. Eine Ansprache des Vorsitzenden wies darauf hin, welche Mahnung die Wiederkehr des Todestages des Meisters für uns Wagnerianer enthielte. Das Programm bildeten die „Heldenklage“ von Liszt, die Gesänge Wolframs aus „Tannhäuser“, die Trauerklänge aus der „Götterdämmerung“, „Charfreitagszauber“ und Schlussscene aus dem „Parsifal“, endlich ein Vortrag über „Deutsche Kunst und deutsche Politik.“ — Am 22. Februar hatten wir die Freude, das 5jährige Bestehen unseres Vereins durch Veranstaltung eines grösseren Stiftungsfestes feiern zu können. Unseren Einladungen waren etwa 80 Herren und 50 Damen gefolgt. Unser lieber Leipziger Bruderverein, sowie die hiesigen uns befreundeten Vereine — Verein deutscher Studenten, Akad. Dramatischer Verein und Akad. Pharmakognostischer Verein — waren mit Chargierten vertreten. Von den zahlreich eingelaufenen Glückwunschtelegrammen erlauben wir uns, das unseres Herrn Ehrenpräsidenten Hans Paul Frhrn. von Wolzogen besonders zu erwähnen. Eröffnet mit dem Hoch auf S. M. den Kaiser nahm die Feier nach dem umstehend verzeichneten Programm einen recht gelungenen Verlauf. Wir können mit freudiger Genugthuung über den zahlreichen Besuch und den Beifall unserer Gäste auf die Feier zurückblicken und hoffen, durch die Feier nicht nur unsere alten Freunde dem Verein erhalten, sondern ihm noch neue Freunde erworben zu haben. — Allen Vereinsfreunden, die durch Rat und That ihrem Interesse am Gedeihen unseres Vereines auch in diesem Semester Ausdruck gegeben haben, insbesondere unserem Herrn Ehrenpräsidenten Hans von Wolzogen, dem Pianisten Herrn da Motta, dem Gesanglehrer Herrn Schultze — Strelitz, dem Pianisten Herrn Dr. Niessen, ferner unseren lieben a. H. a. H. in der Nähe und Ferne sagen wir auch an dieser Stelle unsern aufrichtigsten und herzlichsten Dank.

Der Verkehr mit unserem Leipziger Kartellverein war in diesem Semester ein besonders herzlicher, da mehre unserer Mitglieder auch dem Leipziger Bruderverein angehört haben. Auch hier erfreuten wir uns des freundschaftlichen Verkehrs mit mehren Vereinen, von denen wir schon den Verein Deutscher Studenten, den Akad. Dramat. Verein und den Akad. Pharmakognost. Verein hervorgehoben haben. Unser Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zählte im vergangenen Jahre 35 Mitglieder.

Das kommende Semester ist ein Sommer-Semester. Ein grosser Teil der Studentenschaft pflegt da die Grossstadt zu verlassen, um in einem kleineren Universitätsstädtchen seine Studien fortzusetzen. Auch wir werden einige unserer Mitglieder verlieren, ohne bestimmt auf Ersatz rechnen zu können. Aber das soll unsere Schaffensfreudigkeit nicht lähmen, sondern uns zu um so ernsterem Streben bewegen. Hoffen wir, auf eine erfolgreiche Vereinsthätigkeit zurückblicken zu können, wenn wir uns — so Gott will — nach Schluss des Semesters auf dem Festspielhügel in Bayreuth zusammenfinden!

Programme der Vereinsabende.

Winter-Semester 1891/92.

1891.

26. Oktober. Brandenburger Haus. Vortrag des stud. phil. Hertwig: „Über die Pflege Wagnerischer Kunst.“
2. November. 1) Liszt, Orpheus, symphon. Dichtung.
2) Vortrag des Vorsitzenden stud. jur. Hallamik: „Etwas über Ziele und Hülfsmittel eines akademischen Rich. Wagner-Vereins.“
3) Mozart, Phantasie c-moll.
4) Beethoven, Septett 1. Satz. (4hdg.)
9. November. 1) Mozart, Phantasie-Sonate c-moll.
2) Vortrag des stud. phil. Hertwig: „Über die deutschen Helden-sagen und ihre Verwertung durch R. Wagner.“
3) Beethoven, Sonate e-moll, op. 90.
16. November. 1) Cornelius, Ouverture zum „Barbier von Bagdad.“ (4hdg.)
Leistbrän 2) Wagner, Nornenscene aus der „Götterdämmerung.“
(Friedrichstr. 136). 3) Schubert, Impromptu G-dur.
23. November. 1) Beethoven, Sonate G-dur, op. 14 Nr. 2.
Karlsgarten 2) Referat des a. o. M. Päsler über Wagners Schrift: „Was ist
(Karlstrasse 27). deutsch?“
3) 2 Lieder:
a) Löwe, der Wirtin Töchterlein.
b) Schumann, Frühlingfahrt.
4) Wagner, Wotans Abschied.
5) Beethoven, Sonate D-dur, op. 28.
30. November. *Erster erweiterter Abend.*
1) Wagner, Huldigungsmarsch. (4hdg.)
2) Vortrag des a. H. Referendar Huber über „Rembrandt als Er-
zieher von einem Deutschen“ (in Hinsicht auf Wagner und das
Kunstwerk der Zukunft).“
3) Löwe, Archibald Douglas.
4) Liszt, Bénédiction de Dieu dans la solitude (aus Harmonies poétiques
et religieuses.) (Herr da Motta.)
5) Beethoven, Türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen.“ (Herr
da Motta.)
7. Dezember. **Mozart-Feier.**
1) Ouverture zu „Titus.“ (4hdg.)
2) „ „ „Figaro.“ (4hdg.)
3) Vortrag des a. o. M. Päsler: „Mozart im Lichte Wagner'scher
Kunstanschauung.“
4) Symphonie G-dur (französische). (4hdg.)
18. Dezember. *Weihnachts-Feier.*
1) Wagner, Vorspiel zu den „Meistersingern.“ (4hdg.)
2) Vortrag des Herrn da Motta: „Berichtigungen und Ergän-
zungen des Sternfeld'schen Programms zur Liszt'schen
Dante-Symphonie.“ (cf. Programm des Konzerts der Berlin-Potsdamer
Wagner-Vereine vom 27. XI. 91.)
3) Liszt, Dante-Symphonie II. Satz (Herr da Motta).
4) Mozart, Arie aus der „Zauberflöte.“ („In diesen heil'gen Hallen.“)
5) Schubert, Menuett aus der G-dur-Phantasie op. 70. (Herr da Motta.)
6) Tausig, Walzer („Nachtfalter“) nach Strauss. (Herr da Motta.)

1892.

11. Januar. 1) Mozart, Ouverture zu „Idomeneo.“
2) Liszt, „Gretchen“, 2. Satz der Faustsymphonie.

1892.

18. Januar. 1) Beethoven, Ouverture zu „Prometheus.“ (4hdg.)
 2) Vortrag des stud. theol. Hermes: „Über die religiöse Idee im „Parsifal.““
 3) Beethoven, Ouverture zu „König Stephan.“ (4hdg.)
25. Januar. 1) Wagner, Sonate (an Weinlig.)
 2) Richard Strauss, 4 Lieder für Tenor. a) Zueignung. b) Die Nacht. c) Nichts. d) Georgine.
 3) Wagner, Albumblatt C-dur.
 4) „ Albumsonate.
 5) „ Albumblatt an Betty Schott.
1. Februar. Richard Strauss, Mädchenlieder von Felix Dahn. 1) Kornblume.
 2) Wasserrose. 3) Mohnblume.
8. Februar. *Zweiter erweiterter Abend.*
 1) Liszt, Vorspiel zur „Hl. Elisabeth.“
 2) Löwe, „Der Nöck.“
 3) Vortrag des a. H. Referendar Huber: „Über Jean Pauls Aesthetik.“
 4) Schubert, Symphonie h-moll (unvollendete).
16. Februar. *Gedenkfeier an den Todestag des Meisters.*
 1) Liszt, Heldenklage (4hdg.).
 2) Ansprache des Vorsitzenden.
 3) Wagner, Wolfram's Gesänge aus dem „Tannhäuser.“ a) „Blick ich umher.“ b) „Wohl dacht ich hier“ etc. c) „Abendstern.“
 4) Vortrag des stud. jur. Zenker „Über deutsche Kunst und deutsche Politik.“
 5) Wagner, Trauerklänge aus der „Götterdämmerung.“ (4hdg.)
 6) „ „Charfreitagszauber“ und
 7) „ „Schlusscene aus dem „Parsifal.“
22. Februar. *Feier des V. Stiftungsfestes.*
 Viktoriasäle, 1) Wagner, Kaisermarsch (4hdg.).
 (Leipzigerstr. 134). 2) „ Isoldes Liebestod (übertragen von Liszt). (Herr Dr. Niessen.)
 3) „ Wolfram's Lied an den Abendstern aus „Tannhäuser“ (a. o. M. Herr Schultze-Strelitz).
 4) Festvortrag des a. H. Referendar Huber: „Richard Wagner als Humorist (Meistersinger von Nürnberg).“
 5) Wagner, Monolog des Hans Sachs unter dem Fliederbaum. (a. o. M. Herr Schultze-Strelitz.)
 6) Liszt, XII. Rhapsodie. (Herr Dr. Niessen.)
 7) Bieroper: „Tristan und Isolde“, nach klassischem Recepte einzig wahr bearbeitet und mit Prolog versehen von Prof E. Hans Lick. (vom a. H. Dr. Hugo Dinger, Musik vom a. H. Dr. Peters.)
29. Februar. *Schluss-Sitzung.*
 Karlstr. 27. 1) Wagner, Vorspiel zum „Parsifal.“
 2) Lektüre zweier Aufsätze (aus Stück 2/3 der Bayreuther Blätter“) von Friedrich von Hausegger und Dr. M. Koch mit anschliessender Debatte.
 3) Liszt, Consolations.
 4) Wagner, Polonaise D-dur. (4hdg.)
 5) Wagner, Karnevalslied aus dem „Liebesverbot.“

V.

Was ist das Heiligste? — Das, was heut und ewig die Geister,
tiefer und tiefer gefühlt, immer nur einiger macht.

(Goethe.)

Christiani estote!

Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon
des Osterfestes erste Feierstunde?

(Goethe, *Faust* I. 1.)

Wohl uns, wenn sie nicht ungehört verhallen, diese ernsten Glockenklänge! Denn welche Zeit hätte mehr Veranlassung, die Bedeutung des Auferstehungsfestes unseres Heilandes zu beherzigen, als die unsrige? Wohin wir blicken — Wandlungen und Gährung! Ja zuweilen will es uns scheinen, als ob wir dem Chaos entgegen eilten, und die Balken des Flosses, auf dem wir inmitten aufgeregter Wogen dahintreiben, sich lösen wollten. Sollten wir da nicht, wie einst die Jünger auf dem vom Sturm bedrohten Schiff rufen: Meister, fragst du nichts danach, dass wir verderben? Und nun er sich uns wieder ankündigt, dem Wind und Meer gehorchen, da wollten wir nicht auf seine Worte hören?

Viele wollen es nicht mehr. Nachdem sich die Kritik auch dem alten Lehrgebäude der Kirche zugewendet, hier manchen Stein losgebröckelt, und sogar an den Grundmauern selbst gerüttelt hatte, hielten es manche für zeitgemäss, das alte, durch manigfache Restauration im Aeusseren und Innern allerdings aus seiner ursprünglichen Harmonie gekommene Bauwerk gänzlich einzureissen. Wir sahen ja die Minirer emsig an der Arbeit. Die grosse Menge aber, bei welcher die Kritik in hohem Ansehen stand, hatte ihre helle Freude an diesem Werk der Zerstörung, glaubte sich nunmehr jeder religiösen Rücksicht enthoben und warf sich blindlings dem Materialismus in die Arme, den ihr eine, wie sie glaubte, unfehlbare Wissenschaft gelehrt hatte. Dabei hatte sie aber in ihrem Eifer das Endergebniss jener Minirarbeit gar nicht abgewartet, und dieses war ein sehr merkwürdiges. Nachdem schon Pfeiler um Pfeiler gesunken war, und man sich eben anschickte, auch den Altarraum abzubrechen, stiess man daselbst plötzlich auf ein vermauertes altes Mosaikbild, welches auf Goldgrund den Erlöser darstellte, ein Bild von strenger Majestät, wie es uns in römischen Basiliken und Katakomben so bedeutungsvoll entgegentritt. Erschrocken über die plötzliche Erscheinung des Bildes, das die von Aussen Hereinblickenden nie zuvor in der Kirche gesehen, wichen die klugen Herrn

scheu zurück, und manche kamen zu der Ueberzeugung, dass der Glaube doch wohl einen tieferen Grund haben müsse.

Und in alle Ewigkeit wird die Wundererscheinung Christi diesem Glauben Halt und Stütze geben, wie es auch in alle Ewigkeit eine scharfgezogene Grenze zwischen Religion und Wissenschaft geben wird.

Und so werden auch jetzt wieder unsichtbare Chöre uns die himmlische Botschaft verkünden:

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen
Schleichenden erblichen
Mängel umwanden!

I.

Die Wissenschaft hat uns gelehrt, den Menschen im Zusammenhang mit der Natur aufzufassen und hat unsere hundertfältigen Beziehungen zu dieser nachgewiesen. Gewiss, der Mensch hat eine Naturseite. Nachdem man ihn jedoch lange Zeit hindurch, und meist mit weniger Witz als Behagen, nur von dieser Seite betrachtet hat, sollte man doch endlich begreifen, dass er auch noch einer anderen Sphäre angehört.

Offenbar kann der Werth des „homo sapiens“ nicht in dem liegen, was er mit den übrigen Naturwesen gemein hat, sondern in dem, was ihn davon unterscheidet. Wollte er seinen Schwerpunkt auf jene Seite verlegen, so würde er zwar immer noch den obersten Platz auf der Stufenleiter der Naturwesen behaupten, zu einer charakteristischen Besonderheit im höheren Sinn kann er aber ihnen gegenüber nur auf Grund derjenigen Anlagen gelangen, welche ihm allein zugehören. Dahin aber müssen wir doch neben seiner geistigen Begabung im Allgemeinen, ganz besonders und an erster Stelle die wunderbare Befähigung des Menschen zur Weltüberwindung durch Verneinung des Willens rechnen, jenes Willens, welcher doch, wie uns Arthur Schopenhauer gelehrt, die gesammte Natur und Menschheit, bis auf einen kleinen Bruchtheil, in Banden hält. Also nur insofern wir uns diese Fähigkeit zu erhalten suchen, oder, mit anderen Worten, indem wir Christen sind, sind wir Menschen im höheren Sinn.

Beobachten wir den stufenmässigen Entwicklungsgang der Natur, so muss es scheinen, als habe sie selbst es darauf abgesehen, Wesen dieser Art hervorzubringen. Die Natur schmachtet nach Erlösung von sich selbst, und wir hören immerfort ihre klagende Stimme. Doch nur von freien Wesen kann ihr die Erlösung kommen, und die einzige Freiheit, die es auf Erden gibt, liegt in der Befreiung vom Willen, wie sie das Christenthum zur Voraussetzung hat.

Die höchsten Segnungen des Christenthums können freilich unter den vielen Berufenen nur wenigen Auserwählten zutheil werden; denn sie sind das Geschenk göttlicher Gnade und setzen die völlige innere Wiedergeburt des Menschen voraus. Wollen wir aber sittliche Kulturzustände begründen und erhalten, so muss von Allen ohne Ausnahme verlangt werden, dass sie nach der Lehre der christlichen Moral leben.

Wenn wir nun bedenken, dass der natürliche Mensch in Zwang und Bann der Naturnothwendigkeit steht, so muss es fast unmöglich scheinen, ihm Gebote aufzuerlegen, die mit diesem seinem natürlichen Wesen in Widerspruch stehen, unmöglich wenigstens durch blosse Wortbelehrung.

Hat man doch aus diesem Grund schon die Frage aufgeworfen, ob das Christenthum jemals eigentliche Volksreligion werden könne? Die Anforderungen, welche es an die in die Beziehungen einer rauen Wirklichkeit verstrickte menschliche Natur stellt, sind in der That so hohe, dass sie wenigstens nicht unvermittelt an letztere herantreten sollten. Soll der Mensch fähig werden, das schwerste Gesetz auf sich zu nehmen und zugleich für das höchste Ideal empfänglich zu werden, so muss beides alle Seiten seines Wesens durchdringen, d. h. der Sinn für Gesetz und Ideal muss gleichzeitig auch in anderer Richtung in ihm geweckt werden. Das Christenthum hat, da die Menschheit erlösungsbedürftig ist, die pessimistische Auffassung der Welt zur Voraussetzung und ist schlechterdings unverträglich mit Optimismus. Da wir nun aber unsere Natur nicht zum Stillstehen zwingen können, andererseits aber unser Thun und Schaffen doch dem christlichen Ideal entsprechen soll, so müssen wir unserem gesammten Wesen und Willen eine höhere Richtung geben, und diese ist nur im Idealismus möglich. Letzterer erscheint demnach als die beste Stütze, oder der beste Bundesgenosse des Christenthums, und für beides ist im deutschen Volk auch die gleiche Anlage vorhanden.

Auch eine praktische Nutzenanwendung in Beziehung auf die grosse Tagesfrage möchte sich hieraus ergeben. Solange das christliche Ideal nicht in allen Gesellschaftsklassen zur Verwirklichung gelangt ist, können wir es auch nicht mit Erfolg zur Bekämpfung des revolutionären Sozialismus ins Feld führen, der zudem aus dem Christenthum selbst eine gewisse Berechtigung herleiten könnte. Mehr Aussicht haben wir, ihn mit dem Idealismus zu entwaffnen, denn auch dieser kommt der an sich gewiss nicht unberechtigten Forderung, aus der Misere des Lebens zu einem menschenwürdigeren Dasein zu gelangen, entgegen.

Das Christenthum setzt eine ungewöhnlich hohe moralische Kraft im Menschen voraus, die, wo sie nicht angeboren ist, nur durch die Kunst der Erziehung entwickelt werden kann. Nur eine starke Persönlichkeit nimmt das Gesetz willig auf und fühlt sich wohl innerhalb seiner Schranken. Es ist daher auch ganz irrig, bei fester Religiosität eines Menschen gewissermaassen eine schwachmüthige Seele vorauszusetzen, wie das häufig geschieht;

im Gegentheil ist die Schwäche auf Seite der Menschen mit weitem Gewissen, und sie verräth sich durch deren Unfähigkeit, den Motiven zu widerstehen. Starke Charaktere waren auch meist gute Christen, wogegen uns in gleicher Weise der moderne Unglaube Hand in Hand mit der zunehmenden Verflachung und Charakterlosigkeit zu gehen scheint. Es muss hiernach unsere wichtigste Aufgabe sein, den Menschen zu einer kraftvollen moralischen und für das Ideal empfänglichen Persönlichkeit heranzubilden, die das Gesetz selbst in sich verkörpert und lebendig macht. Dazu aber scheint ganz besonders unser deutsches Volk Beruf zu haben, weil keinem anderen, alter oder neuer Zeit, eine so universelle Begabung zu Theil ward.

Der Deutsche vermag sich auf sich selbst zu beschränken und im innigen Verkehr mit der Natur sein Glück zu finden. Dann aber dringt sein Geist auch wieder hinaus in die fernsten Zeiten und Länder, Bildungsstoff gebend und nehmend. Darum hat man Deutschland auch mit Recht das Herz der Welt genannt.

Gewaltige Naturen brachte auch das Alterthum hervor, doch erst durch die Religion der Liebe war die Möglichkeit zu einer vollen Entfaltung der Macht der Persönlichkeit gegeben. Und wo hätte jene tiefere Wurzeln schlagen können als bei unserem an Gemüth ursprünglich so reichen Volke? Und hat nicht auch unser Volk zu allen Zeiten tiefsten Elendes seine Regeneration durch einzelne grosse Persönlichkeiten gefunden?

Wie aber wird der Charakter gebildet? Etwa dadurch, dass man die Menschen zu „Gefässen des Wissens“ macht, wie es von Seite der heutigen Schule geschieht? Noch niemals hat die Wissenschaft in Theorie und Praxis sich eines solchen Ansehens in weitesten Kreisen zu erfreuen gehabt, als in unserer Zeit, dennoch macht sich in weitesten Kreisen eine zunehmende Demoralisation bemerkbar. Das Licht der Wissenschaft glänzt weit über alle Lande, beleuchtet es aber eine bessere Welt? Durch Verstandesbildung und Wissen allein werden wir niemals moralischen Einfluss gewinnen, es bedarf dazu einer gleichmässigen Berücksichtigung sowohl des Intellekts wie der mehr im Metaphysischen wurzelnden Gemüthskräfte, welche letztere in der heutigen Erziehung fast völlig unberücksichtigt bleiben. Soll im Menschen der Sinn für das Gesetzmässige geweckt werden, so kann das nur dadurch geschehn, dass wir die natürlichen Entwicklungsgesetze seiner gesamten Erziehung zu Grunde legen und alle seine Kräfte und Anlagen, den verschiedenen Altersstufen gemäss, zu bilden suchen. So wird ihm das Gesetzmässige gewissermaassen zur Lebensbedingung, zur anderen Natur; er kann gar nicht anders als danach handeln.

Der moderne Mensch gleicht einem Instrument, welches nur im Umfang weniger Saiten gestimmt ist, während die übrigen misstönend durcheinander schwirren. Der Mensch ist uns aber nicht in Bruchtheilen gegeben, sondern als ein Ganzes; also müssen wir ihn auch danach behandeln, wenn wir ihn zur Harmonie bringen wollen. Durch die gesammte Natur

geht ein strenges Gesetz, ebenso waltet es in der Kunst. Ja sogar das Spiel der kleinen wie der grossen Kinder beruht auf einem solchen, und wer die „Spielregel“ willkürlich bei Seite setzt, gilt als Störenfried. Sollte es sich im ernstesten Spiel des Lebens anders verhalten? Auch hier ist freie Bewegung und Befriedigung nur möglich innerhalb gewisser Schranken.

Dass vor allem die Kirche, als Hüterin der christlichen Tradition, berufen ist, an der Regeneration unseres Volksthum durch Charakterbildung thätigen Antheil zu nehmen, ist kaum nöthig besonders betont zu werden. Die Kirche würde auch grösseren Einfluss im modernen Leben ausüben, wenn sie ihm nicht in einer mehr theoretischen Auffassung und Behandlung ihrer Lehre lange Zeit hindurch allzu fern gestanden hätte, und andererseits wiederum dadurch gerade der Verstandeskritik auf dem Gebiete moderner Geisteskämpfe sich zum beliebten Angriffsobjekte dargeboten hätte. — Der Geistliche, welcher nicht Seelsorger seiner Gemeinde ist und dem Volk nicht in Leid und Noth nahe steht, ist nicht der rechte Arbeiter im Weinberge des Herrn, darin es heute so ungeheuer viel zu thun giebt. Nachdem die Kirche weit über ein Jahrtausend, mit einer göttlichen und staatlichen Autorität unkleidet wie kein zweites Institut auf Erden, die moralische Bildung der Menschheit in der Hand gehabt hat, und wir sehen nun doch, wie Unglaube und Entsittlichung zunehmen, so muss uns das doch die Frage nahe legen, und legt sie in der That der heutigen Kirche in ihren begabtesten und thätigsten Gliedern bereits nahe: ob ihre seitherige Wirksamkeit ausreichend sei? Wenn trotzdem, dass das Christenthum in ganz Europa seit Jahrhunderten Staatsreligion ist, ganz Europa in Waffen startt, um in jedem Augenblick zum Krieg gerüstet zu sein, ist dann das Christenthum ein lebendiges bei uns zu nennen? Oder hat es unser eigenes Volk auch nur soweit durchdrungen, dass es ihm möglich geworden wäre, sich ein eigenes nationales Rechtswesen zu schaffen? Man wird an diesen Fragen nicht stillschweigend vorübergehen können. Gleichwohl unterschätzen wir die Bedeutung der sichtbaren Kirche für die Erhaltung der christlichen Lehre durchaus nicht. Während aber diese selbst unwandelbar ist, unterliegt jene, als eine immerhin menschliche, oder doch von menschlicher Seite stark beeinflusste Institution auch der menschlichen Einseitigkeit. Und, so könnte man auch hier fragen, wenn das Salz dumm wird, womit soll man würzen? Weit entfernt, die Kirche für entbehrlich zu halten, wünschen wir nur, dass sie ihre moralischen Machtmittel mehr als bisher zur Geltung bringen möchte. Aber nicht nur die unteren Schichten gilt es aufzurütteln, sondern auch die oberen, soweit sie dem allbeherrschenden Egoismus verfallen sind. Tretet also hinaus und kämpft auch gegen den epidemisch gewordenen falschen Ehrgeiz, die eitle Prunksucht, womit sich viele ins Verderben stürzen, gegen den elenden Tand, unter dem sie ihr Leben hinbringen, und lehrt sie, dass wahres Glück nur in Thätigkeit und Mässigkeit beruht. Wo ihr aber vor eine Neidhöhle

kommt, darin ein moderner Fälscher seine Schätze bewacht, so ruft erschrocken das Goethe'sche „Besitz und Gemeingut!“ hinein. Nicht theilen, nicht verschenken, aber gemeinnützige Anstalten gründen!

II.

Es würde den hier gebotenen Raum überschreiten, wollten wir näher ausführen, wie unter dem aufgestellten Gesichtspunkt von Seite der Erziehung und Schule einzuwirken sei; es muss daher auf das bei früheren Gelegenheiten in diesen Blättern Gesagte verwiesen werden. Nur möchten wir in Kürze und mehr andeutend als ausführend betonen, dass für das jüngere Alter hauptsächlich Anschauung, Phantasie und Thätigkeitstrieb methodisch zu behandeln wären, damit der früh sich regende Wille nicht am Niederen haftet, sondern immer eine Richtung nach dem Höheren erhält. Nur auf diese Weise kann auch frühzeitig schon eine moralische Einwirkung stattfinden, denn nur bei entsprechender Thätigkeit bleibt der Acker des Herzens vom Unkraut verschont, sodass hier der Glaube Wurzel fassen kann, ohne welchen die Seele nun einmal nicht zu leben vermag. „Nehmt die Gottheit auf in euren Willen!“ Dies Dichterwort bezeichnet uns, wie das Wesen eines lebendigen Christenthums, so auch Anfang und Ziel aller Pädagogik. Den ersten Schritt zur Erreichung dieses Ideals haben wir mit Obigem bezeichnet. Erst wenn auf diese Weise der kindliche Geist einen Inhalt gewonnen und bei fortschreitendem Erwachen der Verstandeskräfte, hätte auch der wissenschaftliche Unterricht zu beginnen, immer aber unter gleichzeitiger Uebung jener anderen Kräfte. Anschauungsunterricht, Zeichnen, Handarbeit, Jugendspiel, Gesang und dramatische Spiele, und dieses alles beseelt durch eine geregelte jugendkräftige Phantasie, dürfen an keiner Schule fehlen. Der Maassstab aber, nach dem zu bemessen, ob richtig oder falsch gelehrt wird, muss das freudige Interesse des Schülers beim Unterricht sein. Fehlt dieses, so ist unbedingt etwas nicht in Ordnung. Dieses Regulativ wäre dem gesammten Erziehungs- und Schulwesen vom Kindergarten *) durch die Volksschule bis hinauf zu den höheren Schulen zu Grunde zu legen, und den verschiedenen Altersstufen entsprechend danach zu verfahren.

Eine wahre Versündigung am Geist der Menschheit ist es insbesondere, dass unter dem Einfluss der einseitigen wissenschaftlichen Tendenz unserer Zeit die Phantasie in der heutigen Schule fast völlig vernachlässigt wird.

*) Mit Hinblick auf die heutigen sozialen Zustände erscheint es dringend nothwendig, für das in Hinsicht auf die Charakterbildung so ungemein wichtige vorschulpflichtige Alter überall Volkskindergärten zu gründen, wie solche zuerst von B. v. Marenholtz-Bilow ins Leben gerufen wurden. Für deren richtige Beurtheilung darf man nicht die heutige vielfach auf Willkür beruhende Kindergartenpraxis zu Rathe ziehen. Man halte sich vielmehr an die Schriften der oben genannten Freundin und Schülerin Fröbels, worin die Methode am besten dargestellt ist.

Sie lässt sich hier aber nicht unterdrücken, so wenig als das Bedürfnis der Jugend nach Freude, und wenn man beides nicht auf die rechten Wege leitet, so leiten sie sich selbst auf die unrechten. Wie wesentlich und wichtig die Phantasie im menschlichen Leben ist, zeigt sich schon darin, dass sie recht eigentlich die Quelle höchster Freuden und tiefster Seelenleiden ist, insofern die meisten erfreulichen wie schmerzlichen Vorstellungen doch erst durch sie vermittelt und fort und fort erneuert werden. Und hat sie nicht vollen Antheil an den höchsten Leistungen des menschlichen Geistes? Gäbe es Litteratur und Kunst, Sagen- und Mythendichtung, ja könnte selbst Wissenschaft im engeren Sinn bestehen ohne Phantasie? Und dieses Wunderwesen glaubt man einfach über Bord werfen zu können? Bildet ihr es nicht, so wird es sich bald verbilden, wird ausarten und im Verborgenen fortwuchern. Auch die Volksphantasie schreit nach Nahrung und greift dann zur Kolportage-Litteratur, nicht um sich daran zu sättigen, sondern zu vergiften. Und können wir es einem ungebildeten Volk verargen, wenn sich seine unbefriedigte Phantasie den sozialistischen Zukunftsstaat als ein ersehntes Schlaraffenland ausmalt? Es wäre vielleicht nicht allzuschwer, den Nachweis zu führen, dass die erschreckende Zunahme des Verbrecherthums gleichfalls zum Theil Folge unserer einseitigen Bildung ist. Ein Mensch, dessen Leben geistig und moralisch inhaltsleer ist, wird fremdes Leben so wenig achten als das eigene, und bei welchem Verbrechen wäre nicht die Phantasie im Spiel? Dahin kommen wir mit unserer Schulweisheit.

Erst in der höchsten Noth rufen wir dann wieder die Religion zur Hilfe. Aber was kann selbst die Religion mit leeren Hüllen anfangen? Sie, die am Lebendigen sich neu beleben soll, müsste sich die Generationen erst selber schaffen, die wieder fähig wären, mit ihr zu leben. Auf dürrer Boden soll sie arbeiten an neuer Kultur! Die Jugend, die ihr dafür in der Schule geliefert wird, entsprosst dem geraden Widerspruch solcher Kultur. Soll sie nun uns helfen in der Noth, werden auch wir sie auf alle Weise unterstützen müssen. Sie darf nicht länger vereinsamt bleiben. Wie aber könnten wir ihr helfen? Wir müssen es sehr ernst nehmen. Wir müssen dem Uebel an der Quelle entgegentreten. — „Ohne lebendige Theilnahme der Phantasie an dem Werke der menschlichen Bildung entartet der Mensch selber leicht zur Maschine“, sagt H. von Wolzogen in seiner bedeutsamen Abhandlung über diesen Gegenstand, und „nichtswürdiger ist keine Arbeit des Bösen in dieser Welt als die Vergiftung und Verderbung der menschlichen Phantasie, die Störung und Zerstörung des gemeinsamen Verständigungsmittels der Menschen im Verkehr mit dem Grossen und Wahren“.

Welche Nahrung aber können wir der darbenden und verderbenden Volksphantasie darbieten? Da eine moderne Mythenbildung nicht mehr möglich ist, so wollen wir jener mit den Schätzen der eigenen Vergangenheit zu Hülfe kommen. Geben wir dem Volk das Erbe seiner Väter, die

dichterischen Symbole seiner eigenen Jugend, die durch den entsetzlichen 30jährigen Krieg grausam zerrissene Tradition seiner Vergangenheit zurück! Eine wohl geordnete, mit bildlichen Darstellungen versehene Sammlung von Volksbüchern aus deutscher Sage und Dichtung würde zumal bei der Jugend Wunder wirken und sie fürs ganze Leben mit einem unveräusserlichen geistigen Besitz anrücken. Wie reichen Stoff würden da allein schon die Werke Richard Wagners liefern! Es ist nicht genug zu beklagen, dass der in pädagogischer Hinsicht so wichtige Litteraturzweig der Bilderbücher — denn welche Eindrücke haften wohl im Menschen länger, als die der Kindheit? — fast ausschliesslich ein Objekt für die buchhändlerische Spekulation geworden ist. Wie reich und fast bis zur Ueberproduktion sind bei uns Litteratur und Kunst entwickelt; und wie wenig Antheil hat an alledem das niedere Volk! Welche Wirkung aber damit zu erzielen sei, das lehrt uns doch der mächtige Einfluss, welchen der einfache Holzschnitt am Ausgang des Mittelalters auf die breitesten Volksschichten gewonnen hatte, wenn auch in anderer Richtung.

Wie man wohl im Sommer duftige und heilkräftige Kräuter und Blüthen sammelt zu künftigem Gebrauch, so haben emsige Erforscher unserer Vergangenheit die Wunderblumen deutscher Mythen und Sagen in ihren Herbarien gesammelt und aufbewahrt, und diese mögen nun wieder aufgefrischt und dem nach Nahrung lechzenden Gemüthsleben des Volkes zugeführt werden.

Auch sollte man altdeutsche Sitten und Bräuche, wo sie noch vorhanden sind, möglichst zu erhalten suchen. Moderne „Bildung“ hat sie freilich schon fast gänzlich aufgehoben. So war es in einigen Gegenden Hessens noch bis in die neueste Zeit Gebrauch, Osterfeuer auf den Bergen anzuzünden, gewiss eine schöne und bedeutsame Sitte. Da erschien eines Tages eine polizeiliche Verordnung, die sie bei Androhung von Strafe verbot! Seltsam! Während wir im Volksleben selbst ängstlich jede echte Spur altdeutschen Wesens auszurotten suchen, sind dagegen unechte Imitationen altdeutscher Geräthe, Möbel etc. etc. salonfähig geworden. Auch an Salonpoesien des gleichen imitatorischen Geistes hat es nicht gefehlt! Es wäre im hohen Grade zu wünschen, dass alle noch vorhandenen Volks-sitten jener Art wenigstens gesammelt und aufgezeichnet würden, denn schwerlich wird das 20. Jahrhundert noch eine Spur davon vorfinden.

Unter dem hier gegebenen Gesichtspunkt haben wir auch für Bildung des Geschmacks im Volk Sorge zu tragen. Das Bedürfniss nach Schönheitsformen ist ein allgemein menschliches, und wir können die Beweise dafür schon in der elendesten Hütte finden. Ein Blumenstock, ein Bild an der Wand, und sei es das schlechteste, sagen uns, dass das menschliche Auge die nackte Leere nicht verträgt. Bilden wir aber den Geschmack nicht, so wird er sich, wie andere Anlagen, bald verbilden, und an Stelle des Schönen wird dann sehr wahrscheinlich das Hässliche treten. Es ist

aber dieses alles durchaus nicht gleichgiltig in Beziehung auf das sittliche Verhalten des Menschen, und es ist ganz verfehlt, künstlerische Rücksichten, wie das so oft geschieht, gewissermaassen nur zum schönen Luxus zu rechnen. Durch gründlichen Zeichenunterricht auch in der Volksschule, sowie durch kunstgewerbliche Vorbildersammlungen, auch für ländliche Handwerker, wäre hier nachzuhelfen. Dient doch beides zugleich wesentlich zur Belebung und Bildung der Phantasie, sowie auch zur Bekämpfung des kostspieligen Luxus, welcher so viele ins Verderben reisst. Eine schöne Wirkung kann mit den einfachsten Mitteln erzielt werden, sobald sie nur mit Geschmack zusammengestellt sind.

Aus obigen Rücksichten wäre auch dem modernen Kunstraub möglichst Einhalt zu thun und sollten Kunstwerke nur dann von ihrem Standort entfernt werden, wenn es im Interesse ihrer Erhaltung dringend geboten ist. Denn sie üben hier einen dauernden Einfluss auf ihre Umgebung und haben einen historischen und poetischen Reiz, den sie am fremden Ort völlig einbüßen. Angesichts der Verödung, die im Lauf dieses Jahrhunderts so manches Haus, so manche Ortschaft, ja ganze Gegenden durch das Verschleppen von Kunstwerken erfahren haben, könnte man das bekannte römische Sprichwort von den *Barbari* und den *Barbarini* auch auf moderne Kunsthändler und Museumsverwaltungen anwenden. Es liegt zudem ein Widerspruch darin, über welchen kein Museum der Welt hinwegkommt, und ist dem Wesen der Kunst durchaus entgegengesetzt, in der Masse wirken zu sollen, wie es doch in unseren Kunstkasernen nicht anders möglich ist.

Auch der Pflege des Gesangs ist an allen Schulen erhöhtes Interesse zuzuwenden, und es sollte keine Gemeinde in Stadt und Land geben, die nicht ihren Sängerkhor hätte (sowohl Knaben- wie Männerchor). Keine andere Kunst steht unserem Volk so nahe als die Musik; ist sie doch recht eigentlich die Sprache des deutschen Volksgemüths. Wo Zeit und Gelegenheit es gestatten, wären auch dramatische Aufführungen in bescheidenen Grenzen zu veranstalten, denn auch dadurch wird die Phantasie belebt und in manigfacher Weise das geistige Interesse geweckt.

So muss es unsere heilige Verpflichtung sein, der Erziehung der Jugend unsere Sorgfalt zuzuwenden, damit sie sich in Geist und Gemüth kräftig entwickeln kann, aber nicht nur in der Schule, sondern überall, wo die Jugend des Volkes zusammenströmt. Da wäre besonders noch auf die Kaserne hinzuweisen, zumal auch der Militärdienst einen idealen Zweck hat: Vertheidigung und Schutz des Vaterlandes. Wie reiche Gelegenheit würde diese kriegerische Einheitsschule und Hochschule der Nation darbieten, auch in moralischer und geistiger Hinsicht auf die Jugend einzuwirken!

III.

Muss es nun unsere Aufgabe sein, alle guten Anlagen unseres Volkes kräftig zu entwickeln, so scheint dies um so mehr geboten, als es die Folgen der furchtbaren Kriegsstürme, die seit dem Ausgang des Mittelalters in Deutschland wütheten, bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig überwunden hat. Unser durch unendliches Leid hindurch gegangenes Volk ist noch in einer Periode der Depression; es fehlt ihm das freudige, starke und stolze Selbstbewusstsein, wie es ihm in alten Zeiten eigen war, und andere Nationen es vor uns voraus haben. In den langen Zeiten nationaler Ohnmacht hat sich uns viel Fremdes aufgedrungen, und wir haben noch nicht die Kraft gewonnen, es von uns zu stossen. Während die Volksseele schlummerte, haben sich auf allen Lebensgebieten von Egoismus, Ehrgeiz und Herrschsucht erfüllte Koterien und Berufsgenossenschaften gebildet, die jener gänzlich fern stehen und nicht den mindesten Zusammenhang mit ihr haben, sodass unsere moderne nationale „Kultur“, im Ganzen und Grossen genommen, als etwas durchaus Unharmonisches erscheint. Die einzelnen Faktoren gehen nach tausend Richtungen auseinander, es fehlt die gemeinsame nationale Grundlage.

Entweder ist unser Volksthum in einem unaufhaltsamen Niedergang begriffen, und dann bleibt uns nichts übrig, als uns auf das Ende vorzubereiten, oder es ist einer Regeneration fähig, und dann muss es auch unsere wichtigste Aufgabe sein, diese auf alle Weise zu fördern und alles aus dem Weg zu räumen, was sich ihr entgegenstellt, mag es von dieser oder jener Seite kommen. Die Pflege der idealen Güter ist aber dabei nicht minder wichtig als Organisation und Befestigung der nationalökonomischen Verhältnisse. Was letztere betrifft, so haben wir, um hier nur wenige Punkte zu berühren, schon vor längerer Zeit an dieser Stelle darauf hingewiesen, wie richtig es sei, den allgemeinen Strom der ländlichen Bevölkerung nach der Stadt möglichst aufzuhalten, und so das neuere, auf Kolonisation, Heimstättengründung etc. etc. gerichtete Streben unserer Gesetzgebung gewiss zeitgemäss; nicht minder das der Baugenossenschaften für Gründung von Arbeiterwohnungen. Denn unendlich viel ist schon gewonnen, sobald jemand sein eigenes Heim besitzt. Ebenso haben wir es schon früher als wünschenswerth bezeichnet, dass für die massenhafte jugendliche Bevölkerung der Fabrikdistrikte Anstalten gegründet werden möchten, worin die jungen Leute abends gemüthliche und geistige Anregung in zwangloser Weise finden könnten, um sie so vor schlechten Einflüssen zu bewahren. Im christlichen Staat hat jeder ein Anrecht nicht nur auf Arbeit, sondern auch auf moralisch-geistige Unterstützung. Aber freilich muss hier die Gesellschaft helfend eingreifen, denn der Staat kann nicht alles leisten. Wohl aber könnte letzterer mit mehr Nachdruck, als es bisher geschahn, die Interessen des unter dem Druck des Industrialismus und des Kapitalismus darniederliegenden Handwerks vertreten.

Wohin wir also blicken, sei es auf dem Gebiete des praktischen oder des geistigen Lebens, überall bietet sich für das Werk der Regeneration ein unabsehbares Feld der Thätigkeit dar.

Da wäre nun Gelegenheit für eine starke Persönlichkeit, die das Gesetz in sich selbst verkörpert und lebendig macht, in diese schwankenden und werdenden Verhältnisse mit fester Hand einzugreifen und Neues daraus zu gestalten. Wie aber wäre eine solche in unserem papierenen Zeitalter möglich? Etwa im Parlament? Dieses ist in Parteien zerspalten und hat zudem für unsere idealen Güter bisher noch wenig Verständniss gezeigt. Von mancher Seite versteht man darunter ausschliesslich die Freiheit, oder besser das Gehenlassen aller Dinge, *laisser faire*, in der Hoffnung, dass sich alles selbst am besten regeln werde. An solcher Freiheit hat es uns aber in neuerer Zeit nicht gefehlt, und wohin wir mit dieser Art von Idealismus gekommen sind, zeigt uns ein Blick auf die heutigen sozialen Zustände. Ein hervorragender Staatsmann unserer Zeit sagte unlängst im Parlament, solange der Pessimismus auf die Philosophie beschränkt bliebe, sei er unschädlich, er dürfe sich nur nicht in die Politik eindringen. So allgemein gehalten ist aber das Wort nicht zutreffend, denn hätte in Beurtheilung menschlicher Dinge etwas mehr Pessimismus auch in der Politik bei uns geherrscht, so wäre das gewiss kein Unglück gewesen. Merkwürdig! Während man auf dem Gebiete der Kunst dem nacktesten Realismus huldigt, verlegt man das Ideale in die Politik, wo es doch gerade geboten wäre, die Dinge realistisch zu nehmen.

Wäre es dem Parlament ernstlich um unsere idealen Güter zu thun, so hätte es die beste Gelegenheit gehabt, dies in Beziehung auf Bayreuth, zur Zeit als dieses noch in tiefer Existenznoth war, zu bekunden; denn hier handelte es sich um nationale und ideale Interessen ersten Ranges. Die wunderbare Erscheinung, dass deutsche Macht und deutsche Musik und Kunst zu gleicher Zeit ihrer Vollendung entgegengingen, wird ohne Zweifel in späteren Zeiten in der Weise aufgefasst werden, dass auch im Leben selbst eine innige Beziehung zwischen beiden Faktoren stattgefunden haben müsse. Und wie war es in Wirklichkeit? Obwohl einem gemeinsamen nationalen Boden entsprossen, waren beide doch ohne jede Berührung unter einander. Während das Feuer nationaler Begeisterung von 1870 bald genug in Rauch und Qualm der Gründerjahre erlosch, liess man den Hort und Retter des deutschen Idealismus fernab im Kampf um sein Dasein ringen! Wäre damals ein hierauf bezüglicher Antrag gestellt worden, so würde das ohne Zweifel „Grosse Heiterkeit“ erweckt haben, für die ja diese hohen Körperschaften immer disponirt sind.

Woher also soll uns eine solche Persönlichkeit kommen? Sie kann nur aus dem neuen Königthum erstehen, weil nur dieses über den Parteien steht und das Gesamtinteresse des Volkes im Auge hat. Und hat nicht in der That unser König und Kaiser durch sein persönliches Eintreten

bei der Frage der Schulreform, wie bei zahllosen anderen Gelegenheiten schon zur Genüge, und Allen vorauf, bewiesen, dass es ihm bei seinem viel umstrittenen Wort „*regis voluntas suprema lex esto*“ nicht um autokratische Willkür, sondern um das wahre Volkswohl zu thun ist? Wir können diesen Worten keinen anderen Sinn auferlegen als den: Es kann kein besseres Gesetz geben, als ein für das Wohl des Vaterlandes beseelter königlicher Wille. Der König steht aber nicht nur über den politischen Parteien, sondern als *summus episcopus* auch über den kirchlichen; es steht ihm daher frei, die bessernde Hand auch an die kirchlichen Verhältnisse zu legen, wo es dessen bedarf.

Bisher ist es freilich dem deutschen Volke nicht leicht geworden, eine wirkliche Persönlichkeit unmittelbar zu verstehen und ihr das heilsame nationale Wirken durch die unersetzliche Kraft des Glaubens und Vertrauens in höchstem Maasse zu ermöglichen. Man denke nur an die maasslosen Schmähungen, welche der grosse und gute Kaiser Wilhelm, an die wüthenden Angriffe, die der scharfsichtige Bismarck bis 1866 von ihrem Volke zu erleiden hatten! Erst der trotz alledem der einzelnen Persönlichkeit zufallende Erfolg hat ihr gewöhnlich den vollen Glauben, ja, und dann oft die überschwängliche und blinde „Heldenverehrung“ dieses Volks errungen. Und wie oft trat dieser Erfolg dann erst ein, wenn die Persönlichkeit ihn nicht mehr erleben konnte! War dies schon tief zu beklagen auf idealem Gebiete, so ist es auf realem geradezu verderblich. Möge unser Volk, in diesen Betreff, je helllichtiger werden, je näher die Noth drängt, die nach den rettenden Persönlichkeiten ruft. Sehen wir nun heut, von den Zeitungen aufblickend, die lebensvollste Persönlichkeit in der seltenen Gestalt eines Fürsten, welcher gleich der Natur keine Phrasen kennt, so wollen wir uns doch einer solchen machtvollen Wahrhaftigkeit in den traurigen Zeiten so tausendfacher schwächerer Lügenhaftigkeiten doppelt hoffnungsvoll erfreuen und als gute Deutsche ehrlich und treu Vertrauen mit Vertrauen entgelten. Keine fremde Macht trenne verderblich störend Fürst und Volk. —

Als der grosse König Friedrich II. vor seinem Tod in einer Ermahnung, die er an seinen jugendlichen Grossneffen, den nachmaligen König Friedrich Wilhelm III. richtete, unter anderm sagte, er werde wohl mal einen schweren bösen Stand haben, er möge es aber immer mit dem Volk halten, denn nur darin allein könne er stark und glücklich sein, da mochte wohl sein grosses Auge in die Zukunft geschaut und das drohende Unglück des Vaterlandes vorhergesehen haben, aber auch die Mittel zu seiner Abwehr. Und hatte nicht danach Preussen seine Erhebung allein der Befreiung der Volkskraft in Stadt und Land zu danken? — Nun steht zwar jetzt im Gegensatz zu jener Zeit Deutschland äusserlich stolz und mächtig da, aber am Mark des Volkes zehrende Fremdherrschaften haben wir im Innern

doch, und wenn wir sie nicht brechen, so bereiten sie uns den Untergang. Ausgeübt aber wird diese Herrschaft theils von wirklich Fremden, theils von solchen, die sich ihrem Volk nur — entfremdet haben. Ist nicht z. B. das einseitige Vorherrschen des römischen Rechtes, ohne sorgfältige Auswahl dessen, was allein davon für uns taugt, Fremdherrschaft? Ist es nicht ebenso die fast unumschränkte Herrschaft des Kapitalismus? Der starke Einfluss einer frivolen und feilen Presse, die Tyrannei der Mode u. a. sind sie nicht Fremdherrschaft für unser Volk? Gegen solche Knechtung müssen wir die idealen Anlagen und Kräfte des Volkes in den Kampf führen und sie in der selben umfassenden Weise pflegen, wie es damals mit der äusseren Wehrkraft geschah. Und wie man zu jener Zeit mit Staunen ein neues Heer gleichsam aus dem Boden wachsen sah, so würde man sich über die Leistungsfähigkeit des Volkes auch auf diesem Gebiet wundern. Wie einst die persönliche Freiheit beschränkt war, so ist es jetzt noch die geistige und moralische Individualität des Menschen durch die Macht des Konventionellen. Oder wollten wir das Volk jenen Mächten preisgeben und durch seinen Ruin eine neue Noth heraufbeschwören? Diese war freilich zu allen Zeiten die beste Lehrmeisterin.

Durch die Pflege der ethischen und idealen Güter, die unserem Volk in so reichem Maass zu Theil wurden, werden wir die Kraft wieder finden, unser Eigen gegen das Fremde zu behaupten und werden es in das rechte Verhältniss dazu setzen. Erfüllt und gestärkt vom Geist des Christenthums werden wir einen neuen Maassstab für die Beurtheilung menschlicher und göttlicher Dinge gewinnen und werden danach messen. In unserem modernen „Kulturleben“ zeigt sich vielfach ein bedenkliches Missverhältniss zwischen wahren Werthen und allgemeinen Schätzungen. In der Zeit, da alle Thatkraft unterbunden war, hatte sich der reflektive Zug unseres Wesens in einer Weise ausgebildet, dass er alles andere nahezu erstickt hat. Die Wissenschaft, dazu bestimmt, eine Leuchte der Menschheit zu sein, war zu einem alles verheerenden Feuer geworden, ja man hat sie schon mit dem Moloch verglichen, dem wir selbst die Kinder opfern, der zahllosen Thieropfer (Vivisektionen!) gar nicht zu gedenken. Sie war zur absoluten Alleinherrscherin geworden. Nicht nur die Kunst wird durch eine ausgeartete Kritik gemeistert, selbst die Religion bestrebt man sich, wie wir sahen, kritisch aufzulösen unter Hinweis auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse, durch welche sich manche ganz grundlos verblüffen lassen. Demjenigen, welchem die Fackel des Genius vorangeleuchtet und die höchsten Wahrheiten enthüllt hat, können alle Wahrheiten der reinen Verstandeserkenntniss nicht bange machen. Erklärt man aber die christlichen Tugenden als gewissermaassen auf Vererbung und Gewöhnung beruhend, so möchten wir fragen, wer gewöhnte, wer vererbte denn zuerst? Und wenn Barmherzigkeit nur auf dem natürlichen Instinkt der Erhaltung der Gattung beruhen soll, was ist nun das Mitleid, welches fremden Schmerz empfindet

wie den eigenen? Was der durch hundertfältige Beispiele bezeugte freiwillige Opfertod?

Da wird die Wissenschaft die Antwort schuldig bleiben, ohne freilich in den Augen des grossen Publikums dadurch an ihrer Unfehlbarkeit einzubüssen.

Neben dem Vertreter der Wissenschaft ist es sodann der Beamte, und besonders der Jurist, welcher in der allgemeinen Schätzung hoch steht. Nun ist es ja gewiss, dass wir ohne Beamte kein Staatswesen und ohne dieses keine geordneten Zustände hätten. Immerhin ist die Thätigkeit jener meist doch nur eine konservirende oder regulirende, wie der Staat selbst nur als Regulator der Bedürfnisse des Volkes gelten kann. Durchaus nicht hat er Selbstzweck für sich, wie es zur Zeit der Kleinstaatserei akademische Weisheit im wohlverstandenen eigenen Interesse lehrte und wie es in gewissen Kreisen in Folge dessen heute noch angenommen wird. Ein Volk ohne Staat ist immerhin denkbar, ein Staat ohne Volk nicht. Der Staat als solcher ist auch nicht schöpferisch; er ordnet und lenkt und wehrt das Unrecht ab, welches überall und immer hervorzubrechen bereit ist, gewiss eine wesentliche und wichtige Thätigkeit, wenn wir den Maassstab vom moralischen Zustand der heutigen Menschheit nehmen. Das Verdienst ist aber doch nur erst ein negatives, denn durch alle diese Veranstaltungen soll doch erst Raum für die höhere Entwicklung nationalen Lebens gewonnen werden. Würden wir ohne jene dem Chaos verfallen, so würde ohne die positive schöpferische Arbeit des Genius das Ganze offenbar gar keinen Zweck haben, wenn man diesen nicht etwa in einem allgemeinen Philisterthum erkennen will. Der eigentlich schaffende Genius steht aber meist nicht im Staatsdienst, sondern in einem höheren, wie denn auch der Meister von Bayreuth die wirksamste Beihülfe zur Verwirklichung seiner grossen Regenerationsgedanken von den „vom Staate unabhängigen Charakteren“ erwartete.

Mögen diejenigen, welche in der angegebenen Weise für die Abwehr des Uebels wirken, im einzelnen Fall noch so gewissenhaft verfahren, so kann man sich doch der Einsicht nicht verschliessen, dass bei weitem die meisten von ihnen auch wieder ein Interesse an dem Dasein des Uebels selbst haben; denn sie finden ja eben in seiner beständigen Abwehr ihren Beruf, d. h. ihre Existenz. Könnte man es, menschlich betrachtet, ihnen verargen, wenn sie sich für eine physische und moralische Vervollkommenung des menschlichen Geschlechtes nicht sonderlich erwärmen wollten? Nur der Genius opfert der Wahrheit willig sein Herzblut. Ohne auf Dank und Lohn zu sehen, trägt er in ihrem Dienst selbst Spott und Hohn, er findet seine einzige Befriedigung eben in diesem Dienst und in dem Bewusstsein, dass ihm die Zukunft gehört. Denn Gedanken, die allein um der Wahrheit willen gedacht werden, sind fruchtbar für alle Ewigkeit und gelangen, einmal hinausgetragen, unfehlbar, früher oder später, zu ihrer Verwirklichung.

„Die Wahrheit kann warten, denn sie hat ein langes Leben vor sich.“ So ist die schöpferische Kraft des Genius in Philosophie und Kunst zugleich auch die weltgestaltende.

Für das Kulturleben ist es aber durchaus nicht gleichgültig, wenn sich die allgemeine Schätzung ihrer verschiedenen Faktoren in der Weise verschiebt, dass am Ende dasjenige, was vernünftiger Weise nur als Mittel zum Zweck gelten kann, als „Selbstzweck“ erscheint und als solcher verherrlicht wird.

IV.

Als ein krassestes Beispiel des zwischen Werth und Schätzung bestehenden Missverhältnisses kann uns die Aufnahme gelten, welche Richard Wagner bei seinem Volk fand. Von altgriechischen Sängern ging die Sage, dass sie durch ihren Leier-Klang die Menschen von Mord entwöhnt, dass sie Felsen bewegt, ja sogar die Dämonen der Unterwelt bezwungen hätten. Als aber der neue Orpheus in das Dunkel dieser oberen Welt trat, um seine Eurydike, die deutsche Volksseele, von ihrem Todesschlaf zu erwecken, fand er bei den Furien und Larven unserer „Civilisation“ kein Gehör und kein Erbarmen, ja es fehlte nicht viel, so hätten sie ihn selbst hingemordet. Und doch ist es seine unvergleichliche Kunst, die, wie sie aus der Tiefe des Volksgemüthes erblühte, auch berufen ist, dieses wieder zu beleben. Vielfach sah und sieht man in Wagner nur den Musiker, welcher Opern in anderer Form komponirt habe als seine Vorgänger, eine Frage, die hauptsächlich doch nur die Kreise der Musiker interessiren könne, dass er aber eine unserem Volk eigene Sprache, durch welche es in der Zeit der tiefsten Noth seine Aufrichtung fand, zu ihrer Vollendung hingeführt habe, begreift man nicht. Und wie diese, die Musik, die schon in Bach und Beethoven ihre Schwingen mächtig entfaltete, einst im Kirchenlied die Wiedergeburt unseres Volksthumes eingeleitet hatte, so zeigte sich auf der anderen Seite auch im idealen Schaffen unserer grossen Dichter ein Streben nach Weltverjüngung. Ein mächtiger, genialer Wille verkörperte sich in beiden Künsten. Und sie hatten auch von je ein Streben zu einander, es suchte die eine die andere. Schon im Oratorienstyl Bach's tritt eine dramatische Tendenz schlagend hervor, noch mehr dann bei Gluck, Beethoven, Mozart und Weber. Ebenso hatte die Poesie eine Hineigung zur Musik, und selbst unsere grössten Dichter fühlten wohl, dass die eigentliche Sprache für das ideale Drama noch nicht gefunden sei.

Sie konnte auch nur durch einen Genius gefunden werden, welcher beiden Richtungen zugleich angehörte. Trafen in diesem Einen beide Strömungen zusammen, so musste das Phänomen einer blendenden Lichterscheinung entstehen, die zunächst gar nicht begriffen werden konnte, und der gegenüber die Kritik mit ihrer Schulweisheit vollkommen rathlos war. Wagner hat das ideale Drama zu seiner Vollendung und damit eine

unvergleichliche Entwicklungsperiode deutscher Dichtung und Musik zum Abschluss gebracht. Doch auch von ihm konnte man sagen: das Jahrhundert war seinem Ideal nicht reif, er lebte „ein Bürger derer, welche kommen werden.“

Gewaltig wie Schopenhauer als Philosoph wirkte Wagner als Künstler durch die Wahrhaftigkeit seines Wesens, und wenn sich beide auf der Höhe ihres Schaffens von der ewigen Wahrheit des Christenthums durchdrungen fühlten, so ist das wieder ein Beweis dafür, dass der Idealismus zu diesem hinführt, und dass es starker und harmonisch gestimmter Geister bedarf, um den Gedanken des Christenthums ganz zu fassen. Beide, Philosophie und Kunst, haben einen gemeinsamen Boden, die geniale Anschauung, die weder gelehrt, noch gelernt werden kann. Wie der rasche Blitz das eilend dahinrollende Rad, also sieht das Auge des Genius den Gegenstand, den es fesselt, regungslos inmitten des allgemeinen bewegten und bewegenden Getriebes stille stehen und durchschaut ihn gänzlich. Beide, der Philosoph, wie der Künstler, erkannten tief, dass diese Welt erlösungsbedürftig sei. Führt uns nun Schopenhauer als ehrlicher Philosoph zum Nichts, und lehrte er uns den „verruhten Optimismus“ abschwören, so leitete uns Wagner durch die Kraft seines künstlerischen Genius aus dem Weltelend zu idealen Höhen. Man hat darüber gestritten, ob er mehr Klassiker, oder mehr Romantiker sei; er ist beides und vereinigt auch diese beiden Richtungen unter der höheren Einheit seines Idealismus. Dieser ist es, welcher ihn eigentlich charakterisirt.

Ob wir nun die Musik mit Wagner als die „Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt“, auch als „die tönende Bewegung der Seele der Dinge“, oder mit Schopenhauer als idealer Ausdruck des Willens bezeichnen, wird sich im Wesentlichen gleich bleiben. Die letztere Auffassung ist von manchen angezweifelt und missdeutet worden; wie aber hätte Wagner selbst es gelingen können, uns vom Weltwillen, in seinem Walten sowohl wie in seiner endlichen Verklärung durch die Verneinung, ein so überwältigendes Bild zu geben, wäre sie nicht die richtige? Und sollte sich nicht auch aus dieser ihrer metaphysischen Eigenschaft der mächtige Einfluss erklären, den die Musik auszuüben vermag? Ohne Zweifel hat sie eine belebende, wie auch besänftigende Kraft, was sich schon in jenen Sagen von den mythischen Sängern der Griechen ausspricht. Wer hätte nicht in Freud' und Leid die hinreissende Macht der Musik schon an sich selbst erfahren! Sogar im Krieg kann man sie nicht entbehren.

Darum hat auch die Musik in pädagogischer Beziehung eine grosse Bedeutung. Weit entfernt, den Menschen zu verweichlichen, wie manche meinen, stärkt sie vielmehr seine ideale Kraft, und deren bedarf die heutige Jugend und Menschheit in hohem Grad. Besonders aber für die Kunst Wagners ist bei der Jugend frühzeitig das Verständniss zu wecken, weil

er in künstlerischen Symbolen den Sagenschatz unseres Volkes und dessen Gemüthsleben wieder erschlossen hat. „Die Phantasie auf ihrem Meisterstuhle weckt mit ihrem Frühlingsgesange tausend Stimmen im Walde, soweit er noch nicht abgeschlagen ward, und tausend „Phantasien“ beleben alsbald das Gemüth des lauschenden deutschen Geistes. Von hier aus wird ein Wanderzug möglich durch alle deutschen Lande. Wo noch ein einzelner Baum aus alten Wurzeln stehen mag: in dessen Wipfel setzt sich der Vogel, der vom Meister gelernt hat, und jubelt seine Weise von deutscher Art und Kunst, von deutschem Leben und deutscher That“.^{*)}

Die Jugend hat aber um so mehr Anrecht darauf, in die Kunst Wagners eingeführt zu werden, als diese doch eine im besten Wortsinn nationale ist. Der Wille, insoferne er sich in der Menschheit kundgibt, tritt uns zunächst als Nationalwille entgegen, und wer wollte leugnen, dass eben dieser es ist, welcher seinen Ausdruck in Wagners Kunst fand? Seine Musik ist eine deutsche Sprache. Während zur Zeit der nationalen Ohnmacht die Musik gewissermaassen noch auf sich selbst gestellt und an den subjektiven Gedankenkreis des Genius gebunden war, erhielt sie bei Wagner durch das neu erwachte nationale Leben mächtige Impulse, und mit ihm hob sie sich zu ihrer Höhe empor. Es ist mit Recht getadelt worden, und muss als eine unbegreifliche Unterlassung bezeichnet werden, dass auf keinem der in neuerer Zeit errichteten Siegesdenkmale dieser Ruhmestitel unseres Volkes zum Ausdruck kam.

Zugleich hat Wagner die Wege für deutsche Kulturarbeit vorgezeichnet. Wir können nicht, indem wir Christen sein wollen, als Volk den Willen gänzlich verneinen und zur Askese übergehen. Wir können nicht ein Volk von Säulenheiligen werden. Da wir nun aber auch kein Volk von Philistern sein wollen, so muss, wie schon oben ausgeführt wurde, der dem Menschen innewohnende Schaffensdrang unter das Zeichen des Idealismus und unter die Parole: *excelsior!* gestellt werden.

Wollen wir uns aber nicht mit einem nur passiven Christenthum begnügen und daneben auch dem menschlichen Schaffenstrieb Raum geben, so verdient doch vor allem der Künstler unsere Theilnahme, und zumal dann, wenn sein Schaffen im Dienst des Glaubens steht. Es herrscht noch immer vielfach das unsinnige Vorurtheil gegen Wagner, dass er mit dem Theater die Religion habe ersetzen oder reformiren wollen.^{**)} Nein, an der Religion selbst gab es für ihn nichts zu reformiren; denn sein Glaube an das Evangelium stand unerschütterlich fest. Er wollte diesen nur auf

^{*)} H. v. Wolzogen, Phantasie. „Bayr. Bl.“ 1891. II/III.

^{**)} Zur Bekämpfung dieses Vorurtheils, wie überhaupt zum tieferen Verständniss des Meisters ist kaum eine andere Schrift so sehr geeignet als das bei Ph. Reclam in Leipzig erschienene Bändchen der Universalbibliothek: „Erinnerungen an Richard Wagner“ von Hans von Wolzogen. Den Wagner-Vereinen daher nachdrücklich zu empfehlen.

seine Weise bethätigen, und da er Künstler war, so konnte er das nur in der Kunst. Wenn er aber diese zu reformiren suchte, und er zugleich dasjenige Institut, welches neben der Kirche den mächtigsten Einfluss auf das Volk hat, das Theater, seinem Ideal gemäss erheben wollte, kann denn das im Geringsten seinem Christenthum Abbruch thun? Wäre er dann mehr Christ gewesen, als er war, wenn er sein künstlerisches Schaffen unterdrückt und das Theater dem niedrigen Zustande eines Gewerbes zum Vergnügen ganz und gar überlassen, sein einziges Beispiel eines Idealtheaters als einer wahren Kunststätte von ethischem Werthe gar nicht gegeben hätte? — Wir sehen vielmehr gerade darin eine der segensreichsten Folgen des Christenthums, dass es den inneren Menschen befreit und damit auch zu einem vielseitigeren Schaffen befähigt und aufgerufen hat.

Ewige Wahrheiten haben im tiefsten Grund eine gemeinsame Wurzel, und wie die Kunst eine Beziehung zur Philosophie hat, so auch zur Religion. In einer so reingestimmten Künstlerseele wie die Wagner's konnte die eine Saite nicht ertönen, ohne dass verwandte Saiten mit erklangen. So sah er nun auf den Höhen seines Schaffens immer auch jene andere Höhe — Golgatha, und mit diesem himmlischen Glanz im Auge schuf er den lauterer Goldgrund zu seinem letzten grossen Gemälde, in welchem er uns die Wunderwelt des Grals enthüllte.

Wie nun Wagner eine Stylbildungsschule für die Aufführungen im Festspielhaus wünschte, in welcher der Darsteller lernen sollte, sich dem Ganzen unterzuordnen und mit Vermeidung aller Einzelaffecte die grossen Züge des darzustellenden Charakters hervorzuheben, so mag sein gegenwärtiges Kunstwerk selbst wiederum eine solche Schule sein für das Kunstwerk der Zukunft, welches ja ein neues Kulturleben umfassen soll. Wie uns die Kunst in der Weise der Griechen gleichsam zur anderen Natur werden soll, so sollen wir auch im Leben den Affect bemeistern und den Charakter, der uns auf dem Schauplatz dieser Welt zugefallen ist, im Dienste des Edeln rein darzustellen lernen. So werden wir, den schönen Gleichmuth der antiken Seele mit christlicher Ergebung verbindend, an den Freuden und Leiden dieser fragwürdigen Welt vorübergehen und uns jenem Kulturideal einer Harmonisirung des Reimmenschlichen mit dem Ewignatürlichen nähern.

Das ist die Lehre, die wir „Parsifal“ entnehmen können. Freilich kann und soll das Theater die Kirche nicht ersetzen und will es nicht, denn beide haben ihre streng gezogene Grenze, aber die Kirche ist doch auch nicht der einzige Ort, wo wir uns der Gottheit nahe fühlen können, und auch der Gral ruft uns mit ernster Mahnung zu: *Christiani estote!*

Gustav Wittmer.

Goethe und die Religion.

Von Armin Seidl.

II. Weimar bis 1786.

Handeln! Thätigkeit! Der Jüngling, der seine Tage dahinlebte, wie sie sich gaben, und schaffte, wonach er Verlangen hatte, er wird ergriffen von einem Strudel zuerst der wildesten Lebenslust, bald aber der ernstesten, harten Pflichtarbeit, welche sich von Jahr zu Jahr grössere Anerkennung verschafft. Der Periode des Reflectirens über Gott und Welt folgt eine solche des sittlich-praktischen Wirkens, wo sich die Seele begnügt in der Werkthätigkeit auf den von ihr bis hieher erreichten Stufen der Anschauung ihre ganze Religion zu suchen und höchstens das noch in sich aufzunehmen, was ihr ohne Mühe erreichbar, handelnd und schaffend gleich ihr ist. Zunächst ein letztes Austoben des Kraftüberschusses im Kreise der Lustigen von Weimar, „treu dem Zwecke auch auf schiefem Wege“. 1779 übernahm er dann mit einem festen Amt die wohlthätigen und stählenden Sorgen eines staatlichen Berufs, der ihm in manigfacher Weise Gelegenheit gab, seine Lebenserfahrung werthvoll zu bereichern. Hand in Hand damit ging das Verhältniss zu Charlotte von Stein aus einem leidenschaftlich begehrenden in ein von hoher Ehrfurcht und Würde getragenes und erzeugtes seliges Genügen innerhalb freiwillig errichteter Schranken über. Diese Liebe ruht wie ein verklärender Schimmer über den rastlosen Mühen dieser Jahre, sie belebt sie, weiht sie, weiht den Helden, hält ihn empor und leitet ihn zu einem reinen, reifen Ziel. „Was mir das Schicksal alles gegeben hat, und wie nach und nach, wie man den Kindern Freude! macht, dass ich jedes Gut erst ganz ausgekostet, mir so ganz eigen gemacht habe, dass ich in die mir ehedess entferntesten Gefühle und Zustände lieblich bin hineingeleitet worden!“ schreibt er an Frau von Stein. Auch ihr Werk war ein solch „lieblich Hineinleiten“. Er der von keinem Mann sich leiten lassen konnte, weil ihm kein Ebenbürtiger begegnete, ihm hat ein Weib gelehrt, was wir vor allem nöthig haben. „Gott helfe weiter und gebe Lichter, dass wir uns nicht selbst so viel im Wege stehen. . . . Die menschlichen Gebrechen sind rechte Bandwürmer. Man reisst wohl einmal ein Stück ab und der Stock bleibt immer sitzen. Ich will doch Herr werden. Niemand als wer sich ganz verleugnet, ist werth zu herrschen und kann herrschen“. Diese Befreiung von sich ist es, was ihm jetzt auf einmal so erstrebenswerth, so unbedingt schön dünkt, nicht mehr im eignen Herzen wühlen, in einem andern leben, einem Zweck sich unterordnen, „willkürlich leben kann jeder! Beim Muss allein kann der Mensch zeigen, wie's inwendig um ihn steht“. Er arbeitet, „als wenn es für ewig sein sollte“

als wenn der Beruf das „Ziel seiner Begriffe“ wäre. Er nennt es einen Artikel seines Glaubens, dass „wir durch Standhaftigkeit und Treue in dem gegenwärtigen Zustand ganz allein der höheren Stufe eines folgenden werth und sie zu betreten fähig werden, es sei nun hier zeitlich oder dort ewiglich. . . . Darin wünsche ich's den grössten Menschen gleichzuthun und in nichts Grösserem.“ . . . „Nur im Innersten meiner Pläne und Vorsätze und Unternehmungen bleibe ich mir geheimnissvoll selbst getreu, . . . was ich trage an mir und anderen, sieht kein Mensch. Das Beste ist die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt wachse und gewinne“. Dabei bewahrt er immer noch ein ebenso wankelloses wie dankbares Vertrauen gegen eine höhere, leitende Macht, die er jetzt bald Gott, bald Götter oder Schicksal oder Natur nennt. „Mit mir verfährt Gott wie mit seinen alten Heiligen, und ich weiss nicht, woher mir's kommt. Wenn ich zum Befestigungszeichen bitte, dass „möge das Fell trocken sein und die Tenne nass“, so ist's so“. Ja die durch Spinoza gewonnene Vorstellung, dass in ihm ein Theil jenes All-Einen wirkt, dem er sich unbedingt zu unterwerfen, zu kreuzigen hat, sehen wir bereits so weit in ihm herrschend geworden, dass er (1782 an Plessing) schreibt: „Soviel kann ich Sie versichern, dass ich mitten im Glück in einem anhaltenden Entsagen lebe und bei aller Mühe und Arbeit sehe, dass nicht mein Wille, sondern der einer höheren Macht geschieht, deren Gedanken nicht meine Gedanken sind“. — Wenn wir nun nachforschen, wie er sich diese Macht jetzt vorstellt, so stossen wir auf einen Gott und auf die Natur; sie sind sich natürlich gleich, — es ist der mit der Natur identifizierte Gott Spinozas. Wir können freilich deutlich schon den Punkt bemerken, der ihn später, bewusster geworden, zu einer immerhin nicht unbedeutenden Unterscheidung von Spinozas Substanzbegriff führen sollte, wenn er an Jacobi schreibt: „Spinoza beweist nicht das Dasein Gottes, das Dasein ist Gott. Und wenn ihn deshalb andere *atheum* schelten, so möchte ich ihn *theissimum* und *christianissimum* nennen und preisen“. Indessen können wir trotzdem, nach allem, was wir hören und sehen, Goethes Spinozismus nicht genug Bedeutung beilegen. Es ist, als ob sich Goethe gleichsam bewusst würde einer inneren korrespondierenden Beziehung zwischen sich und dem Weltgeist, wie etwa, wenn die Erde plötzlich ihrer Beziehung und Abstammung von der Sonne bewusst würde. Es war der Künstler, der Goethe an diese Weltbetrachtung von der ersten Berührung an anzog und gebannt werden liess. Dieses ewig einzige Verhältniss des Künstlers zu seinen Werken, dieses dem Künstler selbst stäts im letzten Grunde unbewusste thatsächliche Entäussern seines innersten Wesens, dieses Innewohnen in seinen Schöpfungen, deren kleinster Theil lebensvoll, organisch ausgebaut und weiter verfolgt immer wieder auf eine individuelle Urkraft führt, die unendliche Verbindungen eingehen kann, ohne sich selbst aufzuheben, die nur schlummern, nie todt sein kann; dieses erst in seinen sichtbaren Werken ans Licht tretende Begreifen und Er-

kennen seines eigenen, sich selbst ewig dunklen Grundes. Hier war Mensch und doch mehr als Mensch, Kunst-Natur im erhabensten Maassstab, Beziehung zum Urquell, aber eine manigfaltige und allbegreifende, hier war eine Ganzheit aus Körper und Seele. Ist es nicht, wie wenn der Künstler, gefragt um seine Werke, ausser Fassung geräth und zu stammeln anfängt, wo Goethe schreibt: „Vergieß mir, dass ich so gerne schweige, wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur aus den *rebus singularibus* erkenne, zu deren näherer Betrachtung niemand mehr aufmuntern kann, als Spinoza selbst, obgleich vor seinem Blicke alle einzelnen Dinge zu verschwinden scheinen. . . . Hier bin ich auf und unter Bergen und suche das Göttliche auf *in herbis et lapidibus*“. Das kann eben nur ein Künstler, und das ist ein Mensch, der lebensvolle Persönlichkeit ist und wirkt in freier „meta“physischer Selbstbestimmung. Aber der kann's eben! Denn der nur hat den hellen, weiten Blick seiner Seele sich bewahrt durch Schulung oder natürlichen Hang an der Wirklichkeit, ohne sich darin zu verlieren, vielmehr nichts als Bestätigung seiner selbst, Offenbarung seiner selbst darin zu finden. „Die Uebereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem, was es ist,“ und nur wer diese Uebereinstimmung (des Ganzen!) aus eigener Kraft erkennt und seine eigene Stellung darin, der ist etwas. „Wenn Du sagst, man könne an Gott nur glauben, so sage ich Dir: ich halte viel auf's Schauen. Und wenn Spinoza von der *scientia intuitiva* spricht und sagt: „*hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*“, so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen, die ich erreichen kann.“ Spinoza hatte eine Seite in Goethe wachgerufen, die, wie in jedem Künstler von Anfang an vorhanden, durch allzu grosse Hingabe an die innere Herzenswelt in den Hintergrund gedrängt war und sich nun mächtig befreit fühlte: „Ich denke auch aus der Wahrheit zu sein, aber aus der Wahrheit der fünf Sinne, und Gott habe Geduld mit mir, wie bisher,“ schreibt er einmal an seinen geistigen Antipoden Lavater. Dabei hat die Art und Weise seiner Naturbetrachtung jetzt schon durchaus etwas Herbes bekommen durch die eiserne Art seiner Hingabe an eine Pflicht. „Die Natur lebt in lauter Kindern, und die Mutter, wo ist sie? Sie spielt ein Schauspiel; ob sie es selbst spielt, wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns, die wir in der Ecke stehen. Sie spritzt ihre Geschöpfe aus dem Nichts hervor und sagt ihnen nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen. Sie sollen nur laufen; die Bahn kennt sie. Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen und ist immer dieselbe. Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch hinausführen. Ich vertraue mich ihr, sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich spreche nicht von ihr, nein, was wahr und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist

ihr Verdienst.⁴ Es ist, als ob er die Fäden, an denen er im grossen Wirrsal der Natur geleitet wird, erkannt und selbst ergriffen hätte: so kühn und sorglos, eignen Willenstrieb mit jenen still verschmelzend, erscheint er uns, wie er sich in dem wunderbaren Gedicht „Seefahrt“ geschildert. Oder betäubte er sich? Und wenn auch, dann war es zielbewusste Selbstschulung, welche ihre Früchte getragen hat! Es liegt in alledem ein gutes Stück Gewohnheit, ein den Sinn von vornherein darauf richten, der sich aber nie auf das leiten lässt, zu dessen Erreichung er nicht die Fähigkeit unbewusst in sich sieht. Wohl erzieht uns das Leben, die Verhältnisse, aber es ist erst noch die Frage, ob das Leben nicht in uns schon längst vorher uns zur Empfänglichkeit oder Unempfänglichkeit dafür hinwirkend vorbereitet, so dass das, was die Verhältnisse an uns thun, einem mindestens gleichgrossen Wirkungsfeld dafür in uns entspricht. Eine solche unbewusste, innere Vorsehung, wenn ich so sagen darf, war gerade bei Goethe sehr stark, ja noch mehr, er äussert sie selbst, nur mit anderen Worten in vielen bereits angeführten Stellen, in dieser Periode auch z. B. in folgenden Worten an das „Schicksal“: „Du hast uns lieb, du gabst uns das Gefühl, dass ohne dich wir nur vergeblich sinnend, durch Ungeduld und glaubenleer Gewühl voreilig dir niemals was abgewinnen.“ Dies ist es eben, was auch seiner Naturverehrung so festen Boden gibt, dieses stäte sich mit jener Verknüpfen, In - Beziehung - Setzen, Parallelisiren. So blieb er von jener barocken Sinnlichkeit einer Weltanschauung so weit befreit, dass er eben damals schreiben konnte: „Ich bin geneigter als Jemand, noch eine Welt ausser der sichtbaren zu glauben und ich habe Lebens- und Dichtungskraft genug, sogar mein eigenes Selbst zu einem Svedenborgschen Geisteruniversum erweitert zu sehen.“ Und wie er immer in „tiefer Stille“ seiner Innenwelt Nahrung und Kräftigung reicht gegen die Aussenwelt, haben wir oben gehört. Aber es beruhte auf Thatsächlichkeit, wenn er von jenem „Pandämonium“ seiner Seele spricht: „Gott und Satan, Höll' und Himmel, . . . sind in mir in Einem“, schreibt er. Es ist der Faustzwiespalt, der in ihm nagt und nach Erlösung, Auflösung ringt, wie wir noch verfolgen werden. Aber auch hier schon baut sich über diesem unseligen Dualismus, bewusst und klar, wenn vielleicht auch noch mehr als innerlich überzeugendes Ziel, das wunderbare, offenbarungsgleiche Bekenntniss des All-Einigen Gottes: „Wer darf ihn nennen und wer bekennen: ich glaub' ihn. Wer empfinden und sich unterwinden zu sagen: ich glaub' ihn nicht? Der Allumfasser, der Allerhalter, fasst und erhält er nicht dich, mich, sich selbst? Wölbt sich der Himmel nicht dadoben? Liegt die Erde nicht hierunten fest? Und steigen freundlich blickend ewige Sterne nicht herauf? Schau' ich nicht Aug' in Auge dir, und drängt nicht alles nach Haupt und Herzen dir, und webt in ewigem Geheimniss unsichtbar sichtbar neben dir? Erfüll' davon dein Herz, so gross es ist, und wenn du ganz in dem Gefühle selig

bist, nenn' es dann, wie du willst, nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott! — ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth.“ Wir lassen dem stillschweigend eine Stelle aus einem Briefe an Lavater folgen: „Du findest nichts schöner als das Evangelium. — Ich finde tausend geschriebene Blätter alter und neuer von Gott begnadeter Menschen eben so schön und der Menschheit nützlich und unentbehrlich u. s. w. Nimm nun, lieber Bruder, dass es mir in meinem Glauben so heftig ernst ist, wie Dir in Deinem, dass ich, wenn ich öffentlich zu reden hätte, für die nach meiner Ueberzeugung von Gott eingesetzte Aristokratie mit eben dem Eifer sprechen und schreiben würde, wie Du für das Einreich Christi, müsstest ich nicht alsdann das Gegentheil von vielem behaupten, was Dein „Pilatus“ . . . uns als unwidersprechlich auffordernd ins Gesicht sagt?“ Und dazu später: „Nur das kann ich nicht anders als ungerecht und einen Raub nennen, der sich für Deine gute Sache nicht ziemt, dass Du alle köstlichen Federn der tausendfachen Geflügel unter dem Himmel ihnen, als wären sie usurpirt, ausrupfst, um Deinen Paradiesvogel ausschliesslich damit zu schmücken. Dieses ist, was uns nothwendig verdriessen und unleidlich erscheinen muss, die wir uns einer jeden durch Menschen und dem Menschen offenbarten Weisheit zu Schülern hingeben und als Söhne Gottes ihn in uns selbst und in allen seinen Kindern anbeten“. Die Weisheit muss sich rechtfertigen lassen von allen ihren Kindern! „Und was sind die tausendfältigen Religionen anders als tausendfache Aeusserungen einer Heilungskraft, welche die Natur in die Existenz eines jeden lebenden Wesens gelegt hat, dass es sich, wenn es an dem einen oder anderen Ende zerrissen wird, selbst wieder zusammenflicken kann. Mein Pflaster schlägt bei Dir nicht an, Deines nicht bei mir: in unseres Vaters Apotheke sind viele Recepte“. Mit diesen Anschauungen steht er dem Christenthum nicht feindlich, aber natürlich theilnahmslos gegenüber, was wenigstens seine kirchlich-theoretische Form anlangt. Wunder sind ihm nur „Lästerungen gegen den grossen Gott und seine Offenbarung in der Natur“, nicht an sich selbst verwerflich und unwahr. Und da er „zwar kein Widerchrist, kein Unchrist, aber doch ein decidirter Nicht-Christ“ sei, und „weder auf diesem noch auf jenem Berge betet und keine vorgeschriebenen Stunden hat, Gott zu verehren“, ist es ihm eine schreckliche Situation, in Meinungen gegenüber der Kirche zu wohnen. Er kennt aber eine Gottesverehrung da draussen in der freien Kirche seines Gottes auf Schritt und Tritt, an die er sich fest und fester hält. Damals entstand die „Harzreise im Winter“, ein Gedicht, das mit seiner ehrfurchtsvollen Inbrunst gleich einem Psalm hoch und höher hebt zu ernstem Andachtsschauer. Es ist ein Gebet für ein krankes Menschenherz, „das sich Menschenhass aus der Fülle der Liebe trank“. Und damit haben wir gerade eine hinreissend schöne Seite der jetzigen Periode berührt: das Durchdrungensein von einem Gemeinschaftsgefühl mit den

Menschen, das weitaus den grössten Raum in seinen religiösen Aeusserungen einnimmt. Es ist der wirkende Mann, der für blosse Religionsempfindungen und -grübeleien wenig Zeit mehr hat, der in seinem Dasein eine Pflicht sieht, eine Pflicht gegen die, welche er eben wieder durch Spinoza erst als seine Brüder recht kennen gelernt, und eine Pflicht gegen den, den er in sich wirkend weiss, die sich beide vereinen in dem unerbittlichen Aufgehen in und für andere, wozu ihn eine hohe Liebe begeisterte. „Meine alte Wohlthätigkeit kehrt zurück und mit ihr die Freude meines Lebens, schreibt er an Frau v. Stein. Du hast mir den Genuss im Gutesthun gegeben, den ich ganz verloren . . .“ „Auf diesem beweglichen Erdball ist doch nur in der wahren Liebe, der Wohlthätigkeit und in den Wissenschaften Freude und Ruhe . . . Ich habe den Kopf voll Ideen und Sorgen. Keine für mich, denn mir bläst das Glück in den Nacken, desto mehr für andere, für viele!“ Und sein Gedicht „Das Göttliche“ knüpft an die Forderung edler Gesinnung und unermüdlichen Schaffens für seine Mitmenschen ganz allein den Glauben an eine höhere, sittliche Welt, welche uns die unfühlende Natur nicht gewähre. Und „aus allem diesem folgert, dass ich auch das Testament Johannis aber und abermale empfehle, dessen ganzer Inhalt Mosen, die Propheten, Evangelisten und Apostel begreift: Kindlein, liebet euch!“ Hierin ist denn auch seine ganze jetzige Beziehung zum Christenthum beschlossen. Während bezeichnender Weise all sein Theoretisiren darüber in dieser Periode sich fast nur um den erhaltenen „Pilatus“ von Lavater dreht, „sieht er das Kreuz und schlägt die Augen nieder“. Aber — und das ist überaus wichtig — es ist kein gewöhnliches Kreuz und „von ganz neuem Sinn wird er durchdrungen, wie sich das Bild ihm hier vor Augen stellt. Er sieht das Kreuz mit Rosen dicht umschlungen, — wer hat dem Kreuze Rosen zugesellt?“ In dem hier zitierten Fragment „Geheimnisse“ hat damals Goethe dem Humanitätsideal seiner Zeit und Genossen die weitaus edelste Gestalt gegeben. Der erbarmenden göttlichen Liebe, die sich für die Menschen geopfert hat, kommen diese in brüderlicher Selbsthingabe entgegen: „es schwillt der Kranz, um recht von allen Seiten das schroffe Holz mit Weichheit zu begleiten.“ In diesem Gedicht wollte er, wie er später sagte, seine damaligen religiösen Anschauungen von einer All-Religion darlegen. Er selbst war jener Humanus, der diese Gralsgemeinde lehrte und unterwies und ihren Sinn auf die in allen Menschen waltende göttliche Liebe richtete, so dass sich der Leser „daran in den Gesinnungen befestigt haben würde, in welchen ganz allein der Mensch auf seinem eigenen Montserrat (wir sagen: Gralsgebiet) Glück und Ruhe finden kann.“ — In dem Gedichte „Ilmenau“, das diese ganze Periode mit so wunderbar verklärten Zügen zeichnet, steht er auf der Höhe des Strebens hinaus über seine Selbstigkeit; denn es könnte nicht das sein, was es ist, wenn es erst eine noch ganz unerfüllte Forderung enthielte. Man muss es sich laut vorlesen, um diese Ruhe zu empfinden, welche

hier waltet, diese Ruhe und Würde der inneren Freiheit: „Es leuchtet mir die wahre Sonne, es lebt mir eine schönere Welt; das ängstliche Gesicht ist in die Luft zerronnen, ein neues Leben ist's, es ist schon lang begonnen Der kann sich manchen Wunsch gewähren, der kalt sich selbst und seinem Willen lebt, allein wer andre wohl zu leiten strebt, muss fähig sein, viel zu entbehren.“ In ernstem, unentwegtem Streben hatte Goethe die Gewalt über sich, sein herrisches Herz und sein rasendes Begehren gewonnen. Mit der sicheren Erreichung dieses Zieles hatte es seinen Lebensinhalt verloren, ein anderes suchte, forderte die Seele im rastlosen Drange des Lebens, ein anderes Ideal. Sie war zu gross, um ganz allein von eisernem Schaffenstrieb erfüllt zu werden, jetzt forderte sie ihr gutes Recht aufs Neue, das, was ihr noth war. Da ballte sich ihm jener Zwiespalt auf mit beängstigender Aussichtslosigkeit, den wir schon oben berührt: „Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust, die eine will sich von der andern trennen. Die eine hält in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen, die andere hebt gewaltsam sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen.“ Wir haben beide Seelen in dieser Periode nebeneinander verfolgt, jene erste vorherrschend in seinem praktischen Wirken für diese Welt, dieses Land, diese kraftvolle Wirklichkeit; jene zweite gleichsam verkörpert in Charlotte von Stein. Auch hier hatte er sich überwunden. Als nun aber diese Liebe zu der hohen Frau anfang durch ihre Hoffnungslosigkeit immer qualvoller zu werden, statt ihm die gesuchte Vereinigung jener beiden Seelen zu lösen und zu ermöglichen, da sehen wir ihn matt die Flügel hängen lassen, und immer dunklere Schatten breiten sich über sein Herz. „Ich gehe hier herum wie ein verloren Schaf und finde nicht, was meine Seele sucht“, schreibt er an Herder. Was sucht sie denn?! — „In Rom habe ich mich selbst zuerst gefunden. Ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst, glücklich und vernünftig geworden.“

Zur Geschichte des Bayreuther Gedankens.

Von J. van Santen Kollf.

III.

1864 — 1872.

„Was er den Treusten in das Ohr geraunt:
Es ist gethan, und alle Welt erstaunt.“

(Goethe, *Faust II*, 4.)

Dass ihm der Gedanke seiner Festspiele in seinem eigenen Bühnenfestspielhause durch das klassische Vorbild der Griechen eingegeben worden, hatte Richard Wagner drei Jahre früher gestanden, als er im September 1860 schrieb: „Die Geschichte gewährte mir auch für das von mir gedachte ideale Verhältniss des Theaters zur Oeffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genuße der Kunst zugleich eine religiöse Feier begegangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, dass ein Aischylos, ein Sophokles die tiefstinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.“ So begeisterte ihn bereits seit etwa 1849, in allmählich deutlicherer, lebendigerer Gestalt und schärfer gezeichneten Umrissen, der Gedanke, seinen zusammengeströmten Landsleuten dereinst eine Wiedergeburt jener klassischen, festlichen Spiele darzubieten, entsprechend dem Empfängnisvermögen der modernen Menschheit, auf der Höhe ihrer heutigen gesammten künstlerischen Fähigkeiten. Das deutsche Volk sollte seine alt ehrwürdigen, menschlichen Götter und seine göttlichen Helden, die Mythen und Sagen seiner grauen Vergangenheit, seines dichterisch gestalteten Ursprungs, in lebensvoller Vorführung und künstlerisch pulsirender Darstellung auf der Bühne erschauen. Dem „Nibelungenring“ sollte die Bedeutung eines idealen, geistigen Geschenks für dieses Volk innewohnen. „Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen“, lautet bekanntlich der Anfang der Partitur-Widmung des Bühnenfestspiels an König Ludwig II. von Bayern. An der selben Stelle setzt der Künstler den Zweck, das Ziel der Geisteserhebung und Veredelung, welches ihm bei der Idee seiner „Festspiele“ erfüllte, auseinander. „Es ist nicht zu leugnen“, sagt er nicht ohne eine Anwandlung von trockenem Sarkasmus im Tone, „dass es ein thörichtes Trachten sei, ein Institut, welches in seiner öffentlichen Wirksamkeit fast ausschliesslich auf Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genussüchtigen Bevölkerung bestimmt und ausserdem auf Geldgewinn zur Erschwingung der Kosten der hierfür berechneten Schaustellungen angewiesen ist, zu dem geradeweges entgegengesetzten Zwecke zu verwenden, nämlich eine Bevölkerung ihren gemeinen Tagesinteressen zu entreissen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist fasst, zu stimmen!“

Im Laufe der Zeiten hat sich denn gezeigt, dass besagtes „thörichtes Trachten“ in Wahrheit ein gar weises war: die Sommermonate des Jahres 1876 haben es dargethan, und die Bayreuther Festwochen haben es einschliesslich des letzt-

vergangenen Sommers mit unablässig wachsender Beredtsamkeit verkündigt. Was das „warum“ der Wahl des Untertitels seines „Nibelungen“-Werkes, und der Benennung seines projektirten Unternehmens anbelangt, erklärte Wagner A^o 1872, das Wort „Bühnenfestspiel“ sei ihm eingegeben von dem Wunsche, aus der von den ihm als sinnlos widerwärtigen Namen „Oper“ und „Musikdrama“ verursachten Verwirrung „für einmal kräftig herauszukommen.“ Seinen sonstigen Werken gegenüber verhalte sich diess anders: „ich musste verdriesslicher Weise mich entschliessen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben,*) und bei diesem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, so lange ich eben mit unseren Theatern zu thun habe.“ Mit dem „Ring“ sollte es jedoch anders sein. „Die Benennung Bühnenfestspiel ist mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich Gesangsfeste, Turnfeste u. s. w. kannte, und mir nun recht wohl auch ein Theaterfest vorstellen durfte, bei welchem bekanntlich die Bühne mit den Vorgängen auf ihr, welche wir sehr sinnig als ein Spiel aufzufassen haben, die ersichtlichste Hauptsache ist.“

Noch auf wenige Augenblicke indess erheischt jenes Vorwort zur Herausgabe des „Ringes“ als Dichtung, vom April 1863, unsere Aufmerksamkeit, und zwar seiner Schlusssätze halber, jener berühmten Anrufung des erträumten Fürsten der Zukunft, der durch des Schicksals wunderthätige Fügung gerade ein Jahr darauf in greifbarer Wirklichkeit als herrlicher Mensch von Fleisch und Blut in Wagner's Leben treten sollte! Es heisst daselbst:

„Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Theil einer solchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln.

Mir stellen sich zwei Wege dar.

Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nöthigen Geldmittel. — Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Muth, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.

Sehr leicht fiel es dagegen einem deutschen Fürsten, der hierfür keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, welchen er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstitutes, seines, den Musiksinns der Deutschen so tief blossstellenden und verderbenden, Operntheaters bestimmte. Nachdem ich ihm gezeigt habe, welcher ganz ungemeine Einfluss auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunstgenres, welche Schöpfung eigenthümlichster deutscher Art ihm hierdurch ermöglicht werden müsste, würde der von mir gedachte Fürst von seinem jährlichen Budget nur die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwandte Summe bei Seite legen, und sie, wenn ausreichend, zu alljährlichen, wenn nicht, sie kombinirend, zu zwei oder dreijährig sich wiederholenden Festaufführungen der bezeichneten Art bestimmen, und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluss auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelfaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müsste.

Wird dieser Fürst sich finden?*

Als der Künstler gerade ein Jahr darauf, am äussersten Rande des Abgrundes angelangt, im Begriff, „in höchster Noth“ einen verzweifelten Entschluss zu fassen,**) sich bei seinem Freunde Wille auf dessen Landgut Mariafeld am

*) Doch trägt die gedruckte „Tristan“-Partitur den Untertitel: „Handlung“. Die Tristan-Handlung dagegen erobert sich die Opern-Häuser!

**) In jenen Tagen schrieb er an Frau v. Muchanow: „... Ich war am Vergehen. Jede Bemühung für mein Gedeihen war fehlgeschlagen. Das sonderbarste, fast dämonische Missgeschick vereitelte jeden meiner Schritte. Ich war entschlossen, für alle Zeiten mich in eine Zuflucht zurückzuziehen, und für immer jeder künstlerischen Unternehmung zu entsagen.“

Züricher See besuchsweise aufhielt, rief er einmal gesprächsweise aus: „Was reden Sie von der Zukunft, wenn meine Manuskripte im Schrein verschlossen liegen! Wer soll das Kunstwerk aufführen, das ich, nur ich, unter Mitwirkung glücklicher Dämonen zur Erscheinung bringen kann, dass alle Welt wisse: so ist es, so hat der Künstler sein Werk geschaut und gewollt!“ Nur noch eine kurze Spanne Zeit — wer hätte es je zu prophezeien gewagt? — und die zahllosen Enttäuschungen, die unaussprechlichen Leiden*) des Künstlers gehörten der Vergangenheit an. Jenem Scheintode, jenem Winterschlaf von sechs bis sieben Jahren des Bayreuther Gedankens, sollte der Kuss der Frühlingssonne von 1864 zum „Wecker des Lebens“, zum „siegenden Lichte“ werden:

„Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Aeste Saft:
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruss entzückte,
Der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
So wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
Im sommerlichen Königreich der Gnade.“

So sang der Gerettete wenige Wochen darauf, zu Starnberg, im Widmungs-gedichte zur „Walküre“ seinem Retter zu.

Wie nun wenige Tage, nachdem Wagner die Züricher Freunde verlassen hatte, der Privatsekretär des neunzehnjährigen bayerischen Königs, der vor noch nicht vollen zwei Monaten den Thron bestiegen, Herr v. Pfistermeister, als dessen Abgesandter am 1. Mai 64 plötzlich zu Mariafeld auftauchte; wie Frau Eliza Wille ihm die Adresse, bei Kapellmeister Eckert in Stuttgart, glücklicherweise anzugeben vermochte, und der Künstler bereits am 4. Mai vom Könige in Privataudienz empfangen ward . . . dies Alles gehört zwar zu den weltbekannten Thatsachen, durfte aber in einer Darstellung der Bayreuther Werdeschicksale in so fern nicht völlig übergangen werden, als dieses den entscheidenden Wendepunkt in des Meisters Dasein bildende Ereigniss zugleich als der Wendepunkt in der Entwicklungsgeschichte des Bayreuther Gedankens betrachtet zu werden verdient.

Noch am selbigen Tage schrieb Wagner, aus seinem Absteigequartier im Bayerischen Hof, den Freunden nach Mariafeld:

„Aus schrecklichem Unwohlsein raffte ich mich soweit auf, heute Nachmittag den jungen König zu besuchen. Sogleich war Alles klar und bestimmt: der Vorhang war aufgezogen. Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, dass ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Gluth der ersten Liebe: er kennt und weiss Alles von mir und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke auf-führen, er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die Nibelungen fertig machen und er will sie aufführen, wie ich will. Alle Noth soll von mir genommen sein, ich soll haben was ich brauche — nur bei ihm soll ich bleiben.“

Am 9. September konnte Wagner bereits berichten: „Ich soll mir was bauen lassen: das dauert aber zwei Jahre. Soll ich denn noch so lange leben? Und

*) „Der eigentliche Grund meines Leidens liegt in meiner ausserordentlichen Stellung zur Welt und zu meiner Umgebung, die mir nun einmal keine Freude mehr machen können: Alles ist für mich Marter und Pein — Ungenügentheit!“ (Brief an Uhlig, 15. Juli 52). Am 18. März 51 schrieb Wagner seiner Freundin und Gönnerin Frau Julie Ritter, zu Dresden: „ . . . So weit ich blicke, glaube ich, dass noch kein Künstler um seiner Kunst willen Schmerzen empfunden hat, wie ich“, und am 26. Mai 64 an seine Freundin Frau Wille, zu Mariafeld bei Zürich: „ . . . Dass ich ein Recht habe, meine Leiden so hoch anzuschlagen, müssen Sie mir bezeugen können. Es ist eine elende, erbärmliche, jeder Grösse feindliche Welt, mit welcher unser Einer sich abfinden soll!“

doch soll ich's. Mein junger König spart, stellt väterliche Bauten ein, u. s. w., um das Geld für die Aufführung der Nibelungen zusammenzuhalten . . . Die wundervolle Liebe des Königs hält mich im Leben . . . So geht es und wird es gehen. Meine Arbeitslust verschlingt mein ganzes Gedenken. Die Nibelungen werden nun vollendet“. Acht Jahre später bezeugte Wagner: Der „Fürst, nach welchem ich das Schicksal frug, trat wirklich in meinen Lebensplan ein. Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: Hierher! vollende dein Werk: ich will es!“

Bekanntlich war damals der „Tristan“, seit 59, vollendet, der „Ring“ aber nur bis zur Hälfte des „Siegfried“ vorgeschritten, und der Meister mitten in der Komposition der „Meistersinger“ begriffen. In Bälde sollte nun die Komposition der zweiten Hälfte des „Siegfried“ begonnen, sowie der „Parsifal“ endgiltig entworfen werden.

Am folgenden 7. Oktober ertheilte der „holde Schirmherr“ von Wagner's Leben, während Dieser den „königlichen Freund“ in dessen fürstlicher Einsiedelei inmitten des bayrischen Hochgebirges, dem berühmten Bergschlosse Hohenschwangau, besuchte, Diesem den offiziellen Auftrag zur Vollendung seines Bühnenfestspiels. Am Tage darauf schrieb Wagner seiner Freundin nach Mariafeld: „1867, Sommer: *Nibelungenring*.“ Das Schicksal kehrte diese Zahlen um und schrieb 1876 auf die Tafel der Geschichte.

Mit diesem Auftrag, wenn dieser Ausdruck statthaft, verband der königliche Herr zugleich die Zusage des Baues eines besonderen, dem Willen und dem Wunsch des Künstlers völlig entsprechend eingerichteten Theaters, eines „Nibelungen-Theaters“, zum einzigen und alleinigen Zweck der „Ring“-Aufführung. Hierauf beschränkte sich die fürstliche Munifizienz des jugendlichen Herrschers jedoch nicht; fand doch zugleich in sein grossartiges Wagner-Programm der Plan zur Errichtung einer idealen, speziell zum Heranbilden von deutschen Sängern bestimmten Musikschule Aufnahme, an welcher, neben dem Meister und gleichsam wie Generäle um ihren Feldherrn geschaart, Hans von Bülow und der künftige „Tristan“, Ludwig Schnorr von Karolsfeld, als erste Lehrer angestellt werden sollten. Der Ende des Winters 1864—65 geschriebene „Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Baiern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“, aus welchem auch in diesem Zusammenhang sich gar mancher nicht uninteressante Zug mittheilen liesse, wenn ich bei der Ueberfülle des Stoffs mich nicht so knapp als möglich auf das Allernothwendigste beschränken müsste, schliesst mit der folgenden Verkündung: „Den Abschluss dieser bedeutungsvollen Institution von festlichen Musteraufführungen edler deutscher Originalwerke würde die Einweihung eines edlen Festtheaters bilden, welches nach jeder Seite hin als mustergiltig für seinen Zweck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutschen Kunstgeistes errichtet stehen soll! In diesem Theater würden mit alljährlicher Wiederkehr zu einer bestimmten Zeit der deutschen Nation die besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergiltiger Weise vorgeführt werden“.

Vorläufig jedoch mussten sämtliche andere Pläne zurücktreten vor dem Einen, dem Meister am nothwendigsten Dünkenden: der endlichen Aufführung des „Tristan“, welche dann am 10. Juni 65 im Münchener Hoftheater stattfand, sowie der Vollendung und dereinstigen Erstaufführung (10. Juni 68) der „Meistersinger“. Von jenen drei soeben verzeichneten Idealplänen ging übrigens nur einer in Erfüllung: die Vollendung des „Nibelungenrings“. Erscheint es nicht

völlig naturgemäss, dass der fürstliche Mäcen in seiner idealen Kunstbegeisterung so weit ging, wenngleich in diesem einen Punkte dem Gedanken des Künstlers eigentlich entgegen,*) die Errichtung jenes projektirten Originaltheaters in seiner Hauptstadt anzuordnen? Vom „Saalbau“ der königlichen „Residenz“ aus sollte eine neu zu erbauende, grossstädtisch breite Strasse, parallel mit der schönen Maximilianstrasse, mittels einer prachtvollen steinernen Brücke über die Isar führen. (Die Brücke ist nun, 1891, gebaut, aber weder prachtvoll noch schön, und das Ziel eine Wasserkunst!) Am jenseitigen Ufer sollte ein Doppelweg zum Hügel der hübschen Gasteig-Anlagen neben dem Maximilianeum führen, dessen höchster Punkt vom imposanten Festspielhause, dem „Nationaltheater“ der neuen deutschen Kunst, gekrönt werden sollte. Das Ganze, eine Art Seitenstück zur berühmten „Spanischen Treppe“ in Rom, war dazu ausersiehen, der herrlichste künstlerische Schmuck Münchens zu werden, und so hätte diese Stadt bereits vor einem Vierteljahrhundert sich zum Range und zur Bedeutung des vielleicht glänzendsten und originellsten Kunstcentrums Europa's emporschwingen können.

Ungefähr gleichzeitig mit der Konzipirung und dem in grossen Zügen flüchtig hingeworfenen Entwurf des Idealplanes, war auch der Baumeister bereits gefunden. Auf wen sonst als auf seinen alten Dresdener Freund, Mitflüchtling und Mitverbannten nach dem Mai-Aufstande 1849, den genialen Architekten Gottfried Semper, hätte der Meister hierbei sein Augenmerk richten können? Wagner's eigenen Andeutungen, Angaben und Plänen gemäss entwarf Dieser nunmehr eine Skizze eines „Nationaltheaters“, in jenem einfach grossartigen, edelen und reinen Baustyle *dont ce génie avait le secret*. Bereits im Januar 65 verliess er seinen damaligen Wohnsitz Zürich, und reiste nach München, wo König Ludwig ihm mehre Privataudienzen gewährte, in deren Verlauf Dieser ihm den offiziellen Auftrag zum Bau eines den Wünschen und Absichten Richard Wagner's völlig entsprechenden Kunstgebäudes, folglich mit amphitheatralischer Eintheilung und unsichtbarem Orchester, ertheilte. Auch ward dem Baumeister gestattet, eine Art von riesigem Modell zu seiner Schöpfung so bald als möglich in einem der Flügel des Münchener Ausstellungspalastes zur Besichtigung zu stellen. In den letzten Tagen des nächsten Jahres (66) bot Semper ein soeben vollendetes Modell von bescheidenen Dimensionen in der Modellkammer des Polytechnikums zu Zürich dem Publikum dar, wo es hohe Bewunderung erregt haben soll. In seinen charakteristischen Hauptzügen stimmt es, wie ja aus einer Abbildung auf S. 7 der „Bayreuther Festblätter“ (84) ersichtlich, so ziemlich mit dem späteren Bayreuther Bühnenfestspielhause überein.

Und nach all' jenen vom allmächtigen Willen des hochherzigen fürstlichen Jünglings zu Tage geförderten und unterstützten Wundern hätte München so zu sagen ja nur die Hand auszustrecken gebraucht! Der scheinbar allmächtige Wille wäre richtiger gesagt, denn, so unglaublich es klingen mag, „man“ wollte nicht. Die unausbleibliche Folge dieses „Unwillens“ war, dass Ludwig's edle Geistesideale an der eisenfesten Mauer der oppositionellen Parteiverblendung scheiterten. Wohl hatte Gustave Flaubert Recht, als er (am 6. Oct. 50) schrieb: *„La bêtise est quelque chose d'inébranlable; rien ne l'attaque sans se briser contre elle. Elle est de la nature du granit, dure et résistante.“*

Genau ein halbes Jahr nach der ersten Aufführung des „Tristan“, am 10. Dezember 1865, kehrte der Meister der Stadt München und Bayern den Rücken, während der König, „der Noth gehorchend, nicht dem eig'nen Triebe“,

*) Man erinnert sich des Passus aus einem Briefe vom Januar 52: „Am Liebsten in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriepestgeruche unserer städtischen Civilisation.“

die Erklärung veröffentlichte: „Ich will meinem theuren Volke zeigen, dass sein Vertrauen, seine Liebe, mir über Alles geht.“ Welch' treffende Bestätigung der ewigen Wahrheit der Meister - Worte:

„Wahn! Wahn!
 Ueberall Wahn,
 Wohin ich forschend blick'
 in Stadt- und Weltchronik!“

Gerade dreizehn Jahre später schrieb Wagner über jene verhängnisvolle Wendung der Dinge: „War es vordem mein Lieblingsgedanke gewesen, meine Bühnenfestspiele von einem deutschen Fürsten der Nation als ein königliches Geschenk vorgeführt zu sehen, und hatte ich in meinem erhabenen Beschützer und königlichen Wohltäter den zur Ausführung dieses Gedankens berufenen Fürsten gefunden, so hatte damals das blosser Verlauten hiervon einen solchen Sturm des Widerwillens allseitig heraufgezogen, dass es mir zur Pflicht gemacht war, durch freiwilliges Zurücktreten von jedem Versuche zur Ausführung jenes Gedankens wenigstens von einem fürstlichen Haupte die schmachvollsten Kränkungen ferne zu halten.“

Als der Meister zwei und ein halbes Jahr später nach München zurückkehrte, war es, um unter seiner Oberaufsicht den glänzenden Triumph der von Hans v. Bülow geleiteten Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ zu erleben. . . . So blieben Ebbe und Fluth in seinem vielbewegten Dasein wechselnd.

Während des Lustrums von 1866—71 scheint grösstentheils ein neuer Stillstand, eine abermalige, scheintodähnliche Lethargie im Entwicklungsprozess des Bayreuther Gedankens eingetreten zu sein, obwohl der Plan zu jenem Münchener „Originaltheater“ vom Könige keineswegs bei Seite gelegt ward, da Gottfried Semper in den ersten Tagen von 1867 ein Modell in verkleinertem Maassstabe persönlich nach München brachte, um es dem hohen Herrn eigens zur Prüfung vorzusetzen. Drei Jahre darauf scheint indes von einer für zwei Jahre später geplanten Aufführung des „Ringes“ ernstlich die Rede gewesen zu sein; schrieb Wagner doch am 16. Mai 70 an Heinrich Esser nach Salzburg:

„Was diese unermessliche Wohlthat wiederum so ergiebig macht, ist die von meinem hochherzigen Beschützer mir eingeprägte Zuversicht, mein Werk nach seiner vollständigen Ausführung auch gänzlich nach meinem Sinne zur Darstellung bringen zu können. Ich darf keinen Zweifel hegen, dass es mir nicht ermöglicht werde, den „Ring des Nibelungen“ dereinst ganz in der Weise zur Aufführung zu bringen, wie ich diese als unerlässlich hierfür in meinem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung desselben genau bezeichnet habe. Im Laufe des nächsten Jahres hoffe ich mit dieser so angreifenden Arbeit der musikalischen Ausführung auch des letzten Theiles zum Abschlusse zu gelangen, und meinerseits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts mehr im Wege stehen.“

1872!!!

Die Proklamation des Preussenkönigs zum deutschen Kaiser im Versailler Thronsaale des *Roi-Soleil*, am 18. Januar 71, sollte, obwohl nur mittelbar, den Schicksalen der Verwirklichung des Bayreuther „Originaltheaters“ eine neue, und diesmal sogar entscheidende Wendung geben: eine Art von Seitenstück zur Rolle, welche Ludwig's II. Thronbesteigung darin erfüllte. Hier erklimmen wir auf der langwierigen und mühsamen Bahn endlich den Gipfel des Berges, von wo wir in Bälde einen ersten Blick auf das erkorene Land des wahrhaftigen und wirklichen „Bayreuth“ zu werfen im Stande sein werden.

Als in der ersten Hälfte d. J. 1871, zu Folge der Neuerstehung des deutschen Reiches unter der Kaiserkrone Wilhelms I., welcher unser Meister sowohl durch sein männlich schwungvolles Gedicht: „An das deutsche Heer vor Paris“, als namentlich durch seinen herrlichen „Kaisermarsch“ seinen Künstlertribut zollte,

das nationale Gefühl, das Bewusstsein von deutscher Art und Sitte zum neuen Dasein zu erwachen schien, da erachtete Richard Wagner den Zeitpunkt zur Verwirklichung seines Kunstideals für günstig. So entschloss er sich denn, inmitten seiner Arbeit an der Komposition des letzten „Siegfried“-Aufzugs im idyllischen Landhause Tribschen an den Ufern des Vierwaldstädter Sees, die gute Saat seiner Kunstreform unter seine Landsleute so bald und weit als möglich auszustreuen. Wer weiss, in welche, durch die segensreiche Wendung der politischen Ereignisse befruchtete Erde sie nun endlich fallen sollte! Sieben Jahre später gestand der Künstler: „Ich glaubte meinen Stolz darein setzen zu müssen, dass ich den etwa wiedererwachten deutschen Geist, in den Sphären, denen die Pflege dieses Geistes als Ehrenpunkt obliegen zu müssen schien, für die Durchführung meines Werkes anriefe. Ich versäumte nicht, mich um die Theilnahme des deutschen Reichskanzlers zu bemühen.“ Geistiger Idealismus aber lag nun einmal vollständig ausserhalb des geistigen Horizonts des grossen Staatsmannes, und so musste selbst eine Unterredung Wagner's mit Bismarck zu Berlin völlig erfolglos bleiben. Ungefähr gleichzeitig mit der Broschüre vom März 1871: „Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“; eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst“, erschien Wagner's Abhandlung: „Ueber die Bestimmung der Oper“, welche, der eigenen Versicherung des Autors im Vorworte gemäss, „als ein letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen“ zu betrachten war. Wie er in jenen Tagen selber erklärte, hatte er mit jener „von der Wirksamkeit des bestehenden Theaters so weit wie möglich abliegenden, ganz neuen Institution“ Folgendes im Auge: „Sie soll zunächst nichts Anderes bieten, als den örtlich fixirten periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Uebungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstyle ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht werden können. . . . Ich rechne hierbei mit Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht meines Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, dass dieser Erfolg zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wiederkehr ähnlicher Aufführungen sich aussprechen werde, für welche dann, in immer weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gattung dramatischer Arbeiten, stäts solche Werke bestimmt sein sollten, welche, der Originalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutschen Styles wegen, auf eine besonders korrekte theatralische Aufführung Anspruch zu erheben haben.“ Und diese sollte vor Allem „den Charakter einer wahrhaft nationalen Veranstaltung“ tragen.

All' jener vorhin flüchtig, wie aus der Vogelperspektive skizzirten Gründe halber konnte Wagner nimmer an die bayerische Hauptstadt denken. Ein Fleckchen Erde in jenem Lande musste es jedoch, wenn auch nur aus dankbarer Ehrfurcht für den hohen Gönner, sein. „Der Ort sollte dem Mittelpunkt von Deutschland zu gelegen,*) und ein bayerischer Ort sein, da ich zugleich an eine dauernde Uebersiedelung für mich dabei denke, und diese nur in Bayern zu treffen für schicklich finden muss“, schrieb Wagner etwas später an Emil Heckel. Und eines Tages, zu Tribschen, in irgend einem Konversationslexikon herumblättern, und den Buchstaben „B“ (Bayern) aufschlagend, fiel des Meisters Auge zuerst auf „Bayreuth“. Sämmtliche daselbst von der altherwürdigen ehe-

*) Als Mittelpunkt Europa's hat Prof. Kutzen in Breslau jüngst den Ort Waldsassen ausgerechnet, der 8 Meilen von Bayreuth nach Osten liegt.

maligen Markgrafenresidenz in Oberfranken vorgefundene Einzelheiten kamen ihm zum Erreichen seines Zwecks ausnehmend günstig geeignet vor. Eine protestantische Stadt und Provinz, obwohl zum katholischen Bayern gehörig, ein Umstand, der grössere Freiheit zu gewährleisten schien; die Lage im Herzen Deutschlands; die historische Vergangenheit: norddeutsche Erinnerungen mit süddeutschem Besitz zusammengeschmolzen;*) endlich, *last not least*, das altberühmte markgräfliche Opernhaus, dessen Bühne den grössten Deutschlands beizuzählen ist. Bevor er dieses selbst gesehen, trug der Meister sich sogar eine Zeit lang mit dem Gedanken, es vielleicht für seinen besonderen Festspielhaus-Zweck einrichten, oder umbauen lassen zu können. Doch, wie Dem auch sein mochte, es lohnte sich auf alle Fälle, sich jenes Fleckchen bayrischer Erde eingehend anzusehen. Dieser Abstecher war denn auch bald geplant, und wurde in allernächster Zeit zur Ausführung gebracht.

Am Nachmittage des 17. April 1871 betrat Richard Wagner zum ersten Male, und so zu sagen *incognito*, das Weichbild des „kleinen abgelegenen, unbeachteten Bayreuth“, wie es in seiner zwei Jahre jüngeren „Bühnenfestspielhaus“-Broschüre heisst. Das „Sonne“-Hôtel ward zum Absteigequartier gewählt. In dem eben genannten Manifest heisst es u. A.: „Das von mir erwählte Bayreuth hatte ich still und unbemerkt für meinen Zweck in Augenschein genommen: das berühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen, war beim Gewährwerden seiner inneren Konstruktion zwar sofort von mir aufgegeben worden; dennoch hatte die Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt selbst meinen Wünschen entsprochen. In dem Mittelpunkt des neu geeinigten deutschen Reiches, auf der freien Höhe über der stillen alten deutschen Stadt, fern von allem, das friedliche Werk der Kunst störenden grossen Weltverkehre, vor allen Einflüssen einer unkünstlerischen Umgebung bewahrt, und in seiner völlig unabhängigen Entwicklung gesichert: so konnte das von mir gedachte Werk der Befreiung und Veredelung der Kunst nach ihren eigenen Gesetzen und Rechten sich völlig frei und sicher vollziehen.“ Acht Jahre später widmete Wagner jenen ersten frohen Eindrücken folgende Rückerinnerung: „Wer, weit in der Welt umher verschlagen, an die Stätte gelangt, die er sich zur letzten Rast erwählt, beachtet genau die sich ihm aufrägenden Anzeichen, denen er eine günstige Deutung zu geben sucht. Liess ich in den „Meistersingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkt mich nun dem erwählten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch grösserem Rechte zugesprochen werden zu können.“ Das Ergebniss dieser ersten Unterhandlungen war der Plan zum Ankauf eines Grundstückes auf dem grossen, unmittelbar hinter der Vorstadt St. Georgen gelegenen, „Stuckberg“ genannten Hügel. Am 26. Dezember schrieb er von Luzern aus an den Magistrat von Bayreuth:

„Meine hochgeehrten Herren! Der von Ihnen mir zugestellte Beschluss der beiden Gemeinde-Kollegien der Stadt Bayreuth, nach welchem mir für den Bau eines Festtheaters sammt den dazu gehörigen Wegen und Anlagen der nöthige Grund und Boden an der hierzu gewählten Stelle in der Nähe von Sanct Georgen zur freien Verfügung gestellt wird, enthält für mich eine hochbedeutsame Veranlassung zu besonderer Danksagung, welche ich Sie ersuche, in meinem Namen den hochgeehrten Herren der beiden Gemeinde-Kollegien in ausdrucksvoller Weise übermitteln zu wollen. Hatte ich meine Erwartungen im Allgemeinen nur auf eine freundliche Aufnahme meines Wunsches, die Stadt Bayreuth zu dem von mir aufgesuchten Festorte für meine Aufführungen erwählen zu können, gestellt, so

*) Bekanntlich war Ansbach-Bayreuth ursprünglich Hohenzollern-Brandenburgisches Eigenthum, und ward um 1796, nach dem Ableben des letzten Markgrafen, vom König von Preussen ererbt. Erst 1814, nach der Befreiung von der Napoleonischen Herrschaft, ward das Ländchen bayerisch.

gestehe ich nun mit grosser Genugthuung ein, dass das dort durch jenen Beschluss ausgesprochene, höchst gastliche Entgegenkommen meine Freude über die Erfüllung meines Wunsches in einem hohen Grade steigert. Es wird mir hoffentlich möglich sein, im glücklichen Verlaufe meiner Unternehmung Sie davon zu überzeugen, welche bedeutsame Annahme ich damit zu verbinden hoffen darf, dass meine Gedanken im Betreffe einer Originalgestaltung des deutschen öffentlichen Kunstwesens für ihre Verwirklichung sich auf einen bestimmten lokalen Plan konzentriren, um von diesem Lokale aus sich in der Form des Beispiels deutlich kundzugeben. Dass nun zu jeder Rücksicht, die mich in diesem Sinne für Bayreuth bestimmte, auch noch das so einnehmende gastliche Entgegenkommen der Magistrate dieser Stadt hinzukam, dies ist es, was meinen Wünschen, wie Hoffnungen, die erfreuliche Gewähr der Erfüllung giebt. Indem ich Sie, hochgeehrte Herren, hiermit nochmals ersuche meinem durch solche Begründungen gesteigerten Danke bei den Mitgliedern der beiden Gemeinde-Kollegien der Stadt Bayreuth auf das Herzlichste Ausdruck geben zu wollen, begrüsse ich Sie selbst, in der Hoffnung eines baldigen Wiedersehens, als Ihr sehr ergebener Richard Wagner. Luzern, 26. Dezember 1871.“

Völlig unerwartet schlug der Ankauf jedoch noch im letzten Augenblicke fehl. Ohne sein Mitwissen erstand dann die Stadt das Terrain am Abhang der „Hohen Warte“, auf welchem das Bühnenfestspielhaus später errichtet ward. Der Kaufpreis betrug 14,000 bayrische Gulden.

Die Anfang Januar 72 nach Tribschen gereisten Herrn Bürgermeister Theodor Muncker und Banquier Friedrich Feustel setzten ihm alsdann die einleuchtenden Lichtseiten des neuen Grundstücks hinzu. Sobald Wagner erfuhr, es breite sich etwa fünf Minuten unterhalb der Restauration „Zur Bürgerreuth“ aus, von deren Balkon die Panorama-Aussicht auf das unten im Thalkessel scheinbar an den Sophienberg angelehnte Städtchen ihn seiner Zeit so lebhaft angeregt hatte, da war das in der Ferne immerhin schwierige Plaidoyer für die heutige Stätte des Festspielhauses endgiltig gewonnen, und die beiden Abgesandten traten erleichtert die Rückreise in die oberfränkische Heimath an. Am letzten Januar stattete Wagner Bayreuth einen abermaligen Besuch ab, um das neue Fleckchen Erde, auf welchem sein Lebensideal seiner Erfüllung nunmehr entgegenreifen sollte, in Augenschein zu nehmen. Gleichzeitig ward der „Verwaltungsrath“ des Triumvirats Feustel-Heckel-Gross gebildet.

Im Jahre 79 widmete Wagner diesen Ereignissen folgende Rückerinnerung: „Die freundlich vertrauende Bürgerschaft des schönen, an historischen Erinnerungen reichen Bayreuth bot mir für die Ausführung meines Lebenswerkes die willkommene Stätte dar.“ Sechs Jahre früher hatte er geschrieben: „Ich habe nicht zu wiederholen, welchen ernstlichen Dank ich den werthen, hochgeehrten Männern schulde, deren jede Erwartung übertreffendes gastliches Entgegenkommen meinem kühnen Unternehmen jetzt den heimischen Grund und Boden zuführte, auf dem es fortan mit meinem eigenen Leben gedeihen sollte. Ein unvergleichlich schönes und ausgiebiges Grundstück, unweit der Stadt selbst, ward mir zu dem Zwecke der Errichtung des von mir gedachten Theaters geschenkt.“ Den 19. Mai 71 schrieb er an Heckel: „Wenn ich nur diese Stadt Bayreuth bedenke, welche ich plötzlich vor der ganzen Welt zu solcher Bedeutung erhebe, so sehe ich, dass wir einer nach jeder Seite hin segensreichen Schöpfung entgegensehen, deren Wirksamkeit sich unermesslich vor uns ausbreitet.“ In seiner Rede bei der Generalversammlung der Wagnerverein-Delegirten auf der Festspielhausbühne, am 15. September 77, sagte Wagner: „Der König von Bayern war im Besitze des Aufführungsrechtes, und es war von seiner Seite nichts als hochherzige Nachgiebigkeit gegen mich, dass ich mein Werk hier in Bayreuth zuerst aufführen durfte.“

Sobald er die im April 71 geschriebene Broschüre: „Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels: Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde meiner

Kunst“ gelesen hatte, meldete sich der Mannheimer Musikalienhändler Emil Heckel am 15. Mai schriftlich bei Wagner an. Heckel war der Erste, von welchem der Meister ein derartiges Lebenszeichen, einen solchen Beweis verständnissinniger Sympathie erhielt. Dieser verwies ihn an den berühmten Berliner Klaviermeister Karl Tausig, den Verfasser des „Meistersinger“-Klavierauszugs, welcher die Erledigung der „Geschäfte“ in dieser Wagnersache gänzlich auf sich genommen hatte. Kurz darauf ersannen beide gemeinschaftlich, mit des Meisters Zustimmung, das Mittel der Errichtung von Wagnervereinen: die Erfüllung, nach genau acht Jahren, der damals als Nothschrei in seiner Verzweiflung geäußerten Utopie: „Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nöthigen Geldmittel.“ Zwei Jahre später dachte Wagner an dieses entscheidende Ereigniss zurück, indem er schrieb: „In Mannheim rief ein, bis dahin persönlich mir unbekannter, vorzüglich thatkräftiger Freund meiner Kunst und meiner Tendenzen, von gleich ernstlich gewogenen Genossen unterstützt, einen Verein zur Förderung des von mir angekündigten Unternehmens in das Leben, welcher sich fortan, allem Hohne zum Trotz, kühn den Namen: „Richard Wagner-Verein“ beilegte. Sein Beispiel fand Nachahmung: in Wien erstand ein zweiter gleich sich benennender Verein, welchem nun bald in immer mehreren deutschen Städten ähnliche Vereine sich nachbildeten. Ja, über die deutschen Grenzen hinaus, in Buda-Pest, Brüssel, London, endlich New-York, gründeten sich mit gleicher Tendenz und unter dem gleichen Namen Vereine, welche mir jetzt ihre Grüsse und Verheissungen zusandten.“ Im April 74, nachdem München, Leipzig, St. Petersburg, u. s. w. gefolgt waren, gab es bereits 25 Wagnervereine. Zusammen mit Freifrau Marie v. Schleinitz, entwarf Tausig den Plan zur Gewinnung der nothwendigen Anzahl von „Patronen“ für das grosse Unternehmen. Ihr widmete Wagner am 1. Mai 73 seine Broschüre: „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“, indem er sie in seiner Widmung als „die lebendigste Theilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine grosse Unternehmung fast ausschliesslich ihre Förderung verdankt“, charakterisirte.

In Uebereinstimmung mit diesem Vorhaben schrieb Wagner einen vom 12. Mai 71 datirten „Aufruf“ zur Ankündigung der geplanten Festspiele, in welchem jener „Patronat“-Begriff näher umschrieben ward. Die Gesamtkosten wurden auf rund 900,000 Mark geschätzt, welche durch den Verkauf von tausend „Patronatscheinen“ gedeckt werden sollten. Der 1. Juni 71 ist das Datum der Errichtung des ersten Wagnervereins zu Mannheim. Sechs Wochen darauf ward das junge Unternehmen von einem schweren, nachhaltig wirkenden Schlag: dem Ableben Tausig's, betroffen. Wagner dichtete ihm eine, in jene Broschüre über das „Bühnenfestspielhaus“ aufgenommene Grabschrift. Bereits Ende des Herbstes ward mit dem Bau des Theaters auf der Anhöhe der „Hohen Warte“, und mit den sonstigen Vorbereitungen ein Anfang gemacht.

In jenen Tagen schrieb Wagner an Heckel: „Nun handelt es sich um den Beginn der Arbeiten: hierfür sind mit den Arbeitsunternehmern Akkorde im Abschluss begriffen; diese müssen ratifizirt werden, und es wird Zeit, aus der Idealität in die Realität zu verfallen. Bis zum Tage der Grundsteinlegung sind die Kosten für's Erste allerdings gering, und unser Vorrath an Fonds wird selbst noch bedeutend mehr als ausreichen; dann aber hoffe ich in Bayreuth die Delegaten des sämmtlichen Patronates zu vereinigen, um auch für den idealen Bund einen festen realen Grund zu gewinnen. Mein neuester Einfall ist, bei dieser Gelegenheit mich eines ganz besonderen Prüfungsmittels zu bedienen. Ich will die Aufforderung an Musiker und Chorsänger ergehen lassen, in genügender

Stärke und Güte um jene Zeit für drei Tage in Bayreuth sich einzufinden, um unter meiner Leitung im dortigen schönen markgräflichen Opernhause eine Muster-aufführung der IX. Symphonie zu liefern.“

Am 3. November erfolgte die Nachricht an die selbe Adresse, die Grundsteinlegung könne nicht vor März stattfinden. Am 3. Januar hatte Wagner an Heckel geschrieben, es werde nunmehr „ein Mittelpunkt der ganzen Sache“) in Bayreuth geschaffen werden“, und ganz in diesem Sinne heisst es in der oben erwähnten Broschüre: „Ich fasse nun den Namen „Bayreuth“ willig auf, um in ihm Das vereinigt auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebensvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich mir anschliesst.“ Kuriositätshalber sei erwähnt, dass im November 71 der Stadtrath von Baden-Baden unseren Künstler einlud, sein projectirtes Festspielhaus doch lieber dort, am Abhange der Schwarzwaldberge, zu errichten. Noch andere Städte, wie u. A. Darmstadt, Berlin, London, und sogar Chicago (!!), wandten sich in jenen Tagen mit ähnlichen Gesuchen an ihn. Am 23. September 73 schrieb Wagner an Heckel:

„. . . . Wir können Chicago und London nicht so unbedingt für uns anziehen; in beiden Städten war ein neues Theater bereits erbaut, und sollte — allerdings wenn ich dies persönlich in meine Hand nehmen wollte — nach meinen Wünschen eingerichtet, auch das Personal der Darsteller nach meiner Wahl berufen werden In Berlin hatte sich eine „Wagneriana“ mit 220,000 Thaler bereits geleisteter Zeichnungen gebildet, um mir eine Million in Aussicht zu stellen, wenn ich Bayreuth (mit Modifikationen) nach Berlin verlegte. Es ist somit nicht nachweisbar, dass man mir in einer grossen deutschen Hauptstadt mein Theater nicht auch gebaut haben würde; der Brennpunkt liegt somit darin, dass ich an einem neutralen Orte eine Unternehmung für das ganze deutsche Publikum, nicht für das Publikum einer Hauptstadt, in das Auge gefasst habe. Städte, wie Chicago u. s. w. würden sich vielleicht auch in Deutschland finden, aber — das deutsche Publikum findet sich nicht.“

Am 13. dieses Monats schrieb Wagner aus Luzern an Heckel: „So möge denn die Sache ihren Lauf nehmen, und der Deutsche zeigen, dass er es endlich versteht, so ernsten und anhaltenden Bemühungen für einen schmachvoll verwahrlosten und dabei so unbegrenzt einflussreichen Zweig der öffentlichen Kunst, an welche ich mein Leben gesetzt habe, auch die nöthige Beachtung zu schenken.“ In genanntem „Aufruf“ vom 12. Mai 71 wird die *cardo quaestionis*, das Warum des Unternehmens in den Satz zusammengefasst: „In der beabsichtigten Gründung einer ausschliesslich zu Musteraufführungen bestimmten Kunststätte ist der Keim einer Nationalbühne zu sehen, wie sie dermalen kein anderes Volk besitzt, würdig des idealen Strebens einer Nation, die einst auf dem Gebiete der Kunst und Litteratur zuerst das Gefühl ihrer Kraft und Bedeutung wiedergefunden hat.“ Am Sylvester schrieb der Meister an seinen Freund Angelo de Gubernatis aus Tribschen in französischer Sprache: „. . . . Je me vois sur le point d'ériger, avec le concours de nos amis, dans une petite ville d'Allemagne, le théâtre sur lequel n'auront lieu que des représentations annuelles devant un public privé, et où j'espère voir se fonder le style dramatique allemand.“ Am 24. April 72 liess sich die Wagner'sche Familie endgiltig zu Bayreuth nieder. Am 22. Mai fand bekanntlich die Grundsteinlegung des Festspielhauses statt.

*) Merkwürdigerweise wendet Wagner diesen Ausdruck, im Sinne seines Reformstrebens, welches sich allmählich zu seiner Lebensaufgabe gestalten sollte, bereits in einem Briefe vom 20. Januar 51 an Theodor Uhlig an,

Die zu Anfang dieser Studie aufgestellte Grenze innehaltend, breche ich hier aus den daselbst angegebenen Gründen ab. Freilich war mit dem Feste des 22. Mai 72 noch bei Weitem nicht das Ziel erreicht. Fast zwei Jahre später, am 8. Januar 74, musste Wagner noch an Heckel schreiben: „Ich habe beschlossen, einen an Sie gerichteten offenen Brief zu erlassen, in dem ich mittheilen will, dass das Unternehmen gescheitert ist, dass bessere Zeiten abzuwarten sind. Ich will die noch offenen Seiten des Bühnenfestspielhauses mit Brettern zuschlagen lassen, damit sich doch wenigstens die Eulen nicht darin einnisten, bis an demselben wieder weitergebaut werden kann.“

Damit aber nicht als letztes Wort der verzweiflungsvolle Misston jener Gefahr vor „sich einnistenden Eulen“ nachhalle, möge ein Trifolium sich unmittelbar auf das grosse Bayreuther Ereigniss vom 22. Mai 72 beziehender Meister-Briefe den Abschluss bilden. Zwar sind die beiden ersten bereits vor mehreren Jahren im Druck erschienen, doch mögen sie durch den eigenthümlichen Charakter der Schrift, in welcher sie enthalten,*) bisher wohl nur wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen sein. Der dritte, in meinem Besitz befindliche Brief wird hier meines Wissens zum ersten Male veröffentlicht.

An Professor Julius Stern, den Begründer und Leiter des „Stern'schen Vereins“ zu Berlin.

Luzern, 7. Februar 1872.

Sehr geehrter Herr!

Wie ich Ihnen dies bereits mündlich mitgetheilt, richte ich hiermit noch schriftlich die freundschaftliche Bitte an Sie, die Ihnen bekannten vorzüglichen Chorsänger und Sängerinnen der geehrten Dilettanten-Vereine Berlins in meinem Namen auffordern zu wollen, durch möglichst zahlreiche Theilnahme daran, zu der Ausführung meines Vorhabens einer vorzüglichen Aufführung der neunten Symphonie Beethovens beizutragen. Diese Aufführung beabsichtige ich am Tage der Grundsteinlegung für das provisorische Festtheater am 22. Mai dieses Jahres im alten Opernhause zu Bayreuth unter meiner Leitung stattfinden zu lassen, sobald mir hierzu die ausserordentliche Mitwirkung eines ausgewählten Sängerkhors von 200 Männern und Frauen, sowie eines aus den vorzüglichsten Mitgliedern unserer ersten Orchester zu bildenden Vereins von 100 Instrumentalmusikern zugesichert wird. Da die Aufführung nur vor den Patronen und sonstigen Gönnern meiner in der Vorbereitung begriffenen Festspiele in Bayreuth stattfinden, und somit diesem ausserordentlichen Unternehmen nur eine schöne Weihe geben soll, habe ich die Mitwirkung hierzu als eine freie That der meinem Vorhaben geneigten Theilnahme, wie der dem grossen Genius dargebrachten Huldigung zu erkennen, dessen segensvollen Schutz ich anrufe, indem ich zu jener Theilnahme auffordere.

Ueber die vorzüglichen Leistungen des von Ihnen besonders geleiteten Vereins belehrt, glaube ich mich im Voraus des besten Erfolges versichert, wenn ich Ihren weiteren freundschaftlichen Bemühungen es einzig anheim gebe, die für das Unternehmen nöthige Theilnahme der geehrten Sänger und Sängerinnen Berlins durch die Ihnen geeignet dünkenden Schritte hierfür zuzuführen.

Mit hochachtungsvollem Grusse,

Ihr ergebener

Richard Wagner.

*) Dr. Richard Stern: „Erinnerungsblätter an Julius Stern“, 1887.

Bayreuth, 8. Juni 1872.

Mein hochverdienter und geehrter Freund und Genosse!

„Endlich!“ — werden Sie ausrufen? — Ja, ich komme spät und zwar doch nur erst, um Ihnen anzuzeigen, dass ich gar noch später kommen werde! In der That, Verehrtester, fiel es mir diesmal, als ich zu einiger Besinnung kam, besonders schwer, darüber mit mir einig zu werden, wie ich Ihnen und den herrlichen Sängern, welche Sie mir aus Berlin zuführten, nur einigermaassen meinen Dank für das so hoffnungsvoll Erhebende, was ich durch Euch erfuhr, kundgeben sollte? Das durfte nicht blos mit einem Briefe abzumachen sein. Jeder musste von mir ein sinniges Andenken haben, sowie ich von jedem der Sangesgäste mindestens dessen Namensunterschrift mir wünschte. Nun bin ich denn etwas zur Besinnung gekommen und bereite soeben ein solches Andenken für jeden vor, welches ich in Kurzem Ihnen, Verehrtester, zustellen werde, um Sie zugleich mit der Bitte zu beschweren, an unsere auserwählte Schaar die Vertheilung gütigst zu besorgen. Dies zur vorläufigen Anzeige und zu einiger Besänftigung der wegen vermutheten Undanks meinerseits aufgeregten Gemüther meiner Freunde! — Es war schön!! — Seien Sie aus dem Grunde meines Herzens für diese Freundesthat bedankt!

Stäts Ihr treu verbundener

Richard Wagner.

(An ?)

Lieber Freund!

Der letzte Brief L.'s war vom 11. oder 12., am Tage nach seiner Zurückkunft aus Wien. Er berichtete mir kurz, Graf Pl. könne keinen Urlaub geben, weil — u. s. w.

Ich hatte mich an ihn gewandt, weil ich überall hin mich an die „Concertmeister“ wendete, und von Freund Schubert vernahm, er sei krank und ausser Activität. — Nun lassen wir das gut sein. Ich habe ihm soeben noch geschrieben, um ihn zu warnen, sich nicht feindselig zu benehmen, wenn dennoch einige befreundete Mitglieder der Kapelle die Ehre des Dresdener Orchesters bei meiner Aufführung vertreten wollten.

Nun zur Sache unter uns!

Berlin wie Wien schicken mir die Ersten ihres Streichquartetts mit Concertmeister u. s. w., ausserdem ihre ersten Hoboisten, Flötisten, Clarinetten, Wien auch einen 1. Fagott. Ich muss nun von anders her die Secundarien nehmen. Eure zwei besten Hörner wären mir recht. Ausserdem: Quartett: Geigen, Bratschen, Cello, Contrabass. — Wie steht es nun? Kann ich die Stimmen zur 9. Symphonie nicht von Ihnen bekommen? Ich nehme nämlich an, dass Sie noch dieselben Stimmen haben, welche die Kapelle (für den Wittwenfonds) sich damals anschaffte, und dass demnach in diesen Stimmen bei den Blasinstrumenten die Angaben für die Verdoppelungen nach meiner sehr sorgsam Ausarbeitung eingetragen sind. Desshalb, um diese Arbeit nicht noch einmal vornehmen zu müssen, möchte ich gern die Dresdener Stimmen benutzen.

Die Posaunen möchte ich allerdings gern aus einem Complex alle drei haben: das wird mir nun wohl aus Dresden unmöglich sein? Sollten wir uns daher in Bayreuth nicht zu sehen bekommen, lieber alter Freund, so geschieht diess doch im Sommer in Dresden, wo ich mich öfters zeigen werde!

Grüssen Sie meine alten Freunde bestens. Was macht Queisser?*) Es haben sich zwar schon erste Trompeter gemeldet, aber — der sollte doch dran kommen.

Lassen Sie bald hören, und retten Sie den Ruf meiner Dresdener! Es wäre doch fatal, wenn ich die ersten Orchester Deutschlands mit ihren Contingenten anmelden kann, und die Dresdener Kapelle mit Achselzucken übergehen müsste.

Leben Sie wohl, und melden Sie bald Gutes

Ihrem

herzlich ergebenen

Richard Wagner

ehemaliger königl. Sächs.

Kapellmeister.

Luzern

15. März 1872.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Brünn. Die von Herrn Chefredakteur Hans Prosl bisher geführte Vertretung ist in einen Zweigverein umgewandelt worden. Der Vorstand besteht aus den Herren: Baumann, Adolf, artist. Direktor des Brünner Stadttheaters, Obmann. Hruza, Friedrich, k. k. Gerichtsadjunkt, Obm.-Stellv. Dr. Gürtler, Richard, Advok.-Candidat, 1. Schriftführer. Wickenhauser, Rich., Musiker, 2. Schriftführer. Weiss, Josef, Prokurist, Säckelwart. Dr. L. Rottenberg, Theater-Kapellmeister, I. Beirath. Dr. J. Brüll, Advokat, II. Beirath.

Dordrecht und Hagen i. W. Die hiesigen Vertretungen haben sich aufgelöst.

Heldrungen. Herr Ferd. Deutsch hat eine Vertretung für Bad Frankenhausen und Artern i. Thür. begründet.

Heidelberg. Die von Herrn G. Guttenberger bisher geführte Vertretung hat Herr Musikalienhändler Otto Schur übernommen.

Kempten. Nach der Uebersiedelung des Herrn K. Geiger nach Regensburg hat Herr Lehrer Sommer die hiesige Vertretung übernommen.

Kirchheimbolanden. Die hiesige Vertretung hat sich aufgelöst.

New-York. Hier ist durch Herrn Advokat Dr. S. D. Sowards eine neue Vertretung begründet worden.

Saargemünd i. Els. Hier ist durch Herrn Landrichter Taron eine neue Vertretung begründet worden.

Udingen. Die hiesige Vertretung hat sich aufgelöst.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Berlin. Wagner-Verein. 16. 3. 92. LXI. Vereinsabend unter Mitwirkung der kgl. Hofopernsängerin Therese Rothauer, des Konzertsängers Emil Severin, des Pianisten Ferd. Löwe aus Wien und des Konzertmeisters Florian Zajic: *Der Engel*, *Parsifal*-Paraphrase und *Preislied* (Wilhelmj), Werke von Bach, A. Bruckner (2 Sätze a. d. IV. Symphonie f. Klav. von F. Löwe), R. Franz, Franz Liszt („Der hl. Franz von Paula“), Felix Mottl (Lieder), Tartini, Hugo Wolf (Lieder). —

*) Der berühmte erste Trompeter der Dresdener Hofkapelle, zur Zeit von Wagner's Kapellmeisterschaft.

Berlin. Akad. Richard Wagner-Verein. 22. 2. 92. V. Stiftungsfest des Vereines: Eintrittslied von Hugo Dinger, Ansprache des Herrn stud. E. Hallamik, *Kaisermarsch* (Herrn Dr. K. Peters und K. Paesler), *Isolde's Liebestod* f. Klav. v. Fr. Liszt (Hr. Dr. phil. Niessen), *Wolfram's Lied an den Abendstern* (Hr. Schultze-Strelitz), Richard Wagner als Humorist, Vortrag von Hr. Refer. Huber, Volkslied, Ansprache des Herrn stud. Zenker, Monolog des Sachs unter dem Flieder (Hr. Schultze-Strelitz), XII. Rhapsodie an Franz Liszt (Hr. Dr. phil. Niessen); Festspiel von H. Dinger; Lieder; Fidelitas. —

Hannover. Zweigverein. 30. 11. 91. Cantique d'Amour von Franz Liszt für Harfe (Hr. Kammermusiker H. Vizthum), *Parsifal's Versuchung* (Hr. Hofopernsänger W. Grüning), 23. Psalm für Tenor, Harfe und Harmonium von Franz Liszt (Hr. Grüning, Vizthum und Metzendorf), Lieder von Cornelius, H. Schmidt, Schumann, Wüllner (Fr. Beck-Radecke, Klav. Hr. Fritzschi). — 16. 2. 92. Vortrag des Herrn Gustav Kastropp über Richard Wagner's Lebensgang und Kunstprinzipien; „*Der Engel*“, „*Schlaf, holdes Kind*“, Lieder von Schumann (Frl. Chr. Schotel, Klav. Hr. Fritzschi), Beethoven, Sonate 90 (Hr. H. Lutter), Liszt-Bürger, Leonore (Kgl. Hofschauspielerin Frl. Elsa Friedhoff, Hr. Lutter).

Reichenberg i. B. Zweigverein. 18. 3. 92. XXXVI. Musikabend unter Mitwirkung des kgl. sächs. Hofopernsängers Hr. Ludw. Schrauff, und der Damen Frl. A. Herzog, Marie Keck, der Herren G. Straschnow, J. Reimer: *Wolfram's Preislied*, *Wotan's Abschied*, *Isoldens Liebestod* (Liszt), Werke von Beethoven, Brahms, Franz, Goldmark, Händel, Lortzing, Mendelssohn. — 30. 3. 92. XX. Familienabend: Werke von Bach, Godeffroid, Gounod, H. Hofmann, Mendelssohn, Mozart, Oberthür, Schumann, Thomas, Tschaikowsky (Frl. R. Lahm, Frl. M. Sauerbrey, Fr. A. Willner, Herren Jantsch, Müller, Proksch, Reimer, Rust, Schindler, Straschnow, Simon, Vatter. —

Riga. Wagner-Verein. 22. 1. 92: VII. Vereinsabend: Bach, Andante a. d. 5. Violinsonate. Beethoven, Sonate op. 109 (Frl. J. v. Tideböhe); Drei Pariser Romanzen: *Dors mon enfant*, *Mignonne*, *Attente* (Fr. Marie Lysander); Beethoven, Violin-Romanzen in F-dur und G-dur (Hr. Konzertmeister Cuno Bankwitz); *Nornen-Scene* (Frl. E. Kolberg, Frl. Marg. Müller, Fr. M. Vockrodt; Klavier: Hr. Kapellmeister C. Waack). — 4. 2. 92: VIII. Vereinsabend: Beethoven, c-moll Quartett (Bankwitz, Waack, Dr. Wolferz, Dr. Helling); Lieder v. Schubert und Weber (Frl. Wally Spliet); *Händel*, Largo für Harfe und Violinenchor (Harfe, Frl. Marg. Müller); Chor: „Schwinget euch auf“ a. d. „*Feen*“ (Dir. Kapellm. Waack); Mozart, Jupiter-Symphonie (Dir. Kapellm. Waack). — 26. 2. 92: IX. Vereinsabend: Händel, Sonate in A für Violine und Klavier (A. v. Hirschheydt u. Kapellm. C. Waack); Liszt, die Vätergruft (Prof. Dr. C. A. Bischoff); *die beiden Grenadiere* (Prof. Dr. C. Bischoff, Klavier Hr. Bror Möllersten); Gesang-Vorträge von Frau Alena Fohstroem (v. d. kaiserl. Oper in Moskau, als Gast); Chopin, Nocturne und Etude in E-moll (Hr. Bror Möllersten); Violoncell-Vorträge des Hr. O. Asperger (Solo-Violoncellist von der kaiserl. Oper in Moskau, als Gast). — 8. 3. 92: Konzert des W.-Vereins: J. S. Bach, D-moll-Konzert für 2 Violinen (Hr. Dmitri Achscharumoff und Hr. Konzertmeister Bankwitz, Klavier Hr. Waack); *Chor der Friedensboten* (Dir. Kapellm. Waack, Solo: Frau Marie Lysander); *Feenchor*: „Schwinget euch auf!“; Arie der Ada: „*Weh' mir, so nah' die fürchterliche Stunde*“ (Frau M. Lysander); J. S. Bach, Chaconne (Hr. Dmitri Achscharumoff); Mozart, Jupiter-Symphonie; „*Siegfried's Rheinfahrt*“ (Dir. Kapellm. C. Waack). — 28. 3. 92: X. Vereinsabend: Haydn, Streichquartett (Bankwitz, Waack, Wolferz, Helling); *Wotan-Erda-Scene aus dem „Rheingold“*; *Wotan-Erda-Scene aus „Siegfried“* (Wotan Prof. Dr. C. A. Bischoff, Erda Frl. Margarete Müller, Klavier: Hr. Kapellmeister Carl Waack).

Wien. Ak. W.-V., Zweigverein. 19. 3. 92. Musikabend unter Mitwirkung des k. u. k. Kammerängers Hr. E. van Dyck, des Hr. Dr. H. Paumgartner, des Wiener Orchesterbundes (J. P. Gotthard) und des Vereinschor (J. Schalk): *Loge's Erzählung*, *Siegfried-Idyll*, *Lohengrin's Erzählung*, mit dem nicht veröffentlichten Schlusse, „*Wach auf, es naht gen den Tag*“; Beethoven, Egmont-Ouverture, Chorlieder von Schumann, Weber, Völkerchor aus „*Kampf und Sieg*.“ —

Wiener Neustadt. Zweigverein. 26. 3. 92. II. Vortragsabend. *Waldweben* f. Klav. (Frl. Binder), *Scenen a. d. „Götterdämmerung“* (Siegfried: Hr. Bockmayer, Brünnhilde: Frl. Statzer a. Wien, Hagen: Hr. J. Sperl, Klav.: Hr. Dr. v. Waldstein); Lieder von F. Krüninger (Frl. A. Hanslick a. Wien), Violoncell-Vorträge (Hr. Pavelka a. Wien), Schumann, Klavierquartett. (Hr. Dr. v. Fritsch, Baumann, Petri und Dr. v. Waldstein).

Einladung

zur

General-Versammlung am 23. Juli 1892.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die
ordentliche General-Versammlung
des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1892 auf
Sonntag, den 23. Juli 1892, Vormittags 11 Uhr,
in das Lokal der Gesellschaft „Frohsinn“ nach Bayreuth einzuberufen.

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht.
 2. Kassenbericht.
 3. Bericht der Rechnungs-Revisoren.
 4. Anträge, welche gemäss § 16 der Satzungen angemeldet sind.
 5. Wahl der Rechnungs-Revisoren, der Ersatzmänner, des gemäss § 24 ad 4 der Satzungen zu wählenden Delegirten, des Vorortes und der Zentralleitung.
- Den Herren Delegirten wird anheimgestellt, Sich am 22. Juli cr., Vormittags 11 Uhr, im genannten Lokale zu einer Vorbesprechung einzufinden.

Berlin, im Mai 1892.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,

I. Vorsitzender.

von Rosenberg,

I. Schriftführer.

An sämtliche verehrliche Zweigvereinsvorstände und Herren Ortsvertreter
des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Wir übersandten Ihnen gemäss § 14 der Satzungen die

Einladung zur diesjährigen General-Versammlung.

Indem wir ergebenst bitten, die Bekanntmachung an die Mitglieder zu übernehmen, ersuchen wir gleichzeitig, die Delegirten der Zweigvereine und Ortsvertretungen, bezw. die gemeinschaftlichen Delegirten mehrerer Vereine gemäss § 17 der Satzungen mindestens 8 Tage vor der General-Versammlung der Zentralleitung namhaft machen zu wollen.

Gleichzeitig beehrten wir uns Ihnen die auf Ihre Vertretung entfallende Anzahl von

Bezugsscheine für Eintrittskarten

zu den diesjährigen Bühnenfestspielen ergebenst zu übersenden.

Die Vertheilung der Scheine bleibt dem freien Ermessen der einzelnen Zweigvereine oder Vertretungen überlassen.

Soweit bereits bei dem Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele in Bayreuth im Voraus Eintrittskarten auf diese Bezugsscheine bestellt und von dort her empfangen worden sind, wolle man diese letzteren an Zahlungsstatt dorthin einsenden.

Diejenigen Inhaber von Bezugsscheinen, welche darauf noch keine Karten bestellt haben, mögen sich **baldmöglichst, spätestens bis zum 10. Juni d. Js.** unter Einsendung der Scheine an die Zentralleitung wenden. Diese wird bestrebt sein, nach Maassgabe der ihr zur Verfügung stehenden Eintrittskarten die Wünsche der Einsender thunlichst zu erfüllen. Nach genanntem Termin kann ein Umtausch der Bezugsscheine gegen Eintrittskarten nur noch durch den Verwaltungsrath in Bayreuth selbst stattfinden, jedoch verfehlen wir nicht, hier gleich zu bemerken, dass die Plätze mehrerer, speziell der ersten vier, Vorstellungen bereits ausverkauft sind. Desgleichen erlauben wir uns darauf aufmerksam zu machen, dass wir für die letzten drei Vorstellungen mehr Plätze zu vergeben haben als für die vorhergehenden.

Nicht zur Verwendung gelangende Scheine bitten wir uns baldmöglichst zurückzusenden.

Die Summe, welche zum Ankaufe von Festspiel-Karten hat flüssig gemacht werden können, beträgt nach Ausweis des im Juni-Stücke der Bayreuther Blätter veröffentlichten Rechnungsabschlusses der Zentralleitung 7700 *M.*

Danach gestaltet sich, wie wir mit Bezug auf das Zirkular vom 31. Januar d. Js. ergebenst bemerken, die Vertheilung der anzukaufenden Freikarten derart, dass auf je 16 der seit dem letzten Rechnungsabschlusse abgeführten Mitglieder-Beiträge (cfr. § 21 der Vereins-Satzungen) eine Eintrittskarte entfällt.

Diejenigen Vertretungen, welche seit dem letzten Rechnungsabschlusse weniger als 10 Mitglieder-Beiträge abgeführt haben, konnten in diesem Jahre, wo uns nur die Mittel eines Jahres zur Verfügung standen, bei der Vertheilung der Bezugsscheine nicht berücksichtigt werden.

Schliesslich theilen wir noch mit, dass das im Bayreuther Taschen-Kalender pro 1891 enthaltene „Tannhäuserbuch“, welches in Sonderabdruck erschienen ist und durch seinen umfassenden Inhalt als beste Einführung und praktischer Leitfaden für das Verständniss des Bühnenwerks „Tannhäuser“ dienen kann, noch in grösserer Anzahl vorhanden und durch jede Buchhandlung oder direkt durch die Musikalienhandlung von P. Thelen, Berlin SW., Friedrichstr. 233, für den Ladenpreis von 60 Pfennigen zu beziehen ist. Wir bitten ergebenst, für möglichste Verbreitung in Ihren Kreisen zu wirken.

Hochachtungsvoll

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,
I. Vorsitzender.

von Rosenberg,
I. Schriftführer.

P. Thelen,
Kassenführer.

Wir beehren uns, in Nachfolgendem den Cassa-Abschluss vom 20. Mai 1892 zur gefälligen Kenntniss zu bringen.

Berlin, 20. Mai 1892.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,
I. Vorsitzender.

von Rosenberg,
I. Schriftführer.

Cassa-Abschluss am 20. Mai 1892.

Einnahme.

Ausgabe.

	1891/92	1891/92		1891/92	
	1891/92	1891/92		1891/92	
An Cassa-Vortrag in Werthpapieren und baar laut Abschluss vom 19. Mai 1891	2132 65	An Administrations - Auslagen	1574 85		
„ Mitglieder-Beiträgen	23831 13	„ Agitations - und Druckkosten	733 75		
„ (siehe unter A)		„ Herstellung der Bayreuther Blätter für II. bis IV. Quartal 1891 und I. Quartal 1892	5771 74		
„ Abonnements der Bayreuther Blätter	2234 13	„ Herstellung des Bayreuther Taschenkalenders für 1892	2110 97		
„ (siehe unter A)		„ Porti und kleinen Auslagen	223 14		
„ Spenden	482 20	„ die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung:			
„ (siehe unter B)		a) 35 % der abgerundeten Netto - Einnahme 1891/92	6793 80 80		
„ Zinsen aus Werthpapieren	843 55	b) Spenden	482 20		
„ Erlös aus Bayreuther Festblättern	200 —		7276 —		
„ Erlös aus Bayreuther Taschenkalendern:		„ Eintrittskarten - Verkauf:			
Jahrgänge 1885—1891	564 80 33 80	a) 35 % der abgerundeten Netto - Einnahme 1891/92	6793 80 80		
Jahrgang 1892 902 „ 40 „		b) Extraordinäre Zuwendung für diesen Fonds	20 — —		
	1466 73	c) Zinsen aus den angekauften Werthpapieren	843 55		
		d) Zuschuss aus dem Bestande der Zentralleitung	42 65		
			7700 —		
		„ die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung:			
		a) 20 % der abgerundeten Netto - Einnahme 1891/92	3680 80 — 80		
		b) Extraordinäre Zuwendung für diesen Fonds	20 — —		
			3900 —		
		„ Kassabestand	1899 94		
		Summa	31190 39		
		Summa	31190 39		

Berlin, 20. Mai 1892.

P. Thelen,
Kassenführer.

A. Einnahmen

an Mitglieder-Beiträgen und Abonnements der Bayreuther Blätter.

	Mitglieder-Beiträge			Abonnements	
	fl. ö. W.	M.	S.	M.	S.
Aachen		439	20	—	—
Amsterdam		198	—	30	—
Antwerpen		56	—	6	—
Arad	9,60	16	38	—	—
Asch	60	102	50	—	—
Aschaffenburg		40	—	—	—
Augsburg		27	50	—	—
Baden b. Wien	28	47	35	—	—
Baltimore		72	—	18	—
Bamberg		19	—	—	—
Barmen		84	—	—	—
Basel		4	—	—	—
Bayreuth (Zw.-V.)		1023	59	144	—
„ (Red. d. Bayr. Bl.)		148	—	796	03
Berlin-Potsdam		1200	—	—	—
Berlin (P. Thelen)		1080	—	—	—
„ (Dr. Sternfeld)		80	—	25	50
„ (Bodenstein)		84	—	—	—
„ (akadem. Zw.-V.)		164	—	54	—
„ (Zentr.-Leitung)		214	05	120	—
Bologna		484	20	—	—
Braunschweig		111	—	24	—
Bremen		104	—	—	—
Breslau		123	10	6	—
Brieg		106	50	—	—
Bromberg		4	—	—	—
Brünn	132	225	15	—	—
Brüssel		268	—	—	—
Budapest	33,20	56	70	—	—
Büdingen		8	—	—	—
Buitenzorg		20	—	6	—
Celle		7	60	—	—
Chemnitz		43	70	—	—
Darmstadt		847	10	—	—
Detmold		40	—	—	—
Dortmund		7	70	6	—
Dresden		219	60	18	—
Düsseldorf		584	—	6	—
Durlach		180	—	—	—
Eger	6	10	20	—	—

	Mitglieder- Beiträge			Abonne- ments	
	fl. ö. W.	M.	fl.	M.	fl.
Transport:		8550	12	1259	53
Eisenach		19	50	—	—
Elberfeld		68	—	—	—
Erfurt		4	—	6	—
Erlangen		52	—	6	—
Frankenberg		40	—	—	—
Frankfurt a/M. (Steyl & Thomas)		83	—	18	—
„ (Hartmann)		40	—	36	—
Frankfurt a/O.		11	60	—	—
Freiburg		124	—	—	—
Fürth		135	70	—	—
Fulda		20	—	—	—
Gera		28	—	—	—
Giessen		95	50	12	—
Göttingen		96	20	12	—
Gotha		56	—	6	—
Graz	360	617	40	—	—
Greifswald		12	—	—	—
Grossenhain		65	—	—	—
Haag i/Oesterr.	16,20	27	60	—	—
„ (Niederl.)		18	—	12	—
Hainburg	4	6	80	—	—
Halle a/S.		20	—	—	—
Hamburg (Zw.-V.)		332	—	6	—
Hannover		328	—	—	—
Heidelberg		88	—	—	—
Heilbronn		12	—	—	—
Helsingfors		40	—	42	—
Hirschberg		12	—	—	—
Homburg		61	—	—	—
Iglau	4	6	80	—	—
Jena		101	—	—	—
Kandel		127	70	—	—
Karlsruhe		238	—	36	—
Kassel		120	—	12	—
Kempten		31	—	6	—
Kiel		324	10	—	—
Klagenfurt	68	116	05	—	—
Koblenz		46	50	—	—
Köln		600	—	—	—
Königsberg		88	—	—	—
Köslin		32	—	—	—
Kolberg		16	—	12	—
Kolmar		93	07	12	—

	Mitglieder- Beiträge			Abonne- ments	
	fl. ö. W.	M.	g.	M.	g.
Transport:		13003	64	1493	53
Krefeld		64	—	6	—
Krems	20,40	34	68	—	—
Krummau	36	61	96	—	—
Laibach	47,68	81	94	—	—
Landeshut		16	—	—	—
Leipa	59	100	65	—	—
Leipzig (R. Ravenstein)		131	50	24	—
„ (akad. Zw.-V.)		127	—	12	—
Liegnitz		20	—	—	—
Linz	64	109	21	—	—
London		605	40	66	—
Ludwigsburg		24	—	—	—
Luxemburg		23	40	—	—
Lyck		4	—	6	—
Magdeburg		96	—	12	—
Mannheim		600	80	12	—
Marburg (Dr. Winter)		114	—	—	—
„ (akad. Zw.-V.)		120	—	—	—
Marktsteft		28	—	—	—
Meiningen		58	—	—	—
Meran	34	57	95	—	—
Mergentheim		12	—	6	—
Mulheim a. d. Ruhr		40	—	—	—
München		900	—	228	—
München - Gladbach - Rheydt		86	30	—	—
Münnerstadt		15	—	—	—
Nördlingen		4	—	—	—
Nürnberg		421	—	—	—
Oels		200	—	—	—
Offenbach		241	20	—	—
Oldenburg		36	—	—	—
Olmütz	299	510	15	—	—
Osnabrück		42	80	—	—
Passau		20	—	—	—
Philadelphia		4	10	—	—
Piacenza		8	—	6	—
Plauen		76	—	—	—
Pösneck		98	50	18	—
Posen		3	50	—	—
Pressburg	2	3	40	—	—
Quakenbrück		32	—	—	—
Rastatt		8	—	—	—
Regensburg		35	60	—	—
Seite:		18279	68	1889	53

	Mitglieder- Beiträge			Abonne- ments	
	fl. ö. W	M.	ö.	M.	ö.
Transport:		18279	68	1889	53
Reichenberg	126	214	20	—	—
Rostock		90	10	6	—
Rotterdam		66	—	—	—
Saargemünd		48	—	—	—
Salzburg	34	58	02	—	—
Schweinfurt		15	80	6	—
Siegen		20	—	—	—
Sonneberg		68	—	—	—
Spandau		23	60	—	—
Speyer		24	—	6	—
Steyr		37	—	—	—
Strassburg		64	—	—	—
Stuttgart		72	—	18	—
Tölz		7	60	—	—
Tübingen		20	—	12	—
Turin		168	60	—	—
Utrecht		105	40	6	—
Venedig		66	10	—	—
Viersen		134	—	18	—
Villingen		36	—	—	—
Waidhofen	62	105	98	—	—
Warnsdorf	392	662	45	5	10
Weimar		558	—	30	—
Weissenburg		8	—	—	—
Wels		160	30	—	—
Wien (akad. Zweig-Verein)	1152	1824	30	143	30
„ (Neuer „ „)	72	123	08	—	—
„ (A. J. Gutmann)	18	30	70	—	—
„ (Nic. Oesterlein)		24	72	18	—
Wiener-Neustadt	50	85	40	—	—
Wiesbaden		104	—	24	—
Wittenberg		32	—	—	—
Wongrowitz		12	—	12	—
Worms		136	—	18	—
Würzburg (R. Banger)		27	—	—	—
Zeitz		8	—	—	—
Znaim	146	239	10	10	20
Zürich (Gebr. Hug)		36	—	12	—
„ (C. F. Ulrich)		36	—	—	—
Summa:		23831	13	2234	13

B. Spenden.

		<i>fl.</i> ö. W.	<i>M.</i>	<i>S.</i>
Abresch, Dietrich	Mainz		6	—
Amélie, Prinzessin von Bayern, Königliche Hoheit	München		40	—
Bernard, Dr.	Würzburg		10	—
Derselbe	Würzburg		5	—
Hamilton-Ogilvy, Mrs.	Prestonkirk (Schottland)		30	—
Hox, Ignaz, Kaufmann	Krefeld		1	—
Hug, Gebrüder	Zürich		16	—
Jordan, Otto	Koblenz		6	—
Maas, Maximilian, Dr.	Frankfurt a/M.		6	—
Männer-Gesang-Verein	Ung. Hradisch	3	5	10
Merkel, Toni, Fräulein	Karlsruhe		5	—
Mottl, Direktor	Karlsruhe		6	—
Neumann, Wilhelm jun.	Zittau	3	5	10
Peters, Rudolf, Kaufmann	Krefeld		1	—
Ravenstein, S., Architekt	Frankfurt a/M.		30	—
Ritter, M., Fräulein	Berlin		12	—
Rosenlehner, Rudolf, Privatier	München		200	—
Schmidt, Anna, Fräulein	Viersen		75	—
Wilson, J. W.	Amsterdam		20	—
Woltemas, Dr.	Kaiserswerth		1	—
Ziegler, G., Kaufmann	Mergentheim		2	—

Summa: 482 20

Um gef. Einsendung der noch ausstehenden Verzeichnisse der Auf-
führungen der Werke, sowie der betr. litterarischen Erscheinungen bis zum
Anfang des Juli ersucht

die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

VI.

Ja selbst das Grosse schwindet gleich den Schatten,
und öde wird der thatenvollste Raum;
drum soll die That sich mit dem Worte gatten:
ein solcher Zweig, gepflanzt, er wird zum Baum.

(Goethe.)

Paul de Lagarde †.

Ein Nachruf

von Ludwig Schemann. *)

„Haltet das Bild der Würdigen fest!“

(Goethe.)

Vor wenigen Wochen sprach ich zu unseren Lesern von Lagarde als von einem auf der Höhe seines Schaffens Stehenden. Aber zu der selben Stunde, da ihnen die Festtagsboten jene meine Blätter ins Haus brachten, da war der Mann, dem sie galten, schon nach kurzem Ringen dem Allbezwinger erlegen. Der Benedictiner, von dem dort gesagt worden, war heimgekehrt in das grosse Ordenshaus, daraus er und Seinesgleichen in diese Welt der Wirren entsandt werden; der Kreuzritter hatte den scharfen Stahl, den er bis zuletzt so mannesmuthig nach allen Seiten geschwungen, vor dem Ewigen gesenkt und war in das Reich des Friedens eingegangen.

Am 22. December hat Paul de Lagarde das Auge geschlossen. Am 25. December ist er in das Erdreich gebettet worden, da, wo schon mancher grosse Deutsche, wo Bürger und Lichtenberg von ihrer Arbeit ruhen.

Die Weihnachtsglocken haben den Mann zu Grabe geläutet, dem einst die Glocken des Allerseelentages ins Leben geläutet hatten. Kein Wunder — aber ein Symbol! Es ist eine ernsteste Stunde, wenn solch ein Gewaltiger des Geistes in die Zeitlichkeit, und eine Stunde verklärter Freude, wenn er in die Ewigkeit eingeht. In jenem Augenblicke verfällt er dem Tode, in diesem erhebt er sich zum Leben — zum Leben in seinem Heilande, der eben darum an solch einem Tage immer wieder geboren wird.

Wir aber, die Zurückbleibenden, wollen seinem nun vollendeten Erdenleben den Sinn erhebenden Trostes entnehmen, den jedes Grab eines grossen Todten den ihm Nahenden spendet.

*) Der folgende Nekrolog wurde im Wesentlichen in der Fassung, wie er hier erscheint, bereits im Januar d. J. von mir niedergeschrieben. Redaktionelle Schwierigkeiten stellten sich eine zeitlang seinem Erscheinen in diesen Blättern entgegen. Ich habe mich trotzdem nicht entschliessen können, nachträglich an der Form des unmittelbaren Nachrufes — der mir damals ein tiefgehendes Seelenerlebniss bedeutete — das Geringste zu ändern.

I.

Geist und Gehalt des Lebenslaufes, welchen ich hier jetzt kurz zu erzählen habe, ist ganz und gar aus den wissenschaftlichen Arbeiten, den Schriften und Gedichten des Mannes zu entnehmen. Sie erst werfen ein helles Licht auf ein Transparentbild, dessen Umrisse ich vorerst nur in farbloser Dämmerung hinstellen kann.

Paul Anton de Lagarde ist am 2. November 1827 zu Berlin geboren. Seine der französischen Kolonie entstammende Mutter starb kurz nach seiner Geburt, sein Vater, Wilhelm Bötticher, Professor am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, im Jahre 1850.

Eine Tante seiner Mutter, Ernestine de Lagarde, nahm sich des Knaben wie eine Mutter an, und früh schon wurde mit Zustimmung des Vaters die Adoption mit Namenswechsel beschlossen, der dann im Jahre 1854 stattfand. Lagarde sollte so den mütterlichen Namen, der im Aussterben begriffen war, vor dem Loose der Vergessenheit retten; was ihm zwar nicht in dem Sinne geglückt ist, dass er ihn auf Nachkommen vererbt hätte, um so mehr aber in dem, dass er ihm in seiner Person die sicherste Dauer verliehen hat. Auf dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium vorgebildet, bezog er 1844, mehr ein Knabe, als ein Jüngling, die Universität Berlin, später 1846 die zu Halle, um Theologie, Philologie und Orientalia zu studiren. Seine Hauptlehrer waren in der Theologie Hengstenberg und Twesten, in der Philologie und ihrer Methode Lachmann. Von hervorragendem Lehr-Einflusse aber sind zwei Männer für ihn gewesen, denen er später in seinen Schriften Dankesdenkmale gesetzt hat: Jacob Grimm und Friedrich Rückert. 1851 habilitirte er sich in Halle, aber schon 1852 wurde er auf Bunsens und Humboldts Vorschlag vom Könige Friedrich Wilhelm IV. zu wissenschaftlichen Studien nach London und Paris geschickt. In London war er zugleich eine Zeit lang (März bis October 1853) als Bunsens Privatsekretär thätig.

Lange wollte es Lagarde nicht gelingen, im akademischen Boden Wurzel zu schlagen, trotzdem er wiederholt von Notabilitäten, wie den eben genannten und anderen, empfohlen war. Der junge kühne, scharfe, rücksichtslos wahrhaftige Geist konnte im damaligen Preussen kaum Jemanden bequem sein. So ist er denn viele Jahre (bis 1866) an Berliner Lehranstalten thätig gewesen, hat Jünglinge, Knaben und Mädchen auf den verschiedensten Gebieten des Wissens unterrichtet. Wenn dadurch auch die hohen Gaben seines Geistes mehr oder minder lahm gelegt worden sind, und er selbst diese ganze Zeit wie eine schwere Frohnzeit empfunden hat, so hat sie doch das eine Gute für ihn gehabt, dass er in einer der Cardinalfragen seines und seiner Nation geistigen Lebens, der Unterrichtsfrage, eine universelle Vorschulung empfing, die, im Bunde mit seinem

angeboren grossen Blicke, später seiner Stimme das höchste Gewicht vor allen anderen auf diesem vielumstrittenen Gebiete verschaffen sollte. In den Jahren 1866 bis 1868 führte er im kleinen Schleusingen als Privatgelehrter ein einsames, ganz der eifrigsten wissenschaftlichen Thätigkeit geweihtes Stillleben. Ostern 1869 wurde er nach Heinrich Ewalds Tode nach Göttingen berufen, wo er dreiundzwanzig Jahre gelebt und gewirkt hat als Lehrer, Erzieher und Freund zahlreicher Schüler — nicht nur seiner engeren Gebiete —, als eine Leuchte der deutschen Wissenschaft, als der Schöpfer der „Deutschen Schriften“, „Mittheilungen“ und „Gedichte.“

In eigenem, ganz nach seinen Bedürfnissen mit stylvoller Einfachheit eingerichtetem Heim lebte er seiner vielseitigen Thätigkeit, in regem, wenn auch geräuschlosem Verkehr mit Denen, die sich aus Nähe und Ferne als Bedürftige seinem Geiste zuwandten. Mehr und mehr hat er in den späteren Jahren sein Göttinger Leben durch regelmässige grössere Ferienreisen zu wissenschaftlichen Zwecken, meist nach London oder Rom, unterbrochen. Das letzte Mal war der Mann, der früher Krankheit nie gekannt, oder doch nie anerkannt, von seiner Romfahrt als ein Anderer wiedergekehrt. Nach einigen Wochen stellte sich ein inneres Leiden heraus, welches die Aerzte nur durch eine Operation möglicherweise beseitigen zu können erklärten. Wohl wissend, welche furchtbar ernste Alternative diese in sich barg, verlegte er sie mit der ihm eigenen Pflichttreue in die Ferien, bis zum letzten Augenblicke seinen Lehrstuhl in gewohnter Weise ausfüllend. Und treu auch bis zum Tod hat er noch aller anderen Pflichten gewaltet. Nicht allein das düstere Geheimniss, dass der Tod sich bei ihm zu Gaste gemeldet, vermochte der starke Mann, und mit ihm die nur ihm lebende Gattin, Wochen lang tief im Innern zu bergen; selbst von jenes leidigem Boten, der Krankheit, ist Niemand von den Freunden und Verwandten um sie her das Geringste gewahr geworden. Noch am Vorabende der Operation ahnte solche selbst kein Dienstbote im Hause. Am 19. December fand die Operation statt, welche Anfangs einen günstigen Ausgang zu verheissen schien. Der Kranke war heiter und hoffnungsvoll. Am 21. December aber schlief er ein, um nicht wieder zum Bewusstsein zu erwachen, und am folgenden Tage für immer zu entschlafen. Nur ein Vaterunser und den Segen hatte er sich für die Bestattung bestellt. Auch über alles Andere, vor Allem den Abschluss und die Drucklegung seiner letzten fachwissenschaftlichen Arbeiten, hatte er in der Spanne Zeit, die ihm der Tod gelassen, mit seiner treuen Lebensgefährtin ruhig Raths gepflogen und genaueste Verfügungen getroffen. Ohne es zu wissen und zu wollen — vielmehr tönt seinen Freunden wohl aus jener Zeit sein herzerhebendes „ich habe noch viel vor!“ — nun, ach, wie wehmuthvoll, im Ohre nach! —, hatte der grosse Denker und Lehrer seines Volkes schon im letzten Sommer sein Haus bestellt. Da ward die Volksausgabe seiner deutschen

Schriften hinausgegeben, das „Weihnachtsfest“ mit seinen über alles herrlichen Schlussworten geschrieben. Hätte er darum gewusst und sich darauf gerichtet, dass dies ein Abschied — einen schöneren Abschied hätte er von seinem Volke nicht nehmen können.

II.

Ueber Lagarde, den Gelehrten, ein Längeres zu sprechen, steht Demjenigen nicht zu, der auf seinen Hauptgebieten sich gänzlich fremd fühlt. Ich kann hier kaum mehr, als einige — fast statistische — Aufzählungen geben. *) Sein eigentliches gelehrtes Hauptwerk, zu welchem eine Reihe von Texteditionen als Vorstudien erschienen waren, die kritische Ausgabe der Septuaginta, ist leider unvollendet geblieben; erschienen ist nur: „*Librorum veteris testamenti canonicorum pars prior Graece 1883*“, die Ueberlast der für ein solches Werk an Textvergleichen etc. nöthigen Arbeiten hat selbst diesen *Chalkenteros* am Ende erdrückt. **) Zahlreiche Editionen und eigene Arbeiten aus dem Gebiete der Bibelforschung, Patristik und Kirchengeschichte; kaum minder zahlreiche aus dem der orientalischen Sprachen und Litteraturen, vor allem der gesammten semitischen (mit Ausnahme der assyrischen Gruppe), aber auch der ägyptischen und persischen, welche letztere Sprache sogar seine Lieblingssprache war. Auch auf moderne Gebiete hat er hinübergegriffen; ich nenne hier seine grosse Ausgabe der „*Opere italiane di Giordano Bruno*“ 2 Bde. 1888.

Lagarde's Vorlesungen erstreckten sich im Wesentlichen über die gleichen Gebiete, wie seine wissenschaftlichen Arbeiten. Hier lag der Schwerpunkt auf dem Hebräischen, Syrischen und Arabischen, welche Sprachen und Litteraturen in Collegien wie in Uebungen allseitig erschöpfend behandelt wurden. Vereinzelte Pläne, auch vor der akademischen Jugend moderne Probleme zur Behandlung zu bringen (als kühnster einmal der, über Dante zu lesen) sind nicht zur Ausführung gekommen.

Die ihm treuestergebenen Freunde haben wohl gelegentlich die Frage an ihn gerichtet, warum er seinen gelehrten Arbeiten so das Uebergewicht an Zeit und Kräften vor den „deutschen Schriften“ und Verwandtem zuwende; sie gönnten den alten und ältesten Codices die grosse Rolle nicht, die sie in seinem Leben spielten, und hätten das Werk dieses Lebens lieber um das eine oder andere Manuscript von seiner eigenen Hand bereichert gesehen. Er pflegte auf solche Anfragen zu antworten: „Wer es denn machen solle? Die Leibgarde unabhängig gestellter Schüler, welche ihn

*) Eine ausführliche Würdigung der gelehrten Leistungen Lagarde's auf allen seinen Gebieten wird, aus der Feder mehrerer Fachmänner, in den „Beiträgen zur Assyriologie und vergleichenden semitischen Sprachwissenschaft“, herausgegeben von Friedrich Delitzsch und Paul Haupt, erscheinen.

**) Für die durch die Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften zu bewirkende Fortführung seiner gelehrten Hauptarbeiten hat Lagarde sein Vermögen angewiesen.

an seinem Werke unterstützen könnte, sei ihm nun einmal versagt geblieben“ — und so hat man den alten Mann bis an sein Ende über die Handschriften-Folianten, emsig vergleichend, gebeugt gesehen. Wohl mochte er auch denken, dass in einer Zeit, wo so manche kleine Geister sich in die Ehrenämter der Wissenschaft einzuschleichen wussten, ja wo diese mehr und mehr auch ein lucrativer Artikel, ein Hebel zur Erlangung von Rang und Würden geworden, ein wahrhaft grosser Gelehrter, als Vorbild für die Echten, doppelt eifrig und selbstlos am Platze zu sein und auszuharren habe. Und das hat er gethan! Kein Opfer war ihm zu gross für seine Wissenschaft, die grösste Anzahl seiner Arbeiten hat er mit eigenen Mitteln hergestellt, und mit seinen Leibes- und Geisteskräften fast noch weniger als mit seinen materiellen Mitteln hausgehalten.

Auch wird, dem Himmel sei Dank, Niemand je sagen können, dass der grosse Denker unter dem Gelehrten Lagarde im Mindesten zu leiden gehabt habe. Stäts war er hier, wie dort, ganz und ungeschwächt auf dem Plane, ohne dem einen Berufe einen Uebergriﬀ in den anderen zu verstatten. Denjenigen seiner Beurtheiler, welche ihn, weil er überall Grosses und Hohes, Echtes und Ganzes, Ideales und Erhabenes anstrebte und forderte, darum kurzer Hand mit den „in die Politik verschlagenen Professoren“ bekannten Modelles (was bedarf's der Namen?) zusammenwarfen, die in dieser Rolle ihrer Wissenschaft schlecht, und der Politik noch schlechter dienen, gereicht das wenig zum Ruhme. Man vergleiche etwa Lagarde's „Programm für die conservative Partei Preussens“ — worin er dieser, in seinem Sinne umzugestaltenden Gruppe von Deutschen, als der ihrer Vergangenheit nach ihm nächststehenden, einen Spiegel ihrer idealen Bestimmung vorhielt — mit irgend einer solchen fortschrittlichen oder nationalliberalen Programmrede, um zu erkennen, dass Lagarde über der Zeit, Jene nur nicht in ihrer Zeit standen. Jenem wirren Doctrinarismus, dem Himmel und Erde in den Wolken und in der Studirstube beschlossen liegen — will sagen, der die Lösung irdischer Fragen in den Wolken, die ewiger in der Atmosphäre der Studirstube sucht — steht in Lagarde ein grandioser Idealismus gegenüber, der ihn lehrte, vor allem das Irdische da kennen zu lernen, wo einzig man es kennen lernen kann, auf des Lebens grüner Weide, dem Ewigen aber im Tempel oder, wo sich ein solcher nicht darbietet, daheim in der Weihekammer mit Inbrunst nachzugehen, um dann dem Einen, als nur allzu bedürftig Erkannten, aus dem Andern das rettende Gegenbild darzubieten. Seine politischen Hauptvorschläge, welche er als unumgänglich nöthig erkannte, und von denen er Nichts abdingen lassen wollte, weil er bei den allerlei kleinen, zwischen Volksvertretung und Regierung fortlaufend hin und her gefeilschten Mittelchen den Frass am Marke des Deutschthums ruhig weiter gehen sah: Monopol des Staates für Geld, Bergwerke, Inzerate und alle derlei Hauptquellen einer falschen, verderblichen Nebenmacht im Staate; Colonisation vor Allem vor unseren eigenen Thoren,

im Osten; Reorganisation des Adels, nicht als der Gemeinschaft der vornehm Geborenen, sondern als der Gemeinschaft aller Familien, welche die Familie und deren Leben als die Grundlage des Wesens der Nation ansehen und erhalten wollen; Freigebung der bestehenden Religionsgesellschaften von Seiten des Staates, welcher überhaupt auf dem ihm unnahbaren geistigen Gebiete ebenso unbedingt zu entlasten, wie auf seinen eigenen und eigensten, des Sicherheitsschutzes, der Verwaltung, des Verkehrslebens zu stärken ist: diese seine Forderungen sind von einer wuchtigen Einfachheit und lichten Deutlichkeit. Wer diese Gedanken nach Utopia verweisen wollte, der vergesse, dass die grössten politisch umwälzenden Ideen immer so lange in Utopia daheim gewesen sind, bis sie in unseren civilisirten Ländern als Wirklichkeiten heimatsberechtigt wurden; um nur das gewaltigste Beispiel zu nennen: was würden die weisen Männer des 18^{ten} Jahrhunderts zu den Volksheeren des 19^{ten} gesagt haben?

Freilich, die factische Gewalt, die materielle Macht stand den meisten seiner Forderungen für jetzt schroffer, als all den gangbaren Palliativmitteln entgegen — Anderes hat ihm die Zeit gebracht, wie den engen Zusammenschluss mit Oesterreich, in leisen Anfängen auch die Schaffung eigener, wirklich orientirter, fachmännisch-ständischer Körperschaften, und die Verstärkung des Gewichtes der Communal-, Kreis- und Provincial-Vertretungen *) gegenüber unserem nach Form, Geist und Bestimmung verhängnissvoll un-deutschen „redseligen und charakterlosen“ Parlamentarismus —; aber für ihn, der fürchten nie gelernt, bestand überhaupt keine Macht der Erde zu Recht, wenn nicht ihr Machtvolumen durch strengstes Ethos voll aufgewogen wurde. Zudem hatte er die Unbeständigkeit irdischer Gewalt an dem Manne ganz besonders erproben können, welcher Decennien lang ihr unumschränktester und rücksichtslosester Träger gewesen war. Diesem eisernen Kanzler hat er eben zu der Zeit, da er am Höchsten stand, am Kühnsten und Unerbittlichsten sich gegenübergestellt. Heute, wo dem lebendig begrabenen Riesen gegenüber — der doch wahrhaftig jetzt nur dadurch von dem einst Allvergötterten sich unterscheidet, dass er die Macht nicht mehr besitzt, zudem nur thut, was jeder hellenische Held that oder gethan haben würde: im Hades noch seinen Feinden flucht, an den also die des Christenthums baaren Gestalten unseres öffentlichen Lebens keinerlei Tadelsanrecht haben — wo diesem gegenüber jeder kläglichste Held von der Partei und von der Presse von Moral trieft, da lese man einmal wieder Lagarde's Worte von vor Jahren, welcher Jenem nicht etwa den einen oder anderen politischen Einzelfehler vorgehörgelt, sondern vor Allem das Eine als

*) „Einer desorganisirten Nation (wie der deutschen) ist nichts nöthiger, als möglichst viele kleine Lebenscentren zu gewinnen, weil nur durch diese ein organisches neues Leben entstehen kann.“ In diesem, wie in anderen Cardinalsätzen trifft Lagarde mit einem, gleichfalls die Weisheit des Tages unendlich überragenden, politischen Denker: Constantin Frantz bedeutsam zusammen.

verhängnissvollen Grund- und Gesamtmangel nachgesagt hat, dass er die geistigen und ethischen Anlagen seines Volkes nicht begriffen, dass er sie habe verderben lassen. Auch seine, wie die Anschuldigungen ihm verwandter grösser Denker (Richard Wagner, Constantin Frantz) gipfelten darin, dass er, ohne ihr ernstlich entgegenzutreten, ja durch Entfachung des unseligen Religionskrieges — „Culturkampf“ genannt — sie fördernd, die Fäulniss am deutschen Volksleibe sich habe entwickeln lassen, als deren schlimmstes Symptom heute das Ueberwuchern des Judenthums in unserem öffentlichen Leben sich darstellt.

Diesem Fremdvolke, welches unsere Heiligthümer schänden, unser Volksthum vergiften, unsere Besitzthümer an sich reißen will, um uns Deutsche unter seine Füsse zu treten, ihm hat, seit Schopenhauer und Wagner nicht mehr sind, kein deutscher Denker annähernd so gewaltig gegenübergestanden wie Lagarde. Waren jene Beiden, in glücklicher Internirung in ihrer idealen Sphäre, dem eigentlichen Kampfe entrückt, Lagarde hat es nicht verschmäht, gelegentlich von seiner hohen Warte herabzusteigen und an allen Enden zu zeigen, wo zu vertheidigen, wo anzugreifen sei. Ja, er, der Sechsziger, hat noch in jüngster Zeit freudig erklärt, er werde, wenn man ihm nur jede Berührung mit dem Scandal aller Scandale, dem Wahlkampf, erspare, wenn Gesinnungsgenossen ihn, den Mannesmuthigen, wie er seit Jahrzehnten vor sein Volk hingetreten, einer Wählerschaft derart nahe brächten, dass diese von ihm vertreten zu sein wünsche, jederzeit bereit sein, etwa für unsere mit dem Untergange bedrohten Bauern (für die sein Herz immer besonders warm geschlagen hat) im Reichstage aus allen Kräften Solches zu leisten und alle seine anderen Aufgaben der Erfüllung dieser Pflicht zeitweise nachzusetzen.

Lagarde's wuchtige Schläge gegen das Judenthum haben den Gegner bald belehrt, welch eine Grossmacht er hier vor sich habe: er ist denn auch fast noch mehr gehasst worden, als seine in weiteren Kreisen bekannten Genossen in dem grossen Kampfe der Zeit, und die höchste Ehre der Auserlesenen, das Todtschweigen, ist ihm lange genug und in reichstem Maasse zu Theil geworden. Wenn aber heute in immer weiteren Schichten unseres Volkes an die deutsch-sociale, wie an die christlich-sociale Bewegung die Hoffnung einer Wiedergeburt der deutschen Volksseele geknüpft wird, wenn aus der „Schmach des Jahrhunderts“, an die noch Niemand je geglaubt, allmählich die tiefstsittliche Volksbewegung zu werden verspricht, welche dies selbe Jahrhundert gesehen hat, und an welche immer Mehre freudig glauben werden, so ist das nicht zum kleinsten Theile das Verdienst Lagarde's! An jener Bewegung können auf die Dauer nur Solche fördernd Antheil nehmen, die statt der Schlagworte deutliche Begriffe, statt politischer Phantastereien greifbar wirkliche Ideale in sich aufgenommen haben, mit einem Worte: Individualitäten. Jenes Beides aber, Begriffe und Ideale, bergen in markiger Kraft und reicher Fülle die

deutschen Schriften des Mannes, welchem der Begriff einer Erziehung zu Individualitäten zusammenfiel mit dem einer nationalen Wiedergeburt.

„Geht in Euch, geht in Euch!“ das hat er bis ans Ende seinen lieben Deutschen zugerufen, vom Bauer am Pfluge bis zur Majestät auf dem Throne; und fangt vor Allem bei Zeiten an, fangt von vorn an, da wo ein junger Deutscher erst noch werden soll! Wie viel Sinnen und Sorgen, wie viel wahren Herzenskummer hat diesem Manne die leidige „Unterrichtsreform“ verursacht, da er ja immer wieder zu erkennen glaubte, dass der Gewaltige auf dem Kanzlerstuhl und seine Organe gar überhaupt nicht einsähen, worauf es ankomme, unsere wahren geistigen Anliegen nicht auch nur ahnten. Da liefen sie immer noch umher, alle die verblödeten, bebrillten, allerlei Berechtigungen auf den Schulbänken absitzenden und abschwitzenden Schablonenmänner, die ihm immer nur Fratzen, keine Gesichter zeigten; die die Augen nicht hatten, um zu sehen, und nachher dann um so schneller und sicherer zu lernen und zu begreifen; die nicht wussten und nicht lernten, was das Wesentliche in der Welt, in der der Wirklichkeit, wie in der des Gedankens! Er wollte dem Geiste Früchte abgewonnen sehen, wie sie der Mutter Erde abgewonnen werden — Bauern und Unverbildete waren seine Lieblinge! —, und je einfacher, je besser! Was er dem Gros — ausser den Elementar-Kenntnissen — einzig mitgegeben wünschte, und was die bisherige Bildung über allem Lernenlassen so ganz versäumt hatte, das war eine wirkliche Orientirung in der uns umgebenden Welt (die im rechten Sinne aufgefasste Heimat- und die im rechten Sinne aufgefasste Natur-Kunde);*) darüber sollte dann gruppenweise nach Individualität, Anlage und Beruf in allerlei Cursen hinausgegangen werden, und die Bildungsgrade sich abstufen bis hinauf zu dem, von welchem er selbst ein so imposanter Vertreter war. Welch' ein Phänomen: ein Koloss von Gelehrsamkeit für's Verlernen, für Beseitigung von allerlei Lernen und Wissen sich ereifernd! Mancher wird es schier nicht begreifen. Aber er war eben Einer mit dem „ewigen Weltange des Genius“, der nicht nur erkannte, was ihm, dem Einen, sondern, was Tausenden Noth thue, und Einer, der wusste und täglich um sich her sah, dass Jeder nur so viel lernen dürfe, als er verarbeiten könne. Freilich kam ihm das Aergerniss von oben: eine pädagogische Reform erschien ihm undenkbar, wenn nicht mit einer Reform der Hochschulen der Anfang gemacht würde. Auch da war ihm zu viel Berechtigungswesen, zu wenig Innerlichkeit, zu wenig Ethos; vor Allem zu wenig echtere und tiefere Beziehungen zu

*) „In meinem Sinne gebildet ist, wer in seinem Vaterlande und über die für dies Vaterland bedeutsamen Thatfachen der Natur und der Geschichte, so weit sie ihn seinem Stande und Berufe nach etwas angehen, Bescheid weiss.“

dem Gelernten; und doch hängt ja Alles davon ab, was die späteren Lehrer und Seelsorger als Lernende gewesen und geworden sind!

Dem vielangefeindeten Eiferer gegen die Hochschulen an der Hochschule wird mancher Amtsgenosse jetzt im Tode besser gerecht werden, als es ihm bei seinen Lebzeiten möglich war. Denn Das muss Jenem nachgerufen werden: er meinte es gut mit der Hochschule, wie mit der Wissenschaft, trotz einem seiner Gegner. Auch er wollte Beider höchsten Glanz, aber einen reinen Glanz. Er wollte nur Sonnenlicht für sie, Die um ihn her wollten gar oft lieber die mancherlei Kunstlichter der Neuzeit, woher denn wohl trübes Licht und Dunst mit unterlief, und Blick und Athem in der akademischen Atmosphäre beeengt wurden. Aber eben, weil Lagarde nur die höchste Würde und Reinheit des Lehrens und Lernens einerseits, wie der Wissenschaft anderseits anstrebte, eben darum wollte er Beide in ihren vornehmsten Gestaltungen mehr und strenger noch, als bisher, getrennt sehen. Darum verlangte er eine, oder am Liebsten mehrere, Akademien als Sammelstätten — nicht lehrender — grosser, auserlesener Gelehrter, so gänzlich unabhängig von allen, auch den allerhöchsten, Zeitmächten, wie es unsere heutigen Hochschulen nicht nur, wie es auch die Akademien nicht seien. Darum verlangte er ferner durchgreifende Aenderungen in Organisation und Verwaltung der Hochschulen in dem Sinne, dass ihr vielberufener Idealismus endlich einmal eine Wahrheit werde und nicht so manche diesem grell Hohn sprechende Ungeheuerlichkeit (wie etwa das Doctorunwesen) sich immer wieder von Generation zu Generation fortschleppe. In immer neu aufloderndem Zorne brandmarkte er vor Allem die Einrichtung, wonach ein und die selben Männer Lehrer und Examinatoren wären, eine Einrichtung, die zur Folge gehabt hat, dass nicht selten ein Mediokrer vor vollen Häusern den nach Brot Strömenden seine Zwangsweisheit aufischt, während ein Genialer auf einsamen Wegen Zeit in Fülle findet, über den Idealismus unserer Jugend allerlei leidige Betrachtungen anzustellen.

Auch der Abgrenzung der Lehrgebiete ist er mit grösstem Eifer nachgegangen und hat vor Allem auch hier, wie bei den niederen Schulen, mit unbeirrtem Muthe die schwerwiegende Grund- und Kompetenzfrage aufgeworfen, was denn überhaupt auf der Hochschule von dem bisherigen Lehrstoffe zu lehren, und was nicht zu lehren sei. Die kühnste und entscheidendste Aenderung, die er hier getroffen sehen wollte, war der Ausschluss der theologischen Fakultät von der Hochschule, das Aufräumen mit einer „Wissenschaft“ wie die theologische Dogmatik, die Ueberweisung der Ausbildung unserer Geistlichen an besondere Priesterseminare. Man versteht den grimmig zähen Widerstand, welcher ihm hier von den Hütern des Alten entgegengesetzt worden, aber man meint zugleich nie Sonnenklarerer, Natürlicherer, Nothwendigerer vernommen zu haben. Wer unsere Universitäten von heute gründlich kennt, diese mächtigen Komplexe un-

gezählter Spezialwissenschaften, deren jede einzelne, so verschieden sie sonst sein mögen, das Eine — ein formales, aber grundlegendes Moment — mit allen anderen gemein hat, dass sie forscht, und immer mehr und mehr das Mikroskop dem geistigen oder leiblichen Auge zum Forschen vorschiebt, der wird, wenn anders ihm nicht aller gesunde Sinn abhanden gekommen ist, nicht wissen, was er mit einer Institution anfangen soll, die aus ganz anderen, entlegenen Zeiten, wo drauf und drein, aber echt und inbrünstig geglaubt, wo selbst die Königin Philosophie nur als eine Magd der Theologie geduldet wurde, in diese überfremde Umgebung mit hinübergenommen ist, wo denn am Ende nun umgekehrt, nur um neben Philosophie und all den forschenden Wissenschaften geduldet zu werden, sie den lieben Gott unter die Lupe nimmt, eine Lupe, die freilich keine scharfen Gläser haben darf!

Mit Lagarde's schicksalsschwerer Frage: wie es unter diesen Verhältnissen um die Seelenverfassung, um den Glauben, ja um die Christlichkeit unserer Geistlichen bestellt sein könne, sind wir bereits in das eigentliche Zentrum seines ganzen Sinnens und Schaffens eingedrungen, als welches darauf aus war, unserem Volke eine völlige religiöse Neugeburt zu ermöglichen.

Was er da sah von einer katholischen Kirche, die längst keine katholische mehr war, von den so und sovielen in unfruchtbarem Gezänk einander befehrenden nichtkatholischen — reformirten, lutherischen, unirten und allerlei Landes — Kirchen, das erschien ihm wie ebensovielen verödete Ruinen, in welchen allerlei unheimliche Creatur — Ehefrauen abspenstig machende Priester, hetzende Zeloten, „Handbücher der Polemik gegen die katholische Kirche“, für ihre Studenten schreibende Professoren, Kulturkämpfer aller Gattungen — ihr Wesen trieb, und welche vom Moder jüdischtheologischer Begriffseindringlinge bis zur Rettungslosigkeit überzogen waren. Die Auswüchse des Katholizismus schreckten ihn wie jeden religiösen Menschen. Rom blieb schon allein darum, weil, wollte man ihm seine Konsequenzen bewilligen, es den Tod jeder echten Nation bedeuten müsste, für Lagarde undenkbar; hierüber hat also auch er nicht viel zu sagen, dagegen nicht mit grossem Rüstzeug zu kämpfen brauchen. Dass aber auch der Protestantismus, der „moderne Arianismus“, in seinem Gesamtverlaufe nur eine Krankheitserscheinung am Leibe der Kirche gewesen sei, das zu erweisen ist eines der Hauptziele Lagarde'schen Wirkens gewesen. Nirgends hat er die ganze Wucht seiner geistigen Persönlichkeit vollbewusster, nirgends ausdauernder, nirgends mannigfaltiger eingesetzt, als hier; selbst Protestant, ja, ein Abkömmling der Refugiés, der Glaubenshelden des Protestantismus *par excellence*, hat er den Fluch des Renegaten freudig auf sich genommen, um den Segen der Wahrhaftigkeit dagegen einzutauschen. Denn wenn er in den Augen seiner Glaubensgenossen an Dem, was seinen Ahnen einst das Höchste gewesen, zum Verräther wurde, in

seinen Augen stand ein noch Höheres auf dem Spiel: „hie Protestantismus, hie Christenthum“ lautete ihm die Losung! Hiervon schweigen, hiesse geradezu das Andenken des Mannes in feierlicher Stunde fälschen.

Zwar, den furchtbaren Kampf Lagarde's gegen den Protestantismus müssen die Jahrhunderte austragen. Hier gilt es nur, dem gewaltigen Streiter in's Grab hinein zu bezeugen, wie heilig gross, wie wahrhaft christlich er ihn gefasst hat; ihm das reinste Wollen, die höchste Menschenliebe, die tiefste Gottesfurcht zu vindiciren Angesichts der Thatsache, dass er zunächst vielen Menschen der Zeit wehgethan, Mehren noch die Wege Gottes zu verlassen geschienen hat. Wehe aber der Zeit, in welcher es den Eiferern gelänge, seines Glaubens Licht zu verdunkeln, seine Religiosität zu verdächtigen! Immer würde es doch dabei bleiben, dass die höchste Gerechtigkeit ihr stilles Gegenvotum abgäbe, das vielleicht Aergerniss daran nähme, dass Lagarde der Persönlichkeit Luther's, als eines deutschen Helden — der er bleibt! — und seinem unmittelbaren Wirken, soweit es, gleich dem anderer Glaubenshelden, eine historische Nothwendigkeit war, nicht gerecht geworden ist, in Anderem aber unbedingt ihn hören und würdigen würde, wie in Dem, dass vom Protestantismus nur diejenigen Bestandtheile in Beziehung zum Reiche Gottes stünden, welche auf katholisches (d. h. alt-katholisches) Leben zurückgreifen; dass Luther an wirklichen Fundamenten der Urkirche mitgerüttelt, Gutes und Grosses der katholischen Kirche erbarmungslos zerschlagen habe (Lagarde nennt den Protestantismus geradezu einmal ein verhängnissvolles „Subtraktionsexempel“, in dessen Folge das reich quellende Gefühlsleben der alten Kirche mehr und mehr versiegt, von starrer Verstandesmässigkeit und allerlei Judaismen wie vom Wüstensande überweht worden); endlich, dass sein Werk, in der bleibenden Religionsspaltung, zu einem nationalen Unglück ohne Gleichen geführt habe, das, wenn es überhaupt noch möglich, so schnell es anginge, zu beseitigen sei.

Letzteres Argument ist leider das am Ersten, am Grellsten einleuchtende; ja, die Religionszustände in deutschen Landen sind allmählich derartige geworden, dass es eines so grossen Geistes wie Lagarde kaum erst bedurfte, um den Sehnsuchtschrei nach einem Hirten und einer Heerde aus der Volksseele heraus auszustossen. Die Kirchen freilich schliessen sich noch immer starr in sich selber ab, und keine denkt daran, in ernster Selbstschau sich klar zu machen, was in Jahrhunderten geirrt und gefehlt worden, wodurch sie alle von dem Urbilde echten Christenlebens gleich fern entrückt worden sind! Dies Urbild aber erfüllt mit seinem heilig reinen Glanze leuchtend und wärmend die Seele unseres grossen deutschen Denkers. „Ein Leben auf Du und Du mit unserem Gotte“ soll uns wieder werden, ohne all das verwirrende Beiwerk; eine stillinnig neugeeinte christliche Gemeinschaft, nicht so sichtbar, wie die katholische, nicht so hörbar, wie die protestantische Kirche, echten religiösen

Lebens voller, als beide, der Urgemeinde ähnlich, wie der Heiland selbst sie sich gedacht, der von Dogmen und Formeln, Concilien und Kirchenvätern, Päpsten und Reformatoren noch Nichts wusste. Jenes innigste Sichversenken in die schlichten Thatsachen der heiligen Geschichte soll uns wieder werden, welche so, vom Herzen des Herzens aus gedeutet, zum Symbol, ja zum glaubenerzeugenden Wunder werden müssten, wie jene Zeiten es lehren, da solch einfaches Sichversenken dem Heilande und seiner Kirche Heilige über Heilige erweckte. Eine Kirche, die solch lebendes Beispiel in den echten Nachfolgern Christi, in welchen seine Gnade immer von Neuem Gestalt angenommen hat, nicht fort und fort aus sich zu erzeugen vermöchte, bedeutet Lagarde keine Kirche mehr. „Die Kirche hat dem Menschen- und Gottessohne Jesus Marien und die Heiligen an die Seite gesetzt: sie hat wohl daran gethan... Die Frau hat als Mutter und Magd ihre Stelle gefunden, weil der Mensch... kaum je die Mutter vergisst... weil der Glaube an die jungfräuliche Unberührtheit der Mutter das Geheimniss der Ehe und die Grundlage aller Erziehung ist: Ströme von Segen sind von dem Madonnenbilde auf die Menschheit herniedergeflossen, das nur ebenso wie das Christusbild von der jüdischen Anschauung der Einmaligkeit und des dann und dann historisch dagewesenen Factums losgelöst werden muss. Neben Marien heiliger Frauen die Fülle, alle Typen und Symbole weiblichen Lebens, wie neben Jesus heilige Männer...“ Hier wendet sich Lagarde besonders polarisch gegen Luther. Aber so unerhört fremd er mit seinem Gedanken einer Wiederbelebung des Marien- und Heiligenglaubens, wie des Motives der Fürbitte, zunächst der protestantischen Welt entgegentritt, so ausdrücklich muss es dafür betont werden, dass die grössten Geister der deutschen Kunst und Philosophie ganz in seinem Sinne auf das altchristliche Beispiel zurückgegriffen haben. Wenn Luther den Glanz der Himmelskönigin, den einst Raphael und Murillo, Palestrina und Orlandus Lassus, heiliger Begeisterung voll, in ihren ewigen Werken sich widerspiegeln liessen, für einen Theil der Christenheit verdunkelt, wenn er die Heiligen ihrer Strahlenkränze entkleidet hat, so ist dafür im protestantischen Deutschland der Schluss des Faust, sind Tannhäuser und Parsifal, endlich das vierte Buch der „Welt als Wille und Vorstellung“ geschrieben worden, und Lagarde hat so dem unbewussteren Schaffen dreier grösster Deutscher nur die deutenden Worte gegeben.

Wie ernstlich und tief der Glaube an die Erlösten, in unserem Herrn und Heilande siegreich Vollendeten, als die rettenden Engel der kämpfend und ringend Zurückgebliebenen, von Lagarde's eigener Seele Besitz ergriffen hatte, lehrt, ausser der mächtigen Schrift „die Religion der Zukunft“, sein als letztes veröffentlichtes Gedicht „Nachwort“ — und wiederum, welche Stelle er seinen Gedichten in seinem Lebensvermächtnisse angewiesen sehen wollte, deren Motto: „*Moriturus vos salutat*“ —, in welchem er den

Lohn der Fürbitte von allen Denen, als Seligen, sich erhofft, welchen er einst hienieden auf den rechten Weg zur ewigen Heimath verholfen habe.

III.

So endet ein Prophet seinen Erdenlauf mit einem letzten Blicke in die Ewigkeit — in deren Gründe er von hoher Lebenswarte zu schauen vermochte, ohne, wie wir Andern, dem Höhenschwindel zu verfallen —: mit dem Ausblick auf den Augenblick, da ihm die Krone des Lebens zu Theil werde.

Für die Betrachtung von Lagarde's Gesamtpersönlichkeit ist dies Moment vor allen festzuhalten, dass er sich stets als solch ein Wahrsager und Wegweiser seines Volkes gefühlt hat, — wie er es ja auch in Wahrheit gewesen ist. Alle Wonnen und Entzückungen, alle Leiden und Qualen, alle Vereinsamung und Verkennung des Propheten hat er durchgekostet; alles Grosse und Gewaltige, alles Echte und Gesunde, aber auch, scheuen wir nicht davor zurück es auszusprechen, das Gefährliche und Ungesunde des Prophetenthums hat er in sich vereinigt. Die dämonische Subjectivität des Sehers führt in solchen Naturen einen Kampf mit der Objectivität des Genies, der nur mit ihrem Leben endet, nicht selten in ihren eigenen Kämpfen sich widerspiegelt, auch wohl ihnen da, wo sie als Richter auftreten, zumal der einzelnen Persönlichkeit gegenüber den Blick trübt. Nicht minder war die ganze Einseitigkeit des Propheten ihm eigen, welcher überall nur die ihm selbst vorschwebende Lösung als die einzig rettende ansieht und nicht leicht für andere Genien neben sich Blick und Verständniss hat.

Diese, dem Schriftsteller wie dem Menschen gleichermaassen eignende Wesens-Grundlage hat Alle, die mit dem Einen wie mit dem Andern in Berührung kamen, wie ein Meer getrennt in Solche, die, wie sie mit ihm an seine grossen Ziele glaubten, nun auch auf eine Fülle menschlich wohlthuernder Eigenschaften in ihm trafen, als auf den Grund, aus welchem seine Geisteswerke hervorgewachsen sind, und Solche, die an dem Missionar eines ihnen fremden, ja gänzlich unbekannten Glaubens nur Herbes, Abstossendes, Feindliches sahen. Verstehen aber konnte diesen Mann nimmer, wer nur den scharfen Kritiker in ihm sah. Nein, er war kein Negativ-Kritiker, kein Zersetzer, kein Vergifter! Die Naturkraft, welche in solch einem Geiste lebt, ist nicht die der Explosivstoffe, sondern die der Gewitter, und auf der Stätte, wo sie sich entladen hat, breiten sich nachmals nicht Trümmer und Verwesung, sondern Segen und Sonnenlicht aus. Ja, die gleiche Hand, welche leuchtende und oft zornige Blitze über so manches Gebiet menschlicher Erkenntniss hin entsandte, sie hat nachher auf dem Altar die stille heilige Leuchte, das Symbol des ewigen Lichtes, entzündet.

Wem es wirklich Lagarde's Schriften nicht gesagt, dass auch seine erbarmungsloseste Kritik nur erbarmungslose Wahrhaftigkeit im Dienste eines ihm unentbehrlichen, Alles überragenden Ideales sei, den musste ein Blick auf die Persönlichkeit des Mannes lehren — wenn er sich überhaupt belehren lassen wollte —, dass in dieser ein heiss glühendes Leben hause, eine wahrhaft productive Gotterfülltheit, eine Begeisterung, deren ansteckender Wirkung sich so leicht Niemand entziehen konnte, und die sich auch auf die Gebiete in gleicher Fülle ergoss, denen er sich nicht litterarisch zugewandt hat.

Alles Grosse leuchtete in diesem grossen Herzen wider. Als Fünfzehnjähriger schon betrieb er mit gleichgesinnten Freunden eine — von seinem engherzigen protestantischen Director hintertriebene! — musikalische Aufführung zu Gunsten des Cölner Domes, dessen Auferstehung seine jugendliche Seele mit Jubel erfüllte. Die Dichter nicht nur des Orients und des classischen Alterthums, auch der hervorragenden neueren Culturvölker hatte er sämmtlich in den Ursprachen gelesen. Von unseren Deutschen lebte vor Allen Goethe in seinem Herzen, auch Jean Paul und Rückert. Schiller stand ihm ferner. Hier ist auch seiner eigenen dichterischen Schöpfungen zu gedenken: zumeist hehre Gedankenwerke, die an Leopardi, auch wohl an Rückert gemahnen, andere autobiographisch, wieder andere rein lyrisch, schlicht und einfach, rührend abstechend gegen den hohen Flug der ersteren. In allen aber die gleiche volle, warme, liebereiche Persönlichkeit.* In der Musik liebte er besonders die alten Meister kirchlicher Tonkunst, Italiener wie Deutsche, aber auch z. B. über Gluck war es eine Freude, ihn reden zu hören.

Zwar, seine Hauptkraft gehörte, ich sagte das schon, seinen wissenschaftlichen Arbeiten. Lagarde's Arbeitskraft war die grösste, die mir bei einem der Lebenden je begegnet ist. Man kann sie überhaupt nur fassen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie hier einer ungewöhnlichsten Stärke des Willens eine nicht minder ungewöhnliche Stärke des leiblichen Organismus zur Unterlage diene. Freilich — sein Tempo war nicht das Andante! Nie habe ich vielmehr in sechszehn Jahren, während welcher er mich nahen Umgangs würdigte, etwas Anderes, als *Allegro vivace* bei ihm bemerkt: dies, und gelegentlich eine gewisse beissende Schärfe des Witzes, eine liebenswürdige Médisance, waren die vornehmlichsten Züge, welche auf Emigrantenblut in dem sonst so urdeutschen Manne hindeuten konnten. Der ungemeinen Schnelligkeit des Produirens entsprach, auf der Basis eines nie versagenden Gedächtnisses, eine fast noch grössere des Recipirens. Daher seine verblüffend grosse Bücherkenntniss, seine jeden

*) Ich hebe hier, ohne irgendwie Vollständigkeit anzustreben, als besonders bedeutsam heraus: Symphonie. Essener. Dem Ungefundenen. Anderer Charfreitag. Der Einsiedler. Jüngstes Gericht. *Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus*. Nach dem Tode. Rückblick. Nachwort (nebst anderen aus „Am Strande“).

Mitunterredner beschämende Belesenheit, nicht nur in seinen eigenen Fächern, nein auch in den historischen Wissenschaften wie in den verschiedensten Litteraturen. Nie aber war ihm dergleichen todttes Kapital, nein, immer zinstragend, sei es für Lehre, sei es für wissenschaftliche Arbeit, sei es für seinen Umgang, den er — das bedarf kaum der Erwähnung! — stäts nur auf seine Erspriesslichkeit hin pflegte.

Ausser mehreren Collegien und wissenschaftlichen Uebungen, ausser einer regen Thätigkeit auf dem Gebiete des administrativen Lebens der Hochschule — solange er deren Reform an Haupt und Gliedern nicht durchsetzen konnte, griff er persönlich wenigstens allerorten in Memoranden und Eingaben ohne Ende ein — hielten ihn fortwährend die verschiedensten wissenschaftlichen Werke in Athem. Allein deren Zahl und Umfang müsste Staunen erregen, zumal die meisten auf den allermühsamsten Vorarbeiten von Handschriftenvergleichung aufgebaut sind. In den Ferien wurde er in späteren Jahren *pro forma* in irgend ein Bad gesandt, wo er es aber meist nicht lange aushielt, sondern alsbald eine der europäischen Hauptstädte zum Zwecke wissenschaftlicher Arbeiten aufsuchte. Dort murrte er dann wohl, dass die Bibliotheken „nur“ so und so viele Stunden täglich geöffnet seien. Die übrige Zeit arbeitete er daheim, oder er schaute auch wohl von einer Themse- oder Tiber-Brücke in's Leben, was dann wiederum, in ähnlichen Erholungsstunden, die deutschen Schriften oder Gedichte zu Tage kommen liess, die ihm solches Schauen eingegeben.

Ja, selbst im persönlichen Umgang war immer nur ein Bruchtheil heiterer Ergötzung gewidmet — da liess er dann seinem unvergesslich plastischen Witze, nicht selten auch tollem Uebermuth freisten Lauf —; zum grösseren Theile verwandte er auch die geselligen Stunden auf die ernstlichste Besprechung grosser wissenschaftlicher oder Culturfragen, und Viele wissen mit mir, wie bei diesen Gelegenheiten wohl seine schönsten Gedanken herausblitzten. In solchen Augenblicken leuchtete ihm dann die helle Schaffensfreude aus den Augen, das Bewusstsein, darin voll verstanden zu werden, dass er um des Guten willen, als ein Sendbote des Höchsten hier auf Erden sei, tränkte den Ton seiner Stimme solchen Verstehenden gegenüber mit einer wunderbaren Innigkeit. Andere Male freilich litt er schwer unter seinem — ach! immer so undankbaren Propheten- und Richteramte. So schrieb er mir eben in jener Zeit, da seine letzten herrlichen Arbeiten in ihm erwuchsen: „Allerhand Pläne für deutsche Schriften trage ich mit mir umher. *En y pensant toujours*, das war Chateaubriand's Rezept für gute Bücher. Das Denken thut nur freilich dem Herzen wehe.“

Ueber Lagarde, den Lehrer, wird wohl andern Ortes noch manche Stimme laut werden. Hier kann nur das Eine gesagt werden: er hat zwar nicht, wie wir es von anderen berühmten Akademikern wissen, die reiche Zahl seiner Schüler durch die Einheit der Lehre so eng unter einander

verbunden, dass sie am Ende wie ein dichtes Netz sich über das von ihm beherrschte Wissensgebiet ausgebreitet hätten — dazu fehlte ihm nicht nur der Einfluss nach oben, noch mehr der bei den Fakultäten; auch seine Lehre selbst war dafür zu sehr mit seiner eigenen Persönlichkeit verwachsen, seine Lehrweise, von Andern nachgeahmt, hätte sogar verderblich werden können —; aber eben in dieser Persönlichkeit lag die Einheit, das verbindende Gemeinsame, mochte nun Einer im Syrischen oder Persischen, in der Bibelkritik oder Kirchengeschichte, oder auch in den Aufgaben des Deutschthums von ihm unterwiesen werden. Was an ihm war, hat er überall gethan, um auch wieder Individualitäten gross-zuziehen:*) und dankbar ist sich männiglich, der von ihm kam, stäts bewusst geblieben, wess Meisters Gesell er gewesen!

Wie seinen Schülern, so ist Lagarde vielen Anderen ein väterlicher Freund gewesen. In ihm, dem Menschen, hatte jenes sein schöpferisches Lebensfeuer vor Allem eine Hilfsbereitschaft und Hilfsthätigkeit ohne Grenzen erweckt. Wo immer man seiner bedurfte, war er da, half, wo er konnte, und wie Vielen konnte er es durch sein blosses Sein! Mancher, dem der Tod oder das Leben Theuerstes geraubt, hat sich in Anlehnung an dies lebensvolle Vorbild wieder aufgerichtet; Mancher, über dem die Wellen zusammengeschlagen, den die Fieberangst der Leiden schüttelte, hat, wenn das Auge des Mannes voll Treue und Kraft auf ihm ruhte, selbst seine Ruhe wiedergefunden. An seinen Schülern nahm er jederlei fördernden Antheil, wenn er sie nur irgend begabt und gewissenhaft, und nicht nur aus dem Schulschifflein in das Hochschulschiff hinübergeladenen Ballast erfand. Wen immer er sonst von irgend einem Gebiete des Lebens her redlich strebend sich ihm nahen sah, für den opferte er auch Eigenes willig auf; freilich verlangte er dabei viel an Pflichttreue, aber nur, weil er von sich am Allermeisten verlangte. Ganz unerbittlich war er nur gegen die anspruchsvolle Nichtigkeit, während er im Uebrigen mit sich rang, da wo er irgend konnte, auch dem Gegner (zumal wenn ein Kampf ausgekämpft) gerecht zu werden und die gute Seite abzugewinnen.

Wie gerne schwiege ich nun von den Schwächen eines grossen Mannes, wenn es nur anginge! Aber allen Denen, die zu ihm hielten, schwirren, nicht nur aus seiner unmittelbaren Umgebung, die allerlei Reden des Uebelwollens und der Verkennung zu laut und zudringlich im Ohre nach, etwa wie die grellen und wüsten Weisen des Jahrmarktes Dem, der einmal darüber gegangen, noch lange in die Musik seiner Weihstunden in der Kammer hineintönen. Will man die ernstlich los werden, so hilft

*) In den Auszügen aus Lagarde's Berliner Personal-Akten, welche mir vorgelegen haben, findet sich schon für seine damalige pädagogische Thätigkeit, als besonderer Ruhmestitel, „sein warmes Herz für seine Schüler, seine allseitige, auch private Einwirkung auf dieselben“ hervorgehoben: in dem jungen Meister schon ist der alte vorgebildet.

es nicht, ihnen auszuweichen, man muss sie abthun! Und so wollen wir denn auch nicht einmal mit der Frage, wer denn die Anstifter jener üblen Nachrede gewesen, uns solch leidige Obliegenheit zu erleichtern suchen, Diesen vielmehr, im Bewusstsein, dass bei einem Wahrhaftigen auch ins Grab hinein der Wahrheit die Ehre zu geben ist, geruhig es aussprechen: glaubt uns, wir kennen jene Schwächen ganz so gut wie Ihr! nur dass wir sie uns zu deuten, als einen Tribut der Menschlichkeit, einem Auserlesenen auferlegt, hinzunehmen suchen, während Ihr sie, unverstanden wie das ganze Wesen des Mannes, nur zur Verkleinerung eines Grossen zu verwenden wusstet! Ja, es ist wahr, eine weltliche Selbstgefälligkeit hat sich wohl der Freude an seinem den Aergernissen des Welttreibens steuernden Werke beigesellt: wer sich hier, auf dem Tummelplatze der Eitelkeiten, von dieser menschlichsten Schwäche rein weiss, der richte ihn! Uebrigens aber ist sein den Meisten besonders anstössiges, oft jäh sich aufbäumendes und dann wohl des Maasses entbehrendes Selbstgefühl zum grossen Theile der immer energischeren und damit immer einseitigeren Versenkung in das eigene Ich entwachsen, welche diesem, wie so manchem anderen deutschen Denker durch seine lange Nichtbeachtung aufgezwungen worden ist und nun auch seinen Schriften einen überstark persönlichen, oft herben und bitteren Beigeschmack verleiht. Die Polemiken namentlich sind oft zu subjektiv gefärbt (ungleich wohlthuernder, als in den Schriften, sind die Parallelerrscheinungen in den Gedichten, wo Lagarde seine ganze Innerlichkeit weit abgeklärter zum Ausdruck bringt), und doch ist gerade hierzu auch ein eindringliches Wort der Abwehr beizubringen. Wohl hat er Viele hart angefasst, Viele scharf angefallen, aber schwerstes Unrecht ist es doch, wenn, wie es nur zu oft geschehen, alle seine Einzel-Fehden ohne Weiteres zusammengeworfen werden. Gerade auch diese Fehden hat er zum grossen Theil ganz und ausschliesslich im Dienste seiner heiligen Sache, also überpersönlich, ausgekämpft; so, wenn er von seinem guten Rechte Gebrauch machte, „seine Deutschen von ihren Pseudoheroen zu befreien“ (wie in seinem allerletzten grossen Kampfe gegen Albrecht Ritschl und seine Schule). Wenn dagegen wirklich, zumal bei seinen fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen, gar Manches von der landesüblichen Gelehrtenzänkerei mit untergelaufen ist; wenn ihn oft die Bitterkeit übermannte, die Laune kleiner erscheinen liess, wenn er dem Einen oder dem Andern unter seinen Gegnern Unrecht gethan hat, so ist doch sicher Jenes nur ein seinem Stande gezahlter Zoll, und Dieses nur menschlich gewesen. Er selbst hat sich am Wenigsten wohl dabei gefühlt, wenn so die edlere Seite seines Wesens, das göttliche Theil, nicht den Vorrang zu behaupten vermochte; wie schmerzlich tönen in solchen Augenblicken seine Worte, wie wenn sich ihm einmal gegen einen Trauriges meldenden Freund der Trost-Klageruf entringt: „Ich bin in der Menschen Hände gefallen, Sie in die Hände Gottes!“

Wir aber wollen uns auch hinfort vor Allem des Gottesboten in ihm freuen und kühnlich fragen: „wie viele sind denn heute im lieben Vaterlande so verdient, dass sie sich ein Recht erworben hätten, mitsammt ihren Schwächen geliebt und warm umklammert zu werden wie Dieser?!“

IV.

Und doch: Lagarde ist in diesem seinem Vaterlande nicht so aufgenommen worden, wie er es verdient und wie sein Volk es bedurft hätte! Wer ihn kennt, wird sich darüber nicht wundern, da er vielmehr weiss, dass ein solcher Mann, vielleicht auf lange hinaus, von jeder direkten Einwirkung auf Massen ausgeschlossen bleiben musste. Da sind zunächst gewisse Eigenthümlichkeiten des Schriftstellers. Lagarde ist nicht Systematiker, sondern Rhapsode. Er hat gar Vieles nur s. z. s. angedacht, was denn die Nachfahren zu Ende denken mögen. Die Hastigkeit seines Denkens würden seine wärmsten Freunde nicht in Abrede stellen können, wiewohl auch seine eingefleischtesten Gegner solchem nicht etwa Oberflächlichkeit nachsagen könnten. Dem Taucher gleich, stürzt er sich immer wieder in die Tiefen und bringt Perlen zu Tage, die nun aber an den verschiedensten Stätten verstreut umherliegen. Seine Schriften behandeln, unter öfters entlegenen und unscheinbaren Titeln, mit wenigen Ausnahmen wirklicher Spezialschriften meist alle seine Materien *promiscue*: so ist denn seine Gesamtweisheit allerortenher in systematische Ordnung zusammenzutragen, was zwar für seine berufenen und echten Leser fesselnd und belehrend ist, Fernerstehenden aber das Verständniss erschwert und die Menge ein für alle Male abschreckt. Aber weit mehr noch, als seine Form, isolirte ihn sein ganzes Kaliber inmitten seiner Zeitgenossen. Das *οἱοι νῦν βροτοί εἰμι* des homerischen Veteranen ist auch ihm gar oft entfahren, im Mitleid, wenn die intellektuelle, im Zorne, wenn die moralische Einschrumpfung seiner Deutschen in Rede stand. War es da ein Wunder, wenn ein Mann, der die Frage, was Deutsch sei, für Herrschende und Regierende, für Adel und Bürgerthum, für Priester und Erzieher, schlechtweg nach Meisterart angriff, was ihm die eigene hohe Art nicht eingab, von anderen Meistern zulernend; der, weil er selbst auf den Höhen gewandelt, auch seinem Volke das Deutsche stäts als etwas Hohes und Grosses zudachte, dabei wohl auch einmal den Maassstab verlierend — wenn dieser Mann den von ihm gezeichneten Sedan- und Kaisersgeburtstags-Patrioten in seiner Urdeutschheit völlig fremd und unverstanden blieb?

So wäre denn also sein Kaliber zu aptiren!*) Und in der That sorgen ja dafür, dass seine Ideen nicht so ohne Weiteres über uns hereinbrechen,

*) Man vergebe das militärische Bild! Ich wähle es gerade für diesen Mann mit Absicht. In einem Lebensbilde Lagarde's darf, als besonders grelles Streiflicht auf unsere Zeit, der

auch noch auf dem politischen und pädagogischen Gebiete der Staat, auf dem religiösen die Kirchen. Was aber dann zu geschehen habe, wenn die grossen Gewalten der Geschichte ihren höheren Aufgaben gegenüber versagen, das hat uns Lagarde, wie früher oft, so noch einmal scheidend (im Anhang zu seinem „Weihnachtsfest“) zugerufen: „dann müssen die kleinen Gewalten, die Einzelpersönlichkeiten, in das Feuer!“ Auch er selbst ist so, von Mann zu Mann, durch diese geistigen Hundertmänner weiterzugeben. Sie haben ihn zu deuten, seinem Volke zu vermitteln, zu sorgen, dass die Essenz seines Wesens Verbindungen mit der anderer grosser Deutscher eingehe. Denn das ist und bleibt nun einmal auch seine Grund- und Endlehre — wenn sie auch zu Zeiten durch Ausströmungen eines zu eng dem eigenen Ich entquellenden Enthusiasmus, wie durch Nebel, verschleiert ist —: haltet Euch an Eure deutschen Meister, ein Jeder an den oder an die seinen; von ihnen lernt, was deutsch ist, was Ihr in Volksversammlungen und Parlamenten, in Tageslitteratur und Presse, im Leben des Staates und der Gesellschaft, ja es muss gesagt werden: auch in den meisten gelehrten und künstlerischen Anstalten von heute nicht lernen könnt! Jene aber bilden durch alle Vergangenheit und Zukunft hin eine uns gemeinsam umschliessende, schirmende Kette, die nimmer reissen, nimmer enden möge!

In ihr bildet denn auch dieser unser Weiser ein starkes Glied. Mögen nun Die, denen es obliegt, im Einzelnen aufzeigen, wie er auf den verschiedenen Gebieten des Staats- und Erziehungslebens der Kette einzugliedern ist (nur ein Beispiel drängt sich mir gerade im gegenwärtigen Zeitpunkte besonders gebieterisch auf: man scheint sich ja jetzt aller Orten auf Amos Comenius ernstlich zu besinnen: wohlan! man mache nur seine goldene „Mutterschule“, das Meisterstück frühkindlicher Orientirung, zum Nährboden für alle fernere Erziehung, als Orientirung in den wesentlichsten, statt Heruntappen in allen Gebieten, als ein Heimischwerden in der irdischen wie in der zukünftigen Heimath — dann wird auch die Schule mehr eine Mutter, als eine Marter für die jungen Seelen werden!). Hier nur noch ein Wort über jenes Höchste, das den wahren Kern seines Wesens bildete, wie es denn auch Keim und Spross, Blüthe und Frucht zumal seiner Lehre war.

Wir redeten von der religiösen Neugeburt, welche nach Lagarde allem Anderen bei unserem Volke voranzugehen hätte. Wer nur ihn in seinem Feuergeiste hörte, der, weil er die Kirchen todgeweiht, weil er namentlich die protestantischen nur noch durch die Gnade der heterogensten Macht, des Staates, leben sah, ihr Ende als eine rettende Nothwendigkeit bald

Zug voll herbster Ironie nicht fehlen, dass er — wie alle Helden des Geistes im eminentesten Sinne ein Friedensbote — seine Bilder mit Vorliebe dem Organismus unserer Armee entnommen, auf dieses leidig nothwendige Uebel wieder und wieder als Modell, als das relativ untadelhafteste der Zeit hingewiesen hat.

herbeiwünschte, und wer nun ohne Besinnen ihn gleich feurig an Jeden, der ihm begegnete, weitergäbe, der würde seinem Meister schlecht, und jenen ihm Begegnenden noch schlechter dienen. Heroenerbe lastet schwer auf den Söhnen, die nach Schicksalsspruch nun einmal keine Heroen sind; Heroenlehre, unverstanden über eine kleine, wirre, bedrängte Generation gebracht, würde sie zerstören, wie der Nachtfrost die Vegetation einer Früh- oder Spät-Sommerlandschaft. Wollten wir, Fausten gleich, nach der Hütte der Friedfertigen die gewaltsame Hand ausstrecken — unter Rauch und Trümmern, die entstehen würden, auch wo wir es nicht gewollt, würden wir über allen Qualen der Reue zu brüten haben.

Ein Anderes also ist auch hier der Sinn dieses Mannesringens gewesen.

Wohl hat der Heiland Die selig gepriesen, die da arm am Geiste seien; nicht aber hat er darum die Anderen, denen Gaben des Geistes gegeben und die Seiner so wenig wie Jene enttrathen mögen, aus seiner Kirche ausschliessen wollen. Die modernen Kirchen aber haben dies gewollt: sie haben die Individualität ertödtet wollen, die gerade durch das Höchste am Allerletzten ertödtet werden darf, vielmehr immer grösser und reiner zu entwickeln wäre. Wie Viele aber sind nicht, die in den Kirchen nur ein Unterkommen finden könnten, indem sie Schaden nähmen an ihrer Seele, weil auf Kosten ihrer Wahrhaftigkeit? Denn nicht leicht ist Einer so glücklich, wie manchmal einer unserer grossen Krieger gewesen, dass er tiefgläubig einer Kirche anhängt, in die hinein gleichsam er geboren und erzogen ist. So hat sich seine Kirche für die Auserlesenen vom Heilande getrennt. Einem Volke aber, dessen Führer seiner Religion und Kirche fern bleiben, dem kann selbst die Religion nicht erhalten bleiben. Das wusste Lagarde, und darum ward er zum Religionslehrer der Lehrer des deutschen Volkes, seien dies nun Seelsorger, Schulmänner, oder Schriftsteller jeder Art. Wenn diese, als Führer und Träger des Deutschthums, durch und durch mit Christenthum, wie es ihm vorschwebte, wieder erfüllt werden könnten, dann gäbe es, Dank langer, stiller, unermüdlicher Arbeit, allmählich wohl auch eine vereinfachte, innerlichere, echtere und lauterere Form für das Leben der Kirchen, welche heute selbst fühlen, in welcher Gefahr sie schweben, die katholische, zu versumpfen, die protestantische, zu versanden. Einzig der Hauch verjüngender christlicher Ideen kann sie gesunden und sich auf ihre grosse Bestimmung wieder gross besinnen machen. Ein Glück da für beide Schwesterkirchen, dass sie das Mitanfassen an den grossen socialen und civilisatorischen Problemen als ein zeitweiliges Auffrischungsmittel freudig ergriffen haben, daher denn auch so prächtige Vollgestalten wie Leo XIII. und Lavigerie auf der einen, Stöcker auf der anderen Seite für jetzt mit Fug ganz anders im Vordergrunde stehen, als Lagarde, der mit seinem tiefsinnigen Gedichte

Anderer Charfreitag.

Als unser Herr auf Golgatha geendet
— so geht die Sage —, ward der Geist ergossen
auf seines hohen Kirchenbaus Genossen,
und erst im Geiste war der Sohn vollendet.

Mein Geist — er sprach es selbst — wird nicht gespendet,
als bis mein Herzblut ist am Kreuz geflossen.
O sagt, was seid ihr dann so gar verdrossen,
dass seine Kirche jetzt zum Tod sich wendet!

Es wird des Christenthumes sel'ger Geist
erst, wann sein schöner, heil'ger Leib gestorben,
die Hindernisse alle niederbrechen,
und dann ist jene hohe Gunst erworben,
die uns die Pfingstensage nur verheisst:
die Sprachen all' zu deuten und zu sprechen.

einstweilen in erhabener Einsamkeit wie ein Träumer in weite Fernen hinausblickt. Einstweilen! Aber nicht minder gewiss ist, dass auch seine Zeit kommen muss. Den Kirchen wird das Sterben und Wiedergeborenwerden von der Geschichte nicht erlassen werden: wohl ihnen, wenn sie aus jenen schönen Triumphen, die das „praktische“ Christenthum ihnen heute bereitet, die Kraft des Entschlusses entnehmen, dem Geiste zu leben, dem sie solche verdanken; aufzuräumen mit alle Dem von Dogmen und Satzungen, was den Judengeist, den Buchstabenglauben, das Gelehrtengezänk, den Unfrieden, die Unseligkeit über die Christenheit gebracht hat, da doch nur, was einigt, was Frieden bringt, was selig macht, in christlichen Kirchen Daseinsberechtigung hat; neu aufzubauen im Geiste christlicher Allgemeinschaft, auf dass dieser ewig lebendige Geist von Neuem alle Gebiete unseres Lebens rettend durchdringe! Und wenn wirklich die Zweifler darin Recht hätten, dass ein solches Ziel voll nie erreicht werden könne, hätte Lagarde darum weniger Recht, wenn er sagt, dass es allein schon um solch ein Bauen mit den echten Bausteinen ein herrlich Ding sei, gleichwie auch in den ersten, goldenen Tagen der christlichen Kirche das Bauen das eigentlich Grosse und Schöne gewesen sei? Wenn nur einst das Umklammern des Kreuzes, wie es die Schmerzensmutter uns gelehrt, der Aufblick der Sehnsucht zu Jesu und den Seinen, und Sein erwidender Niederblick des Trostes, wenn der Friedensklang der Sonntagsglocken, der Orgel Ton zum christlichen Chorale, die Predigt vom Evangelium der Weihenacht und des Charfreitags, das heilige Mahnwort von der Brüderlichkeit und der Nächstenliebe, wenn die weihevollen, heiligenden Durchdringung aller höchsten und entscheidenden Lebensaugenblicke durch die Sacramente, der Segen an Wiege und Sarg, als Gruss aus der Ewigkeit, wenn dies Alles, wie es wohl auch heute schon, nur nicht ungetrübt und allvereinigt, in der christlichen Kirche daheim ist, allen Menschen guten Willens in dem einen Zeichen wieder gemeinsam würde: dann wäre es für die, die solchem Sterne nach wanderten, gleichgiltig, bis in welches Jahrhundert hinein das todte Leben der Katechismen und ge-

wisser Buchstabenpredigten von heute sich noch hinzöge. Generationen werden ja auf jeden Fall darüber hingehen müssen, bis die jüdischen Begriffe, an denen unsere Theologie und Kirche noch kranken, durch das echte Heilandsbild verdrängt werden können, an welchem unser Volk gesunden soll. Aber dann, wenn jene sich ausgelebt haben, an sich selbst gestorben sein, wenn Symbol und Wunder, als das ewig lebende der heiligen Geschichte, in neuer Jugend erstanden sein werden, dann erst mag die tiefere Heilandsschau, die wir Lagarde und seinen Geistesverwandten — denn, wenn irgendwo, so arbeitete er hier Hand in Hand mit ihnen: wer Schopenhauer und Wagner kennt, weiss, was ich meine — verdanken, einer alternden — oder verjüngten — Menschheit eine einzige Stütze auf ihrem Wege dem Ende — oder neuen Ausgängen — entgegen darbieten. Denn darin gipfelt nun einmal, ihnen selbst bewusst oder unbewusst, das Wirken solcher Männer, dass sie Vorläufer des einen letzten und grössten Glaubenshelden sind, welchen die göttliche Gnade der zerrissenen Christengemeinde noch senden wolle, damit er ihre schwere Wunde schliesse: auf dass, wenn das heilige Licht abermals und zum letzten Male über uns aufginge, es genügend viele Augen erleuchte und Herzen erwärme!

Wer das festhält, dass Lagarde auf allen Gebieten vor Allem Lehrer der Lehrer, der Einzelnen, der geistigen Hundertmänner ist, wird auch das von ihm bereits Erreichte nicht zu gering anschlagen. Er selbst hatte Resignation gelernt in der höchsten Schule dieses Lebens: sein herrliches Wort vom Priester

„Als Beichtiger und Seelsorger erleben sie den heissesten Herzschlag irdischen Lebens in nächster Nähe: sie selbst aber müssen, zum Zeichen, dass nicht zeitliches, sondern ewiges Leben das ist, worauf es ankommt, der lockenden Wärme widerstehn, einsam dienen, einsam sterben, und über dem Dienste der Pilgerbrüder oft fast die Sehnsucht nach der Heimat vergessen, deren Grüsse ihnen der Glockenklang und das stille Säuseln der Frühlingsblüthen zuweht, wie das Lächeln der Entschlafenen sie bringt,“

er hat es gelebt. Aber die Resignation des Priesters wurde thatkräftig in ihm erhalten durch die Zuversicht des Sehers, der immer, auch wenn er Tiresias heisst, weiss, dass nicht er, sondern die Menge um ihn blind ist. So blickte er sehnsüchtig, aber ruhig darnach aus, wo ihm wohl seine Einzelnen gezogen und geschult werden möchten. Er wusste, dass ihnen Zweies Noth thäte: der Glaube an den Genius, und der Muth, gross für ihn zu denken — zwei Begabungen, denen zwar die Mächte des Lebens nicht hold sind, die aber dennoch eine höhere Macht nie ganz aussterben lässt.

Erstlich, der Glaube an den Genius: nur von denen, welche nach seinen Gaben — gleich Gaben der Natur, wenn auch einer höheren Natur — als nach ihrem Lebensbrote verlangen, kann er verstanden werden.

Als grellstes Beispiel vom Gegentheil nehme man etwa seine theologischen Gegner aus den letzten Jahren: immer mehr sieht man ein, dass Beide im Grunde ganz etwas Verschiedenes meinen, gar nicht das selbe meinen können! Der Genius erzählt von seiner ewigen Heimath, von der er ein Stück immer wie eine Fata Morgana hier auf Erden vor sich sieht, und was er so erzählt, das ist dann seine Religion: die Dogmatiker auf der andern Seite fühlen sich in ihrem zeitlichen Heim völlig zufrieden, um so zufriedener, da ihnen die bestehenden Zustände reichlich erlauben, ihr eigenes Licht mit gesetzgebender Kraft leuchten zu lassen in ihrer Theologie. Da fragt sich also nur, ob jenem Gotteswirken, oder diesem Menschenwerke die Zukunft gehört?

Zweitens: der Muth, gross für den Genius zu denken, Kleines und Persönliches bei Seite zu lassen, mit Vielem zu brechen, Vieles fortan bei Namen zu nennen in dem allgemeinen Opportunitätsnebel um uns her, nachdem hier wieder einmal ein Mann in dem gelobten Lande der Leisetreterei so dröhnenden Schrittes aufgetreten ist, dass den Beschönigern und Augenzwinkerern der Boden unter den Füssen wankte.

Auch hierum freilich ist es kein leichtes Ding! Manch Einer hat die Gluth, die aus jenem immervollen Herzen auf ihn übergeströmt war, durch die eisigen Vorurtheile zu löschen gesucht, welche sein langgewohntes Untertauchen in Gegenströmungen, seine Zugehörigkeit zu einer der von Lagarde bekämpften Gruppen und Cöterien ihm wider Willen aufdrängte. Manch Anderer wieder, den die Gewalt seiner Worte fortgerissen, hat sich nicht gescheut, sich mehr oder minder offen als Proselyten zu bekennen; wenn Solche denn hie und da gegen Standes-, Stammes- oder Glaubensgenossen sich nebenbei wegen ihrer sonstigen Rechtgläubigkeit zu verwahren hatten, so thut diess den Siegen Lagarde's keinen Eintrag. Sind ihm doch allmählich an Stelle solcher Krypto- und Halb-Lagardianer immer mehr Solche erwachsen, die sich ihm freudig mit Leib und Seele zu eigen gaben: allerlei Männer, heiss dem Ewigen zugewandt, denkende Pädagogen aller Lehrgebiete, tiefehrliche Seelsorger beider christlicher Bekenntnisse, die sich dessen bewusst geblieben waren, dass der Glaube nur unter dem Zeichen der Wahrhaftigkeit Berge versetzen kann — was er vielleicht in Bälde einmal müssen wird —; ja auch von seinen akademischen Genossen hatte doch Mancher den Muth, sich offen und ganz zu ihm zu halten.

Auch ganze grosse Bewegungen mündeten gegen das Ende seiner Laufbahn mit seiner Lebensfluth in das gleiche Strombette: so die deutsch-sociale*): wenn das Volk in Noth, kommt es zurück zu seinen Propheten, deren es im Taumel vermeinten Glückes nicht achtete oder spottete. Die nimmer müden, mit einem Opfermuth, der auf jede eigene Lebensfreude

*) Man vergleiche den warmen Nachruf der „deutsch-sozialen Blätter“. Nr. 179 vom 17. Januar 1892.

willig verzichtet, ihrem nur zu oft danklosen Befreiungswerke hingegebenen Führer dieser Bewegung haben wohl kaum von irgend einer anderen Seite her sich so in ihrem Thun ermuthigt und bestärkt gesehen, als aus den Schriften dieses ihres eigentlichen Protektors; wie denn auch umgekehrt der grosse politische Denker Lagarde, der reale Kern seiner, oberflächlichen Lesern nebelhaft theoretischen, Ausführungen von keiner Seite so viel Aussicht hat, lebendig verwirklicht zu werden, als von dieser, der hoffentlich die Zukunft in unserem Vaterlande gehört.

Wenn sich diese Männer auf Das, was deutsch sei, vor Allem in dem Sinne besannen, wie Angesichts der schweren socialen Nöthe unserem Volkskörper wieder Gesundheit zu gewinnen sei, so richteten, neben Anderen, wir Bayreuther unser Augenmerk darauf, durch welche Heilfactoren geistiger und seelischer Art dieser Gesundungsprocess zu unterstützen sei. Auch wir haben dabei eine — von Lagarde freilich nicht erkannte — Identität des von ihm mit dem von unserem Meister Gewollten und Erstreben festzustellen.

Auch Wagner „wurde nicht müde zu predigen, dass wir entweder vor einer neuen Zeit, oder vor dem Untergang stehen“ — denn in einem Zeitalter, wo es nur noch Armeen, elektrische Kräfte und Goldes Macht gäbe, war beiden kein Leben, mindestens kein deutsches Leben mehr denkbar, das eben war ihnen der Untergang! —, auch er also strebte eine völlige Regeneration des Deutschthums an. Auch er wollte unser gesamntes öffentliches Leben mehr mit Ethos durchtränkt, die sittlichen Kräfte der Volksseele neu geweckt, Individualitäten erzogen, den Wissensnebel zerstäubt, das Auge wieder sonnenhaft, wie es geboren, um Jesum Christum eine neue, Allen gemeinsame Religion, und als Lebensgestirn ihn, den Einen wieder eingesetzt sehen. Wenn der Eine von der Kunst, der Andere von der Wissenschaft ausging, sie mündeten darum nicht minder in ein gemeinsames grosses Lebensgebiet des deutschen Geistes aus; und so hat denn auch Wagner, wie Thomas Carlyle zu anderer Zeit es gethan, Lagarde warm begrüsst und ihm zu gemeinsamem Wirken die Rechte geboten. Aber Lagarde ist — seine Schriften machen dass kein Hehl — unserem Meister nie hold gewesen. Er kannte ihn nicht. Auch er gehorchte den gar oft nicht zu enträthselnden Gesetzen, nach denen Genien einander anziehen und abstossen. Als 1876 die gewaltigsten künstlerischen Gesehnisse so Vielen die Erfüllung brachten, skeptisirte und opponirte er mit den vielen Anderen im Nebel umher. Als ich ihm vor vierzehn Jahren im Auftrage Wagners die erneuerte und noch unmittelbarere Aufforderung zur Mitarbeit an seinem Regenerationswerke überbrachte, erfuhr ich eine bündige Zurückweisung. Auch später ist es mir nicht gelungen, ihm weder von der weltbewegenden Macht des Wagner'schen Kunstwerkes, noch von dem deutschen Wollen des Mannes eine Vorstellung zu erwecken. Doch hat ihn seine Abneigung nicht gehindert, den einzelnen Bayreuther an

seinen Früchten zu erkennen, ja er ahnte und würdigte zuletzt mehr und mehr die ganze ideal gesinnte und ideal geschulte Genossenschaft, wenn er auch deren inspirirenden Genius nicht zu fassen vermochte. So ist denn auch vor Kurzem die Besprechung seiner letzten Schriften in unserem Kreise — was Manchen unter uns freuen wird — auf seinen ausdrücklichen Wunsch erfolgt. Schöne Hoffnungen schienen sich mir und meinen Freunden hieraus zu erschliessen: der Tod hat sie, mit so vielem Andern, zu Nichte gemacht!

Er war darum nicht weniger unser! dess zum Zeichen werfe ich hier im Namen unserer Genossenschaft eine Scholle Bayreuther Erde, der heiligen, theueren, geweihten Bayreuther Erde, in seine Gruft!

Fahr wohl denn, Du grosser, edler, deutscher Mann! Wohl werden sie Deinen Lehrstuhl an der Georgia Augusta bald genug wieder besetzt haben, und wie Viele werden nicht meinen, da sitze nun wieder eben solch Einer;^{*)} auch auf den vielverschlungenen Pfaden Deiner Wissenschaft in Orient und Occident wirst Du Nachfolger finden. Aber den Lehrstuhl, den Du als Lehrer Deines Volkes eingenommen, wer wird ihn nach Dir einnehmen? Wo fände sich so leicht ein Mann, der seinem Volke so tief ins Gewissen reden darf, weil er ihm so tief ins Herz geschaut? Da aber Verzagten am Wenigsten in Deinem Sinne wäre, so wollen wir an Deinem Grabe beten, wie Du selbst lebend und sterbend gebetet hast:

Gott schirme das Deutschthum! Gott lasse das Christenthum eine lebendige Wahrheit sein und bleiben!

Und so möge Dein Andenken Deinen Deutschen lebhafter vor Augen bleiben, als Deine Mannesgestalt während Deines Erdenwallens es gewesen ist. „Dein Tag zerrann — Dein Ruhm begann“: das Wort des grossen Briten soll auch an Dir zur Wahrheit werden! Wir alle wollen helfen, Deinen Ruhm durch das deutsche Land zu tragen, nicht als tönend leeren Schall, nein, als Mahnruf an die deutschen Geister, als Weckruf an die Schlummernden, als Trostruf an die Bedrängten, als Hoffnungsruf an die Zagenden und Verzagenden. Ob dann am Ende Dein Untergang oder Deine neue Zeit hereinbrechen wird, wer will es sagen? Thue nur ein Jeder von uns, den Erlöser im Herzen, die Meister vor Augen, seine Pflicht!

*) Die Georgia Augusta hat — die Gerechtigkeit heisst mich dies nicht verschweigen — durch den Mund ihres derzeitigen Prorektors Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff kund gethan, dass sie wenigstens in dem Augenblicke, da er ihr entrissen, eine volle Empfindung davon gehabt habe, was sie an Lagarde, nicht nur als Gelehrten, besessen. Die Trauerrede, ein Meisterstück gegnerischer — oder nur heterogener? — Bewunderung, die sich von Hause aus sehr wohl bewusst ist, wie weit sie gehen darf, der aber der Tod die Dämme weggerissen hat, ist auch im Drucke erschienen. (Dieterich'sche Universitäts-Druckerei).

Wenn dann einst der Tag der Rettung aufginge, und unsere Nachfahren von dem anderen redeten, da die Hochfluth kam, und die Dämme brachen, und alles Volk ringsum rath- und thatlos stand, und, wie immer, nur einzelne Wenige mit starkem Geist und nerviger Faust die Hilfe brachten, dann soll unter den Namen, die der Deutsche dankerfüllten Herzens ausspricht, der eine nicht fehlen: Paul de Lagarde!

Paul de Lagarde.

Von Adolph Wahrmund.

„Paul de Lagarde ist Einer der bedeutendsten Orientalisten und Einer der schärfsten Denker der Gegenwart. Er hängt mit ganzem Herzen an den Geschicken des deutschen Volkes und spricht seine Meinung mit unerschrockenem Muth und rücksichtslosem Eifer für das von ihm erkannte Gute aus. In seinen Schriften, auch in rein gelehrten, tritt überall die unmittelbare Beziehung der behandelten Fragen zu den lebendigen Bedürfnissen der Gegenwart hervor, und da, wo er auf den ersten Blick nur persönlich zu sein scheint, erkennt, wer tiefer sieht, dass ihm die Person nichts Anderes ist als Träger und Werkzeug einer Idee. Er lebt und kämpft im Geiste und ist darum der rechte Mann, zum Leben und Kampf im Geiste sein Volk tüchtig zu machen. Um das Wesen von Denken und Sprache, von Religion und Staat zu erkennen, geht er in die Jugendentage der Menschheit und der Völker zurück, wo Denken und Sprechen, Glaubens- und Staatsgemeinschaften unter göttlicher Führung durch tägliche Arbeit und Kämpfe erstritten und erobert wurden, und so lehrt er Werth und Unwerth dessen erkennen, was wir Kultur nennen. Er überzeugt uns, dass der Mensch auch geistig nur das besitzt, was er selbst erworben hat, und so befreit er von der Herrschaft der Phrase. Ueberall weist er auf die Quellen des Lebens zurück und fordert auf, von Neuem zu „werden“ und zu „erwerben“; denn die Arbeit seines Lebens gilt der Zukunft und vor Allem der Zukunft des Deutschthums, die er in eine neue Volksjugend verwandeln will, in welcher die rechte Versöhnung des Zeitlichen mit dem Ewigen, des Glaubens mit dem Wissen neue Schösslinge ansetzt“.

Mit diesen Worten der nur wenige Monate vor Lagarde's Tode erschienenen, auch in diesen Blättern besprochenen Schrift „Unsere nationale Erziehung. Von einem Oberdeutschen“ (Berlin, H. Reuther) sind wir mitten in die Dinge versetzt, um die es sich hier für uns handelt: Lagarde, wie er in seinen Schriften fortlebt, ist der Führer der „Werdenden“ im verjüngten Deutschland, ist Lehrer jener Lehrenden, die berufen sind, unserem Volksthum eine neue Geistesjugend zu schenken, ihm jene Gesamtstimme mitzutheilen, welche es, gegenüber den durch die Weltlage gesteckten Aufgaben, zum Weiterleben aus dem eigenen Gesetze heraus tüchtig erhält ohne revolutionären Bruch mit dem Gewesenen und ohne sich loszureissen aus der Geistesgemeinschaft mit jenen Glaubens- und Wissensmächten, welche den Fortschritt der Menschheit zum Besseren und Edleren seit Jahrtausenden geleitet haben. Zugleich aber ist er auch der treue Berather der Regierenden, der rechte Wegweiser für die Mächtigsten, der ihnen zeigt, wo die Macht zum Heile des Ganzen ihre Hebel anzusetzen hat.

Der Leser wird fragen, wie ein schlichter Gelehrter und gar ein Orientalist dazu komme, „eine solche Rolle zu spielen“, — wie der triviale Ausdruck lautet,

— besser gesagt: einer so gewaltigen Aufgabe gewachsen zu sein. Nun, er hatte eben die rechten Schultern dafür, und das rechte Herz dazu. *Ex oriente lux!* Die Geschichte unserer Kultur beginnt im Osten. Das Welt- oder besser gesagt das Wurd-Bild, das unser Geist in sich trägt, ist heute noch eine Spiegelung jener Gesamtanschauung, die sich der Geist des semitischen Orients geschaffen hat. Daraus folgt aber, dass jede tiefer greifende Veränderung unserer eigenen Gesamtanschauung mit einer Veränderung unseres Verhaltens zum Geist des Orients beginnen oder wenigstens von ihr begleitet sein muss. Man denke hier an die beiden Vorgänger Lagarde's in Göttingen, die Orientalisten Michaelis und Eichhorn, welche für die Stellung unserer Theologie zum Alten Testamente ein neues Fundament gelegt haben. Darauf folgten die Arbeiten der Aegyptologen und Assyriologen, die ganze Schuttgebirge abtrugen und Durchblicke in ein Alterthum eröffneten, das schon altersgrau war in den Tagen, mit welchen jener Mythos der Hebräer erst beginnt, von dem sich heute noch der arisch-christliche Geist die Maasse an die Hand geben lässt, mit denen er die ewigen und zeitlichen Dinge messen soll. Der arische Geist ist aber ein Wesen eigener Art und trägt die Maasse, nach welchen er die Dinge zu messen hat, damit er „erdgemäss“ leben könne, in sich selbst. Unter uns werden sich nur solche Orientalisten einen gesunden Blick bewahren, die sich vom Geiste des Orients nicht gefangen nehmen lassen und von vorn herein kräftig genug angelegt sind, um seiner Romantik zu widerstehen. Gegen diese Gefahr werden aber Jene am sichersten gewappnet sein, die zugleich ein recht lebendiges Bild der Schöpfungen in sich tragen, welche der arische Geist aus eigenem Wesen heraus geschaffen hat, insbesondere der Geist jenes arischen Volkes, dessen Wesen den schärfsten Gegensatz zu dem des semitischen und semitisirten Orients gebildet und den Kampf dagegen siegreich bestanden hat, nämlich der Griechen. Und an der Spitze dieser Orientalisten stand Lagarde. Er war nicht der Mann, der Sprachen um ihrer selbst willen treibt. „Ich bin nicht Linguist gewesen, — sagt er selbst —; aber da ich mit vielen Sprachen umging, lernte ich viele Sprachen kennen. Auf der Fahrt nach der Heimath gar weit und breit umhergetrieben, habe ich vieler Menschen Sinn und Geist erkundet. Die Heimath die Hauptsache, jener Sprachen Kenntniss, soweit nicht Handwerkszeug, angeflogene Zugabe. Als ich sah, dass der Teufel mich zum Semitisten zu machen wünsche, habe ich jene zugewehrte Kenntniss mittheilen wollen, *um des Teufels Reich zu brechen*. Für mich ist die Sprache Ausdruck einer Psyche, jede Sprache der Ausdruck einer anderen Psyche, und jede Psyche der Gegenstand einer Erziehung durch Gott, also eines Werdens.“ Ueberall leitet er in die durch ideenlose und darum selbstzufriedene Gelehrsamkeit angesammelten Weiher und Sümpfe den lebendigen Strom des Werdens und lässt ihn den angesammelten Morast wegschöpfen, der die Schleussen verstopft hielt. Ueberall reist er das Festgewordene in den Strom des Geschehens. Aber auf welchen Strömen sein Geist auch dahinschiff, — der Weg nach der Heimath bleibt ihm die Hauptsache, — nach der Heimath in jedem Sinne, der irdischen und der himmlischen. „Die Ueberzeugung, dass über, neben und in uns eine Macht waltet, welche, Person wie wir selbst, diejenige Rücksicht verlangt oder erzwingt, welche wir einem gütigen und so gemessen wie fest vorausschreitenden Könige, einem ernsten und sorgsamem Vater, einem alle Tage und Stunden bereiten Helfer und Ärzte schulden, diese Ueberzeugung bedarf, um zu entstehen und zu gedeihen, einer irdischen Heimath, — einer (durch Liebe, Gesetz und Waffen) befriedeten Heimath, in welcher man lebt, in welcher man Gesetze des Lebens erlernt oder mindestens ahnt, weil man eine Entwicklung vor sich sieht, eine vom Ahnherrn zum eigenen Enkel stätig

und stille fortlaufende Entwicklung. Die Frömmigkeit braucht Feste, an denen Sonnenschein durch die Herzen rinnt. Sie braucht Gräber, an denen die Liebe klagt, die Hoffnung trauert, der Gruss der Ewigkeit (aus der himmlischen Heimath) empfunden wird. Sie braucht eine Vorzeit heiligen Alters, deren Bestes sie aufsaugt, weiter bildet, bewahrt, deren Schauer den Hintergrund für eine ohne Ablass erwartete Zukunft abgeben.“ In diesen wenigen Worten, die Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit, Vergangenheit und Zukunft, den Inhalt des Lebens und seine Formen und damit auch Staat und Kirche zusammenfassen, finden zugleich auch Gang und Ziel der Arbeit und Mähen des Gelehrten beredten Ausdruck, „auf der Fahrt nach der Heimath, — die Heimath die Hauptsache.“ Sie enthalten aber auch die schärfste Kritik jenes Gelehrtenthums, für welches, wie Lagarde sagt, „Geistlosigkeit, Langeweile und im Verhältniss zu den Leistungen der Selbständigen sich steigernde Abgunst gegen Diese konstitutionelles Recht ist, wider das ich mich empöre, indem ich Verstehen an die Stelle des Registrirens, unbegrenztes Forschen an die Stelle selbstzufriedenen Besitzes, Arbeit unter vielen Befreundeten an die Stelle geforderter Bewunderung für gemüth-, verständniss- und ideenlose Empiriker setze.“ Wem diese Worte zu hart scheinen, der möge bedenken, dass eine Nation, deren Geistesleben durch ein solches Gelehrtenthum beherrscht und genährt wird, dem Untergange unrettbar zueilt. Eben um deswillen spricht man unter uns seit einem halben Jahrhundert von der Wiederkehr eines byzantinischen Zeitalters. Je kräftiger die Weckrufe bei der Gefahr einer solchen Wendung ertönen, um so zweckmässiger.

Manchem unserer Leser werden Lagarde's Urtheile und Worte zu theologisch, also zu einseitig gefärbt vorkommen, als dass die grossen Verhältnisse, um die es sich hier handelt, dadurch wirklich gedeckt erscheinen könnten. Diese erinnern wir an das übereinstimmende Urtheil Goethe's und Anderer, dass gerade eine theologische Bildung den sichersten Untergrund zur Beurtheilung von Gemeinuständen und grossen Verhältnissen abgebe, auch von politischen, — ferner an die unlängbare Thatsache, dass die grossen kirchlichen Organisationen in der Regel eine längere Dauer aufweisen als die politischen, was doch wieder ohne tiefere politische Einsicht der Kirchenmänner nicht möglich wäre. Uebrigens ist Lagarde, obwohl Laie, selbst auch Doktor der katholischen Theologie gewesen. Für ihn ist die Theologie sogar die „Königin der Wissenschaften“, aber nicht so, wie sie jetzt in den verschiedenen Kirchengemeinschaften gelehrt wird, — dieser Theologie spricht er vielmehr den wissenschaftlichen Charakter gradezu ab, — sondern er ist darauf aus, sie erst zu jener königlichen Würde zu erheben, indem er sie in die „Wissenschaft vom Wachstume des Reiches Gottes an allen Orten und zu allen Zeiten, nicht blos in Israel“ verwandelt. Damit ist aber auch die Befreiung des arisch-christlichen Geistes vom semitischen Mythos schon gegeben.

„Um des Teufels Reich zu brechen“, sagt der Semitist Lagarde, habe er die von ihm erworbene Kenntniss der Psyche und der Sprachen semitischer Völker Andern mittheilen wollen, zunächst seinen Volksgenossen. Ja, hat denn der Teufel in eigner Person heute seinen Thron unter uns aufgeschlagen? — Wie der deutsche Volksgeist damals, als ihm die erste Kunde von der frohen Botschaft des Weltheilands zugetragen wurde, Wesen und Sinn dieses Evangeliums, — dem die angeborene Natur, es fordernd und ihm förderlich, entgegenkam, — erfasst hat, das sprechen uns jene alten Gedichte aus, welche die eben durch diese Botschaft entfachte Begeisterung geschaffen hat. Als germanischer Held und Heerkönig ist Christus unseren Vorfahren erschienen, in Mitten seines „Gesindes“, das er, „der Waltende unter dem Wehrthum“, selber sich erlesen hatte:

Da sass des Landes Hirte
 Im Angesicht der Edlen,
 Gottes eigen Kind,
 Wollte mit Worten
 Spähtüchtige Schaar
 Belehren, die Leute,
 Wie sie Lob Gottes
 In diesem Weltreiche
 Wirken sollten, —

so erzählt unser Heliand. Wer aber Gottes Lob auf Erden wirken will, der muss wohl vorher des Teufels Reich gebrochen haben. Es ist überliefert, dass in jenen Tagen ein sächsischer Edeling sich erbot, mit seinen Mannen auszu ziehen, um die Mörder des Heilands zu strafen; — der Mann würde wohl grosse Augen machen, wenn er heute unter uns eine Ordnung begründet oder wenigstens im Entstehen sähe, wie sie von der angeborenen Natur eben jener Mächte ge fordert wird, welche der Heiland bekämpft hat, — eine Ordnung, die dem evangelisch Gesinnten nur als Teufelswerk erscheinen kann. Der Heiland (*heliand*) ist unseren Vorfahren auch als der *neriande*, d. i. als der heilende und genesen machende, der *nährende* und erhaltende, erschienen, — wer besorgt aber heute im Grossen die leibliche Ernährung des deutschen Volkes, und wie besorgt er sie? Des Heilands Wort war „nahrhaft“; aber wie klingt die Lehre Jener, die heute unter uns die Wortführer der „Nation“ geworden sind? Sie klingt so wie die Lehre der Heilands- und Heilsmörder klingen kann. Lucifer hat wieder das Amt des Lichtbringers überkommen. Lagarde war der rechte Mann, um ihm die dampfende Fackel, die den Weg zur Hölle als den Pfad zum Himmel er scheinen lässt, aus der Hand zu schlagen.

Der Teufel ist der „Vater der Lüge“. Die grosse vorchristliche Lüge jenes Volkes, dessen mumienhaft vertrocknetem Wesen heute nur dadurch noch der Schein des Lebens erhalten wird, dass die christlichen Völker es, wegen seines Zusammenhanges mit der Heilsidee, mit ihren besten Säften nähren, besteht darin, dass dies Volk die Heilsidee als aus seinem eigenen Wesen, seinem *Blute* entsprungen darstellt und hieraus ein Recht auf Weltherrschaft ableitet. Indem es sich so mitten unter „Werdenden“ vom Werden und von aller Gemeinschaft und Herzenstheilnahme mit den Werdenden ausschliesst, hat es sein Schicksal so tragisch gestaltet. Die Entzifferung altägyptischer, babylonisch-assyrischer und altpersischer Schriftdenkmäler hat aber unwiderleglich gezeigt, dass die Heils idee und das Streben nach ihrer Verwirklichung unter jenen Kulturvölkern nicht weniger lebendig war als in Israel, und lange bevor es ein Israel gab, und dass diese Idee, wie es ja auch die Natur der menschlichen Dinge mit sich bringt, dem jüdischen Volke nur aus der allgemein menschlichen Entwicklung zugeflossen war, wobei denn auch zu beachten ist, dass grade unsere durch die neuere Wissenschaft fest begründete Gesamttanschauung eine andere Auffassung gar nicht mehr zulässt. Zur Bekämpfung der jüdischen Lüge nun, die aus der Heilsidee und dem Heile selbst ein Monopol für das eigene Volksthum macht und demgemäss alle Nichtjuden vom Heile ausschliesst, ja als thierische Wesen zu betrachten lehrt, denen von Natur das Erstreben des Heils versagt ist, ver langt Lagarde das entschlossene Isoliren der Unwahrheit: „Man muss — so sagt er — alle Lebens-Elemente, die dieser aus der allgemeinen Entwicklung zufließen, und die sie verlogener Weise als aus ihr selbst entsprungen darstellt, ihr unzugänglich machen, damit sie nur auf sich selbst angewiesen sei.“ An solcher geistigen Isolirung muss alle Lüge sterben, und dass diese Isolirung des

Judenthums heute schon in den Grundlinien nahezu vollendet ist, muss vielleicht als das grösste Verdienst Lagarde's angesehen werden; denn er ist es, der die Anfänge jener hochmüthigen Absonderung des Judenthums von der gesammten übrigen Menschheit als das Werk Esra's, und das Wesen des durch Christi frohe Botschaft bekämpften Pharisäismus als eines aus jenen Anfängen erwachsenen zielbewussten theoretisch-praktischen „Separatismus“ erkannt und dargestellt hat, und erst diese Erkenntniss ist es, die dem Judenthum tödtlich wird, denn in allen Kämpfen und aller Neugestaltung ist es der Geist, der voranwaltet. Um die Einsicht in diese Dinge auch für Andere anzubahnen und für die gesammte christliche Welt fruchtbar zu machen, hat sich Lagarde an die ungeheure Aufgabe gewagt, er der Einzelne, die umfassendsten Vorarbeiten auf seine Schultern zu nehmen, die ein richtiges Verständniss der Alttestamentlichen Schriften erst ermöglichen sollten, und eben der heroische Fleiss, den er auf diese Arbeiten verwendet hat, ist ihm vor der Zeit tödtlich geworden.

Aber auch diese Arbeiten sollten nur Eimen der Grundpfeiler und Ecksteine legen zu einem Gebäude, unter dessen Kuppeln Raum war für jene Geister aus allen Völkern, in denen sich der Vater aller Geister spiegelt. Wie jede andere Arbeit, so war ihm auch diese nur ein Mittel zu dem Zwecke, „eine Gesamtanschauung des um die ganze Menschheit werbenden Reiches Gottes zu finden“. Hiermit erst ist jener Keim an's Licht gezogen, welcher in der die heutige Gesamtanschauung beherrschenden Forderung einer höheren menschlichen Gemeinsamkeit gesund und entwicklungsfähig ist. In diesem Sinne hat er die Errichtung einer Akademie vorgeschlagen, der die Leitung der „theologischen“ Studien und die Herausgabe aller Dokumente der Religionsgeschichte übertragen werden sollte, und die an ihr Betheiligten sollten nach seiner Auffassung die Apostel einer neuen Kirche werden. „Ich kenne — so sagt er — nur die Geisteswissenschaften; diese aber weisen, wenn der richtige Mann sie lehrt, stäts auf den unendlichen Werth der Geister und auf den Herrn und Vater der Geister hin. Mir widersteht der hoffärtige Glaube, dass Kinder Gottes nicht auch am Ganges, am Hoango, am Choaspes und am Oxus gelebt haben sollten.“ Die Gotteskindschaft Aller erschien ihm als der eigentliche Zweck der frohen Botschaft Christi, ihre Verwirklichung in einem Reiche Gottes auf Erden als die Aufgabe der Kirchen, und die Geschichte der Verwirklichung dieses Reiches, „als eines ausserhalb menschlichen Einbildens vorhandenen Systems von Gottesgedanken“ als Vorwurf und Gegenstand der Theologie in seinem Sinne, die eben hierdurch wieder zur „Königin der Wissenschaften“ werden sollte.

Nun ist es freilich wohl zweifellos, dass heute und noch auf lange hinaus eine solche gemeinsame Arbeit „vieler Befreundeter“ unmöglich scheint, obwohl die alten kirchlichen Orden eben nur Verbrüderungen solcher Befreundeter waren, deren Ziele, im Sinne des noch jugendlichen Christenthums aufgefasst, von denen Lagarde's nicht sehr verschieden waren; und eben so gewiss ist es, dass jene Vorarbeiten, die eine Wiederkehr ähnlicher Einstimmungen erst anbahnen müssen, einstweilen noch durchaus nur von Einzelpersonen, von Individuen, ausgehen können, — und Lagarde gehört eben zu diesen Einzelnen. Aber so übersichtlich diese Gedanken auch gar Manchem erscheinen mögen, für Lagarde hat es sich nie um Utopien gehandelt. Er fusst immer fest auf der Erde, und er will jene Gesamtstimmungen insbesondere „auch als Patriot“, als Deutscher, gewonnen wissen. Er ist es ja grade, der die „Heimathskunde“ und die Orientirung in den dem deutschen Volksthum durch die Weltlage gesteckten Aufgaben vom Boden der Heimath aus zum Prinzip der Volks-erziehung gemacht hat, wie es in diesen Blättern bei Besprechung jener anonymen

Schrift „Unsere nationale Erziehung“ (1891, Stück 12) des Näheren ausgeführt ist. Indem er die führenden Geister des deutschen Volkes und insbesondere die seiner Erzieher auf jene höchsten Aufgaben hinweist, deren Ziele scheinbar unendlich weitabliegen von denen der näheren Gegenwart, welchen wir doch auch um jeden Preis gerecht werden müssen, knüpft er das Gegenwärtige an jenes Ewige und gleichmässig alle Gestaltung Ueberherrschende, von dem aus alles Zeitliche erst die rechte Belenchtung erhält, und aus welchem allein jedem Volksthum die Quellen dauernder Lebenstüchtigkeit zufließen. Diese Lagarde'sche Anschauung mit den aus ihr erwachsenden Anforderungen ist gar weit von jenem geistigen Chauvinismus entfernt, der das deutsche Volk auf kurzem Wege in den „Adel der Menschheit“ umwandeln möchte und ihm eben dadurch die Lebenswurzeln des Strebens im Geiste durchschneiden würde, an welches doch die allen geistig Lebendigen Tag um Tag durchaus unentbehrliche Erlösung aus den Folgen eigenen Irrsins und Ungenügens für alle Ewigkeit gebunden ist. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“.

Wir haben schon gesagt, dass auch die rein gelehrten Werke Lagarde's für den Eingeweihten einen, wenn auch nicht überall unmittelbaren Zusammenhang mit den Lebensfragen der Gegenwart hervortreten lassen. Es sind immer zunächst lebendige Bedürfnisse der Zeit gewesen, — freilich der Zeit, wie sie in seinem Sinne sich mit dem Ewigen, nach Rückwärts und nach Vorwärts angeschaut, im vollen Frieden zu erhalten bemüht bleiben soll, — was ihn angetrieben hat, jene Stoffe zu behandeln, die den Gegenstand seiner wissenschaftlichen Untersuchungen bilden. Davon im Einzelnen zu überzeugen, wäre aber auch gar manchem heutigen Wissenschaftler gegenüber eine schwere Sache. Doch unsere Aufgabe an dieser Stelle kann ja nur sein, die Leser dieser Blätter auf jene Schriften unseres grossen Todten hinzuweisen, welche die Behandlung der ihr und der Ihrigen Wohl zunächst berührenden volkswirtschaftlichen, politischen und kirchlichen, sowie der nationalen Erziehungsfragen unmittelbar zum Vorwurfe haben, und diese sind — in der Hauptsache — gesammelt in seinen „*Deutschen Schriften*“, über die wir hier noch einige Worte zufügen wollen. Sie erschienen zuerst in den siebziger Jahren in zwei Heften und wurden i. J. 1886, als „Ausgabe letzter Hand“ und bedeutend vermehrt, in einen starken Band vereinigt, der 1891, nur wenige Monate vor dem Tode ihres Verfassers, in einer wohlfeilen Volksausgabe wieder abgedruckt worden ist. *) Vorausschicken müssen wir noch, dass die pflichtmässig berufene Kritik auch diese Schriften todtzuschweigen versucht hat, was zwar ihre Wirkung verzögern, aber doch nicht unterdrücken konnte. Heute haben sie sich bereits einen grossen Leserkreis erobert, und die Wirkung, die sie unter Alt und Jung in ganz Deutschland, und soweit die deutsche Sprache verstanden wird, auf so Vieler Köpfe und Herzen schon ausgeübt haben, kann nicht mehr verloren gehen.

Gar Viele sprechen heute von einer Weltmission des Deutschthums und möchten im Handumdrehen die guten Deutschen in die Führer der Menschheit verwandeln, aber wie Wenige denken an die Voraussetzungen, ohne welche dergleichen Aspirationen nur Luftgebäude der Selbstverblendung sind, denen jedes Fundament fehlt. Nur gar Wenige mögen heute in jene Tiefen hinabsteigen, in welchen der Grundstein zu jedem Bau gelegt werden muss, der auch nur nach menschlichem Ermessen Dauer versprechen kann, geschweige denn für eine „planetarische“ Ewigkeit, die doch den Hintergrund für solche Träume abgibt. Für unsere sogenannten

*) Verlag der Dieterich'schen Universitätsbuchhandlung in Göttingen. 420 S. Lexikonformat. Preis: M 4.

„Denker“, die durch ihre Denk-„Arbeit“ die Zustände der Massen zu beeinflussen oder gar von Grund aus umbilden zu können vermeinen, besteht diese Arbeit leider fast nur in einer logischen Gymnastik im widerstandsfreien Aether, hoch über den Gewässern, die sie bis in die Tiefen hinab in Bewegung zu setzen glauben, und sie nehmen dabei nicht wahr, dass ihnen die unerlässliche Voraussetzung jeder Wirkung auf die Massen fehlt, -- der nöthige Grad von Gemeininstinkt. Indem sie das, was unter dem Gemeinsamen das Gemeinsamste ist, die Gottgläubigkeit und die Religiosität, bekämpfen, merken sie nicht, --- eben weil der Gemeininstinkt mangelt --, dass sie für ihre eigene Person, gegenüber den Massen selbst und den sie zusammenfassenden kirchlichen Organisationen, von Vorn herein das Recht einer bevorzugten und isolirenden Ausnahmsstellung postuliren und schon darum unfähig sind, in diesen Gemeindungen richtig zu urtheilen. Der Führer muss freilich eine isolirte Stellung einnehmen, aber was ihn isolirt, ist nicht ein Vorrecht, sondern die Thatsache, dass der Gemeininstinkt in ihm zur grössten Stärke entwickelt ist. Und hätte der Führer einer Armee Flügel, die ihn selber über Berge und Meere und in die nächste Nähe der höchsten Geisterwelt trügen, so wäre er deshalb nicht im Stande, seine Truppen anders als auf ihren eigenen Füßen oder mittels der landesüblichen Vehikel zu bewegen. In dem Ausspruche Lagarde's: „Religion wird durch Religion bekämpft, nicht durch Religionslosigkeit“ liegt für Die, welche das vergessen können, die rechte Wegweisung.

Die Frage der Wiedergeburt des deutschen Volkes ist deshalb für Lagarde in der Hauptsache eine religiöse Frage. Er sagt (Mittheilungen, Bd. IV, S. 421): „Das muss jedenfalls gesagt werden, dass ein in Katholiken und Protestanten zerfallendes Volk kein einiges Volk ist, oder doch nur auf die kurze Zeit einig sein kann, in der es nicht einsieht, dass eine nicht durch ein gemeinsames Ideal gebundene Nation eine Nation nicht ist und, falls sie durch Gewalt sich zusammenhalten zu lassen einwilligt, oder durch Interessen, also durch Egoismen zusammengehalten wird, nur den Schein der Einheit, nicht die Einheit besitzt. Denn auf jede Gewalt gibt es schliesslich die Revolution als Antwort, auf jeden Egoismus den Kampf der Interessen, d. h. den Bürgerkrieg. Katholizismus, Protestantismus, Judenthum, Naturalismus müssten vor einer neuen Weltanschauung das Feld räumen, ganz räumen, so dass ihrer nicht mehr gedacht werde, wie der Nachtlampen nicht mehr gedacht wird, wenn die Morgensonne über die Berge scheint, — oder aber die Einheit Deutschlands wird von Jahr zu Jahr fraglicher.“ Das ist gewisslich wahr! Gar leicht könnte in den wahrscheinlich unvermeidlichen Wechselfällen der für Europa bevorstehenden Kriege der die Nation auch heute noch spaltende Gegensatz in Katholisch und Protestantisch die Ursache zur Verschiebung der heute bestehenden Allianzen werden, auf denen doch unsere ganze Hoffnung beruht, dass nicht etwa ein neuer Dauerkrieg hereinbreche, wie der dreissigjährige, der gegen zwanzig Millionen deutscher Seelen durch Schwert, Hunger und Seuche vernichtet hat. Da gibt es nur Eine Rettung: die Aufstellung eines gemeinsamen Ideals für alle religiösen Parteien, dem sich Alle mit heiligem Ernste anzugleichen suchen müssen. Es leidet keinen Zweifel, dass die durch den dreissigjährigen Krieg erkämpfte Parität, sowie sie seit Langem von den Besten der Nation, insbesondere auch von unseren grossen Dichtern, verstanden und zum Ausdrucke gebracht worden, bereits die Keime in sich birgt, aus welchen jenes Ideal erwachsen kann, und darum hat Lagarde den preussischen Kulturkampf bitter beklagt, durch welchen diese Parität thatsächlich verletzt worden ist. Insbesondere aber hat er verlangt, dass der Staat den anerkannten Kirchengemeinschaften in der Erziehungs-

frage volle Freiheit gewähre, und er zeigt, wie thöricht es ist, Millionen von Volksgenossen zu gestatten, dass sie einer bestimmten Glaubensgemeinschaft angehören, und ihnen doch das Recht abzusprechen, ihr Theuerstes, ihre Kinder, in dem Glauben dieser Gemeinschaft zu erziehen, an welchen für sie das Heil gebunden ist.

Aber nicht religiöse Gleichgiltigkeit und Stumpfheit, die doch, falls eine dem heutigen Staate erwünschte Wirkung seiner Einmischung in kirchliche Dinge einträte, die einzige Folge dieser Einmischung sein könnte, vermögen auf jenes gemeinsame Ideal hinzuführen; vielmehr müssen der in den anerkannten Gemeinschaften noch lebendigen Idealität, die — wie Lagarde sagt — an ihrem Gewissen keinen Schaden nehmen und keinen Verlust an ihrem sittlichen Vermögen erleiden will, durch die staatliche Macht selbst alle Hindernisse aus dem Wege geräumt werden. „Wir müssen die vorhandenen Ideale auf eigene Füße stellen. Diejenige Gruppe wird siegen, welche der Nation am Selbstlosesten dient.“ So erscheinen die Ideale wieder als „werdende“, und eben auf das lebendige „Werden“ weist ja Lagarde die „Werdefaulen“ von heute überall hin. Er zeigt, wie die Kirche die Gemüther nur so lange befriedigt hat, als an ihr gebaut wurde, und dass man sie verliess, als sie fertig war. Er weist auch die Lebenden an, ihre Befriedigung nur im Bauen zu suchen, wie unsere Vorfahren gethan haben, und beweist uns, dass wir sie hier suchen müssen, „da die Jahrhunderte vor uns gezeigt haben, dass Menschen niemals mehr thun können, als anfangen oder fortfahren, und wenn sie an das Vollenden gelangt sind, des Vollendeten müde, doch wieder von vorne anheben.“ Uns aber lehrt Lagarde „von Neuem anheben“, indem er das Wesen des religiösen Ideals uns von Neuem vor Augen stellt und die Nation anleitet, ihre Zukunft dessen Dienste zu weihen und so die neu zu gewinnende Jugend an Ewiges zu knüpfen. In diesem Sinne hat Lagarde, wie in den „Deutschen Schriften“, so noch in seinem vorletzten Lebensjahre durch die Schrift „Ueber die von Herrn Paul Güssfeldt vorgeschlagene Reorganisation unserer Gymnasien“ (Göttingen 1890) in die nationale Erziehungsfrage eingegriffen, und wenn in der bekannten Berliner Kommission zwar Güssfeldt, aber nicht Lagarde zu finden war, und diese „Blätter“ noch kurz vor Abschluss des verflossenen Jahres sich mit Bangigkeit fragen mussten, was nun weiter werden möge? — so hat das inzwischen erfolgte gänzliche Aufgeben der preussischen Schulgesetzvorlage diese Befürchtung nur allzusehr gerechtfertigt. Der Zweck dieser Vorlage konnte nur der sein, die Juden von der christlichen Volksschule auszuschliessen; dies heisst aber unter den heutigen Umständen weiter Nichts, als den christlichen Konfessionen jenes Recht wieder zu geben, welches die Juden von Anbeginn an gegenüber allen andern Religionsgenossenschaften der Erde und in allen Staaten, die ihnen das Gastrecht gewährt haben, im höchsten Maasse beansprucht und geübt haben und noch heute üben, nämlich das Recht der konfessionellen Schule, — um welches Recht die Juden ihrerseits die christlichen Konfessionen dadurch gebracht haben, dass sie selbst in die christlichen Schulen eindringen und dort maassgebend werden, was ihnen bei der Schwäche oder dem Schwachmuth der heutigen Vertreter der Christenheit — wir sagen nicht einmal des Christenthums — in Schule und Wissenschaft nur allzuleicht gelingt. Nur ist dabei immer zu beachten, dass den Juden das Recht nicht zusteht, ihr Religionswesen als eine Konfession neben den christlichen Konfessionen zu bezeichnen, auf welche ja allein seit Jahrhunderten dieser Ausdruck beschränkt war; vielmehr sind sie Träger einer besonderen Religion, und zwar jener ausschliesslichen National-Religion, die von allen vorchristlichen Religionen die ausschliesslichste und die im eigentlichsten Sinne antichristliche war und noch ist und

demzufolge, wenn sie sich in die christliche Schule eindrängt, dies, den Forderungen ihres eigenen Prinzips gemäss, nur in feindlicher Absicht thun kann. Durch das sogenannte Reformjudenthum darf man sich nicht irre machen lassen, denn seine Vertreter sind nur vorgeschobene Posten, die zum grossen Theile schon im Lager des Feindes selbst stehen. Die Jugend muss religiös erzogen werden; Religion ist heute unter uns nur in der Form der Konfessionen vorhanden, also muss die Schule heute unter uns in der Hauptsache konfessionell sein. Das Eindringen der Juden in die christlichen Schulen verhindert aber heute die Entfaltung des christlichen Prinzips und damit die religiöse Erziehung der Christen (Gojim), und das eben ist die Absicht der jüdischen Oberleitung, denn glaubens- und sittlich haltlose Horden sind leicht zu beherrschen, und sie werden am leichtesten beherrscht von Solchen, die selbst durch ein überaus strenges religiöses Reglement unter sich fest zusammengehalten werden, und dies Reglement überliefern die Juden eben in ihren konfessionellen oder besser gesagt National-Schulen (Talmud-Thora-Schulen). Es gibt also heute keinen anderen Weg zur Rettung der Christen, als Diesen, das ihnen von den Juden in anmaassendster Weise unter den Händen wegeskamotirte Recht, konfessionelle Schulen zu halten, wieder zu geben. Von diesem Gesichtspunkte aus hat Lagarde die konfessionelle Schule empfohlen und insbesondere auch das durch die Vorlage gewährte Recht der Privaten und Körperschaften zur Errichtung von Schulen hervorgehoben, auf welches heute das Hauptgewicht zu legen ist. Selbst Eugen Dühring, der alle Ausschlüssungen aus religiösen Gründen für *verwerflich* erklärt, sagt (Judenfrage, 4. Aufl. S. 162): „Das allgemeine Urtheil, mit welchem die modernen Völker auf die Versuche zur weiteren Verjudung des Unterrichts zu antworten haben, ist die gesetzliche Erklärung, dass, ausser in eigentlichen Hebräerschulen, keine Person jüdischer Abstammung öffentlichen Unterricht erteilen darf.“

Die Vorlage ist gefallen, Israel hat abermals einen Sieg erfochten, — freilich nur einen Pyrrhussieg. Man hat neue Bahnen betreten wollen, und ist zurückgewichen. Mögen Diejenigen, welche zunächst berufen sind, die erst zu errichtenden Vorwerke und Brückenköpfe der neuen Bahnen gegen die Anstürme des Judaismus, der in der konfessionellen Schule den Grundstein jenes Bollwerks erblickt, an dem er in Verfolgung seiner Weltherrschaftspläne sich die Stirne einrennen muss, zu verstärken und zu vertheidigen, stäts eingedenk bleiben, dass es sich hier nicht nur um Tagesfragen handelt, sondern um jene Kämpfe, durch welche, in Hoffnung und Geduld, die Begründung einer neuen Volksjugend eingeleitet werden muss, die Jahrhunderte überdauern soll. Möge ihnen stäts der Gedanke vorschweben, dass dem deutschen Volksgeiste nur auf diesem Wege jene Ruhe und jene Stätigkeit im Vorschreiten wiedergegeben werden kann, welche die Voraussetzung alles Dauerlebens ist, und deren er nun schon so lange entbehrt.

Noch in seiner allerletzten Schrift (Mittheilungen Bd. IV S. 422) hat Lagarde gesagt: „Wenn jetzt die grossen Gewalten der Geschichte das nicht thun, was zu thun sie berufen sind, so müssen die kleinen Gewalten, die Einzelpersönlichkeiten, in's Feuer.“ Wenn nun heute auch die Staatsgewalten sich ernstlich anschicken würden, ihrem Berufe auf dem Felde der Erziehung im Sinne unseres grossen Todten gerecht zu werden, nachdem er selbst im Feuer zusammengebrochen ist, so bliebe doch unter uns für die Einzelperson, das Individuum, der Arbeit noch die Hülle und Fülle, nicht nur in Ueberwachung und Bekämpfung jener rein reaktionären Mächte auf politischem und kirchlichem Gebiete, welche die neue Wendung in ihrem Sinne auszunützen ohne Zweifel bereit stehen, sondern vor Allem auch auf dem Gebiete der materiellen Lebensfragen.

Der Geist des Menschen ist an den Leib gebunden, und Lagarde war der Letzte, der nicht eingesehen hätte, dass es sich in erster Linie um das zeitliche

und leibliche Leben eines Volksthum's handelt, wenn es den Forderungen des Geistes und des Ewigen gerecht werden soll. Er ist Einer von Jenen, die den volkswirthschaftlichen Fragen am allerschärfsten zu Leibe gehen und die damit zusammenhängenden Forderungen an Staat und Königthum am unerschrockensten aussprechen. Dass er sich auch hier als entschiedenster Antisemit erweist, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. In der Ueberzeugung, dass die Enteignung des deutschen Bodens und die Helotisirung der Nation in erster Linie durch das unbeschränkte Walten Israels bewirkt werden, verlangt er geradezu die Monopolisirung des Geld- und Kreditwesens durch den Staat, weil dies Monopol heute thatsächlich in den Händen unserer Juden ist. In einer seiner letzten kleineren Schriften („Ueber einige Berliner Theologen, und was von ihnen zu lernen ist,“ 1890.) sagt er: „Als die Fürsten aller Länder die Verkehrsmittel der neueren Zeit, die Posten, Eisenbahnen, Telegraphen monopolisirten, — wo das noch nicht geschehen ist, wird es trotz Israel geschehen —, da sind sie von der Ueberlegung geleitet worden, dass jener Verkehrsmittel Niemand ent-rathen könne, und dass diese Mittel deshalb nur im Interesse der Gesamtheit verwaltet werden dürfen. Aber das grösste Verkehrsmittel, das es gibt, ist jetzt das Geld. Es ist die Folge der Verstaatlichung der Posten, Eisenbahnen und Telegraphen, dass auch der Verkehr mit dem Gelde verstaatlicht werde. Denn die Gesamtheit geniesst dann die Prozente, die jetzt die Banken und Bänken geniessten. So wie es geschehen ist, hört Israel auf zu schaden, denn Israel existirt überhaupt nur noch durch das Geld. So wie es geschehen ist, hört der Philo-semitismus der fälschlich sogenannten „höheren“ Stände auf; denn Jenes, wie Dieser, rührt nur davon her, dass sich die „höheren“ Stände als Geldverdienende (an Börsengeschäften) betheiligen.“ Das mag als Probe gelten, dass er das Kind beim rechten Namen zu nennen wagt. Der Hauptnutzen einer solchen Sprache im Munde eines Gelehrten liegt aber darin, dass durch solche Beispiele die schon seit zwei Jahrhunderten unter dem deutschen Gelehrtenthum eingelebte Verblödung gegenüber den das Volksleben selbst bedrohenden Gefahren, wenn auch unsanft, aus ihrem Traumleben geweckt oder aus eigennütziger Verstocktheit aufgerüttelt wird.

Aber um den Aufgaben gerecht zu werden, durch deren Lösung die Lebens-noth des Deutschthums allein gewendet werden kann, dazu hat Lagarde den heutigen Staat für unfähig gehalten, der für ihn, soweit er überhaupt Einfluss übt, nur aus einem Status von Referenten und Dezernenten besteht, welcher an die Stelle des altgermanischen, die Kräfte der freien Individuen und der sich selbst verwaltenden Korporationen zusammenfassenden und leitenden Königthums getreten ist, dessen Geist doch gerade die Hohenzollernfürsten in hervorragendem Maasse erfüllt hat. „Als der grosse Kurfürst und Friedrich Wilhelm der Erste die Macht der Stände, d. h. der Junker, brachen, haben sie ihren Nachfolgern nicht die Befug-niss zu geben gemeint, die Personen, welche sie an Stelle der Stände zur Verwaltung des gemeinen Wesens verordneten, die Beamten, über sich selbst und ihre Nachfolger zu setzen. Der Staat ist nur da, um Geschäfte zu erledigen, welche ihrer Natur nach von Einzelnen nicht erledigt werden können; aber er ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zwecke.“ Die Erkenntniss der zunächst zu erstrebenden Ziele geht immer nur in Einzelnen vor sich, und führen kann immer nur Einer. Deshalb dringt Lagarde in jeder Weise, wie auf die Befreiung der Individualität und der Körperschaften, so auf die Verjüngung des germanischen Königthums, — jenes Heerkönigthums, unter dessen Führung einst die jugendkräftigen Stämme unseres Volkes in die Geschichte eingetreten sind, welchem heute wieder seine Fürsten den Boden bereiten und sichern müssen, auf

dem ihm in Erstrebung neuer Geistesziele eine neue Jugend erblühen soll, die wieder auf Jahrtausende hinaus lebenskräftig bleibt. In diesem Sinne will er, dass unsere kleinen Könige und Fürsten wieder zu Stammherzogen werden, ein verjüngter Adel wieder die Führung der Gaue übernehmen soll, — an der Spitze des Ganzen der Kaiser, unten das Volk, als ein „Gefolge“ seiner Fürsten im wahren Sinne des Wortes. Das sind wohl hochfliegende Gedanken, deren Verwirklichung tiefgreifende Geistesarbeit voraussetzt zur Wiederbelebung altgermanischen Sinnes, — das Ganze die Kehrseite zu dem, was unsere semitischen Gäste, welche heute die Führung des deutschen Geistes an sich gerissen haben, zu verwirklichen gedenken. Aber wie könnte auch der Jude anders, — Er, „der die blödsinnige Rede des für fünfundzwanzig Pfennige verlorene Eselinnen nachweisenden Propheten Samuel über das Königthum in den Gliedern, und der für deutsche Art im Allgemeinen, wie für den Schlüsstein deutscher politischer Anschauung, das Königthum, im Besonderen keinen Sinn hat.“

Hier zumeist, in dem Mühen um Wiedergewinnung und Befreiung des nationalen Lebensbodens zur befriedeten Heimath für eine neue Volksjugend, berührt sich das Streben Lagarde's mit dem Werke unseres Meisters Richard Wagner, das sich zusammenfassen lässt in den Satz: er schuf deutsche Gestalten, hauchte ihnen den Athem deutscher Seele in deutschen Tönen ein, erweckte durch die vereinten Mittel der deutschen Kunst deutsche Weltanschauung mit deutschem Muth zu voller Wahrhaftigkeit, verkündete dieses, in der Kunst und Kunstempfindung bereits verwirklichte Ideal als das Ziel einer Gesamtbewegung des deutschen Geistes zu einer deutschen Kultur, und indem er auf allen Gebieten zu erforschen und zu fördern suchte, was deutsch ist, wehrte er zugleich mit unerbittlicher Strenge ab, was undeutsch ist, vor Allem das internationale Judenthum. In all Diesem ist er ein Streitgenosse Lagarde's, als welcher er für das Mittel des Wortes allerdings die Sprache seiner Kunst besitzt und sich mit seinem Werke vor der Nothwendigkeit jeder Berücksichtigung realer Zeitpolitik in die Freiheit einer idealen Welt bergen darf, aus der hervor die Wirkungen seines Genie's nur um so unmittelbarer die deutschen Herzen zu treffen und zu bewegen vermögen.

Lagarde ist aber als Politiker nicht kleindeutsch gesinnt, sondern Grossdeutscher im edelsten Sinne des Wortes, und seine Liebe umfasst vor Allen auch die zehn Millionen Deutsche, die in Oesterreich-Ungarn wohnen und heute einen so schweren Kampf zur Erhaltung ihres Volksthum's gegen Slaven, Magyaren und Juden zu führen haben. Er hält die ganze kleindeutsche Bewegung für eine mehr künstlich gemachte als aus dem natürlichen Boden des Volksthum's heraus frei erwachsene. Indem er ausführt, dass in diesen Fragen die Regierenden als handelnde Personen im Schlepptau eines religionslosen, die Geschichte nicht verstehenden liberalen Gelehrtenthum's fahren, sagt er: „Die (kleindeutschen) Ziele, über welche hinauszutreiben ich seit Jahren nicht müde werde, — die gelehrt gebildeten Stände, die alexandrinisch veranlagten Epigonen der klassischen Periode des vorigen Jahrhunderts haben sie gesteckt. Diese Stubengelehrten sind es auch gewesen, welche für die 1848, 1866, 1871 siegreich durchgeführte Revolution einen Verschwörungsapparat erfunden und Leute zur Bedienung dieses Apparates abgerichtet haben.“ Lagarde gehört nicht zu Denen, die dem führenden Staate das Recht vorbehalten, gegen seinen nächsten Verbündeten einen wirthschaftlichen Krieg zu führen, die heiligsten Gefühle seiner Unterthanen zu verletzen, wie im sogenannten „Kultarkampfe“ geschehen, oder gar Pläne zu hegen, welche die Unabhängigkeit und selbst die Existenz dieses Verbündeten für die Zukunft in Frage stellen. Die einzige Grundlage zu einem Dauer verbürgenden Neuaufbau Gesamtdeutschlands erkennt er in einem „unkündbaren Schutz- und

Trutzbündniss“ zwischen den beiden Kaisern von Deutschland und Oesterreich, die sich gegenseitig die Unantastbarkeit ihres Besitzes verbürgen und zu dessen Aufrechterhaltung im Kriegsfall ihre volle Waffenmacht einander zur Verfügung stellen. Nur so in der That ist die Grundlage zu einem „Mitteleuropa“ zu schaffen, das mit mässiger Anstrengung ganz Europa im Schach zu halten vermag, so den Frieden wirklich sichert und die Abspannung der Steuerschraube ermöglicht. Folgt der Gewinn an idealen Gütern: „Schafft uns alle die Juden fort, welche beanspruchen, in Deutschland als Juden existiren zu dürfen; verfühnt die verschiedenen christlichen oder christlich sein wollenden Religiositäten und steigert sie zu einer einzigen, einzigartigen, nur in den Personen sich differenzirenden Frömmigkeit; setzt den Deutschen grosse Ziele, an denen das ganze Volk Mann für Mann wenigstens durch seine innere Theilnahme mitarbeitet!“ Nur die Aufgabe erhält am Leben. „Bei den mit Russland bevorstehenden Auseinandersetzungen muss die Gelegenheit gesucht werden, die Bundesgenossen des Königs von Preussen (unter den deutschen Fürsten) in ebenso nutzbringende Stellungen zu versetzen, wie sie der König von Rumänien und der Fürst von Bulgarien innehaben. Auch ein König von Armenien — der Berliner Congress hat sich mit Armenien ja schon beschäftigt — treibt, wenn er armenische Politik treibt, ebenso gewiss zu Deutschlands Gunsten Politik, wie die Fürsten von Bulgarien und Rumänien dies thun, wenn sie lediglich für Bulgarien und Rumänien sorgen. Denn je mehr wirklich selbständige, wirklich eigenartige Reiche in Europa und Asien wir neben uns haben, desto sicherer werden wir selbst vor dem moskowitzischen Riesen sein, der uns alle miteinander bedroht.“

Möge der freundliche Leser entschuldigen, dass wir ihm in diesen der Kunst geweihten Blättern soviel von Politik reden; aber auch eine gesunde Kunst kann nur dem Leben selbst dienen wollen und findet deshalb ihre letzte Berechtigung nur in ihren Beziehungen zu den Lebensnöthen und Lebensbedingungen, und selbst wer diesem Satz die Allgemeingiltigkeit absprechen wollte, kann seine Geltung doch nicht von einer Kunst leugnen, die, wie die unseres Meisters, vor allem Andern national sein will. Der geistigen Vertiefung, die sich im Künstler vollzieht, und welcher er dann mit seinen Mitteln Ausdruck verleiht, muss auf der anderen Seite eine Erhöhung der nationalen Gesamtleistung entsprechen und eine Erweiterung des Schauplatzes, auf dem ihre Kräfte zur Wirksamkeit kommen sollen. Auch im gewaltigen Werke Richard Wagner's dient die Kunst, wie einst bei einem Terpander und Thaletas, dem Zwecke der nationalen Erziehung. Wenn ein Volksthum lebendig bleiben soll, so muss es angeleitet werden, auch Kunst und Wissenschaft, als zeitliche Dinge, dem Leben selbst und seinen Aufgaben dienstbar zu machen, sie aus dem eigenen Lebensgesetze heraus zu bändigen. Zugleich aber muss es auch gelehrt werden, seine nationale Besonderheit den ewigen Sitten- und Heilsgesetzen zu unterwerfen und anzugleichen, und hierzu ist dem deutschen Volke heute Lagarde der rechte Führer: er zeigt ihm die Aufgaben, die von Aussen an uns herantreten, lehrt es seine Kräfte sammeln und ihnen die rechte Richtung geben, und er gibt dem deutschen Geiste, in erneuter Anlehnung an das Ewige, die Vertiefung, welche allein diesen Kräften gesunde und dauernde Spannung verleihen kann.

Tritt uns so der Geist des Unvergesslichen auf allen Gebieten, auf denen heute der Kampf um die Bedingungen eines unserer besseren Volksart entsprechenden Lebens geführt wird, wegweisend und wegbahnend, belehrend und gebietend entgegen, so ruft seine Führergestalt uns das Bild in's Gedächtniss, welches der arabische Dichter von dem geistes- und waffenmächtigen Propheten seines Volkes gebraucht, dessen majestätische Person den Eindruck mache, als ob in ihr alle

Kräfte einer gewaltigen Heeresmacht versammelt seien. Auch Lagarde ist ein Prophet genannt worden, aber seine einzige Waffe war das Wort, und die Siegesfrüchte jener Schlachten, die das auf sich selbst und seine Wahrheit angewiesene Wort gewonnen hat, überdauern die Früchte aller Siege, die das Schwert je erfochten, — wenn das Wort fortlebt in den Geistern der Nachkommenden. Der Same, den Lagarde ausgesät hat, ist nicht aufgegangen über Nacht, wie Gras in überdüngtem Boden, um vor der Sonne des nächsten Tages wieder zu welken, aber er hat bereits tiefe Wurzeln geschlagen in vielen Herzen, und die spriessenden Keime bedecken mit der Farbe der Hoffnung schon weite Fluren. Mögen Wind und Wetter, soweit sie aus der Hand der Mächtigen kommen, der jungen Saat günstig sein; die Sonne des Allmächtigen, dem der Heimgegangene in rastloser Arbeit kämpfend und leidend, auch fehlend und irrend, gewidmet hat, wird sie so sicher der Reife zuführen, wie jedes Samenkorn, in welches Keime des Ewigen versenkt sind.

Hans Herrig.

(† 4. Mai 1892.)

Wenn von Fünfzehntausend Einer dahin geht, und so Manche stehen bestürzt und sehen sich trauernd nach ihn um, so lässt sich schliessen, dass dieser Eine mehr als ein „Schriftsteller“ war, nämlich: eine Persönlichkeit. Sein Name schwamm nicht obenauf, alle Tage für Jedermann sichtbar, im breiten Zeitstrom, den die Morgen- und Abendblätter der modernen Weltkunde bedecken. Aber wer ihn kannte, diesen Namen, der wusste sich etwas dabei zu denken. Hans Herrig stand nicht so hoch im Ansehen seiner Zeit, wie viele Unansehnlichen, die die Ansichten ihrer Zeitgenossen vertreten; aber einzeln stand er in seiner Eigenart, der Zeit gegenüber und doch stäts bemüht, auf die Zeit zu wirken, an ihre Bewegungen anzuknüpfen, sie aus dem materialistischen Strombette wieder hinüberzuleiten in die alte deutsche Richtung zum Idealen. So ward er gar zum „Zeitungsschreiber“; so erlahmte er nicht einmal an dem edlen Versuche, das bestehende Theater sich zu gewinnen. In Beidem äusserte sich ein Theil seines eigenartigen Talentes. Denn dies war nicht allein ein Talent des Herzens, das dichterische Anschauungen mit dem idealen Streben beseelte, Empfindung zur Gesinnung zu steigern. Es war mehr noch ein Talent des Kopfes, das der Gesinnung im Kampfe der Tagesparteien einen oft mit Ironie, oft mit Witz, und immer mit eigenartigen Gedanken gegen das Allzugiltige streitenden Ausdruck gab. In der wechselseitigen Durchkreuzung dieser Talente ward der Feuilletonist bisweilen unzeitungsgemäss, und galt dann für unzeitgemäss; der Dichter aber verlor die theatralische Unmittelbarkeit und blieb als geistvoll-undramatisch in die Lese-literatur verwiesen. Doch wie die beiden Talente, so waren ihm auch zwei Asyle geworden. Fanden Kopf und Herz des idealistischen Dichters nach Aussen hin ihre poetische Mittheilungssphäre stäts wieder im Historischen und im Wort-schauspiel, so ruhten sie doch Beide von jeher, undurchkreuzt, im vollen Kinder-frieden, im intimen Quellgebiet ihres Idealismus: in der festen Zugehörigkeit zum Meister von Bayreuth, der treuen Begeisterung für das Idealdrama aus der Musik. Und wollte dem Durchdenker und Kündler der deutschen Gesinnung in den Blättern wie auf den Brettern des Tages und unter seinen Zeitgenossen die volle, unbedingte, seine ganze Person in eigenartige That umsetzende Wirkung nicht gelingen, so geschah diess gerade dort, wo alle Zeitgenossen und die 15 000 schreibenden Kollegen vergeblich sich bemühten über Blatt und Buch hinaus Fuss zu fassen; im

deutschen Volke selbst, durch das Wormser Volksfestspiel zur Feier Luthers. Wir wissen, wie eben die Idee einer Wiedererweckung der Volksspiele im Boden der Wagnerischen Kunstanschauung und in den Schriften unseres Meisters selber gewurzelt ist; in diesen unsern „Blättern“ ward der Gedanke durch Herrig und Andere ausgeführt und ward so zur Anregung weiterer Versuche, auch auf minder volksthümlichem Gebiete. Das Volksspiel, als einzig natürlicher und ehrlicher Gegensatz zum Iddaldrama, hat der Wagnerianer Herrig in das Leben der Kunst wieder eingeführt; an ihm haftet sein Name, in ihm wird seine Persönlichkeit dem Bewusstsein der Nachwelt überliefert. Doch bliebe auch dies ein Litteratur-Ruhm, wenn nicht im Volke selbst der mimische Trieb fortlebte, wenn nicht aus einer geheimen Nothwendigkeit zwischen dem Einem Stylgebilde des idealen Kunstwerkes und den theatralischen Experimenten des litterarischen Realismus an immer mehrn Stätten das Volk, Bürger und Bauern, auf eigene Hand seiner deutschen Gesinnung idealen Ausdruck zu geben sich gedrängt fühlte. Verschmolzen mit dem Strome dieses wirklichen Lebens eines volksthümlichen Kunsttriebes, wohin er auch führen möge, bildet so unser Freund ein persönliches Bindeglied zwischen den beiden grossen Lebensquellen der Kunst — aus der Musik und aus dem Volke.

Wie aber wollen wir Bayreuther, die wir keine Volksspiele geben, sein Andenken ehren? Es thäte weh sich zu denken, dass es gerade hier bei uns nur durch ein Wort, nicht durch eine That geschehen sollte, wie es sonst so oft in seinem Leben ihm beschieden blieb. Er hat aber in unsern Blättern nicht nur der Kunst unseres Volkes sein Wort geliehen („Luxustheater und Volksschauspiel“, 1886, 2—4, 6, 10), sondern auch dem Philosophen unseres Künstlers („Schopenhauer und das Christenthum“, 1888, 3), womit er zugleich den Ring geschlossen, der das Deutschthum in Denken, Kunst und Religion umspannt. Von Seiten eines der bedeutendsten Kenner Schopenhauer's ist nun angeregt worden, eine Sonderausgabe aller Aufsätze Herrigs über Schopenhauer zu veranstalten, welche mit einer Betrachtung der Beziehungen des Philosophen zu unserem Meister beginnen und mit dem Aufsatz für die Bayreuther Blätter schliessen würden, also ihrerseits gespannt wären in den Ring des Wagnerianismus. „Wagner und Schopenhauer“, „Schopenhauer und Darwin“, „Zwei Schüler Schopenhauers (Hartmann und Bahusen)“, „Schopenhauer und das Christenthum“ würden den Inhalt der Schrift bilden, die etwa 6—7 Bogen stark, je nach der Theilnahme, die sie bei uns fände, unsern Lesern und Vereinsgenossen für den Preis von M. 1,50 — höchstens M. 2 geliefert werden könnte. Ich bitte hierdurch um freundliche Angabe der Namen all Derer, welche sich durch Subskription an der Ermöglichung dieses Unternehmens betheiligen und auf diese Weise gewiss recht würdig das Andenken an den verewigten Freund und Genossen ehren wollen! —

Er war ein Kind des Tannhäuser-Jahres (geb. 10. 12. 1845); damit hat es besondere Bewandniss. Im Segen dieser Thatsache hat er stäts treulich „dem grimmen Welfen widerstanden“, hat deutsche Kunst geliebt und geübt, hat auch dieser Kunst ein hohes Fest bereiten helfen und selbst gerüstet, und hat sich frei bekannt zu dem Glauben, dass auch für ihn einst der Erlöser litt. So ruhe er im Frieden, wo alle Symbole ewige Wahrheit sind, ein Deutscher und ein Christ, aus unserer kleinen Schaar ein unermüdlicher, dem Tode nur weichender Kämpfer des Idealismus, und des Tannhäuser hehrer Chor vom göttlichen Erbarmen, er singe auch ihm, der mit dem jungen Maïen geschieden, ein sommerlich volles Weihelied! —

Bayreuth. Am 22. Maï 1892.

Haus von Wolzogen.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Graz. Zweigverein. In der Hauptversammlung am 13. Mai wurden zum Vorstand gewählt die Herrn Dr. von Hausegger als Obmann, Dr. Potpeschnigg, Dr. Bogensberger, Kapellmeister K. Pohlig, Friedrich Hofmann, L. von Bernuth, Jos. Purgleitner. Mitgliederzahl 240.

Leipzig. Akad. Richard Wagner-Verein. Der neue Vorstand besteht aus den Herren stud. jur. Zenker, cand. med. Heitz, stud. phil. Springer.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Bologna. Zweigverein. 24. 4. 92. Konzert unter Leitung von Giuseppe Martucci: Vorspiel zu „Meistersinger“ und „Parsifal“, *Siegfried's Rheinfahrt* und *Trauerklänge*, *Isolden's Liebestod*, *Siegfried-Idyll*, *Walkürenritt*. —

Graz. Zweigverein. Im April: Studienabend mit Vortrag der Fricka-Szene („*Walküre*“) und der Erda-Szene („*Siegfried*“). Gesang: Frau Professor Bakalowitz-Brussi, Frau Baronin Söll, Hrn. Stöckl und Fr. Hofmann; Klavier: Herr Kapellmeister K. Pohlig. — Am 13. Mai: 18 Lieder von Hugo Wolf, ges. vom Ehepaar Krämer, begl. von Herrn Dr. Potpeschnigg. —

Plauen. Zweigverein. 29. 3. 92. III. Abonnementskonzert: Les Préludes von Franz Liszt, *Kaisermarsch* und *Mignonne*, ausserdem Werke von Bazzini, Berger, Franz, Harthahn, Hauser, von Koss, Piatti, Schubert, Siemon, Spohr. Mitwirkende: Hr. Konzertm. A. Hilf jun. und Fr. Kl. Polscher aus Leipzig, Frau v. Radecki-Steinacker, Pianistin, und das Stadt-Orchester unter Leitung des Hrn. Musikdirektors Zöpfel. —

Turin. Zweigverein. Das am 26. 3. 92 zum ersten Male zu Stande gebrachte Konzert musste dreimal wiederholt werden. —

Waidhofen a. d. Ybbs. Ortsvertretung (Hr. M. Zeitlinger). 8. 5. 92. Musikalischer Abend: *Siegmonds Lenzeslied*, *Elsa's Traum* und *Bräutigang*, *Gang zum heiligen Gral* aus „Parsifal“, *Pogner's Anrede*, Werke von Beethoven, Haydn, Liszt (Consolations), Weber. Mitwirkende: Frau Prof. Dworčak Frau Dr. Steindl, Fr. R. Prasek, Hrn. Dir. Buchner, Chorleiter Fest, Kapellm. Klement, Leitner, Maderthoner, Friedr. Kojia, Dr. Deutschmann. —

Wien. Zweigverein. 23. 4. 92. II. intern. Musik-Abend: Liszt, Chor a. d. Wartburgliedern, Bach, Giacomini, Palestrina, Madrigal, Bruckner, Sanctus, Benedictus, Azaus a. d. Messe in f-moll, Beethoven, Sonate 57, *Monolog des Sachs* und *Gespräch mit Eva*, *Schlussrede des Sachs*. Mitwirkende: Fr. H. Standhartner, k. k. Hofopernsängerin, Hr. Theod. Reichmann, k. u. k. Kammersänger, Hr. Dr. Hans Paumgartner, Frau Gabr. v. Amann-Reusser, Violin-Virtuosin, der Vereinschor unter Leitung des Hrn. Josef Schalk.

Richard Wagner-Museum in Wien. Anlässlich der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung wurde im R. Wagner-Museum IV. Allee-gasse 19 theilweise eine Neu-Ausstellung von vielen seltenen und werthvollen Gegenständen vorgenommen, und in den bereits ohnehin überfüllten Räumen sind noch einige neue Schaulpulte untergebracht. In einem dieser Schaukästen ist u. A. eine Sammlung der erst kürzlich erworbenen, auf die Pariser Lohengrin-Aufführungen bezüglichen litterarischen und bildlichen Erscheinungen ersichtlich gemacht. Das Wagner-Museum enthält nun über zehntausend ausgestellte Gegenstände, welche einen Gesamtüberblick über das Leben und das künstlerische Wirken Richard Wagners von seinen allerersten Anfängen bis zum heutigen Tage darbieten. Der Besitzer des Wagner-Museums, Herr Nicolaus Oesterlein, hat sich mit der Musikalien-Firma Alexander Rosé I. Kärntnerring 11 in Verbindung gesetzt, welche während der Ausstellungszeit die administrative Leitung des Museums übernimmt, woselbst alle darauf bezüglichen Ankünfte bereitwilligst ertheilt werden. — Das Museum ist täglich von 9–5 Uhr geöffnet.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

VII/VIII.

Die deutsche Musik ist national, nicht partikularistisch: die nationale Einigung wäre nicht möglich gewesen ohne ihre Hilfe; auch die Wissenschaft hat mitgeholfen, aber sie wendet sich an den Verstand, die Musik an das Gefühl, und das Gefühl ist, wenn es zur Entscheidung kommt, stärker und standhafter als der Verstand des Verständigen. Sollte der Verstand sich wieder einmal vom Gefühle lossagen, dann möge die deutsche Musik dazu beitragen, dass das Gefühl dem Verstande überläuft.

(Nach Worten des Fürsten Bismarck.)

Bayreuth vereinigt die Nationen in einem Völkerfrieden.

(Nach Worten des Kaisers Wilhelm II.)

Das Preislied in der ursprünglichen Fassung.

1862 als Manuskript gedruckt.



Walther.

Fern
 meiner Jugend gold'nen Thoren
 zog ich einst aus,
 in Betrachtung ganz verloren:
 väterlich Haus,
 kindliche Wiege,
 lebet wohl! ich eil', ich fliege
 einer neuen Welt nun zu. —
 Stern
 meiner einsam trauten Nächte,
 leuchte mir klar,
 dass mein Pfad zum Glück mich brächte:
 mütterlich wahr
 helle mein Auge,
 dass es treu zu finden tauge,
 was mein Herz erfüll' mit Ruh'. —
 Abendlich
 sank die Sonne nieder:
 goldene Wogen

auf den Bergen reihten sich;
 Thürme und Bogen,
 Häuser und Strassen breiten sich:
 durch die Thore zog ich ein;
 dünkte mich,
 ich erkenn' sie wieder:
 auch der alte Flieder
 lud mich ein, sein Gast zu sein;
 auf die müden Lieder
 labendlich
 goss er Schlaf mir aus, —
 gleich wie im Vaterhaus.
 Ob ich die Nacht
 dort wohl geträumt hab', ob gewacht? —

 Traum
 meiner thörig gold'nen Jugend,
 wurdest du wach
 durch der Mutter zarte Tugend?
 Winkt sie mir nach,
 folg' ich und fliege
 über Stadt und Länder heim zur Wiege,
 wo mein die Traute harrt. —
 Kaum,
 dass ich nah zu sein ihr glaube,
 blendend und weiss
 schwebt sie auf als zarte Taube,
 pflückt dort ein Reis,
 ob meinem Haupte
 hält sie's kreisend, dass ich's raubte
 in holder Gegenwart. —
 Morgenlicht
 dämmerte da wieder:
 scherzend und spielend
 Täubchen immer ferner wich;
 fliegend und zielend
 zu den Thürmen lockt' es mich,
 flattert' über Häuser hin,
 setzte sich
 auf dem Haus, dem Flieder
 gegenüber, nieder,
 dass ich dort das Reis gewinn',
 und den Preis der Lieder.

Morgenlich
 hab' ich das geträumt:
 nun sagt mir ungesäumt,
 was wohl am Tag
 der holde Traum bedeuten mag? —

Tag,
 den ich kaum gewagt zu träumen,
 brachst du nun an
 in der Freundschaft trauten Räumen?*)
 Ist es kein Wahn?
 Sie, die ich liebe,
 die das Herz mir schwellt mit süßem Triebe,
 sie steht voll Glanz vor mir? —
 Sag',
 ist es nicht die weisse Taube,
 lieblich und treu,
 wie der Jugend holder Glaube?
 Ihr ohne Ren'
 ganz mich zu geben,
 ihr zu weih'n mein Glück, mein Heil, mein Leben,**)
 wie, Mutter, dankt ich's dir? —
 Sonniglich
 will sie mir erglänzen:
 nächtliche Schleier
 decken mehr die Augen nicht;
 heller und freier
 sah ich nie ein Angesicht:
 ob dem Haupt ihr schwebt ein Reis;
 ob sie das bricht
 von dem Zweig des Lenzes,
 huldvoll ohne Grenzen
 mir die Stirn um Sangespreis
 hold damit zu kränzen?
 Wonniglich
 schönster Lebenstraum!
 Des Paradieses Baum,
 reichst du dies Reis,
 wohl unversehrt ich blühen weiss! —

*) Auf der Festwiese singt Walther: „in der Freiheit lichten Räumen.“

***) Auf der Festwiese: „ihr zu weih'n all Glück, all Heil und Leben.“

Beckmesser's Entstellung.

Fern
 meiner Tugend gold'nen Thoren
 bog ich einst aus,
 in Verachtung ganz verloren:
 Vater im Haus,
 Kind in der Wiege!
 Lebet wohl! denn eilig pflüge
 ich mein neues Feld nun zu.

Die Meister (leise unter sich):

(Nein! Was ist das? Ist er von Sinnen?
 Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?)
 Volk (ebenso).
 (Sonderbar! hört ihr's?) Wo will das 'naus?
 Er bog voll Verachtung der Tugend aus?

Beckmesser.

Gern
 auf der heilsam kraut'nen Fläche
 dächte mich dar,
 dass mein Pferd 's Genick mir bräche;
 bitterlich gar
 gellte mein Auge,
 dass wie Brei es rinnt und Lauge,
 und viel Schmerz es fühlt' ohn' Ruh'!

Die Meister.

(Was soll das heissen? Ist er nur toll?
 Sein Lied ist ganz von Unsinn voll.)
 Das Volk.
 (Schöner Werber!) Der dünkt mich was werth!
 Bald fällt er wohl auch hier vom Pferd.

Beckmesser.

„Haben dich!“
 klang Gesumme wieder;
 gold'ne Wagen
 auf den Bergen ritten sie;
 Würste und Magen
 auf den Häusern brien sie:
 und mich Thoren zog man ein,
 tünchte mich;
 Ach! ich brenne nieder!
 Braut mir kalten Flieder!

Weitere Abweichungen in der ersten Fassung.

I. Aufzug.

- Walther: Für Euch Leben und Blut!
Für Euch dichtender Muth!
- Eva: Mein Herz, seliger Gluth,
für Euch liebende Huth!
- David: Der „verwirrte“ Ton, der „Töne-Ton“,
(der „Lerchen“- , der „Schnecken“- , der „Beller“-Ton)
- Sachs: Ein Frei-Singen wird gehalten;
und obgleich immer die Regeln walten,
noch Lust und Laune, ungequält,
Stoff und Vers Jeder sich wählt:
dem Volke soll's behagen;
(nun dächt' ich, läg' es nah',
ihr liesst es selbst euch auch sagen,
ob das ihm zur Lust geschah?)
- Walther: nun stimme ich an
(das hehre Liebeslied!)
- Sachs: (Herr Merker, was doch solch ein Eifer?
Was doch so wenig Ruh'?
Eu'r Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr besser zu.)
Der Junker, der vor Euch verlor,
ihm gabt ihr sieben Fehler vor,
doch eines Meistergesanges Bar
gab euch der Jüngling vor;
dass der ganz glatt nach den Regeln war,
das entging des Merkers Ohr.
- Vogelgesang: Zwei Stellen fand ich, wohl gericht'.
- Nachtigal: Auch der Abgesang entging mir nicht.
- Sachs: Als er der Fragen Antwort gab,
stellt er ein Bar nach Maass und Stab.
- Kothner: Nur die Weise war ganz confus!
- Sachs: (Darum, so komm' ich jetzt zum Schluss,
dass den Junker zu End' man hören muss.)

II. Aufzug.

- Lehrbuben: (Kennt man die Schlosser nicht?)
Die haben's angericht'! —
Nein, dort die Schmiede,
mit Kloben und Niete! —
Die Becker! Die Becker!
Die Ofenhöcker!*)

*) Die Chöre sind kürzer als in der späteren Form, die „Meister“ haben keinen eigenen Chor; die Stelle aus der komponirten Fassung: „'s ist morgen der Fünfte, brennt Manchem im Haus!“ steht schon in der ursprünglichen Dichtung.

III. Aufzug.

Sachs: (Der Flieder war's: Johannismacht,
 drob ist der Wahn so leicht erwacht.
 (Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;
 der hat den Schaden angericht':)
 ängstlich suchend flog er dahin
 durch manches müde Menschenhirn;
 dem knistert's nun wie Funk' und Feuer,
 die Welt steht dem in Brand;
 das Herz erwacht dem Ungeheuer
 und weckt mit Pochen die Hand;
 die ballt sich schnell zur Faust,
 den Knüppel die gern umspannt;
 mit Faust und Knüppel da zaust,
 wer gern als tapfer bekannt:
 (und will's der Wahn geseg'nen,
 nun muss es Prügel regnen,
 mit Hieben, Stoss' und Dreschen)
 den Weltenbrand zu löschen! —
 Ein Koboldswahn! — (Johannismacht! —)

Sachs: (Was wollt ihr von den Meistern mehr?)
 Verliebt und Sanges voll, wie ihr,
 kommen nicht oft uns Junker hier
 von ihren Burgen und Staufen
 nach Nürnberg hergelaufen;
 vor ihrer Lieb' und Fang-Begier
 das Volk oft mussten schaaren wir;
 und findet sich das in Haufen,
 gewöhnt sich's leicht an's Raufen:
 Gewerke, Gilden und Zünfte
 hatten oft üble Zusammenkünfte —
 — wie sich's auf gewissen Gassen
 noch neulich hat merken lassen. — —
 In der Meister-Singer trauter Zunft
 kamen die Zunft' immer wieder zur Vernunft.
 Dicht und fest,
 an ihr so leicht sich nicht rütteln lässt;
 aufgespart
 ist euren Enkeln, was sie bewahrt.
 Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,
 zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch, —
 lasst ab vom Kampf!
 Nicht Donnerbüchs' noch Pulverdampf
 macht wieder dicht, was nur noch Hauch!
 (Ehrt eure deutschen Meister:
 dann bannt ihr gute Geister!)

Mozart's nationale Bedeutung.

Von Dr. H. M. Schuster.

Ein volles Jahrhundert in die Schranken gefordert hat nunmehr Mozart's Genius seit dem Zerfall seiner irdischen Hülle, und siegreich ihm gegenüber seine Unsterblichkeit behauptet neben allen andern Genien, die seither erstanden sind, auch neben dem Schöpfer des neudeutschen Gesamtkunstwerkes, Richard Wagner. Und gerade dieser hat Mozart so begeistert und unablässig gepriesen, wie kaum ein Anderer, er, dem wir eine unerhörte Steigerung unseres künstlerischen Volksbewusstseins danken. Schon Das allein weist auf Nationales als das Begeisternde an Mozart hin, und auf die Berechtigung, ihn vom nationalen Standpunkte aus zu erfassen. Ferner geht sie gerade aus seiner Grösse hervor, denn jede wahre Grösse muss gleich einem hochragenden Alpengipfel von jedem Standpunkte aus bedeutend erscheinen. Endlich aber liegt darin, dass Mozart noch heute vielfach als Halbtaliener oder doch als Kosmopolit im Gegensatz zum eigentlichen Deutschen gilt, eine Veranlassung zu untersuchen, ob und in wie weit auch deutsches Wesen in ihm zur Geltung und zum Bewusstsein gekommen ist und was er für das deutsche Volk geleistet hat.

Das heute stolz gewordene deutsche Nationalbewusstsein war zur Zeit von Mozart's Geburt noch ein Bewusstsein bescheidener Demuth, nicht in äussern Erfolgen sondern in innern Eigenschaften fühlte man den Gegensatz zu fremder Art. Deutsche Einfalt, Ehrlichkeit und Treue wurde dem Prunke, der List und Falschheit des Wälschthumes gegenübergestellt, insbesondere aber die deutsche Reinheit des kleinbürgerlichen Familienlebens der wälschen Sittenlosigkeit der höhern Stände, wie Schiller's „Kabale und Liebe“ so ergreifend dies thut. In solch' reinem deutschen Familienleben aufzuwachsen, das war das erste Geschenk des nationalen Schutzgeistes für Mozart. Eine lange vorher erprobte Liebe bringen seine Eltern in die Ehe mit, „den guten Gedanken uns zu heirathen, hatten wir viele Jahre vorher“, sagt Mozart's Vater, Ehrerbietigkeit der Kinder gegen die Eltern, heitere Zutraulichkeit der Geschwister unter sich, unablässige Sorge der Eltern für das Wohl der Kinder, Reinheit und Innigkeit im Verkehr des ganzen Hauses, sie liessen Mozart in streng gehüteter Unschuld heranreifen, ganz wie Tacitus von den alten Germanen berichtet. Dem um ihn so verdienten Vater war aber das deutsche Wesen seines ganzen Hauses wohl bewusst, aus Frankreich schreibt er „als ehrlicher Deutscher über die garstige Zierlichkeit der wie Berchtesgadener Docken gemalten Frauenzimmer“ empört zu sein, und bitter empfindet er es später, dass der Sohn in Wien wegen der Aufführung seiner Oper „La finta semplice“ als Deutscher von Deutschen, wie er hervorhebt, Intriguen bis zur Vereitelung der Aufführung erleiden musste.

Bei diesem nun finden wir sofort den ererbten deutschen persönlichen Charakter, und das entschiedene Bewusstsein davon, und zwar nicht blos bei einzelnen, vielfach schon deswegen besprochenen Anlässen, sondern, was noch zu wenig in der bisherigen Litteratur betont wurde, als bleibenden Grundzug. Wenn Mozart schon als Kind Jeden unter Thränen bittet, ihn ja lieb zu haben, und nie schlafen geht ohne Kuss des Papa's, und ein mit ihm gesungenes Abendlied, wenn für ihn gleich nach Gott der Papa kommt, den er als alten Mann in einer Glaskapsel verwahren will, wenn er auf der Reise plötzlich weinend nach den Freunden daheim verlangt, und wieder weint, weil sein Freund Hagenauer durch Eintritt ins Kloster vermuthlich von ihm scheidet, wenn er den Pater Johannes in Secon stäts singend als sein liebes Hanserl umarmt, und mit Thränen vom Freunde Linley scheidet, so finden wir beim erwachsenen Manne ganz die selbe warme und echte Freundschaftsbegeisterung, sie kommt in schönster Weise beim Tode seiner Freunde Graf Hatzfeld und Dr. Barisani zum Ausdruck, aber auch gegenüber dem lebenden Freund Jacquin, und ist ein Hauptmotiv für Mozart's Eintritt in den Freimaurerorden. Dies Alles erinnert einerseits an die altgermanische, aus nordischen Sagen bekannte Freundschaftspflege, andererseits zeigt es, wie Mozart auf der Höhe des damals bekanntlich auch in der Freundschaftsschwärmerei schwelgenden nationalen Zeitgeistes stand. Bei ihm war aber opferfreudige Thatkraft, was bei so vielen nur weichliche Schwärmerei blieb, und wir sehen die Fülle der Liebe, die nach dem Apostel Paulus Alles überwindet und nimmer vergeht, als Kern seines Wesens daran, wie sie ihm bei den schwersten Prüfungen Fassung verleiht, so insbesondere die kindliche Liebe zu Vater und Mutter, als Letztere fern der Heimath sterben musste. Die Briefe, die er aus diesem Anlass zuerst an den Familienfreund Abbé Bullinger, dann an den Vater richtete, sind so herrliche Zeugnisse seines goldenen deutschen Herzens, dass sie zu den schönsten Litteraturdenkmälern dieser Art gehören. Aber auch bei Missverständnissen und Undankbarkeit erprobt sich die Festigkeit seiner Liebe, so gegenüber dem ihn oft zu strenge behandelnden und missverstehenden Vater, gegenüber seiner Braut, als diese ihn einmal gänzlich verabschieden will, wo er ihr in rührender Weise schreibt:

„Liebste beste Freundin, diesen Namen werden Sie mir ja doch erlauben, dass ich Ihnen geben darf, so sehr werden sie mich doch nicht hassen, dass ich nicht mehr Ihr Freund sein darf, und Sie nicht mehr meine — Freundin sein werden. Und — wenn — auch, so können sie mir doch nicht verbieten, für Sie meine Freundin zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. . . . Ich, dem es nicht so gleichgültig ist, wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig und unüberlegt, den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr.“

Und als Kraft tritt die Liebe zum Vater in der Selbstüberwindung seiner Neigung zu Aloisia Weber hervor, zur Braut in dem Ausharren und Durchdringen trotz aller Hindernisse, sowie in der ängstlichen Fürsorge für leibliches und geistiges Wohl der Gattin und der Kinder. Der schlagendste Beweis für die Liebe als Grundzug Mozart's ist aber sein eigenes Bedürfniss, sie durch Wohlthätigkeit an Freunden zu üben, in grenzenloser, sogar unüberlegter Weise, so dass diese Tugend, wie jede echte, eben die Fehler ihrer Tugend hatte. — Aber vor eigentlichen Verirrungen bewahrte ihn nicht nur ihre schon betrachtete Stärke, sondern die, wie von den altgermanischen Jünglingen bis ins Mannesalter bewahrte Reinheit; selbst spätere kleine, übrigens niemals durch bestimmte Fälle bewiesene Schwächen Mozart's nach seiner Verheirathung gehen über das nicht hinaus, was altgermanische Sitte erlaubte. War doch diese Reinheit nur eine Seite seiner so grossen Gewissenhaftigkeit, über die Zumuthungen sittenloser Bekannter, an dem damals üblichen frivolen Liebesleben theilzunehmen, ist er empört. Entsetzt ruft er in einem Schreiben an seinen Vater: „Es gibt Leute, die glauben, es sei unmöglich, ein armes Mäd'l zu lieben, ohne schlechte Absichten dabei zu haben“, und am allerschönsten zeigt sich diese Gewissenhaftigkeit in der theilweise schon betrachteten Lösung von sittlichen Konflikten. Wie er hier auch das schwerste und schmerzlichste Opfer der Ehre, dem Gewissen in Leben und Kunst zu liebe nicht scheute, das stellt ihn als Menschen den gepriesensten deutschen Muster-Charaktern gleich, er ist darin geradezu heroisch. Bezüglich der Kunst werden wir dies sofort genauer betrachten, vorher sei aber darauf hingewiesen, dass dies Alles bei ihm den letzten festen Halt in einer innigen Religiosität hatte, welche von ihm nicht nur als letzter Grund moralischer Ordnung aufgefasst, sondern zu seinem ganzen Fühlen und Denken in Beziehung gebracht wird. Religion hält ihn, wie er sagt, von Frivolitäten ab, einen Rosenkranz gelobt er für den Fall des Erfolges seiner Pariser Symphonie, als Bräutigam beichtet und communicirt er mit seiner Braut, so kräftig wie nie vorher, nach seiner eigenen Versicherung, bei einer schweren Krankheit der Frau wird die Composition einer grossen Messe gelobt, die dann allerdings nur theilweise, aber freilich aufs Grandioseste, zur Ausführung kommt, und noch im letzten Lebensjahre nimmt er nach einem seiner Briefe mit einer Kerze in der Hand an einer Prozession Theil, sowie er protestantischen Freunden gegenüber die beseligende Empfindungen des katholischen Gottesdienstes fast mit den selben Worten preist, wie Faust des Glockentones Fülle, des Gebetes brünstigen Genuss am Ostermorgen, Beides zu einer Zeit, wo er schon Freimaurer war, und längst vorher über die scheinheilige Bigotterie z. B. der Frau Haydn mit ihrem Selbstgeisseln, Ciliciatragen und Rosenkranzbeten, — dies seine eigenen Worte — gespöttelt hatte. Insbesondere ist sein Bestreben, durch die Freimaurerei Aufklärung zu erlangen, und zu bewirken, für sein tiefes

Bedürfniss in dieser Hinsicht charakteristisch (womit natürlich nur seine Auffassung des Freimaurerischen gekennzeichnet, nicht für oder gegen diese dem Verfasser ganz fremde, geheime Gesellschaft Partei genommen werden soll). Hat er doch seinen Vater in den Orden gebracht, und selbst eine ähnliche Gesellschaft, die Grotte, stiften wollen. Auf's Neue bewährt aber dies das nationale Wesen Mozart's, denn in der Vereinigung von Aufklärung und positiver Frömmigkeit gleicht er geradezu dem mittelalterlichen Ideal des edlen Deutschen, Walther von der Vogelweide, und den Koryphäen der neuhochdeutschen Litteratur Klopstock, Herder, Gellert, was aber noch mehr ist, voll bestätigt wird dadurch die Tiefe seines Idealismus, den er im Leben wie in der Kunst so sehr erprobt hat.

Denn ideal ist seine gesammte Lebens- und Weltanschauung, vor Allem wie natürlich bezüglich seiner künstlerischen Verpflichtungen. Auf die gewiss nicht antiideal gemeinte väterliche Zumuthung im Idomeneo auch das Populäre nicht zu vergessen, welches die langen Ohren kitzle, antwortet er sogleich: „In meinen Opern ist Musik für alle Leute, nur für lange Ohren nicht,“ noch schärfer weist er das Verlangen des Verlegers Hofmeister nach populärerer Schreibweise als Bedingung weiterer Verlagsverträge zurück: „Nun so verdiene ich nichts mehr, und hungere, und scheer mich doch den Teufel drum,“ als rührende That aber zeigt Mozarts Idealismus sich in seinem bekannten Verhalten gegen Kaiser Joseph, dem er trotz eines fünffach besseren Angebotes des Preussenkönigs treu blieb, wobei er dem Vorwurf seiner Freunde, bei der Audienz vom darüber betrübten Kaiser nicht mehr verlangt zu haben, entrüstet antwortete: „Der Teufel denke in solcher Stunde dran.“

Andererseits tritt endlich Mozart's Idealismus auch in seinen für ihn selbst so unheilvollen Wirkungen hervor, in der Unfähigkeit, nach eigen-nützigen Motiven zu handeln und solche bei andern vorauszusetzen, ja auch nur zu verstehen, mit andern Worten in vollständiger praktischer Unvermögenheit; in dieser Hinsicht war auch er ein reiner Thor, zugleich aber auch ein echter Sohn des deutschen Volkes, das ja auf rein moralischen Grundlagen, Lehenstreue, Wahl des Königs und Unterstützung der geistlichen Macht sein ganzes Staatsgebäude aufgebaut, und damit von vornherein dem Untergang preisgegeben hatte. So sehen wir auch Mozart in dem Wahne befangen, auf seine Kunst, ihre Anerkennung und den guten Willen dazu seine Existenz, ja die seiner Ehe gründen zu können, und daher sofort in Elend und Noth gerathen beim ersten Schritt in's praktische Leben, das zu dem durch die Anfänge der Genialität wie durch die zarte Sorge der Mutter- und Vaterliebe einzigen goldenen Morgen seiner Kindheit einen ihm unfasslichen Gegensatz bildete. Ideal und echt deutsch ist aber auch der Halt, den Mozart gegen alle Nöthen des Lebens in Humor und Witz suchte und fand. Schon als Kind schreibt er einmal nach Hause, als er componiren soll: „Neben uns wohnt ein Singmeister,

ober uns ein Violinist, unter uns ein Oboist, das ist lustig, das gibt Gedanken zum componiren“, als Ehemann wärmt er sich und seine Frau, als das Geld für Brennholz fehlt, durch Tanzen, und den Schmerz über die Untreue seiner ersten Geliebten verbirgt er stolz, indem er vor ihr singt: „Ich lass das Mädcl gern, das mich nicht will.“ Ja selbst gegen die innere Erregung des Schaffens musste ihm der Humor als Gegengewicht dienen, wenn er im Geiste mit etwas Grosseem beschäftigt war, trieb er äusserlich die tollsten Spässe.

Und nur ein so hoher Idealismus wie der Mozart'sche konnte die Furchtlosigkeit gewähren, mit welcher er schon lange vor seinem Ableben den Tod als den wahren Endzweck des Menschenlebens bezeichnete und als Schlüssel zur wahren Glückseligkeit, so recht seinem Namen Mozart d. h. Mutheshart, festen Muthes entsprechend, und das Gleiche gilt vom Männerstolz vor Fürstenthronen, den er schon als Kind vor Kaisern und Königen, und als Mann gegenüber seinem ihn so misshandelnden Landesherren, dem Erzbischof von Salzburg, bei strengster Wahrung der geziemenden Form bewährte, ebenso wie andererseits die bereits erwähnte rührende selbstlose Loyalität gegen Joseph II.

Wir haben also im Menschen Mozart nicht nur einen kerndeutschen Charakter mit allen seinen Vorzügen und Fehlern, sondern auch einen Deutschen, der an den gleichzeitigen sittlichen Idealen vollen Antheil nimmt; ebenso aber an dem geistigen Leben seiner Zeit. Er, so wie Haydn, sind schon als Menschen die lebendige Widerlegung des vermeintlichen süddeutsch-österreichischen sich um moralische und geistige Probleme nicht kümmernden Phäakenthums, nicht nur für ihre Person, sondern auch für ihr Vaterhaus*), ja Mozart war sogar von universeller Bildung. Nachweisbar hat er lateinisch, französisch, englisch und italienisch gesprochen, ebenso Shakespeare, Klopstock, Wieland, Molière, Fénelon, ja selbst Goethe gekannt, und das Wiener Schauspiel in der Burg fesselt und begeistert ihn aufs Höchste, es bildet eine Zeit lang sein einziges Vergnügen, und demgemäss urtheilt er über litterarische Erscheinungen stäts überraschend richtig**). Dabei hat er das grösste Interesse für andere Künste, Wissenschaften und politische Ereignisse***).

*) Für die Liebe zur Arbeit und getreuen Pflichterfüllung bei Mozart ist charakteristisch sein ältester, nämlich aus seinem 13. Jahr stammender Brief. Zum Schluss heisst es: *Cuperem scire, de qua causa a plurimis adolescentibus otium adeo aestimetur ut ipsi se nec verbis nec verberibus ab hocinquant abduci.*

**) So z. B. über eine Ode von Denis, die er componiren sollte, aber wegen ihres Schwulstes liegen liess.

***). Einen seine Frau anziehenden *Ecce homo* in einer Linzer Kirche zeichnete er für sie ab, der Sieg der Engländer bei Gibraltar begeisterte ihn.

Natürlich musste ihm sein deutsches Wesen selbst zum Bewusstsein kommen, und zwar bei dem Nationalbewusstsein des väterlichen Hauses schon frühzeitig. In Paris freut ihn ausser dem Gedanken an seine Liebe nichts, als dass er ein ehrlicher Deutscher ist, und noch mehr kommt, wie wir sehen werden, dies Bewusstsein in künstlerischer Hinsicht zum Durchbruch. Charakteristisch für sein deutsches Wesen ist ferner die unwillkürliche Antipathie, die ihn stäts die Persönlichkeit der Italiener und Franzosen einflösst. Dem Cellisten Duport verweigert er, obwohl der Sprache kundig, mit ihm französisch zu reden. „So ein welscher Fratz, der jahrelang in deutschen Landen ist, und deutsches Brot frisst, muss deutsch reden, oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen ist“ sagte er.

Während aber andere deutsche Künstler des vorigen Jahrhunderts, z. B. Hasse (il caro Sassone), und Graun als Menschen zwar als echte bescheidene Deutsche gerühmt werden, als Künstler aber trotzdem Italiener geblieben sind, hat Mozart, so wie Haydn, sein deutsches Wesen in der Kunst zur Geltung gebracht, diese beiden Männer haben erst die Fremdherrschaft in der Musik gebrochen, wenigstens auf dem Gebiete der weltlichen Musik und in Süddeutschland.

In ihrer Jugendzeit erschien allerdings die italienische Musik noch als die Musik schlechthin, weil das sinnlich und allgemein Gefällige, der Wohllaut hier wirklich zur höchsten Kunst ausgebildet war. Jeder, auch der Nichtitaliener, musste daher diese Kunst sich, um überhaupt zu gelten, aneignen. Gleich hier sehen wir Mozart's Nationalbewusstsein einsetzen, er bittet, so schreibt er von Paris, Gott alle Tage, dass er sich und der ganzen deutschen Nation Ehre mache, ja in einem späteren Briefe heisst es: „ich zittere auf Händen und Füssen für Begierde die Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren,“ er fasst die Aufgabe nicht als individuellen, sondern als nationalen Wettstreit mit Franzosen und Italienern auf. Und so hat er nach dem Muster italienischer und französischer Opern im italienischen Stil das Werk geschaffen, das allein von allen altitalienischen Opern noch heute lebendig und wirksam ist, den *Idomeneo*. Schon dadurch hat er deutsche Künstlerkraft geoffenbart, nämlich die von Richard Wagner so schön betonte Fähigkeit des deutschen Geistes, das Fremdnationale über die blos nationale zur allgemein menschlichen Bedeutung emporzuheben, wie es unsere Dichter mit fremder Metrik und Prosodie, unter unsern Musikern Bach und Händel mit den französischen Tanzformen Sarabande, Gavotte, u. s. w. durch Erfüllung mit lebendigster, rührendster Empfindung gethan haben. — Aber Mozart hat auf dem nicht-dramatischen Gebiete, zumal auf dem weltlichen, sofort auch formell, mithin gänzlich den italienisch-französischen Stil durchbrochen, und durch einen aus dem Inhalt hervorgehenden eigenartigen ersetzt: schon seine Werke vor der Wiener Meisterperiode, wie die *Haffnerserenade*, die kleinere

Gmoll-Symphonie, das Dmoll-Quartett Nr. 1, die grosse Messe in Cmoll, und die 2. Vesper in Cdur, sowie die Claviersonaten sind entschieden deutsch, man vergleiche sie nur mit den Clementi'schen und Couperin'schen Clavierwerken.

Dabei ist Mozart schon als Jüngling sich seiner epochemachenden Aufgabe bewusst, eine deutsche Tonkunst zu schaffen, besonders eine deutsche Oper, und voll Verlangen darnach. „Wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhölfe, und das würde durch mich gewiss geschehen, denn ich war schon voll Begierde zu schreiben, als ich das deutsche Singspiel hörte,“ schliesst er in seinem Briefe aus München nach Anhörung einer ins Deutsche übersetzten italienischen Oper. Zunächst freilich konnte er diese Aufgabe, weil sie ihm nicht von aussen her gestellt wurde, nicht lösen, denn damals gab es keine Operncomposition ohne Bestellung. Auffallender ist sein Mangel an Sympathie für die in Mannheim unter seinen Augen, ja unter seiner kapellmeisterischen Theilnahme stattfindenden Bemühungen um eine deutsche Nationaloper von Schweitzer, wo sogar Wieland als Dichter mitwirkte. Es war dies eben die selbe instinktive Abneigung des wirklich Auserwählten gegen Berufene ohne Auserwählung, wie wir sie bei Goethe gegenüber manchen Versuchen anderer zur Lösung von Problemen sehen, die er gelöst hat, z. B. gegenüber dem Hainbund u. dgl. m. So erklärt sich auch das scheinbar gleichgültige Verhalten Mozart's gegen die Gluck-Piccini'sche Fehde, die bei seinem zweiten Pariser Aufenthalt noch lebhaft tobte. Wie wenig er jedoch darüber seinen Beruf zur deutschen dramatischen Musik vergessen hatte, zeigen uns die nach der Rückkehr von Paris unternommenen Compositionen zu deutschen Dramen, Semiramis von Gemmingen und König Thamos von Gebler, wovon wir noch sprechen werden. Und sobald ihn ein für seine Nation gütiges Geschick nach Wien bringt, wo Kaiser Joseph ein deutsches Nationalsingspiel ins Leben rufen will, schafft er gleich ein solches, das alle älteren derartigen Versuche, selbst die unter Goethe's Mitwirkung unternommenen, nach Goethe's eigenem Ausspruch „sofort niederschlug“, so gross war die freilich auf ein ganz gutes Textbuch gestützte Dramatik der Musik. Die Wahrheit des Goethe'schen Wortes geht aus der Vergessenheit hervor, welches alle anderen älteren und gleichzeitigen Opern dieser Art, selbst die späteren bis nahezu ein Menschenalter nach Mozart, anheimgefallen sind, und noch heute bewahrt sie als komisches Puppenspiel, als welches sie richtig aufzufassen ist, den ersten Rang. Doch nichts davon, hier sei nur betont, worin die deutsche Leistung an der „Entführung“ besteht, nämlich in der Einführung deutscher Innigkeit und Treue sowie deutschen Humors und treu deutscher Charakteristik in die komische Oper und ihre Musik, sie ist in all diesen Hinsichten ein Morgenstern des musikalischen deutschen Lustspiels, wie Minna von Barnhelm der Morgenstern des recitirten, ja bis auf die einzelnen Charaktere erstreckt sich dies. Constanze und Blond-

chen stehen in einem ganz ähnlichen Verhältniss zu einander, wie Minna v. Barnhelm und Francisca, selbst Belmonte und Pedrillo erinnern an Tellheim und Werner.

Wie sehr aber das Fortwirken in diesem nationalen Sinn Mozart am Herzen lag, das sehen wir aus der bitteren Ironie, mit der er sich gegen den einen deutschen Operntext „Rudolf v. Habsburg“ anbietenden Hofrath Klein äussert, nachdem Kaiser Joseph die deutsche Oper als zu sehr über seine Intentionen hinausgehend wieder aufgegeben hatte: „Wäre nur ein „einziger Patriot am Brette“, so schreibt er, „dieses sollte ein anderes Gesicht bekommen. Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende „Nationaltheater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche anfangen, deutsch zu denken, „deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!“ Er schliesst dann: „Nehmen Sie mir nicht übel, wenn ich in meinem Eifer „vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem deutschen „Manne zu reden, liess ich meiner Zunge freien Lauf“, und schon früher meldete er seinem Vater von dem selbst durch Deutsche veranlassten Verfall des deutschen Nationaltheaters, wobei er erklärt, es mit den Deutschen zu halten, wenn es auch mehr Mühe kostet, und dabei bleibt: „jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben“?

Was aber Mozart zunächst nicht an deutschen Opern bewirken konnte, das hat er an italienischen Operntexten vollbracht, deutsche Meisterwerke wenn auch in fremdem äusserlichen Gewande. Schon dies wirft ein bezeichnendes Streiflicht auf unsere Behauptung, dass diese Werke, zumal Don Juan und Figaro, in Italien niemals Wurzel fassen konnten, insbesondere ersterer ausdrücklich als *non gusto di paese* erklärt, und selbst vor wenigen Jahren noch in Rom kalt aufgenommen wurde. Ferner schliesst die fremde Sprache den deutschen Charakter der Musik an sich gewiss nicht aus, sind doch die lateinischen katholischen Kirchentexte kein Hinderniss für die Entfaltung echt deutschen Geistes in Bach's H-moll-Messe und Magnificat und Beethoven's D-Messe gewesen, ebensowenig die englischen Bibeltexte für Händel's Oratorien. Noch mehr müssen wir die Möglichkeit deutschen Wesens bei italienischen Texten zugeben angesichts der Thatsache, dass schon im Mittelalter deutscher Geist und zwar sogar in der Litteratur sich in fremder Sprache geäussert hat, die ältesten deutschen Gesetze und alte deutsche Heldengedichte, wie der Waltharius, sind in lateinischer Sprache und Metrik abgefasst, und trotz des fremden sinnlichen Ausdrucksmittels echt deutschen Inhaltes; um wieviel mehr kann dies das neben der fremden Sprache selbständige Ausdrucksmittel der Tonkunst sein. Aber freilich, die Texte Mozart's rühren von einem italienisch denkenden und fühlenden Dichter her, und geben durchaus keine deutschen Charaktere wieder. Dennoch stehen sie über den herkömmlichen Texten zur *opera seria* und *buffa*, sie haben kosmopolitische Bedeutung

durch ihre Themen: die dämonische Gewalt der sinnlichen Liebe im Don Juan, ihre Schwäche und Beschämung im Figaro. Schon in diesem namentlich beim Figaro von Mozart selbst gewählten Stoff offenbart sich der welt-historisch blickende Deutsche, noch weit mehr aber in seiner Behandlung. Der sinnlichen Liebe ist als überwindende Macht die reine Liebe in beiden Opern gegenüber gestellt, und augenscheinlich durch Mozart's Einfluss tritt dies in diesen Operntexten viel stärker hervor, als in deren Mustern; jedoch die volle ethische Bedeutung erlangen jene Mächte durch die von Mozart ihnen verliehene Gewalt des musikalischen Ausdruckes. Erst die herrlichen Melodien der Cavatine Rosinens und der Gartenarie Susannens überzeugen uns, dass weibliche Reinheit und Würde, nicht blos Weiberlist Almaviva's Schwäche zu Schanden werden lassen. Und dass Don Juan's Frevel an der sittlichen Hoheit scheitern muss, das wird uns schon aus der Verklärung und Inbrunst dieser Hoheit im Maskenterzett überwältigend klar, jene Verklärung aber wird uns durch den Heroismus Anna's in der Rachearie, und die hochherzige Leidenschaft Elvira's in ihrer ersten Arie als ein Bund sittlicher Mächte verständlich, dem gegenüber Don Juan statt der zeitlichen der überirdischen Strafe verfallen muss; denn erst in Mozart's Musik treten die reinen hingebungsvollen Impulse einerseits, die dämonischen Leidenschaften eines ritterlich heroischen Charakters andererseits überhaupt zu Tage, ebenso erlangt die Aufrichtigkeit von Zerlinens Reue überzeugende Kraft erst durch die leise Wehmuth, die in der sanften tiefen Violoncellbegleitung, und überhaupt in der ganzen Arie „Schmäle, tobe“ die Schmeichelei verklärt. Ja sogar in dem leichtfertigen, nicht von ihm selbst gewählten Stück „Cosi fan tutte“ hat Mozart die edlen, und dabei so deutschen, im deutschen Volkslied stäts wiederkehrenden Empfindungen des Abschiedes und Trennungsschmerzes hervorgehoben, und in den beiden Quintetten, wie in einem Terzett daselbst zum Mittelpunkt des Interesses gemacht, und zu dem aus dem Ganzen hervorleuchtenden Juwel.

Diese umwandelnde Veredlung des Ueberlieferten wird als deutsche Art nicht nur in der Litteraturgeschichte z. B. am Minnesang, sondern selbst in der politischen Geschichte an der vermeintlich ererbten Staatsaufgabe des römischen Reiches und der Ersetzung seiner egoistischen Tendenzen durch ideale bewährt. Aber die Veredlung bildet bei Mozart in echt deutscher Weise auch eine Vertiefung und Belebung, wodurch die betroffenen Gestalten den übrigen um so körperlicher und schärfer gegenüber-treten. Denn ebenso sind die andern vertieft, und damit sind wir bei der grandiosen Leistung Mozarts auf dramatischem Gebiet angelangt, die zwar von der grössten allgemein künstlerischen Bedeutung ist, indem sie ihn nicht zu einem, sondern zu dem Dramatiker im vollsten Sinn macht, zugleich aber doch eine hervorragend nationale Leistung in mehr als einer Hinsicht bildet, seine dramatische Charakteristik. Indem

seine Musik von jeder Persönlichkeit das tiefste dem Wort unzugängliche Empfinden wie ein geniales Portrait die feinsten in Worten nicht ausdrückbaren Züge wiedergibt, indem sie die persönliche Eigenthümlichkeit auch in Stimmungen und Auftritten festhält, die einander völlig entgegengesetzt sind, hat er der Tonkunst ein weit über die Fähigkeit des Wortes hinausgehendes Vermögen verliehen, lebendige Gestalten zu schaffen, und schon der bildende Künstler ist im Stande nach der Mozart'schen Musik diese Gestalten in Farben und Formen wiederzugeben, wie es Schwind gethan hat, und jeder Psychologe an ihnen Charakterstudien zu machen. Als glänzendstes Beispiel sei Leporello genannt, der im Unmuth („keine Ruh bei Tag und Nacht“,) im spottenden Humor (Registerar.), in der Sentimentalität der Balkonscene und des Sextettes, im Entsetzen beim Tode des Comthurs, der Kirchhof- und der Geisterscene immer derselbe geschwätzige feige Schurke bleibt, und nur seine Miene, aber nicht sein Gesicht verändert. Schon dadurch allein hätte Mozart die Musik zur höchsten dramatischen Kunst gemacht, aber er hat noch mehr gethan. Aus den Charakteren heraus und von ihnen beherrscht, entwickeln sich, also echt dramatisch, ganze Scenen, wie z. B. die Balkonscene aus dem Charakter der Elvira, und in solchen Scenen weiss er die Nebenpersonen zur vollen Charakteristik zu bringen, und doch dabei dem scenischen Gesamtcharakter, der aus der Hauptperson dieser Scene entsprungen ist, vollkommen einzufügen, wofür abermals die Balkonscene mit der sie ganz durchdringenden Liebessehnsucht anzuführen ist, trotz der so deutlich gezeichneten Ironie und Verstellung Don Juans wie Leporello's. Gerade deshalb wirkt es andererseits so sehr bei Mozart, wenn verschiedene Charaktere von der selben Stimmung ergriffen dargestellt werden, und jeder von ihnen sie auf seine Weise äussert, wie im Terzett beim Tode des Gouverneurs und im Maskenterzett des Don Juan und im Sextett des Figaro. Und darin gipfelt die Kraft der Mozart'schen Charakteristik, dass sie in ihrer höchsten Entfaltung uns die geistigen Potenzen und Prinzipien vor Augen und einander gegenüber stellt, deren Verkörperung die einzelnen Personen sind, so schon im Figaro die Unschuld und Treue gegenüber der Begierlichkeit und Treulosigkeit, im Don Juan aber, in der letzten Scene zwischen Don Juan und Elvira, die weibliche Hochherzigkeit gegenüber der unbändigen Lebenslust, und in der Comthurscene gleich darauf dieser frechen Bejahung des Willens gegenüber die vernichtende Wucht seiner Verneinung, der moralischen Weltordnung selbst. Niemals, weder früher noch später, ist der Gegensatz von Diesseits und Jenseits so erschütternd dargestellt worden, wie in diesem Auftritt.

Somit müssen wir in Mozart's italienischem Meisterwerk die höchsten und wichtigsten dramatischen Erfordernisse in einem Grad als erfüllt, ja als übertroffen anerkennen, dass die neudeutsche Betrachtung vom nur dramatischen Standpunkte aus in diesen Werken von ihm, dem Musiker,

vollauf befriedigt wird, und wirklich hat Richard Wagner ausdrücklich bezeugt, dass Mozart nur der congeniale Dichter zum Schaffen des allseitig befriedigenden dramatischen Kunstwerkes gefehlt habe. Freilich man im Stande sein, nicht blos in der fortschreitenden Handlung, sondern muss auch in jener musikalischen Verwirklichung von Charakteren und Prinzipien wesentliche dramatische Faktoren zu erkennen, und die innere Einheit jener Entwicklung als Ersatz für die äussere Einheit der zusammenhängenden musikalischen Form aufzufassen. Aber auch diese anstatt der geschlossenen Einzelnummern findet sich und zwar in sehr bezeichnender Weise gerade in den Szenen von höchster Dramatik bei Mozart, so dass diese Szenen formell in das neudeutsche Kunstwerk hineinpassen würden, z. B. nicht nur die zwischen dem Sprecher und Tamino in der Zauberflöte, wie schon wiederholt bemerkt worden ist, sondern gerade die Geisterszene im Don Juan und manches Andere. Noch charakteristischer für diese selbst formelle Verwandtschaft mit dem heutigen Musikdrama ist die Klage Luigi Bassi's des ersten Don Juan-Sängers über den Mangel grosser Arien.*) Für die hervorragende Dramatik überhaupt ist aber das schlagendste Zeugniß Goethe's Brief an Schiller: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, (dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchus-festes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln solle) würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht auch dieses Stück ganz einzig da, und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“

Vergleichen wir aber Mozart's genannte zwei Opern mit der Bearbeitung der gleichen Stoffe durch italienische Componisten wie Paisiello's *Barbier von Sevilla* und des Don Juan Righini's, so ergibt sich eine historische, das deutsche Wesen positiv bestätigende Parallele aus mittelhochdeutscher Zeit. Er erscheint in der Behandlung romanischen Sagenstoffes verglichen mit romanischen Componisten so, wie die deutschen epischen Dichter zu den romanischen Epikern sich verhalten. Wie jene die Parzival- und Tristansage vertieft, belebt und verinnerlicht haben, so auch Mozart den Don Juan und die italienischen Stoffe überhaupt. Bei ihm geht dies aber noch weiter, von selbst ergibt sich aus der innerlichen Tendenz auch die äusserliche Umgestaltung, der Wegfall der Coloratur, der blos gefälligen Form, während bei jenen das äusserliche Beiwerk bleibt.

Uebrigens wird Mozart's von vorn herein dramatische Veranlagung durch eine Reihe von Thaten bezeugt. Schon als Kind löst er die Aufgabe,**) Leidenschaften musikalisch auszudrücken, nämlich Liebe und

*) Selbst vom Standpunkt der neudeutschen Dramaform aus müssten Mozarts Opern mindestens ebenso dramatisch erscheinen, wie Shakespeare's *Heinrich V.*, *Wintermärchen* u. a. mit Prolog, Chor und ähnlichen undramatischen Formzuthaten versehene Dramen.

**) Dieses Experiment wurde mit ihm in England als Probe der Echtheit seiner Compositionen und seines Compositionstalentes wirklich veranstaltet.

Zorn, auf dem Klavier aus dem Stegreif, und geräth dabei selbst körperlich in Extase; seit den Jünglingsjahren versetzt ihn aber der Gedanke, eine Oper schreiben zu können, wie er unablässig versichert, in sehnstüchtige Begierde „Ich bin einem Jeden neidig, der eine schreibt“ heisst es z. B. in einem Pariser Brief. Die Richtung auf die Dramatik als solche, nicht auf die absolute Musik, bei dieser instinktiven Neigung, geht aber aus der überraschenden Thatsache hervor, dass er als Jüngling, eine Zeit lang für das Melodram als vermeintlich richtigste Form schwärmt, und nicht nur in seiner kleinen Oper „Zaide“ es anbringt, sondern sogar ein ganzes Drama so componirte, die „Semiramis“ von Gemmingen, (leider verloren gegangen) und zwar, wie er sagt, „dem H. Gemmingen und mir selbst „zu Liebe, sehen Sie, so gross ist meine Begierde zu dieser Art Composition“, „die“ nach den Worten eines frühern Briefes „die herrlichste Wirkung thut“, so dass nach seiner damaligen Meinung in jeder Oper „die Recitative auf solche Art zu traktiren“ wäre, und „man nur bisweilen, „wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen sollte.“ Uebrigens geht aus dem Nichtgebrauch dieser z. B. in der Zauberflöte leicht verwendbar gewesenenen Form seine gereifere echte dramatische Einsicht und Fähigkeit in späteren Jahren hervor.

Dem gegenüber hat man freilich auf seine Aeusserung verwiesen: „Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“, um ihn nicht nur als Gegner des Gluck'schen Prinzips, sondern auch als Vertreter des musikalischen im Gegensatz zum dramatischen Prinzips hinzustellen. Wer aber den ganzen Brief liest, aus dem diese Stelle genommen ist, sieht sofort, dass Mozart damit etwas ganz Anderes meint, nämlich, dass die Dichter in metrischer und prosodischer Hinsicht den musikalischen Anforderungen sich fügen müssen, keineswegs aber, dass die dramatische Entwicklung der Dichtung sich der Musik zu Liebe Beeinträchtigungen gefallen lassen soll. — Dies geht nicht nur aus dem Anlass jenes Briefes hervor, den Bedenken des Vaters wegen der nicht durchgängig gereimten Verse, sondern noch mehr aus seiner Fortsetzung: „Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall, mit alle „dem Elend, was das Buch anbelangt? Weil da ganz die Musik „herrscht, und man darüber Alles vergisst. Um so mehr muss ja eine „Oper gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter „aber nur blos für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort „einem elenden Reim zu Gefallen, (die doch, bei Gott, zum Werth einer „theatralischen Vorstellung . . . gar nichts beitragen, wohl aber eher „Schaden bringen) Worte setzen, oder ganze Strophen, die dem Componisten „seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Un- „entbehrlichste, aber Reime des Reimens wegen das Schädlichste.“

Also trotzdem er die Möglichkeit eines Erfolges bei guter Musik und schlechtem Text aus der Erfahrung bestätigt, begnügt er sich nicht damit,

sondern verlangt ein in seiner dramatischen Entwicklung (denn das bedeutet offenbar das Wort „Plan“) gutes Textbuch, für den Musiker aber nur Sangbarkeit der Diction, und Beschränkung der lyrisch-prosodischen Virtuosität der musikalischen, also der musikalisch-dramatischen Situation halber. Aber noch mehr, er stellt auch an den Componisten die Forderung dramatischen Verständnisses, und sogar der Fähigkeit, den Plan zu gestalten, so dass der Dichter gewissermaassen nur wie der Ausführende und der Componist auch auf poetischem Felde als dessen Mitarbeiter erscheint.

Wie Mozart sich selbst den Figaro zum Text ausgewählt, und darnach von da Ponte bearbeiten lassen, so hat er bei den für Bondini und die Prager Oper vorgeschlagenen Texten sich für Don Juan entschieden. Bei der „Entführung“ hat er sogar Aenderungen am Plan und einzelnen Versen nachweislich selbst gemacht,^{*)} die uns auf solche, wenn auch nicht bezeugte Mitarbeiterschaft bei jenen andern zwei Texten schliessen lassen. Wenn also Richard Wagner seine Natur mit den Worten preist: „O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, dass er nicht im Stande war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Cosi fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden“, so müssen wir das Lob seiner ganzen künstlerischen Selbstbesinnung spenden, oder noch besser gesagt, der dramatische Zug in ihm war so stark, dass er ihn überall, wo Mozart freie Wahl hatte, zu eminent dramatischen Stoffen führte, und Mozart zum Zweck der dramatischen und überhaupt der Gesamtwirkung noch bestimmend auf den Dichter und seinen Text einwirken machte. Hat er doch dies bei dem Text einer andern Oper „Die Gans von Cairo“ bis in alle Einzelheiten versucht, welches noch heute aus seiner darauf bezüglichen Correspondenz zu ersehen, und dann, als dies vergebliche Mühe war, die Oper selbst gänzlich liegen lassen. Nicht blos sein musikalisches Schaffen, auch sein begriffliches Denken war von der Aufgabe der Dramatik bestimmt.

Aber selbst im Liede zeigt sich Mozart als echter Dramatiker und als absolutes Gegentheil des absoluten Musikers schon in der zündenden Wirkung wahrer Poesie auf seine musikalische Begabung. Bei einem seiner Lieder sind wirklich, um seine Worte zu gebrauchen, der grosse Componist und der grosse Dichter als wahre Phönixe zusammen gekommen, bei dem „Veilchen“ von Goethe, wo die oft hervorgehobene Identität des Goethe'schen und des Mozart'schen Genius in unglaublicher Art hervortritt. Es ist, als wäre Wort und Weise von dem selben Urheber, zugleich aber zeigt dies Lied eine hochdramatische Auffassung in herrlicher Vereinigung mit lyrischer Grundstimmung, und dadurch den genialen Blick über seine eigene Kunst hinaus.

Zu allem dem kommt noch der echt deutsche Schatz späterer Instrumental- und Kirchenmusik von Mozart. Schon dieser ungeheure Kraft-

^{*)} Er änderte z. B. den Vers: „Doch im Hui schwand meine Freude“ in „Doch wie schnell schwand meine Freude.“

überschuss ist deutscher Art, er kommt nämlich bei ausländischen Componisten nicht vor, welche niemals dramatisch und ausserdramatisch gleich Bedeutendes geleistet haben, auch nicht bei ausländischen Dichtern, wohl aber bei unsern deutschen Dichterdioskuren Goethe und Schiller; dies stellt daher Mozart neben sie, gerade so wie M. den endgültigen Beweis für die deutsche Natur dieser Allseitigkeit bildet.

Aber diese ausserdramatische Musik Mozart's ist echt deutsch, nicht bloß durch ihr Dasein, sondern auch durch ihre Beschaffenheit. Allgemein deutsch ist die sittliche Reinheit, die Haydn, Mozart und Beethoven in gleicher Weise zu Eigen haben. Mozartisch-deutsch der ideal-schwungvolle Zug seiner ganzen Musik und ihr innig-liebevoller Wesen. Aus der Reinheit geht aber bei Mozart auch in der Musik die deutsche Manneskraft und Kühnheit hervor, aus der Liebe grossartige Leidenschaft. Es ist also durchaus falsch und eine Ungerechtigkeit, Beethoven das Leidenschaftliche, Mozart das Ruhig-Schöne, und einem von beiden die grössere Genialität zuzusprechen. An künstlerischer Begabung, an Fähigkeit die eigene Empfindung durch musikalische Erfindung und Gestaltung auszudrücken, stehen die grossen Meister Bach, Haydn, Mozart, Beethoven einander vollkommen gleich, der Unterschied liegt in dem Empfinden selbst, das allerdings bei Beethoven vermöge seiner leidenschaftlichen Natur am Stärksten ist, auch am Meisten die Form beherrscht, weshalb bei Beethoven das Ausdrucksvermögen der Musik für Empfindungen bezeugt wird, die man bis dahin als jenseits aller künstlerischen Darstellung liegend betrachtete. Daher tritt in Beethoven die Wesenseinheit von Empfinden überhaupt und Tonkunst, sowie die Freiheit des Einzelmenschen so überwältigend, und in so unerhörter Weise zu Tage wie nie zuvor, darin ist es begründet, und deshalb ist es wohl berechtigt, dass Beethoven auf uns am Stärksten wirkt. Wo aber Mozart von der selben Leidenschaft ergriffen wird, welche das Element Beethovens bildet, wie in den beiden Don Juan-Finales, im Kyrie, Dies irae, Rex tremendae, Confutatis des Requiems und in nicht wenigen andern Werken, da erschüttert er uns nicht minder, geradeso wie andererseits Beethoven an milder Innigkeit und zarter Lieblichkeit z. B. in der Pastoral- und in der 8. Symphonie hinter Mozart nicht zurücksteht. Vollends ein- und dieselbe ist die Gestaltungskraft beider Meister, trotz ihres principiellen Unterschiedes in der Art, und den deutlichsten Beweis von der gleichen Grösse Beider gibt die Thatsache, dass sie gerade unmittelbar neben einander gehört am schönsten wirken, z. B. nach der Coriolan-Ouverture die Jupiter-, oder nach der Ouverture zur Zauberflöte die C-moll-Symphonie. In Beethoven bildet das Pathetische, in Mozart das Ethische den Grund des Wesens, beide aber haben die gleiche Kraft, beides zu empfinden und auszudrücken, andererseits ist freilich unsere Zeit gegen das Ethische überhaupt blasirt eingenommen, daher mag wohl auch die Blasirtheit gegenüber Mozart herrühren, die in sehr be-

zeichnender Weise am stärksten bei den sich patentirt dünkenden Hüttern der „Classicität“ und deren Vertheidigern gegen (!) Richard Wagner herrscht.

Die Verkehrtheit der landläufigen Auffassung über Mozart, als maassvoll sich beschränkenden Künstler, selbst in einem so genialen Ausdruck, wie durch Grillparzer's Gedicht zur Enthüllung des Salzburger Mozart-Monumentes geht daraus hervor, dass vor Beethoven von allen Nationen Mozart als Repräsentant der Grösse, Erhabenheit, Tiefe und schrankenlos heissen Leidenschaft betrachtet wurde, sein eigener Vater, Dittersdorf und Kaiser Joseph verglichen ihn mit Klopstock, Da Ponte, der Dichter des Don Juan, seine Musik mit Dante's Alighieri's Hölle, Goethe bezeichnete ihn als den zur Composition des Faust berufenen Tonkünstler, und stellte ihn nicht nur neben Raphael, sondern auch neben Shakespeare. Ja, wenn später Adalb. Stifter in den „Feldblumen“ sagt, dass Mozart mit freundlichem Gesicht jedem einen unschätzbaren Juwel schenke, Beethoven aber gleich einen ganzen Wolkenbruch von Edelsteinen den Menschen über die Häupter schütte, so ist von Zeitgenossen diese grossartige Verschwendung gerade für Mozart behauptet worden. Kaiser Joseph findet in der Einführung zu viel Noten, Anselm Weber in Don Juan eine ermüdende Fülle von Schönheiten, die kaum mit Anstrengung aller Kräfte zu fassen wären, und Dittersdorf wünschte ausdrücklich, Mozart möchte mit seinem Gedankenreichthum nicht so verschwenderisch sein, dass der Zuhörer gar nicht zu Athem komme und keine dieser Schönheiten sich merken könne.

Wirklich sind daher Mozart gerade so wie Beethoven von seinen Zeitgenossen vielfach wegen der Kühnheit, Leidenschaft und Grösse Vorwürfe gemacht worden, wie heute wegen seiner Ruhe und Klarheit, und die damaligen Vorwürfe, sowie die heutigen gerade entgegengesetzten, sind in auch sehr bezeichnender Weise von angeblichen Hüttern der Classicität ausgegangen. Daher wurden Figaro und Don Juan bei den ersten Wiener und Berliner Aufführungen kalt aufgenommen, die schroffen Kühnheiten in Mozart's Kammerwerken und Symphonieen erregte eine förmliche Wuth, die sich bis zum Zerreißen der Notenblätter, zum Vergleich seiner Musik mit schroffen Felsen im stacheligen Wald und zur Bezeichnung Mozart's als musikalischen Sansculotten, und zu den perfidesten Intriguen eines Sarti, Salieri und anderer Beckmesser steigerte, die ihm sogar die Fähigkeit zum reinen Satz absprachen. — Dies Alles beweist nur, wie sehr Mozart seiner Zeit voraneilte, und wir brauchen uns nur an all' das Betrachtete zu erinnern, um sofort einzusehen, dass Mozart, dessen Name heute als Losung conservativer Richtung gilt, der Fortschritt in der Kunst selbst ist. Denn wie er auf jedem Gebiet Grosses geleistet hat, so hat er jede Kunstgattung erweitert, manches, wie das moderne Clavierconcert, und das vor ihm gänzlich unbekannte Vierhändigspiel, neu geschaffen, und nicht nur aus innerem Drang, sondern auch mit bewusster

Absicht hat er diese Richtung auf den Fortschritt eingeschlagen. So sagt er einmal: „Die Poëten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren „Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unseren Regeln, „die damals, als man noch nichts Besseres wusste, ganz gut waren, folgen „wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln „verfertigen.“ Und auch als Künstler bringt Mozart die bewegenden Zeitideen zum Ausdruck, so dass er nicht bloß der Anhänger, sondern geradezu Führer in dieser Bewegung ist. So hat er durch seine Lieder die Freundschafts- und Aufklärungsbegeisterung gefördert, durch seine freimaurerischen Compositionen dem Freimaurerthum Glanz und Weihe verliehen, und dies Alles ist auch hohe nationale Leistung, da die Theilnahme des deutschen Volkes an der allgemeinen Bewegung der Zeit selbst von nationaler Bedeutung ist.

Aber den schönsten nationalen Zug offenbart Mozart in der Art, wie er den Fortschritt vollbringt, nämlich auch als Tonmeister hat er Altes und Neues zu einer höheren harmonischen Einheit umzuformen gewusst vermöge der echt deutschen Eigenschaft, nicht durch Revolution oder Zerstörung, sondern durch Reformation oder Umgestaltung das Neue zu schaffen. So haben wir gesehen, dass Mozart mit dem Zauberkusse des deutschen Genius die italienische Convenienzoper in das lebensvolle Charakterdrama verwandelt hat, ähnlich wie in der Sage der Drache in ein schönes junges Weib verwandelt wird. Während er aber das von Welschland Ueberkommene erworben hat, um es zu verwandeln, hat er das von deutschen Vätern Ererbte erworben, um es zu besitzen, nämlich die polyphone Kunst Bach's und Händel's. Diesen war die Herrschaft über die Form derart Ziel, dass als Meisterleistung zu ihrer Zeit nicht der Ausdruck der Empfindung an sich, sondern eben in jenen Formen galt, welche sie wirklich mit dem ergreifendsten Gehalt erfüllt haben. Den stolzen Strom dieses Kunstreichthums hat nun Mozart begeistert in sich aufgenommen, jedoch erst nachdem die von ihm selbst geschaffene deutsche Kunst zur voll wogenden Fluth geworden war. Die früher als Zweck behandelte Polyphonie wird als Mittel des Ausdruckes, aber als eigenartiges und höchstes für eigenartige Empfindungen, für das Selbstbewusstsein sittlichen Strebens und sittlicher Kraft, (so wie später von Beethoven und gerade in seinen letzten Werken) verwendet, und so in titanischem mühevollen Ringen, ganz im Gegensatz zur landläufigen Meinung von der Flüchtigkeit seines Schaffens und Concipirens, vermittelt des Alten unerhörtes Neues geschaffen, wie die Jupitersymphonie, die Maurermusik, die grossen Quartettfugen und Klavierfugen, das Requiem, und endlich das Nationalste, die Zauberflöte, die durch die Fuge des Vorspiels und den figurirten Choral des 2. Aktes nicht nur auf diesen Grundlagen beruht, sondern hierin den erhabenen Grundgedanken versinnlicht, das Licht, und die Anstrengung, die durch Nacht zum Lichte führt.

Wenn wir nun bedenken, dass diese göttliche Schöpfung in ihrer unübertrefflichen milden Tiefe und Erhabenheit geradezu das Spiegelbild der sittlichen deutschen Natur ist, wie sie moralische Probleme ernster nimmt, als jede andere Nation, wenn wir sehen, wie ernst es Mozart selbst auch mit dem moralischen Bemühen war, wie er nach dessen künstlerischer Verherrlichung in der Zauberflöte, dem letzten Geschenk an sein Volk, man sich selbst die Läuterung im erschütternden Bussgesang des Requiems vollzieht, wenn wir sehen, wie von dieser läuternden Flamme sein irdisches Dasein verzehrt wird, dann leuchtet uns über der Asche der Genius Mozart's aus seiner Selbstverklärung entgegen, als eine deutliche Erscheinung des deutschen Genius selbst. Warst Du doch schon als Kind selbst einer jener durch Unschuld weissen holden Knaben, die als Genien Tamino geleiten, und ebenso später ein Tamino, der durch all' den Jammer, Neid und Graus der Welt siegreich hindurchgedrungen ist, geführt von Deiner Lauterkeit und Stärke und Deiner Zauberflöte, der Tonkunst selbst. Gleich ihm bist Du als Jüngling in höhere lichte Regionen eingezogen, in Gestalt der ewigen Jugend schwebt uns daher auch Deine irdische Erscheinung vor Augen, ewig durch ihre ewige Reinheit, und damit ewige Jugend verbürgend und ewigen Sieg dem deutschen Volke trotz all' des Undeutschen und Unreinen, durch welches es heut in Leben und Kunst hindurch muss und durchdringen wird, so lange die Deutschen Dich haben: Wolfgang Amadeus Mozart.

Goethe und die Religion.

Von Armin Seidl.

III. Von der Italienischen Reise bis zum Tode Schillers. (1786—1805.)

Wir wissen, dass Goethe seine „Iphigenie“ in Italien nur umgearbeitet hat; er nahm das Drama, prosaisch gefasst, fertig mit auf die Reise. Wir sehen daraus, wie er schon in Weimar, „das Land der Römer mit der Seele suchend“ nach der Antike, nach antik-heidnischer Lebensauffassung verlangte. Die Einheit der Lebensanschauung, dieses Sinnlich-Religiöse, Heilig-Lebendige, was in ihm nur als unglückselige Doppelwesenheit arbeitete und wühlte, nach der verlangte es ihn unwiderstehlich, die trieb ihn nach Rom, die fand er dort. Was Italien für diesen unsern Grössten zu bedeuten hatte, das ist in der That, wie wir seinen eigenen, oft später noch blitzartig lichtflammenden Aeusserungen entnehmen, gar nicht genug zu ermessen. Wir stehen vor einem Phänomen, das, uns bis jetzt noch fast unbekannt, mit der beunruhigenden Frage drängt: Hatte sich dieser

Mensch aus andern Zeiten und andern Ländern zu uns verlaufen, oder hatte sich in ihm gewitterartig ein tief schlummerndes Bedürfniss, ein sonst kaum sichtbares Fehlbewusstsein seiner Zeit zusammengedrängt. Wir sehn umher und unser Blick bleibt sicherer auf Winkelmann und Wieland hängen. Der trug es unbewusst in sich, dieser hatte es mit heftigster Leidenschaftlichkeit erfasst; Goethe sah es in sich und sah's ausser sich und so gelang es ihm allein, ein Ganzes, Festes, Lebensvolles daraus zu bilden, womit er uns in Erstaunen setzt wie ein uralter Baum, der uns plötzlich als Zeuge einer tausendjährigen Vergangenheit im Walde aufstösst. — Wie man ein theures Kleinod erst ganz schätzen lernt, wenn man's verloren, so ging es Goethe mit Italien nach seiner Rückkehr nach Deutschland: „Ich will so fortleben, wie ich kann, ob es gleich eine sonderbare Aufgabe ist. . . . Der trübe Himmel verschlingt alle Farben. . . . Ich muss nur bitten, dass Du es nicht zu genau mit meinem jetzt so zerstreuten, ich will nicht sagen zerrissenen Wesen nimmest. Dir darf ich wohl sagen, dass mein Aeusseres nicht ist wie mein Inneres. . . . Ich kann und darf gar nicht sagen, wieviel ich bei meiner Abreise von Rom gelitten habe, wie schmerzlich es mir war, das schöne Land zu verlassen. . . . Ich sehne mich nach Hause; ich habe in der Welt nichts mehr zu suchen.“ Das sind so einige Stellen aus seinen Briefen, wie sie in den ersten Jahren immer wieder kehren. Wie die Klagelaute eines Sonnenkäfers unter regenwolkigem Himmel. — Die erste Frucht seines Seelenbades in der Antike war die Anknüpfung des Verhältnisses zu seiner kleinen Frau. Eine einseitig geistige Beziehung zu einem weiblichen Wesen, wie bei Frau von Stein nothwendig, war ihm jetzt, mit zwei Füßen auf dem Boden stehend, ganz unmöglich, unhaltbar geworden. In wie weit er mit Christiane auch geistig verbunden war, das ist die grosse Frage, die vielleicht nie befriedigend gelöst werden kann, da uns hier begreiflicherweise rechte Zeugnisse fehlen. Wir können nur glauben, dass diese Gemeinschaft einen noch weitaus bedeutenderen Umfang annahm, als selbst Wohlmeinende zugeben wollen.*) Auch hier lässt uns vielleicht das Lied, das er ihr an der Todesbahre nachsang, mehr ahnen, als man bestimmt behaupten darf. Wir können uns auch denken, dass gerade er so einzigartig ein derartiges Verhältniss anzufassen und mit ganzem echten Inhalt zu erfüllen wusste, dass es nur Wenigen (namentlich von den damit sich Beschäftigenden) vergönnt sein wird, ihm nachzudenken und ihn zu verstehen. Es bleibt etwas ganz Merkwürdiges, gerade bei ihm, dem Hofmann und Aristokraten des Geistes, das uns sicher im letzten Grunde wieder auf seinen antik-ganzlebigen Charakter hinweist. Wie allein stehend er gerade damit war, das kam hier sofort zu Tage, — halb Weimar fiel ab von ihm, die übrige Hälfte beachtete diesen Punkt nicht, Frau v. Stein wandte sich grollend ab, und an sonstigen Unannehmlichkeiten

*) Seitdem bestätigt worden durch die Veröffentlichung der „Briefe von Goethe's Mutter an ihren Sohn, Christiane und August v. Goethe“.

liess man es nicht fehlen. All das machte ihm den Aufenthalt der ersten Jahre noch empfindlicher. Er schloss sich ab von der Welt, zehrte hier an seinem aufrichtigen Kummer um seine begrabene Liebe, bis er es endlich nicht mehr aushielt und mit zerrissenem und verbissenem Gemüth Italien wieder aufsuchte zu kurzem Aufenthalt in Venedig. Im darauffolgenden Jahr verschaffte ihm endlich die Gründung des Weimarer Hoftheaters einen naturgemässeren Beruf als Intendant, als welcher er, nach einer für ihn, den Künstler, schweren, aber folgenreichen Prüfung — die Campagne in Frankreich — in beseligendem Freundschaftsbund mit Schiller mit neuen Lebensquellen, auf neuem Wirkungsgebiet schaffensreich thätig war.

Es liegt ausser allem Zweifel, dass er in der trüben Zeit nach Rom sich enger an seine naturwissenschaftlichen Privatstudien angeschlossen, welche seitdem immer mehr zu hervorragender Bedeutung gelangten, zu einer segensreichen Unterbrechung und Befruchtung seiner Berufsthätigkeit, was ihn bald darauf zu dem Ausspruch veranlasst: „Thätig zu sein, ist des Menschen erste Bestimmung, und alle Zwischenzeiten, in denen er auszuruhen genöthigt ist, sollte er anwenden, eine deutliche Erkenntniss der äusserlichen Dinge zu erlangen, die ihm in der Folge abermals seine Thätigkeit erleichtert.“ Es kann uns nicht beikommen, mit der Hervorkehrung dieser Seite bei Goethe einen Ton anzuschlagen, der in diesen Blättern ungewohnt ist. Wir wollen nur auf den Unterschied der Zeit hinweisen, der uns vielleicht mit vollem Recht der Philosophie den Vorzug vor den Naturwissenschaften geben lässt, womit wir aber, wie es scheint, den Zeiten Goethes direkt entgegenstehen, was wohl unzweifelhaft aus folgenden Worten hervorgeht: „Wenn die Philosophie sich vorzüglich aufs Trennen legt, so kann ich mit ihr nicht zurechtkommen. . . . Wenn sie aber vereint oder vielmehr, wenn sie unsere ursprüngliche Empfindung, als seien wir mit der Natur eins, erhöht, sichert und in ein tiefes, ruhiges Anschauen verwandelt, in dessen immerwährender *σύνκρισις* und *διάνοις* wir ein göttliches Leben fühlen, wenn uns ein solches zu führen auch nicht erlaubt ist, dann ist sie mir willkommen.“ Wollen wir diese Forderung heutigen Tages an die Naturwissenschaft richten, so werden wir vielleicht von ihren Verkehrtheiten frei, ihr selbst aber und vor allem Goethes Naturbetrachtung gegenüber gerecht bleiben, der ein andermal schrieb: „Es ist mir sehr ernst in allem, was die grossen ewigen Verhältnisse der Natur betrifft.“ Und in der That, wenn man Goethe als Naturforscher betrachtet, kann man nur traurig auf die heutige Naturwissenschaft blicken, deren ganzer Mangel vielleicht weniger in ihr selbst, als in den „Kärnern“ ruht, die keinen König haben, der ihnen Aufträge ertheilt. Schon früher hatte er, mit Staatsbergwerken beschäftigt, eine geniale Studie über den Granit, dies älteste Gestein der Erde, verfasst und ihn kühn genug mit dem jüngsten Spross der Erde, dem Menschen lebendig ver-

bunden. Das ist uns ja heutzutage nichts Neues mehr, aber mehr aus der Theorie. Der ganze Charakter einer sich hier gleich voll und deutlich aussprechenden Weltanschauung ist uns in vielen Punkten verloren gegangen, was z. B. gleich aus Folgendem hervorgeht: „Ich war völlig überzeugt, ein allgemeiner, durch Metamorphose sich erhebender Typus gehe durch die sämtlichen organischen Geschöpfe hindurch, lasse sich in allen seinen Theilen auf gewissen mittleren Stufen gar wohl beobachten und müsse auch da noch erkannt werden, wo er sich auf der höchsten Stufe der Menschheit ins Verborgene bescheiden zurückzieht.“ Es sei gestattet, hier auf ein Buch aufmerksam zu machen, das uns vor mehren Jahren schon gegeben, aber erst jetzt anfängt, bekannter zu werden: „Das Naturgesetz in der Geisteswelt“ von Henry Drummond, dem selben, der uns die herrlichen Predigten „Das Beste in der Welt“, „Pax Vobiscum“, „Das Schönste im Leben“^{*)} über den Kanal herüberschickt. Goethe berührt sich zuweilen erstaunlich mit ihm und gerade in solchen Punkten, welche man in der ganzen übrigen Naturwissenschaft umsonst sucht. Die Kant'sche Theorie von der Entstehung der Weltkörper war es wohl, welche ihn, den letzten Gedanken genauer in seiner praktischen Darstellung fassend, zu folgendem, auf materialistischer Grundlage beruhendem Gesetz führte: „Der Hylozoismus (die Lehre vom belebten Stoff) — dem ich anhing und dessen tiefen Grund ich in seiner Würde und Heiligkeit unberührt liess, machte mich unempfänglich, ja unleidsam gegen jene Denkweise, die eine todte, — auf welche Art es auch sei, auf- und angeregte Materie als Glaubensbekenntniss aufstellte. Ich hatte mir aus Kants Naturwissenschaft nicht entgehen lassen, dass Anziehungs- und Zurückstossungskraft zum Wesen der Materie gehören und keine von der anderen im Begriff der Materie getrennt werden könne. Daraus ging mir die Urpolarität aller Wesen hervor, welche die unendliche Manigfaltigkeit der Erscheinungen durchdringt, belebt“. Und mit diesem Schlüssel sieht er nun überall „der Göttin heilige Lettern auch in verändertem Zuge“. „Die heilige Liebe“ ist ihm das Streben „zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen, gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschauen sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt“. Er dichtet mit wunderbar dichterischer Beherrschung des gelehrten Stoffes eine „Metamorphose der Pflanzen“ und eine solche „der Thiere“. „Vom All ins All zurück“ ist das Lösungswort, „denn alle lebendigen Glieder widersprechen sich nie und wirken alle zum Leben zum höchsten Dasein immerfort zu streben“. Dieses ist „Zweck seiner selbst“. Denn „wozu dient all der Aufwand von Sonnen, Planeten und Monden, von Sternen und Milchstrasse, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewusst seines Daseins erfreut?“ Aber es ist nöthig, „dass die

*) Seitdem auch noch „Programm des Christenthums“.

gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wer vom Geiste handelt, muss die Natur, wer von der Natur spricht, muss den Geist voraussetzen oder im Stillen mitverstehen. Der Gedanke lässt sich nicht vom Gedachten, der Wille nicht vom Bewegten trennen.“ „Siehst du also dem einen Geschöpf besonderen Vorzug irgend gegönnt, so frage nur gleich, wo leidet es etwa Mangel anderswo und suche mit forschendem Geiste! . . . Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür und Gesetz, von Freiheit und Maass, von beweglicher Ordnung, Vorzug und Mangel, erfreue dich hoch! Denn nur also beschränkt war je das Vollkommene möglich.“ Man behauptet immer, Goethe sei ein Vorläufer Darwins. Nun, ich meine wahrlich, es braucht nur diese paar Zeilen zum Beweise, dass hier mehr als Darwin ist. Und noch vor allem: er wendet diese Form der Entwicklung auch auf seelisches Gebiet an, aber nicht wie jene echt darwinistische Lehre von der Macht einer Persönlichkeit, sondern mit dem selben Gesetz der Beschränkung, von Maass und Ordnung, folgendermaassen: „Unglaublich ist es, was ein gebildeter Mensch für sich und andere thun kann, wenn er, ohne herrschen zu wollen, das Gemüth hat, Vormund von vielen zu sein, sie leitet, dasjenige zu rechter Zeit zu thun, was sie doch alle gern thun möchten, und sie zu ihren Zwecken führt, die sie meist recht gut im Auge haben und nur die Wege dazu verfehlen . . . Es ist keine Schwärmerei; es ist eine Idee, die recht gut ausführbar ist und die öfters, nur nicht immer mit klarem Bewusstsein, von guten Menschen ausgeführt wird.“ Man wird bei alledem bemerkt haben, dass die spinozistische Weltanschauung ihm noch immer gleichsam das Auge leihet für seine Naturbetrachtung, wenn er auch thatsächlich schon längst weitergeht und auch den Philosophemen Jacobis und sogar Schellings gewogen ist, beiden aber nur für kurze Zeit. Es hat den Anschein, dass er es verstand, wie er überall über eine Vielheit hinaus der Einheit nachforschte, so auch mehre Philosophieen miteinander zu verbinden, wobei er dann oft erst spät erkannte, wie weit ihre Wege auseinandergingen. Aber er baute an seiner Welt mit jedem nur passenden Stein, überall dem tiefern Grund nachspürend und ihn oft unbewusst aufgreifend und sich nur mit dem beschäftigend, was in allem „bleibende Verhältnisse sind, um so nach der Lehre des † † † (Spinoza) meinem Geist erst die Ewigkeit zu verschaffen“. So ringt er sich auch durch zu einer auf den inneren Kern gerichteten Betrachtungsweise alles Schwärmerthums und dessen, was ihm als Schwärmerei erscheint: „Sonst machte mich mein Hass gegen Schwärmerei, Heuchelei und Anmaassung oft gegen das wahre ideale Gute im Menschen ungerecht. Auch hierin, wie über manches andere, belehrt uns die Zeit, und man lernt, dass wahre Schätzung nicht ohne Schonung sein kann. Seit der Zeit ist mir jedes ideale Streben lieb und werth“. Indessen dies schrieb er im Jahre 1800, nachdem er seit der italienischen Reise sich mit einem entschiedenen Misswillen getragen, das so wohl gegen

Lavater wie auch gegen dessen Glauben gerichtet war. Als er nach Rom kam, hatte er nur seine Gedanken über die Verwilderung des christlichen Kultus unter dem Stuhle Petri. Der ewige Jude fiel ihm wieder ein und das „*venio iterum crucifigi*“. Mit besonderer Wärme greift er den Mariencultus auf. „Es ist ein Gegenstand, vor dem einem die Sinne so schön still stehen, der eine gewisse innerliche Grazie der Dichtung hat, über den man sich so freut und bei dem man so ganz und gar nichts denken kann, dass er recht zu einem religiösen Gegenstand gemacht ist“. — Sonst hatte er wenig Geschmack über diese Dinge nachzudenken. Bald nach seiner Rückkehr nun schreibt er an Herder: „Es bleibt wahr: das Märchen von Chr. ist Ursache, dass die Welt noch 10 000 Jahre stehen kann und Niemand recht zu Verstande kommt, weil er ebensoviel Kraft des Wissens, des Verstandes, des Begriffs braucht, um es zu vertheidigen, als es zu bestreiten“. Aber erst in den „Venetianischen Epigrammen“ vom Jahre 1790 fließt der Mund über von Spott und beissendem Hohn über alles, was christlich heisst. Was ihn nach Venedig getrieben, haben wir oben geschildert; hier in diesen Epigrammen schwimmt es von Gift und Galle. Niemand kann es einem verargen, hier Stillschweigen zu bewahren. Was er sagte und dachte, das kann uns in vornehmerer Weise „die Braut von Corinth“ sagen.

„Unsichtbar wird Einer nur im Himmel
und ein Heiland wird am Kreuz verehrt;
Opfer fallen hier,
weder Lamm noch Stier,
aber Menschenopfer unerhört
Eurer Priester summende Gesänge
und ihr Segen haben kein Gewicht;
Salz und Wasser kühlt
nicht, wo Jugend fühlt;
ach! die Erde kühlt die Liebe nicht
Wenn der Funke sprüht,
wenn die Asche glüht,
eilen wir den alten Göttern zu!“

In Goethe bäumt sich der „ewige Heide“ auf. Wie Italien und Rom für das Christenthum nie eine Stätte seiner eigensten, natürlichen Vervollkommnung war, so musste der mit römischer Luft durch und durch getränkte Dichter das von sich weisen, was seinem jetzt von antiken und künstlerischen Lebensanschauungen erfüllten Geist direkt entgegenstand. „Die Wahrheit der fünf Sinne“ brach wieder durch und forderte ungestüm ihr Recht, das er ihr vielleicht allzusehr und allzufrüh entzogen oder eingeschränkt. Aber wir müssen darauf hinweisen, welchen unmittelbaren Eindruck uns diese Dinge, im Wandel dieser paar Jahre betrachtet und mit deren äusserem Verlauf in Beziehung gebracht, verschaffen. Nicht

Rom ist's, nicht die Antike ist's, nicht sein stärker erwachtes Künstlerbewusstsein, was ihn in offenen Gegensatz zum Christenthum bringt, sondern die Engherzigkeit und Halsstarrigkeit einer unter dem Deckmantel der christlichen Lebensanschauung sich versteckenden, lebensfeindlichen Moralität. Der Goethe, der sich uns bis jetzt mit jenem weiten Blick geoffenbart, mit dem er über den Wechsel der Erscheinung hinaus zu dem Ewig-Bleibenden, Gesetzmässigen, Göttlich-Menschlichen vordrang, konnte sich nicht einem Ausfluss dieses Bleibenden feindselig gegenüberstellen, wenn dieses selbst nicht ihn mit Feindseligkeit überschüttet hätte. Wir hören noch kurz nach seiner italienischen Reise den ganz und echt goetheschen Ausspruch: „... Ich habe sehr sonderbare Gedanken über den Anthropomorphismus gehabt, der allen Religionen zu Grunde liegt, und habe mich des Bonmots abermals erfreut: *Tous les animaux sont raisonnables, l'homme seul est religieux*“. Goethe stand von je über einem ausschliesslichen Bekenntniss; wenn er jetzt ein Einzelnes verfolgt, muss dies seinen Sondergrund haben, der gewiss zum grössten Theil in seinem Verhältniss, seiner Ehe mit Christiane lag. Und noch ein Anderes kommt hinzu. Der Zug nach Rom in Goethe ist unzweifelhaft ein irgendwie erhaltener, psychophysischer gewesen. „Ich kann sagen, dass ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei. Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen. Ich bin, mit meinem Zustand in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden“, sprach er zu Eckermann. Wenn er dann in Deutschland bei dem Bestreben in diesem „Ganzen, das man sich lange denkt und träumt, nie mit der Einbildungskraft erreicht“, etwas wenigstens zu beharren, sich von unbezwinglichen Mauern und Fesseln umgeben sah, musste er, nach einem Grund sich umsehend, naturgemäss am Christenthum Anstoss nehmen. Dabei aber sei noch einmal darauf hingewiesen, dass eine Verdammung des Christenthums bei diesem Manne unwürdig und unnatürlich war, der mit Bezug auf die Religionen von sich aus Rom schrieb: „Ich lasse einem jeden seinen Hebel und bediene mich der Schraube ohne Ende“ und der dann später wieder gesagt, dass die wahre, richtige Werthschätzung nicht ohne Schonung möglich ist. — Nur der Vollständigkeit halber und um den Haupt- und Kardinalpunkt seiner antiken Gesinnung scharf herauszuheben, seien noch zwei Aussprüche angeführt, die uns zeigen, wie ihm Kunst und Religion Ein Begriff waren und was ihm daher an letzterer in ihrer Art missfiel oder vielleicht nur abging: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen. Da ist die Nothwendigkeit, da ist Gott“. Man beachte auch die noch immer alles durchziehende echt spinozistische Auffassungsweise, welche in der That bei diesem Konflikt die tiefste Ursache ist, was uns noch deutlicher folgendes sagt: „Man konnte sich nicht verbergen, dass die reinste

christliche Religion mit der wahren, bildenden Kunst immer sich zwiespältig befinde, weil jene sich von der Sinnlichkeit zu entfernen strebt, diese aber das sinnliche Element als ihren eigentlichen Wirkungskreis anerkennt und darin beharren muss.“ Es ist lebhaft zu bedauern, dass dieser Gegensatz, der nicht existiren sollte, und wo er vorkommt, auf Auswüchse und ungesunde, durch die Zeiten bedingte Verhältnisse deutet, damals, wie es scheint, so stark war und so betont wurde. Wir fühlen uns heutigen Tages, wie ich bestimmt glaube annehmen zu dürfen, in weit grösserer Anzahl mit Goethe einig. Nur der ganze, wahre Mensch ist auch wahrhaft religiös.

War nun aber Goethe selbst damals ein ganzer Mensch? Er war Aristokrat, Künstler, der sich im vornehmen Lebensgenuss wohl wusste. Da war es eine sehr geschickte Idee Carl August's, Goethen die Theilnahme an der Campagne der Verbündeten gegen das französische Revolutionsheer zu befehlen; aber der Plan schlug fehl, Goethe wurde noch mehr abgeschreckt und auf sich zurückgewiesen. Man muss sich vorstellen, welche Ideale seine Brust erfüllten, welch hohes Menschenthum ihm vor der Seele stand, um ganz zu begreifen, was er bei dieser lebendigen Anschauung des Kriegselends fühlte. „Man kann sich keinen isolirteren Menschen denken, als ich damals war und lange Zeit blieb.“ Dabei aber einer der Selbstvergessendsten und Härtesten im Ertragen von Strapazen und Entbehrungen. „Ich für meine Person, schrieb er bei der Heimkehr aus Luxemburg an Herder, singe den lustigsten Psalm Davids dem Herrn, dass er mich aus dem Schlamm erlöst hat, der mir bis an die Seele ging. . . . Ich eile nach meinen mütterlichen Fleischtöpfen, um dort wie von einem bösen Traum zu erwachen, der mich zwischen Koth und Noth, Mangel und Sorge, Gefahr und Qual, zwischen Trümmern, Leichen, Aesern und Scherbhaufen gefangen hielt.“ Diese Campagne in Frankreich war unzweifelhaft von grosser Bedeutung. Hier liegen vielleicht die Wurzeln seines Verhaltens während der Napoleonischen Kriege, sein Hass gegen die Revolution, aber ebenso auch die seiner allmählichen Rückkehr zur Wirklichkeit, die bei uns Nordländern eben in einem grösseren Ernst in allen Dingen zum Ausdruck kommt, „denn der Ernst, der heil'ge, allein macht das Leben zur Ewigkeit.“ So wandelte sich auch sein Widerwille gegen die christliche Religion schliesslich in tolerantere Gesinnungen um; nachdem er eine Zeit lang mit seinen Freunden ein „entschiedenes Heidenthum“ pflegte, mit dem er sogar Lavater fern hielt; nachdem er ferner einmal bei der Taufe von Schillers Söhnchen äussert, diese Ceremonien verstimmten ihn gar zu sehr, bearbeitet er doch im selben Jahre die „Bekenntnisse einer schönen Seele“, die sich seither bekanntlich im Original aus einer andern Feder stammend erwiesen haben, doch aber Goethe mit diesen Fragen überhaupt wieder beschäftigt zeigen, ja theilweise selbst ganz Goethe'sche Züge verrathen, wie namentlich der Schluss, der ja von Goethe selbst stammt. Wir lassen die

Hauptsätze folgen: „Warum sollte mein Glaube nicht göttlichen Ursprungs sein, . . . da er sich im Praktischen so wirksam erweist? Werden wir durchs Praktische doch unseres eigenen Daseins selbst erst recht gewiss; warum sollten wir uns nicht auch auf eben dem Wege von jenem Wesen überzeugen können, das uns zu allem Guten die Hand reicht? Dass ich immer vorwärts, nie rückwärts gehe, dass meine Handlungen immer mehr der Idee ähnlich werden, die ich mir von der Vollkommenheit gemacht habe, dass ich täglich mehr Leichtigkeit fühle, das zu thun, was ich für Recht halte, (lässt sich das alles aus der menschlichen Natur erklären?)“ Bei den eingeklammerten Worten ist nur die Terminologie fremd. „Ich erinnere mich kaum eines Gebotes; nichts erscheint mir in Gestalt eines Gesetzes; es ist ein Trieb, der mich leitet und mich immer recht führt; ich folge mit Freiheit meinen Gesinnungen, und weiss so wenig von Einschränkung als von Reue.“ Ist das nicht eine einfache, nur einer andern Person angepasste Paraphrase des Faust'schen: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst“, das in die selbe Zeit fällt? Dies hängt auch mit der Frage der Freiheit oder Unfreiheit des Willens zusammen, welche Goethe natürlich spinozistisch mit „Unfrei“ beantwortete, ohne sich daneben „seinen philosophischen Mantel wie Kant mit dem Schandfleck des radikalen Bösen zu beschlabbern“, wohin ja seine „Willensautonomie“ nothwendig führen musste. Denn: „Sobald man den Menschen von Haus aus für gut annimmt, so ist der freie Wille das alberne Vermögen, aus Wahl vom Guten abzuweichen und sich dadurch schuldig zu machen. Nimmt man aber den Menschen natürlich als böse an oder, eigentlicher zu sprechen, in dem thierischen Fall, unbedingt von seinen Neigungen hingezogen zu werden, so ist alsdann (— wie bei Kant —) der freie Wille freilich eine vornehme Person (autonom), die sich anmaasst, aus Natur gegen die Natur zu handeln.“ Goethe dachte in diesen Punkten sehr streng und scheute sich nicht, schliesslich sogar auch jede individuelle Wahrheit zu verdammen: „Diese Meinung (dass Einzelnen eine besondere Offenbarung zutheil wird oder dass in Einzelnen eine besondere Offenbarung, eine metaphysische Wahrheit zum Ausbruch kommt) wird immer bei denen bestehen, die sich gern Vorrechte wünschen und zuschreiben, denen der Blick über Gottes grosse Welt, die Erkenntniss seiner allgemeinen, ununterbrochenen und nicht zu unterbrechenden Wirkungen nicht behagt, die sich sorgfältig hüten, den festen Boden der Natur zu betreten, wo jeder nur ist, was er ist, und wir alle gleiche Ansprüche haben“, — ein Wort, das allerdings Verwunderung erregt, wenn man sich an frühere Aussprüche über sein Schicksal, die göttliche Leitung, die ihm zutheil wird, u. s. w. erinnert. Vielleicht kommt dies aber doch noch in ein ganz richtiges Licht, wenn wir in der letzten Periode auf seine Idee des „Dämonischen“, anderntheils auch schon in dieser Zeit, wenige Jahre später, auf eine ganz natürliche, aber nicht zu unterschätzende Erweiterung stossen: „Das eigentliche, einzige und

tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der (eben hier oben auch berührte) Konflikt des Unglaubens und Glaubens. Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, in welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt“. Und da auch dieses Wort zuerst verblüffend wirken dürfte, fügen wir noch einen Spruch, gewissermaassen als Bindemittel an, der nicht weit vom ersten entfernt geschrieben steht (beide in „Israel in der Wüste.“): „Uns hierüber aufzuklären, sprechen wir aus: wie der Mann, so auch sein Gott“, oder wie wir nun weiter knüpfen: wie ein Volk, so sein Gott, wie ein Volk einer bestimmten Zeit, so sein Gott. Ist hier Uebereinstimmung, so ist eine Periode des Glaubens, welche innerhalb „der ununterbrochenen Wirkungen“ der Natur ihre Stelle und gesetzmässige Würdigung findet. Wechselt aber die Zeit und wechselt nicht gleichzeitig, aus traditionellen Gründen ganz natürlich, der Gott, die Vorstellung von Gott mit, so haben wir eine Disharmonie zwischen Gott und Menschen, welche Unglauben erzeugt, was ebenso in der Ordnung der Natur begründet ist. Desgleichen findet dann Beides natürlich bei jedem Einzelnen statt. Es ist das eine Anschauungsweise, die ganz direkt aus dem Begriff des Pantheismus hervorgeht. Sie unterscheidet sich aber noch weit von ihrer äussersten Consequenz bei Feuerbach, welche das Gleichgewicht, jenes Gesetz von „Maass und Ordnung“, Freiheit und Beschränkung stört, das allein Vollkommenes hervorzubringen im Stande ist. Denn wenn wir das Göttliche nur in uns selbst verlegen, schlägt der Balken über, ebenso wie wenn wir uns des Göttlichen in irgend welcher Art ganz entäussern. Die unendliche Kraft des eigenen Innern muss sich einer gleich unendlichen Kraft ausser uns gegenüberstellen oder einfügen, dann ist gleichsam die magnetische Kette geschlossen und wird das Wort Wirklichkeit: „Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt, wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen und sich die goldenen Eimer reichen“! Das erkannte nun auch Goethe wieder. Nach einer grossen Periode des krassesten Individualismus tritt uns am Ausgang dieses Zeitabschnittes auf einmal wieder ein Wort entgegen, das seitdem das A und O seines Denkens und Dichtens ward: „Mein Lösungswort ist Gemein-sinn“! Damit hatte Goethe die grosse Gährung überwunden, stand wieder fest zu neuem, tüchtigem Thun. Hier schliesst für uns auch diese Periode, die wir äusserlich mit dem zwei Jahre später erfolgenden Tod seines Freundes Schillers begrenzen, „der Hälfte seines Daseins“, wie er schrieb. Kurz darauf macht er in einem Nachruf, dem „Epilog zu Schillers Glocke“, ein merkwürdiges Geständniss über sich, das zugleich einen vollen Lichtstrahl auf sein Verhältniss zu Schiller wirft. Wir meinen die Worte: „Und hinter ihm in wesenlosem Scheine, lag, was uns alle bändigt, das Gemeine“.

Der Bau des Tristan-Dramas.

Von Fritz Koegel.

Es gibt Leute, denen ist der Meister des Tristan kein Künstler, sondern ein Vulkan; sein Werk ist für sie ein Ausbruch, maasslos, formlos, titanisch, gewaltsam wie alle Ausbrüche der Natur, kein Werk der Kunst, als die mit den Maassen und Zaubern der Form das Gesetzlose, Ungeberdigste bändigt. Was sie nicht sehen, die strenge Form, welche im Kunstwerk den Gehalt in schaubare, fühlbare, fassbare Maasse prägt, die ist uns aufgegangen, deren Blick helllichtig geworden ist für den Stil dieser Meisterkunst. Wer, belehrt durch des Meisters eigne Lehren, sich versenkend in seine Werke, im Anhören sie erlebend, das Gefühlsverständniss gewonnen hat, ohne das alle Kunst ein tönendes Erz und eine klingende Schelle bleibt, dem fällt auch der Schleier, der für blöde Augen des Kunstwerks Gliederformen verdeckt, und überwältigend tritt es vor ihn hin in den Formen seiner wohlgegliederten Riesenschönheit.

Ueber den musikalischen Stil des Tristan sind wir genugsam belehrt; mit der dichterischen Form, ich meine den Bau des Dramas, hat sich die Betrachtung noch nicht mit ebenso eindringendem Eifer befasst. Vielleicht folgen mir da die Leser gern in eine Untersuchung über den dichterischen Bau des Tristandramas. *)

Die Form einer Dichtung wird bedingt durch die Stimmung, aus der sie geboren ist, den Gefühlsgehalt, der sich in ihr verkörpert, und die dichterische Grundidee, die sie verkündet. Ueber alles dies geben uns des Meisters Selbstgeständnisse in der wünschenswerthen Vollständigkeit Aufschluss.

*) Die bemerkenswerthesten Schriften der nicht umfangreichen Tristan-Litteratur: Franz Müller, *Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung*, München 1865; Hans v. Wolzogen: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Tristan und Isolde*. 5. Auflage. Leipzig 1889; *Tristan und Parsifal*, Leipzig 1886 (Abdruck aus den *Bayreuther Blättern*); Moritz Wirth, *König Marke, ästhetisch-kritische Streifzüge durch Wagners Tristan und Isolde*, 2. Aufl. Leipzig 1882; auch im *Wagner-Jahrbuch* 1886; Aufsätze in den *Bayreuther Blättern*: Wolfgang Golther, *König Marke*, Jahrgang 1885, V. Stück. N. Creutzburg, *König Marke im Zeichen der Frage*. Jahrg. 1887, VII. Stück; W. Golther, Gottfried von Strassburg als Dichter von *Tristan und Isolde*, Jahrg. 1888, VII./VIII. Stück; Eduard Schläger, *Betrachtungen über Tristan und Isolde*, Jahrg. 1889, II. Stück. — Arthur Seidl, *die Sage von Tristan und Isolde bei Richard Wagner* im „Musikal. Wochenbl.“ 1892 Nr. 8 ff. Die wichtigsten Quellen für die Entstehungsgeschichte des Tristan: der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (woselbst alle genauen Mittheilungen über die Zeit der Dichtung und Komposition sich finden) und die sonst in den gesammelten Werken zerstreuten Bekenntnisse des Meisters über Tristan. Vgl. auch die betreffenden Abschnitte in *Glaserapp's Biographie* und *Bayr. Bl.* 1890, VI. Stück: „R. Wagner, Einladung zur Aufführung des Tristan in München 1865.“ — Santen Kolff, *wie Tristan entstand*, N. Berl. Musikz. 1892 Nr. 22 ff. —

Dass die Philosophie Schopenhauers auf die Konzeption des Tristan von entscheidendem Einfluss gewesen und den Dichter geradezu zum Entwurf seiner Dichtung angeregt hat, beweist ein Brief Wagners an Liszt vom Herbst 1854 (Briefwechsel II S. 45 ff.). In diesem selben Brief, in dem er dem Freunde erzählt, dass er sich ausschliesslich mit Arthur Schopenhauer beschäftige, der ihm wie ein Himmels Geschenk in seine Einsamkeit gekommen sei, dem grössten Philosophen seit Kant, in diesem selben Briefe erzählt er, dass er im Kopfe ein Gedicht von Tristan und Isolde entworfen habe, „die einfachste aber musikalisch vollblutigste Konzeption.“ Die Stimmung, in die ihn diese Philosophie gebracht hat, „die herzliche innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewusstlosigkeit, gänzlich Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzige endliche Erlösung!“ ist auch die Stimmung des Tristan. Der ethische Hauptgedanke dieser Philosophie, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ein Gedanke „von furchtbarem Ernst, aber einzig erlösend“ ist auch der Gedanke, den das schmerzenreiche Liebespaar sich erkämpft. Aber diese Gedanken Schopenhauers fanden nicht einen Unvorbereiteten und wurden ihm nicht von aussen zugetragen: im Ring des Nibelungen bereits hatte er sich, ehe er Schopenhauer kannte, „die Wahrheit über die Welt eingestanden“, und so kam Schopenhauer ihm nicht neu, von dem er sagt, dass Niemand ihn überhaupt denken kann, in dem er nicht bereits lebte. Die Anregungen einer neuen metaphysischen Weltanschauung, die ihm zur Klarheit weckte, was unbewusst und halbunbewusst in ihm schlummerte, flossen zusammen mit seiner eignen Lebensstimmung: den Stürmen seines Herzens, dem furchtbaren Krampf seines Lebenswillens und dem Gefühl hoffnungslos zurückebbender Entsagung. Der befruchtende Zusammenfluss dieser beiden Strömungen führte zur Empfängniss des Tristan. „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe“, schreibt er in wehmüthiger Selbstbescheidung, „so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zu Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll“; „mit der schwarzen Flagge die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben.“*)

Also das Grundthema des Tristan: die Tragik der Liebe, in der sich die Tragik des gesammten Weltwesens widerspiegelt: „die grauenvolle, sich ewig widersprechende, sich ewig selbst zerfleischende und blind nur sich wollende Natur des allem Leben gemeinsamen Willens zum Leben“ (Briefwechsel II 82). Die Erlösung von den Leiden, die dieser grausame Lebenswille allem Lebenden verursacht, dämmert nur auf in der vollkommenen

*) Die im Herbst 1854 in den Grundzügen concipirte Dichtung wird im Herbst (zwischen Juli und November) 1857 in Zürich ausgeführt. Ende 1857 ist die Musik des ersten Aktes fertig; die des zweiten wird bis Juli 1858 gleichfalls in Zürich skizzirt und im Winter 1858 auf 1859 in Venedig vollendet; vom März bis Juli 1859 wird in Luzern die des dritten Aktes geschrieben.

Verneinung dieses Daseins; Ziel alles Irdischen: herzlichste Todessehnsucht. Der als Ergänzungsakt des grossen ein ganzes Weltverhältniss umfassenden Nibelungen-Mythus gedichtete Tristan enthält breiter und deutlicher gefasst, unendlich manigfaltig ausgeführt den selben Inhalt wie das Verhältniss Siegfrieds zu Brünnhilde: den Tod durch Liebesnoth. Hier wie dort freit der Held das ihm nach dem Urgesetz bestimmte Weib im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen und findet aus den hieraus entstehenden Missverständnissen seinen Untergang. In der Darstellung der Liebesnoth, welcher die beiden über ihr Verhältniss aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff. (R. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen VI. 268 f.). Aber der Meister, der dies „alte unerlöschlich neu sich gestaltende, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtete Ur-Liebesgedicht“ zum Stoff seines Dramas wählte, fand ihn in der Sage und den epischen Dichtungen seiner Vorgänger überwuchert von einem Wust wilder durcheinandergewirrter Einzelzüge. Aus diesem unübersehbaren Unzusammenhang von Mären schälte er, hellsehtig geworden für den Grundgefühlsgehalt alles Mythischen, den Kern heraus. Hierbei verfährt er als echter Dramatiker und Seelenschilderer. Ganz entgegen dem Gang der Epiker, die sich auch in diesem Stoff verloren hatten an die Schilderung des Gegenständlichen, der ritterlichen Zeitsitten und der gehäuften Abenteuer, ist er bestrebt dem echten Wesen der Sage gemäss „nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in äusserst prägnanter und deshalb schnell verständlicher Form zu geben.“ Er nutzt die Vortheile, welche der sagenhafte Stoff für die dichterische Ausführung darbietet: „während der einfache, seinem äusseren Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äusserlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht, kann nun der allergrösste Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden, dieser inneren Seelenmotive, welche schliesslich einzig uns die Handlung als nothwendig erklären sollen und zwar dadurch, dass wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch theilnehmen.“ Der besondere Charakter des Tristandramas, als der eines Seelengemäldes, und seine nur ihm in diesem Maasse eigenthümliche Kunstform kann nur von diesem Gesichtspunkt aus erfasst werden. Sein Schöpfer selber hat uns über diese entscheidende Grundfrage unschätzbare Aufschlüsse gegeben: „Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äussere Form.“ Er getraute sich, die selbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äusseren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive verwendet werden musste,

auf diese letzteren einzig anzuwenden. „Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt hängthier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ (Zukunftsmusik, Ges. Schriften und Dichtungen VI. 122 f.). Halten wir diese Leitgedanken fest! Verfolgen wir sie in all ihre Folgerungen, so führen sie uns durch alle Gänge des Dramas hindurch und machen uns hellsehtig für sein inneres Wesen wie für seine Form. Sie sagen uns: der Dramatiker ist Seelenkürer, sein einziges Ziel, das Seelenleben seiner Menschen für das Gefühlsverständniss auszudeuten. Hieraus folgt alles, was für die Formung von Bedeutung ist: aus dem Gewirr einer breit hinfließenden Handlung wird er nur die Angelpunkte der seelischen Entwicklung herausgreifen, um die sich alles dreht; die Höhepunkte der äusseren Handlung werden zugleich die Gipfel der inneren seelischen Entwicklung sein; jeder Akt, jede Scene wird ihre eigene Seelenfärbung haben; aus den Seelengegensätzen fliesst ein Hauptmittel aller Dramatik: die Kontraste der Bilder und Handlung; bestimmend endlich für den Gang der Handlung werden einzig die Charaktere sein als die Träger des Seelenlebens.

Dass der Tristan für die „blinden Augen und blöden Herzen“ ein versiegelt Buch bleibt, kann uns das Wunder nehmen? Er enthält nichts, gar nichts, was dem rohen Schaubedürfniss der Menge für das fehlende Seelenverständniss als Ersatz dienen könnte: keine bunten Bilder, kein athemloses Geschehen, keine Erschütterungen der Nerven. Was hier geschieht, das erschauen und fühlen nur die Seelen-Hellsichtigen, und der Strom von Leben, der dies Werk durchfluthet, ist ein tiefer Untergrundstrom, erlebbar nur für Lebendige. Den anderen ist der Tristan ein Weg „ins Unbetretene, nicht zu Betretende“, vor dem ihrem Muthe graut, seine Dichtung unverstandenes Gerede, seine Musik bedeutungsloser Lärm. Dabei mag es denn auch bleiben, dass die Höhen und Tiefen dieses innerlichsten aller Werke des Meisters nur denen zugänglich bleiben, die kühn genug sind, in diese Tiefen sich zu versenken und diese Höhen zu erklimmen.

Die Architektonik des Dramenbaus mit seinen knappen drei Akten wird durch das allein waltende Gesetz der Seelengestaltung als einziges Formprinzip zunächst bedingt. Mehr noch als anderswo ist der Dichter des Tristan ein Verdichter, der den Stoff zusammendrängt. Es sei mir gestattet hier zu wiederholen, was ich über die verdichtende Thätigkeit des Dramatikers früher einmal ausgeführt habe. Die Handlung des Epikers gleicht einem ebenmässig in unabsehbare Fernen sich hinstreckenden Höhenzuge: überall Verbindung, Zusammenhang bis ins Kleinste; die höchsten Punkte ragen aus dem Gebirgslaufe kaum merklich hervor, da all die Hügel und Vorberge, die Jochhöhen und Mittelberge sich rund um sie herlagern. Das

Drama steigt in einzelnen abgeklüfteten Bergkegeln steil in die Höhe. Von einer Spitze zur andern führt wohl ein Weg durch die Schluchten, der Dramatiker aber geht ihn nicht; mit kühnem Schwunge springt er über von Gipfel zu Gipfel. Sind's zeitlich gerechnet nur kurze Augenblicke, die er wählt, so sind's doch in Wahrheit Gipfelpunkte, in denen das ganze Geschick eines Lebens beschlossen liegt. Sie sind so durchtränkt von Leben, Handlung und Gewicht, sind von Vergangenen so beschwert, so reich an Folgen für die Zukunft, dass die fehlenden Mittelglieder aus ihnen ergänzt, die kommenden Ereignisse aus ihnen geahnt werden. Sie sind die „fruchtbarsten Momente“, die der Dramatiker so gut wie der bildende Künstler zu wählen hat. — Drei Augenblicke aus dem Verlauf der Liebestragödie greift der Dichter heraus, sie zu Akten formend. Drei Akte, im strengen Verlauf ihrer knappen zusammengedrängten Ereignisse eigentlich nur drei Scenen, aber die Scenen, die den ganzen Seelengehalt des Dramas ausschöpfen: die Liebesnoth und den Liebestrank, die Liebesnacht und den Liebesverrath; den Liebesfluch und den Liebestod, wie ich sie im Anschluss an Hans v. Wolzogens kürzere Bezeichnung nennen möchte. — Tristan hat im Bann des Weltzwangs die heimlich Geliebte, die seine Liebe ungewusst erwidert, für seinen Ohm und König erworben; den Qualen zu entgehen, die ihre sorgsam vor einander verhehlte Liebe ihnen bereitet, lässt Isolde als Sühnetrank den Todestrank rüsten; Tristan weiss, was Isolde sinnt, und ist froh bereit, mit ihr zu sterben. Verheisst doch der Tod ihnen das Ende der Qual und Befreiung von aller Lüge und Trennung. Aber Brangäne täuscht den Willen der Herrin: als Beide glauben, im Tode ganz zu genesen, werden sie durch den Liebestrank ins heisse Leben zurückgeworfen. Vor der geglaubten Nähe des Todes bricht die mit mächtigem Willen mühsam bisher verhaltene Liebe unwiderstehlich überströmend durch, in einem überzeitlichen Entzückungsschauer, in dem sie wähen, als wären sie dem Trug des Lebens schon entronnen. Ein unseliges Verhängniss hat sie in unlöslicher Verkettung zu einander getrieben: Inhalt des ersten Akts. — „Nun war des Sehnsens, des Verlangens der Wonnen und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum verstoben; nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen; — Schmachten und Dürsten, einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen.“ (Entwürfe, Gedanken, Fragmente S. 101 f.) Die Liebenden, durch die Tücke des Tages und die Sitte der Welt getrennt, müssen sich heimlich sehen und fassen in den Zaubern der übersinnlich-sinnlichen Liebesnacht abermals den Entschluss, der einzig die Qualen ihrer Trennung enden kann: gemeinsam zu sterben und in die erlösende Urnacht unterzutauchen. Verrathen und überrascht vom Tage stürzt Tristan sich in das Schwert des Verräthers, seine Schuld zu sühnen und Isolden in das nächtliche Land den Weg zu weisen; aber zum andern

Male öffnet ihn der Tod: Inhalt des zweiten Akts. — Getrennt von ihr, durch die böse Wunde in der Burg seiner Väter aufs Lager gebannt, verlangt Tristan nach dem Tode und kann doch fern von ihr nicht sterben. In qualvoller Oede hin- und hergeworfen „zwischen äusserstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht“ macht er sich das Schicksal und die Urschuld seines Lebens wie alles Daseins klar, im Liebesfluch flucht er zugleich dem Leben selbst und reisst sich, als Isolde naht, in selbstvernichtendem Tummel die Wunden auf. Isolde, die gekommen war, mit Tristan treu zu sterben, sinkt auf seiner Leiche zusammen, sanft angenommen vom ersehnten freigewollten Liebestod: Inhalt des dritten Akts.

Jeder dieser drei Akte ist eine Welt für sich. So einheitlich die Stimmung des ganzen Dramas gewahrt ist, jeder Akt hat doch wieder seine eigne Färbung; jeder ist in eine eigne Naturstimmung getaucht, die die wechselnden Seelenstimmungen der einzelnen Szenen geheimnissvoll durchdringt. Hochsommerluft liegt über allen drei Akten: drückende Gewitterschwüle, die sich dann in zuckendem Blitz entladet, brütet über dem ersten; den zweiten durchfluthet mit lauem Athem die wonnig betörende Luft der halbhellen Sommernacht; über dem dritten flimmert die öde brennende Stimmung der schattenlos heissen trocknen Sommersonne; weithin kein Baum, keine Erfrischung, nur Qualen des durstigsten Sehns. Wie meisterhaft sind Akt für Akt und Scene für Scene die Seelenstimmungen in diese Naturfärbungen hineingetönt. Gewitterschwüle, die zum stürmischen Ausbruch drängt, liegt bleiern auch über der Isolde des ersten Akts, die ihrer beleidigten Liebe nach Rache brütet, wie über Tristan, der mit übermenschlicher Kraft den Sturm in seiner Brust verschliesst. Im dunkeln Grollen des Schicksalsmotivs dröhnt dumpf der Donner des Schicksals voraus, der anfangs blaugrau bleierne Seelenhimmel bezieht sich schwarz am Rande, und in Isoldens Zornausbrüchen gegen Brangäne pfeift schon der Sturm, der bald mit übermächtigem Wirbel die beiden fortreissen wird. Und wie mischt sich die Meerluft des ersten Aktes mit ihren gleichmüthig glänzenden, frisch hüpfenden, kräftigen Motiven in unvergleichlicher Contrastwirkung mit dem Sonnenbrand und dem Gewittersturm der Herzen: im Anfang des Aktes, in Kurwenals frisch derber Sendungscene mit ihrer Flaggenfreude, in den Schifferrufen und dem glänzenden Fanfarenlärm der Landung. — Wie geheimnissvoll sind die gemischten Zauber der hereingesunknen Dämmerung, das nächtliche Rauschen der Blätter, das Rieseln des Quells und die betörende, lösende, balsamische Nachtluft ausgegossen über der Liebeserwartung des zweiten Akts; wie berauschend fluthet ihr weicher Athem durch die grosse Liebesscene: duftig stark wie Lindenblüthe, lau und doch kühl gegen den mitleidlosen Brand des liebefeindlichen Tages; wie erhebt sich ihr Wehen vom traumselig versunkenen Säuseln und dem beglückten gleichmässigen Athmen des Liebesschlummers bis zu den weltdurchfluthenden Akkord-Wellen des Hymnus an die heilige Nacht! Wie

fahl und fröstelnd zuckt dann am Schluss mit seinen grauen gespenstischen Lichtschatten der Dämmer des Frühlorgens herein, der bleiche Vorbote des Tages, eh' noch die Sonne verklärende Farben schickt. — Und wie ganz anders ist dann der Sonnenbrand der Nachmittagsonne, der im dritten Akt über Kareol und den Phantasieen des fiebernden Tristan glüht: ein Verschmachten, Brennen und Dursten ohne Erlösung und Ende, ein wüsten-gleiches steiles Stechen auf den Scheitel, dem kein Blitz, kein Sturm, kein Regenguss Linderung bringt und dessen heisse Pein das Blut wie glühendes Feuer durch die Adern jagt; eine trostlose Stimmung, noch trostloser gemacht durch die traurige Oede des unbewegten Meeres und der verfallenen Burgeinsamkeit, die in der „traurigen Weise“ Seele und Sprache gewonnen hat. Wie sanft und gross verklärt sich dann dieser trostlos heisse Sommer-nachmittag in den rosigen Dämmer des Sonnenuntergangs, der unter den Harmonieen des Liebestodes scheidend die Welt mit rother Gluth erfüllt. — Es ist nicht die Musik allein, die diese unvergleichlichen Stimmungzauber schafft: weil diese Stimmungen vom Dichter bereits in der ersten Gefühls-empfangniss mit den musikalischen Urstimmungen gleichzeitig conceipirt waren und als verschwiegener Untergrund die Dichtung durchdringen, konnten sie in den Motiven der Musik so allverständlich, eindringlich lebendiges Leben gewinnen. Man beachte unter diesem Gesichtspunkt all die Naturmotive des „Tristan“, wie sie in mystischer Doppeldeutigkeit das Leben der Natur und die Stimmungen der Seele in Eins in sich verdichtet haben und mit welch eindringlicher Bestimmtheit sie der Naturseele Sprache verleihen: die Meermotive, das Tagesmotiv, das Nachtmotiv, den Liebesruf, das Schlummermotiv, das Thema der Oede mit den in's Unendliche ent-schwebenden Terzengängen, die traurige Weise.

Von bewunderungswürdiger Einfachheit, Grösse und Gleichmässigkeit ist der Aufbau aller drei Akte. In den selben Linien, die das Vorspiel (dies zusammengedrängte, mit keiner Einzelheit beschwerte Ab- oder Urbild des ganzen Dramas) vorgezeichnet hat, erhebt sich jeder dieser Akte in mächtiger, langsam vorbereiteter Steigerung zu einem Gipfel, von dem er dann in blitzschnell einschlagender schroffster Wendung jäh abfällt und austönt: mit stürmischer Leidenschaft im ersten, mit wehmüthig trüber Entsagung im zweiten, mit erhabener Verklärung im dritten Akt. Wollte man diesen Gang zeichnen, so würde man für das Vor-spiel und für alle drei Akte den folgenden Linienzug erhalten:

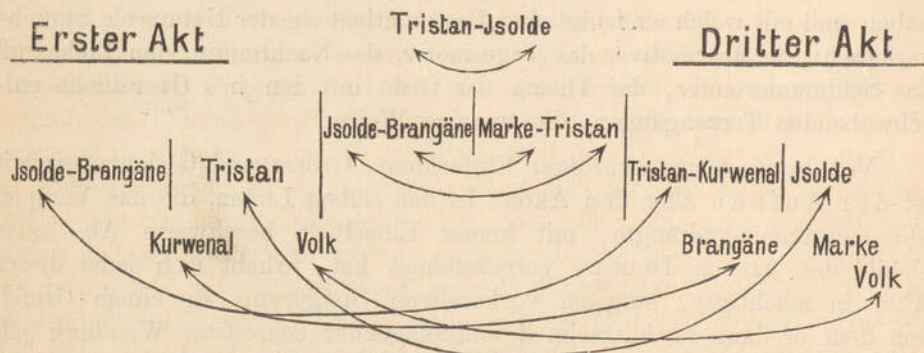


Diese Linie ist die eigentlich dramatische unter allen denkbaren. Im ersten Akt ist dieser Gipfel und Wendepunkt; der Genuss des Liebestranks, im

zweiten der Hymnus des Todesentschlusses und der Eintritt Markes, im dritten Tristans Liebesfluch und sein Tod im Augenblick, da Isolde naht. Man sieht leicht, wie an diesen Gipfelpunkten die äussere Wendung der Handlung mit den inneren Seelenentschlüssen nicht nur zusammenfällt, sondern durch sie herbeigeführt wird: das äussere Schicksal erscheint als nothwendige Folge der inneren Seelenwende.

Von einfacher Grösse und völlig architektonischem Gleichmaass ist die Verteilung der Akte zwischen die wenigen handelnden Hauptpersonen. Der erste Akt gehört Isolden: ihre Zwiesprache mit Brangäne füllt den grössten Theil, dann erst kommt Tristan und zum Schluss das Volk. Tristan beherrscht den dritten Akt, neben ihm Kurwenal wie im ersten Akt Brangäne neben Isolden; dann naht Isolde, hinter ihr Marke und die Menge. Zwischenhinein spielt kurz Brangäne wie Kurwenal in den ersten Akt. Diese beiden Akte entsprechen einander im Aufbau völlig, nur dass Tristan und Kurwenal mit Isolden und Brangäne die Rollen tauschen. Der Mittel- und Haupttheil des zweiten Aktes, der Herztheil des ganzen Dramas, gehört wie billig Tristan und Isolden zu gleichen Theilen, eingerahmt wird er durch die Anfangs- und Schlusscene, in die vorn Isolde und Brangäne, am Ende Marke und Tristan sich theilen. Ein Schema wird diese Linien dem Auge sichtbar machen:

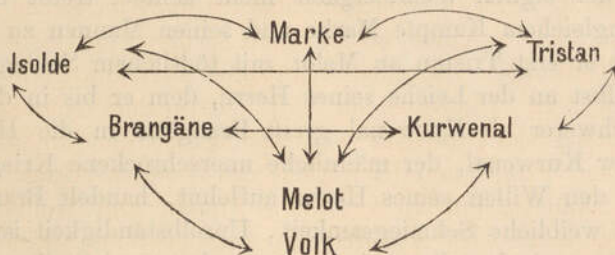
Zweiter Akt



Das Aufsuchen dieser Gruppierungs-Verhältnisse ist keine Spielerei bei dem Werk des dramatischen Dichters, das „fast mehr auf seiner Leistung als Choreograph und Chorege als selbst auf seiner rein poetischen Fictionskraft beruht. Alles was der Dichter in jener Eigenschaft erfindet und auf das ausführlichste anordnet, ist die genaueste Verdeutlichung des von ihm bei der Conception ersehenen Bildes, welches er nun der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält.“ (Ueber Schauspieler und Sänger, Gesammelte Schriften IX, 213). Je einfacher, übersichtlicher die Grundlinien seiner Bilder und die Grundverhältnisse seiner Sceneführung sind, um so vollkommener hat er sein Ziel als Dramatiker erreicht, durch Beschränkung des unübersichtlich über-

quellenden Stoffes von innen heraus den Seelengehalt in künstlerisch abgemessene Formen fassbar für das Gefühlsverständniss hineinzubilden. Es will mich bedünken, als wär diese gestaltgebende Kunst dem Meister selber nirgend so voll gelungen als im Tristan, ich möchte daher vom Tristan als von der künstlerischsten aller seiner Dichtungen sprechen.

Die äussere Gruppierung leitet hinüber zur inneren Gruppierung und Entgegensetzung der Träger der Handlung, die für deren Verlauf im letzten Grunde bestimmend sind: der Charaktere. Auch hier mag ein Bild fürs Auge die inneren Beziehungen und die ordnende Kunst des Dichters verdeutlichen helfen.



Wir haben vor uns einen geschlossenen Kreis: die Bogenlinien des äusseren Kreises deuten die Beziehungen an, die rund herum von der einen zur andern der handelnden Personen laufen, die geraden Pfeile im Innern: die Gegensätze, die vom Dichter einander gegenübergestellt sind.

Melot hebt sich aus der ununterschiedenen Menge eigentlich nicht heraus; er ist innerlichst befangen in den Untergrund-Leidenschaften der Masse: Gieren nach Macht und Glanz, neidische Gehässigkeit, Liebedienerei, Intrigue, Verrath und was sonst an Höfen wuchert, zeigt er in typischer Unpersönlichkeit, als vollendeter Gegensatz zu der königlichen Milde und hochherzigen Entsagung Markes. Seine Freundschaft zu Tristan ist von Anfang an erheuchelt, das Mittel eines ehrstüchtigen Höflings, der sich an den Helden und künftigen Thronerben herandrängt. Bei der ersten Gelegenheit verkehrt sich diese Freundschaft in Verrath. Im Gefüge der Handlung verkörpert Melot den verrätherischen Neid des Tages mit seinen feindseligen Machenschaften gegenüber der weltflüchtigen nachtgeweihten Liebe. Er greift überall dort in die Handlung ein, wo die Macht des Tages äusserlich oder innerlich auf das Schicksal der Liebenden einwirkt: als er die Schaar führt, die Tristan drängt, Isolden für Marke zu werben, als er des vertrauenden Freundes Liebe dem arglosen Marke enthüllt.

Noch von der Unbewusstheit des Volksgeistes umfungen, aber herausgehoben aus der unbestimmten Menge stehen Brangäne und Kurwenal, die typischen Dienergestalten, in ihrer Geschlechtsverschiedenheit einander entgegengesetzt als weiblich dienende Schmiegsamkeit und männlich kriegerische todesmuthige Treue. Beide gehen ganz auf in Treue und Dienst. Brangäne hat weder Beziehungen zu Marke noch zu Tristan ausser

durch Isolden, sie dient und trotzts beiden nur im Dienst ihrer Herrin; und Kurwenal der „treueste Freund“, auch er trotzts Isolden und sehnt sich nach ihr, dient dem König und verräth ihn, ganz wie Tristan sehnt und trotzts, dient und verräth. Dieser hingebenden Treue gemäss handelt Kurwenal, als er im ersten Akt Isoldens herrische Botschaft an Tristan mit triumphirendem Trutzlied höhrend abweist unb dadurch in Isoldens Seele den Sturm entfachen hilft, der sie zum Todesentschlusse treibt. Und seine mitleidige Treue räth ihm, als er rathlos ist, wie die von Melot geschlagene böse Wunde zu heilen sei, über's Meer hin nach Isolden zu senden. Seine blinde Treue endlich, die Brangärens Aufklärungen nicht anhört und der eignen Wehrlosigkeit nicht achtet, treibt ihn, sich auf Kareol in ungleichem Kampfe Marke und seinen Mannen zu widersetzen: hierbei rächt er erst Tristan an Melot mit tödtlichem Schlage und opfert dann sich selbst an der Leiche seines Herrn, dem er bis in den Tod folgt.

Folgenschwerer als Kurwenal greift Brangäne in die Handlung ein. Während aber Kurwenal, der männliche unerschrockene Krieger, sich nirgends gegen den Willen seines Herrn auflehnt, handelt Brangäne, deren Wesen ganz weibliche Schmiegsamkeit, Unselbständigkeit ist, gegen das Gebot Isoldens und ohne ihren Auftrag an den zwei Stellen, wo sie eingreift. In dieser Entgegensetzung der unbedingt gehorchenden männlichen Kraft gegen die weibliche ungehorsame Dienstwilligkeit öffnet uns der Dichter einen Blick in die tiefe Verschiedenheit des männlichen und des weiblichen Seelenlebens. Brangäne begeht die folgenschwerste Handlung des Dramas, als sie den Willen Isoldens trügend den Todestrank mit dem Liebestranke vertauscht: wäre sie gehorsam treu, so würde der Trank mit dem Leben die Qualen des Paares und das Drama enden. In der Sage und den Dichtungen seiner Vorgänger ist die Verwechslung eine Folge des Zufalls; Wagner hat den Zufall mit bewusster Absichtlichkeit zum „erfindungsreichen Versehen“ umgestaltet und hat auch diesen Zufall in den Kreis der seelisch begründeten Nothwendigkeit hineingezogen. Er erreicht das, indem er Brangärens Charakter breit ausführt und in ihm diese That der Unfolgsamkeit begründet. Liszt hegt im Briefwechsel, nachdem er den neu gedichteten Text des Tristan kennen gelernt hat, ein kleines Bedenken der etwas breiten Ausspinnung der Brangäne-Rolle gegenüber, weil er überhaupt die Vertrauten im Drama nicht leiden kann. (Briefwechsel II 181.) Dies Bedenken ist unbegründet und wohl nur hervorgerufen durch eine unzeitgemässe Erinnerung an die langweiligen bedeutungslosen Vertrauten der französischen Tragödie. Soll Brangäne den Trank vertauschen, so muss ihr Wesen, aus dem diese That mit Nothwendigkeit folgt, klar zu Tage liegen, sonst wird sie selbst eine Maschine und der Kreis der inneren Nothwendigkeit, der im Tristan so rund geschlossen ist, wird durchbrochen. Uebrigens hat Liszt selber seinen Einfall nicht ernst genommen, denn er fährt fort: „Verzeihe mir diese alberne Bemerkung und kehre dich nicht

weiter daran. Wenn das Werk vollendet ist, schwindet sicherlich mein Bedenken“.

Brangärens Grundeigenschaft ist weibliche Unentschlossenheit, Unselbstigkeit, sie schreckt zurück vor jedem festen kühnen Entschluss und schaudert vor allem Grossen, Gewaltsamen. Sie biegt gern alle Ecken um, mildert das Schrofte und vergoldet das Unangenehme, schmiegsame Schwäche ist ihre Tugend. Isoldens schrofte Botschaft an Tristan richtet sie in höfisch sanften Worten aus und ganz zuletzt erst, durch sein dreimaliges Ausweichen gezwungen, meldet sie ihm höchst ungern Isoldens eigne beleidigende Worte. Unselbstig, ohne eigne Kraft, geht sie ganz auf in Isolden, die ihre Vertrautheit nicht in gleichem Grade erwidert. Kurwenal steht seinem Tristan näher als Brangäne Isolden, deren Vertraute sie nur in bedingtem Sinne ist. Sie ahnt und erfährt nichts von der aufgekeimten Liebe zwischen Isolden und „Tantris“, den sie pflegen hilft, sie bleibt auch blind und ahnungslos bei den Ausbrüchen Isoldens, die sie für nichts als beleidigten Stolz hält, und sie missversteht all die Zeichen, die so klar sagen, dass beleidigte, zum Hass umgeschlagene Liebe aus Isolden spricht. Gut und gutmüthig, wie sie ist, sieht sie nicht allzuscharf und noch im zweiten Akt wähnt sie, ihr Ungehorsam und der unselige Trank sei allein schuld an der Liebe der Beiden. Als Isolde ihr befiehlt, als Sühnetrank den Todestrank zu rüsten, da schaudert ihre Schwäche vor diesem harten Entschluss, dessen wahre Beweggründe zu erkennen ihr Blick zu blöde ist und den sie daher für eine That eiteln Zürnens und unbegründeter Grausamkeit hält. Sie kann es nicht über sich bringen, den Todestrank für den herrlichsten Helden und ihre Herrin zu rüsten, und da sie wohl weiss, dass Isolde selber nicht zögern wird, wenn sie den Dienst ganz weigert, greift sie in weichherziger Schwäche zum Liebestrank. Sie will durchaus nicht die Folgen dieser Verwechslung, sie ist im krampfhaften Schauder des Augenblicks unfähig, überhaupt zu denken, bewusstlos und willenlos fasst sie nach einem andern Trank, gleichviel nach welchem, da die Hand ihr zum Todestrank den Dienst versagt, und sie greift ohne Plan halb willenlos den Liebestrank, dessen Zauber sie vor Kurzem noch Isolden anepriesen hat. Vor den unausbleiblichen Folgen ihrer That schliesst sie die Augen, während sie sie vollbringt, wendet sich dann ab, um nichts sehen und hören zu müssen, und erst als sie in der ersten Umarmung des Paares ihr Werk in seiner wahren Gestalt sichtbar vor Augen sieht, wird sie seiner Folgen inne: „Weh, unabwendbar ewge Noth für kurzen Tod!“ Es ist eine That gedankenlosen Mitleids, kaum eine That zu nennen, mehr ein Nicht-Thun, Nicht-Thun-Können des Befohlenen, innerlichst in ihrer weichen Schwäche begründet. In tief sinniger Weise hat der Meister hier das Werk des Zufalls in seelische Nothwendigkeit umgesetzt, und doch, da es nicht eine That des bewussten Willens ist, den Charakter der blinden unausweichbaren Schicksalsfügung gewahrt: Isolde darf darin mit Recht

das Werk der Frau Minne und ihres weltbeherrschenden Schicksalzaubers sehen. Dass Isolde nicht selber den Todestrank in die Schale füllt, ist wieder in Brangäns dienendem schwachen Wesen begründet: Isolde hält den Gedanken für undenkbar, dass Brangäne, die ihr allein willenlos hingegebene, je ihren Willen trügen und gegen ihr Gebot handeln könne. Isoldens Starkherzigkeit sieht nicht, dass sie der Dienerin eine That zumuthet, die über deren Willenskraft hinausgeht, bei der also ihre Natur sich dem Gebot der Herrin versagen und dem Gesetz ihrer unbelehrten Schwäche gemäss handeln muss. — Man beachte auch das Doppelspiel zwischen Herrin und Dienerin beim Liebestrank und dem Löschen der Fackel: vorm Todestrank schaudert die schwachherzige Brangäne und mischt den Liebestrank, der die Liebenden zu späterem qualvolleren Tode führt. Die Fackel löscht als Liebeszeichen, da Brangäne ängstlich sich weigert, die furchtlose Isolde selbst mit den Worten: „Die Leuchte, und wärs meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag ich nicht!“

Zum andern Mal handelt Brangäne ohne Wissen und Willen Isoldens, als sie, nach deren Flucht zu Tristan, dem König, wiederum aus mitleidiger Weichheit, des Trankes Geheimniss enthüllt und hierdurch wieder Unheil stiftet, da Kurwenal den Grund der eiligen Nachfahrt Markes verkennt und im Wahn des Todes Ernte mehrt.

Wir steigen in die obere Hälfte des Kreises auf. Urgegensatz Tristan und Isolde, zwischen und über ihnen Marke. Von Brangäne und Kurwenal laufen verbindende Fäden zu Beiden und von ihnen weiter zu Marke, der sie trennt und verbindet zu gleicher Zeit. Der Rest von unpersönlicher Gebundenheit, der Brangänen und Kurwenal noch anhaftet, ist hier verschwunden, wir haben vor uns bewusste vollpersönliche Menschen, ausgestattet mit der selig-unseligen Gabe höchster Menschlichkeit: der Fähigkeit zum bewussten Leiden. In diesen beiden Gestalten, die nach dem Urgesetz für einander bestimmt sind, hat der Dichter den Urgegensatz der Geschlechter und die Urtragik der Liebe verkörpert, die die Beiden mit all ihrer Gewalt ergreift und mit allen Wonnen und Leiden, deren sie fähig ist, durchschüttert. Dem Gesetz des musikalischen Dramas gemäss sind beides typische Gestalten, von ihrem Schöpfer in übermenschlicher Grösse entworfen und durch seine steigernde, anhäufende, verherrlichende Thätigkeit zu Urbildern kraftvollen Heldenthums geformt. Isolde, diese Prachtgestalt heldenhafter Weiblichkeit, herrlich, hold, erhaben in ihrer blonden königlichen Schönheit, machtvoll in ihrer ungebrochnen Leibeskraft, in der alle Fähigkeit zu den Leidenschaften der Macht und Liebe wohnt, in den Heilkünsten erfahren wie die Frauen der Urzeit, voll hohen Stolzes als königliche Erbin Irlands, jäh zur Rache gegen den Feind, vermag sie selber das rächende Schwert zu schwingen, und ist doch als echtes Weib hilflos für immer mit Seel und Leib der Liebe anheimgefallen, sobald die einmal durch Tristans Blick ihr ins Herz ge-

drungen ist. Nichts andres lebt von diesem Augenblick in ihr, als die ihr ganzes Wesen mit Allgewalt füllende Liebe-Leidenschaft, die ihrer herrenhaften Kraft gemäss zu tödtlich schmerzdem Hass aufschwillt, da sie sich vom Geliebten verrathen fühlt. Weil nichts in der Welt ausser dieser Liebe noch Werth für sie hat, plant sie im Sühnetrank für sich und den geliebten Treulosen den Tod, hinter dem sie ein Ende der grausamen Täuschung erhofft. Willenlos, ganz nur in das Meer dieser Liebe versenkt, wendet sie sich ab von der kalten Pracht des Tages, in dessen schimmernder Oede zu leben sie durch die Welt gezwungen wird, und lebt nur in den kurzen weltversunknen seligen Augenblicken, wo die geheimnissvolle Liebesnacht sie schützend umfängt. Ohne ein Körnlein weiblicher Schwäche ist sie zaglos bereit, ihrem Tristan in das Todes- und Liebes-Reich der Nacht zu folgen, und schwindet endlich in freiwilliger Auflösung verklärt erhaben dahin, als durch den Tod des Geliebten alle Bande gelöst sind, die sie an die Welt knüpften.

Diesem wundervollen Inbegriff weiblicher Liebeskraft gegenüber steht Tristan, das Urbild männlicher Heldenhaftigkeit, die Verkörperung der Ritterlichkeit und der Ruhmesmacht, der treueste Freund seines Ohms und Königs, aller Ehren Hort, durch den Glanz zahlloser Heldenthaten die Macht Markes und seinen eignen Ruhm mehrend: eine Gestalt auf dem Gipfel machtvoller Männlichkeit, die sich der Allmacht der Liebe nicht beim ersten Ansturm waffenlos ergibt. Als er die heimlich Geliebte für Marke erworben hat und dabei durch seine schmerzlichen Empfindungen belehrt, sich über die Tiefe seiner Liebe klar geworden ist, zu der selben Zeit, da Isolde längst ihrer Liebe mit Leib und Seele verfallen liegt, kämpft Tristan noch den Kampf seiner Liebe mit Ehre, Treue, Freundschaft, einen Kampf, in dem er nur kraft des verrätherischen Trankes unterliegt. Nun erst hat auch ihn, den in Selbstzucht gestählten Helden, die Liebe hingenommen und auch für ihn ist „in wesenlosem Scheine“ verstorben, was zuvor ihn füllte. Das Bild Tristans, wie es sich nun Schritt für Schritt weiter enthüllt, das des leidenden Helden, der vom sterbenden Vater gezeugt, von der sterbenden Mutter geboren, von „Vaters Noth und Mutters Weh“ her vorbestimmt ist zu Leiden, der alles Irdische bis zum Grunde auskostend hin- und hergeworfen zwischen höchsten Wonnen und tiefstem Schmerz, brennendem Sehnen und müdesten Entsagung, er der leidenschaftlich Begehrende, der schliesslich dem furchtbaren Lebenstrank und sich selber flucht, wird zur typischen vorbildlichen Gestalt, die das Urleiden und die Urtragik alles Menschlichen verkörpert. Sein Schmerzenslager unter der Linde auf Kareol wird zum Symbol der Leidensgeschichte alles begehrenden Willens.

Diese beiden Heldengestalten, die eigentlichen Träger der tragischen Handlung, entfalten sich im Drama nach dem Gesetz ihrer Natur und bestimmen durch ihre Entschlüsse den Gang der Handlung, frei trotz des

Liebestranks. Es ist oft und nachdrücklich hervorgehoben worden, wie Wagner den Zwang des von der Sage überkommenen Tranks zum psychologisch vertieften Symbol umgestaltet hat. Da der Trank nicht eine vorher nicht vorhandene Liebe durch einen Zauber entzündet, sondern nur die längst entzündete, mühsam zurückgehaltene zum Ausbruch bringt, ist hier nicht die Rede von einem zwingenden Zauber, der die beiden unfrei machte: sie handeln nach wie vor frei, das heisst, wie das Urge-setz ihres Wesens es ihnen bestimmt. Der Liebestrank könnte das klarste Wasser sein: da er der Todestrank nicht ist, wäre seine Wirkung die gleiche. Gleichwohl kann Marke am Schluss, als er des Trankes Geheimniss erfahren hat, mit Recht sagen: „Wie selig, dass den Freund ich frei von Schuld da fand.“ Nicht darin findet er jetzt seine Schuldlosigkeit, dass Tristan von einem Zauber gebunden war, sondern darin, dass er, um dem Ohm die Treue nicht brechen zu müssen und von den Qualen seiner mannhaft verhehlten Liebe erlöst zu werden, entschlossen war, mit Isolde den Tod zu trinken. Nun wird dem König hell, was zuvor er nicht fassen konnte: er sieht, dass Tristan, als er nach Irland zog, um Isoldens Hand für Marke werbend zu erzwingen, nicht von vornherein nur beabsichtigt hatte, die dem Oheim anzutruende Geliebte für sich zu gewinnen; Marke erkennt, dass die „freiste That der Treue Tristans“ nicht von vornherein auf schmerzlichen Verrath gezielt hatte. Damit ist der stechende Schmerz von ihm genommen, den Tristans unfassbare Treulosigkeit ihm bereitet hatte, und nun kann er ihn innerlich frei sprechen, da er, der Gerechte, Milde sieht, wie Tristan gewillt, Treue bis zum Tode zu halten, trotz seines Todeswillens, durch den Zug der Verhältnisse schuldlos schuldig werden musste.

Wie von innen heraus durch die seelischen Motive Tristans und Isoldens die einzelnen Hauptwendungen der Handlung bestimmt werden, brauch ich nur anzudeuten. Isolde ists, die durch das Drängen ihrer stürmischen Leidenschaft und ihren verzweifelten Todesentschluss die Wendung des ersten Aktes im Liebes-Todes-Tranke herbeiführt. Isolde ists, deren liebeverlangender Muth allen Mahnungen Brangärens zum Trotz die Leuchte löscht und das Zeichen zum Stelldichein gibt, dem Marke und Melot schon auflauern; Tristan und Isolde gemeinsam fassen, als ihnen in den Schmerzen ihrer Liebe der grosse Gegensatz von Nacht und Tag klar geworden ist, den freien, nicht mehr verzweifelten Todesentschluss; Tristan stürzt sich, vor Markes grossherziger Erhabenheit vom unheilbaren Weh des Schuldgefühls gefasst, freiwillig in Melots Schwert; Tristan führt endlich im Liebesfluch und dem extatischen Wahnsinn der letzten Augenblicke selbst seinen jähen Tod herbei, im Augenblick, da Isolde kommt, die Wunde zu heilen.

Den Ring schliesst Marke, Tristans edler Ohm, der milde König, in der weichen Duldsamkeit und hochherzigen Entsagung seines Wesens von den Erdenresten der Leidenschaft, deren Stürme Tristan und Isolden durchtoben, fast geläutert. Durch sein Königthum Inbegriff aller Macht und

alles Glanzes der Welt, hat er doch sein Herz erhoben über die Gier nach ihrem Machtbesitz und schätzt nur als „erhabener Vertreter der Sitte“ die idealen Werthe all dieser Güter, deren Machtgenuss an Tristan abzutreten er bereit ist. Auch nachdem er dem Drängen seines Landes nachgebend, in zweiter Ehe Isolden gefreit hat, will er die Nachfolge seines Reichs an Tristan geben und verwandelt die Ehe mit Isolden in eine Scheinehe. Rasch zur Rache ist er nicht, und als er sich dem für ihn unfassbaren Verrath Tristans leiblich gegenüber gestellt sieht, durchzittert ihn nur der Schmerz über des Freundes Untreue, die ihm alle Ideale der Treue, Ritterlichkeit, Ehre, Freundschaft zerschmettert und ihn an der schmerzlichsten Stelle treffend mit einem tödtlichen Streiche alle Werthe vernichtet, die ihm noch theuer sind. Darum zückt er nicht selber das Schwert gegen Tristan, sondern drängt in die sittliche Erhabenheit seiner vorwurfsvollen, bang fragenden Worte all das tiefste Weh, das ihn durchzuckt und all die Herzenshoheit seines Wesens. Das aber dringt mit so herber Wucht auf Tristan ein, dass er selbst in Melots Schwert den Tod sucht. Je erhabener Marke, je inniger seine Freundschaft für Tristan, je grösser die Zeichen seiner Dankbarkeit für dessen Dienste, je innerlicher, hoffnungsloser sein Weh über dessen Verrath, je weniger er an Thaten strafender Rache denkt, einzig bekümmert, „den unerforschlich tief geheimnissvollen Grund“ zu kennen, der seinen Freund zu solcher That der Schmach verleiten konnte, um so tragischer, wehvoller ist für Tristan das Verhängniss, im Zwang der Liebe solch edeln Herrn und Freund verrathen zu müssen. Das erst macht seinen Fall zum unheilbar tragischen, dass nicht nur die Werthe der glänzenden Welt: Ruhm, Ehre, Macht mit seiner Liebe in Widerstreit gerathen, sondern auch die höchsten Gefühle der inneren Herzenswelt: Ritterlichkeit, Treue, Dankbarkeit, Freundschaft vor der Uebermacht dieses einen Gefühls verbleichen und um seinetwillen von ihm verrathen werden. Tristans Schmerz und sein Schuldgefühl wären nicht so gross, wenn Marke voll hinterhaltiger, grausamer Bosheit wäre wie in der Sage. — Seinem Edelmuth gemäss handelt dann Marke, als er im dritten Akt, kaum dass er das Geheimniss erfährt, sich aufmacht, um auch äusserlich Isolden zu entsagen und sie dem Freunde zuzuführen. Wie er nun zu spät kommt, um Frieden zu bringen, und dem Tod die Ernte mehrt, das geschieht nach dem Gesetz der tragischen Verkettung, in der die Thaten der Liebe und des Verzichts zu Werken des Unheils ausschlagen.

Rein seelischer Natur, aus den Tiefen der inneren Welt heraufkommend, sind endlich die Contraste und Steigerungen, an denen der Tristan reich ist, wie alle dramatischen Werke, die der Steigerung und der Entgegensetzung im Gang ihrer Entwicklung bedürfen, um in scharf umrissenen, scharf sich abhebenden Bildern vor das Auge und die Seele der Hörer treten zu können. Nirgends finden wir im Tristan Contrastwirkungen durch äussere Mittel lärmender Handlung oder sonstige Zurüstungen bewirkt,

überall sind die Gegensätze der Bühnen-Bilder und des dramatischen Ganges Gegensätze der Stimmung und des Seelenlebens. Man denke an die herrlichen Contraste des ersten Akts: zwischen dem Sturm, der in Isoldens Seele zum Ausbruch gekommen ist und der regungslosen müden Stille auf dem Deck des Schiffes, als Isolde die Vorhänge ihres Deck-Zeltes öffnen lässt; an den Gegensatz zwischen den leidenschaftlichen Ausbrüchen Isoldens und Brangänens weich schmeichelnden Beschwichtigungsreden, zwischen Tristans männlich gefasster, schweigsam verschlossener Heldenhaftigkeit und Isoldens heftiger, weiblicher Erregtheit, im Augenblicke, da Tristan bei ihr eintritt; zwischen Kurwenals derbfrohlicher Frische und der gespannten Schwüle in Isoldens Seele; zwischen der todessüchtigen Verzweiflung beider und dem jähen Umschwung zu stürmischem Liebesentzücken nach dem Genuss des Trankes; zwischen den verzückten, weltentrückten Wonnen und der qualvoll schmerzlichen Stimmung des Paares und dem Bilde von Weltglanz und ungetrübter Festfreude, als am Schluss des Aktes der abermals weggezogene Zelt-Vorhang die Liebenden aus den versunkenen Schauern der stürmischen Todes- und Liebes-Vereinigung in den Lärm des Lichtes und den Trug des Tages zurückzwingt. Und mit wie wunderbarer Tragik stösst aneinander — um nur einige Hauptcontraste der folgenden Akte herauszuheben — der erhabene Nacht-Hymnus und der freie Todes-Entschluss des todgeweihten Paares mit dem Verrath Melots, als Markes Eintritt sie vom Gipfel ihrer Weltentrücktheit jäh ins Leben und den dämmernden Tag zurückruft; wie herrlich contrastirt Isoldens sanfte liebes-selige Erlösung mit Tristans verzweifelt jähem Ende, Tristans fiebernde Verzweiflung mit Kurwenals zartbesorgter Herzenstreue. Wie wechselt in Tristans Phantasieen ersterbende Müdigkeit mit aufschäumender Leidenschaft, die fiebernde Hast seiner ersten Vision („Sie naht, sie naht mit muthiger Hast! Sie weht, sie weht, die Flagge vom Mast!“) mit der innerlichen, verzückten Süsse des zweiten Gesichts („Wie sie selig hehr und milde wandelt durch des Meers Gefilde“). Mit welch tragischer Symbolik contrastirt über ganze Akte hinweg der Liebessegen Tristans im zweiten Akt: „O Heil dem Tranke, Heil seinem Saft!“ mit dem Liebesfluch am Ende: „Verflucht sei furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!“

Ebenso innerlich wie die Contraste sind die Steigerungen. Die langen, langen Linien, in denen die Akte zu ihren Höhepunkten aufschwellen, steigen so an, weil die Seelenbewegung es fordert, sind in ihrem ganzen Verlauf nichts als die Bewegungen der Seele, die von innen heraus die Handlung bestimmt. Nur eine Untersuchung, die Scene für Scene dem Gang des Dramas nachgehend, den Stimmungsgehalt, den Bau und die Absicht jedes einzelnen Abschnitts aufzeigte, könnte dies im einzelnen erweisen.

Bisher haben wir von dem gesprochen, was die drei Akte enthalten; für die Kunstform des Tristan aber ist von entscheidender Wichtigkeit,

was sie nicht enthalten: die Vorgeschichte. Die Vorgeschichte, ich meine nicht die Mären der Sage, sondern die Momente, die auch für den verdichtenden Dramatiker unentbehrlich geblieben sind, hätte wohl den Stoff abgeben können für zwei frühere Akte. Morolds Besiegung, Tristans Heilung durch Isolden, gipfelnd in der Schwertszene an Tristans Lager: Inhalt des ersten Akts; Inhalt des zweiten: Tristans Rückkehr nach Cornwall, die Intrigen und Seelenentschlüsse, die ihn dazu führen, Isolden für Marke zu werben. Dieser Inhalt hätte zwei Akte reichlich gefüllt und den Stoff zu ergreifenden Seelenbildern gegeben. Aber der Tiefblick des Dramatikers schied diese Geschichte aus dem Kreise der darzustellenden Handlung und nahm sie auf in seinen ersten und zweiten Akt. Die Kunst, mit der das geschieht, ist unvergleichlich und verdient eine eigene Betrachtung.

Nirgends erscheint die Vorgeschichte als rein erzählte Geschichte, die sich im Grunde nur an die zu belehrenden Hörer wendet, überall wo sie erscheint, ist sie umgesetzt in Handlung, das heisst Seelenbewegung, aufgenommen in die Stimmung der handelnden Personen, die nur soviel von ihr verrathen, wie der augenblicklichen Lage entspricht, in den Worten, mit den Verschweigungen, Auslassungen und Entstellungen, die ihrem Wesen und ihrer Stellung in der Handlung gemäss sind. Nirgends hat die Vorgeschichte selbständige Bedeutung, überall dient sie zur Vertiefung und zur Entwicklung der dargestellten Scene. Dreimal hören wir von der Vorgeschichte: durch Kurwenal, Brangäne und Isolde im ersten Akt; durch Isolde und Tristan in der Liebesscene, endlich durch Marke am Schluss des zweiten Akts; alle drei Mal hören wir Verschiedenes, von anderen Menschen, in anderer Stimmung und immer neuer Beleuchtung. Was Kurwenal und Brangäne melden, aber beide aus dem Bedürfniss der Handlungs-Minute heraus (Kurwenal im Trutzlied, Brangäne in den Beschwichtigungsreden an Isolde), das ist nur äusseres Gerippe, was so die Welt davon weiss, und wie sich das dem oberflächlichen Blick der Menge darstellt: Tristans Sieg über Morold, seine ruhmreiche Werbefahrt nach Irland, die, scheint es, allem Streit und aller Noth ein Ende gemacht hat. Was aber Isolde in beleidigtem Stolz verräth, das sind die Ereignisse nur lückenhaft, soweit sie ihr bekannt sind, und diese Ereignisse, wie sie sich in ihrem leidenschaftlich liebenden, nun hassenden Sinn entstellt spiegeln, ohne Einsicht in Tristans Seele und in seine Beweggründe, die für sie in grausamem Dunkel liegen. Die eigenen Beweggründe, weshalb sie Tristan nicht geschlagen, ihre eigne Liebe, verschweigt sie gegen Brangäne und schiebt gegen Tristan andere falsche Motive ihrer Schonung unter. Weshalb Tristan die Werbefahrt unternommen hat, bleibt noch dunkel, wir sehen seine That und seinen Verrath nur verzerrt in Isoldens höhnischen Worten: „Das wär ein Schatz, mein Herr und Ohm!“ Denn Tristan selbst hüllt sich in männliches Schweigen allem fragend begehrenden Anstürmen

Isoldens gegenüber, die eine verschwiegene dunkle Wahrheit ahnt und ihn mit bitterstem Hohne reizt, damit er sein Geheimniss verrathe. Aber Tristan entgegnet: „Des Schweigens Herrin (d. h. Du, die Du selbst so viel verschweigst) heisst mich schweigen; fass' ich, was sie verschwieh (d. h. Deine Liebe zu mir), verschweig ich, was sie nicht fasst (d. h. wie ich dazu kam, scheinbar untreu, Dich für Marke zu werben). So entlässt uns der erste Akt noch unaufgeklärt über den eigentlichen Seelenuntergrund und den vollständigen äusseren Verlauf dieser so unendlich bedeutungsvollen folgenscher verwickelten Vorgeschichte. Die Seelengeschichte des Vorganges wird uns verrathen von den Liebenden selbst, als sie in der grossen Liebesscene alle Verstellung von sich werfen und im innigsten Erguss Seele an Seele wahrhaftige Geständnisse über die selig-unselige Geschichte ihrer Liebe austauschen. Aber auch das erfahren wir nur in der bildlich poetischen Einkleidung ihrer Liebeszwiesprache von Tag und Nacht; diese intimen Seelengeständnisse in die Sprache des Tages und das Bild der Weltbegebenheiten umzusetzen, das ist eine Sache feiner Ohren, und es fehlen noch einige thatsächliche Aufklärungen. Die gibt Marke in der grossen Rede an Tristan, in der er auch wieder aus seiner Stimmung heraus die Vorgeschichte beleuchtet, indem er, um Tristan seiner Untreue inne werden zu lassen, ihm die Vorbegebenheiten, soweit sie sich zwischen ihm und Tristan zugetragen haben, mahnend in die Seele zurückruft. Auch das ist keine Erzählung des Geschehenen, sondern ein vom herbsten Schmerz durchränkter Gefühlserguss von augenblicklichstem Stimmungsgehalt: alles was geschichtlich darin ist, ist in das Gefühl des Augenblicks eingetaucht und aufgelöst. Nun erst wissen und sehen wir klar, wie sich alles zugetragen hat, wenn wir die verschiedenen unvollständigen, zum Theil trügerischen Geständnisse vergleichend abwägen und selbst zum Bild der Geschichte zusammenfügen. Der Meister entlässt uns schliesslich unterrichtet und erreicht dies mit rein künstlerischen, rein dramatischen Mitteln durch seine handelnden Menschen, ohne sich je selbst belehrend und erklärend einzudrängen. Und nun erreicht er durch diese künstlerische Einfügung einer so ereignissreichen, seelisch tiefen Vorgeschichte, dass seine Akte, vor allem der erste, strotzen von einer Fülle gespannten dramatischen Seelen-Lebens. Er schiebt gewissermassen zwei Welten oder Schichten des Geschehens ineinander und übereinander und macht die obere, die gegenwärtige Handlung fruchtbarer, tiefer, indem er den Untergrundstrom, aus dem sie ihre Antriebe erhält (die Vorbegebenheiten), nicht zeitlich zurückverlegt in eigener dramatischer Darstellung, sondern mit der Gegenwart zugleich Schritt für Schritt erst enthüllt, so dass der Zuschauer zwei Welten zu gleicher Zeit aufleben sieht. Auch hier ist, wie überall im Tristan, das Gesetz wirksam, das aus dem intimsten Centrum der Welt ihre äussere Form gestaltet.

Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Eine neue Frage für eine alte Sache,

aufgeworfen von Franz Lechleitner.

Wer die Wartburg, die Königin aller deutschen Burgen, zur Sommerszeit oder gar um Pfingsten betreten hat, wird zugeben müssen, dass das herrliche Sängerpalladium Thüringens bis zur Stunde der besuchteste Ort Deutschlands ist. Haben doch während der Pfingsttage fünf Fremdenführer von fünf Uhr morgens an bis zum Eintritt der abendlichen Dunkelheit fortwährend zu thun, um den ungezählten Schaaren den beaufsichtigten Einlass in die Säle zu verschaffen, und die Zahl der Einlasskarten dürfte sich nunmehr alljährlich auf über Hunderttausend belaufen. Einen stattlichen Theil der Besucher nun bilden jene, meist Ausländer, aber leider auch vielfach Deutsche, denen es ziemlich gleichgiltig ist, ob sie die Wartburg sehen oder im Restaurant frühstücken, wenn sie nur das Programm ihres Bäddeckers bis zur Abfahrt des nächsten Courirzuges annäherungsweise abgewickelt haben. Auf Viele übt die mehr oder minder andächtige Erinnerung an die lieblichste deutsche Heilige, die Landgräfin Elisabeth, die Zugkraft aus. Die grosse Menge führt die nationale Begeisterung in das steinerne Herz Thüringens, die religiös-nationale Begeisterung in die trauliche Lutherstube, die politisch-nationale an die Idealstätte der Wiedererwachung des deutschen Nationalgefühles nach den Befreiungskriegen.

Einen ganz kleinen Theil — aber es ist ein ganz kleiner, obwohl ich ihn höher schätze als all die lärmenden Pfingstschwärmer — führt nun die Erinnerung an jene goldene Zeit der deutschen Minne und des unbändigen deutschen Kaiserstolzes, wie er im Geschlechte der Hohenstaufen zum Ausdruck kam, in die thüringische Landwart: hier klangen die Harfen der deutschen Herrensänger am hellsten auf und hier, im grünen Herzen Deutschlands, das damals den Stolz aller deutschen Bildung vereinte mit dem Hof des edelsinnigen Landgrafen Hermann, brandete am höchsten die nationale Gesinnungswoge auf.

Die Erinnerung jenes Häufleins nun, das auch Minnesang und Staufenzeit vor seinem geistigen Auge etwas gelten lässt — von den Erlesenen der Wissenschaft rede ich nicht — sammelt sich gemeinverständlich im Sängerkrieg auf der Wartburg.

Trotz unserer kulturhistorischen Romane gibt es bis zum heutigen Tage nur eine ganz kleine Gemeinde, die klar und ruhig in unsere deutsche Vorzeit zurück zu schauen vermag. Die mühselig eingetrichterten Jahresdaten der mittelalterlichen Kaiser, ihrer Schlachten, Römerzüge und anderweitiger Thaten sind schon vor dem letzten Schulzeugnisse vergessen, und da man sich nicht die Mühe geben konnte, den inneren Gehalt unserer

Vorzeit aus dem äusseren Geschichtsbilde reden zu lassen, so sind es meist nur historische Ungethüme, die sich aus dem Schulstaube mit in das Leben fortschleppen.

Und ein solches historisches Ungethüm ist der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Es gibt fast kein Stücklein deutsches „Wissen“, das so aus Erinnerung, Sage, Dichtung, Märchen, Gelehrsamkeit, Lüge, Fälschung, Rathen und Forschen zusammengesetzt ist, wie der Sängerkrieg. Schon die ersten Jahrzehnte, nachdem die geschichtliche Thatsache, die einem Wartburgkriege zu Grunde liegen muss, sich ereignete, hat man mehr oder minder geschickt daran herumgefabelt. Unser Jahrhundert hat den besten Theil dazu gegeben, ein modernes Unding aus dem richtigen Kerne zu schaffen. Eine Lösung dieses eingewickelten Gedankenknäuels ist heute gar nicht mehr möglich; es gilt nur noch, um der schönen Wunderlichkeit des Stoffes Rechnung zu tragen, für das Volk die Poesie daraus zu retten, für den Gelehrten — die Wahrscheinlichkeit.

Zwei deutsche Künstler haben bisher den deutschen Sängenzauber der Wartburg für das Bewusstsein des Volkes vornehmlich erfasst, in Farben und in Tönen. Von ihnen hat Richard Wagner, der Dramatiker, mit seinem „Tannhäuser“ das immerbleibende, treueste und weihvollste Wartburglied geschaffen; aber der eigentlichen Frage nach dem Sängerkriege auf der Wartburg hat er poetisch den Todesstoss gegeben — bezüglich des Gemein-, nicht des Gelehrtenwissens. In der öffentlichen Meinung, im Vulgärglauben ist und bleibt seit Richard Wagner als Wartburgheld der Tannhäuser, der über hundert Jahre nach des Landgrafen Hermanns Tode ein recht lüderliches Leben führte und mit der Wartburg überhaupt nie in Beziehung kam. — Richard Wagner hat ihn zum Wartburghelden gemacht, und der Künstler hat die zögernden Gelehrten in den Sand gerannt. Man soll ihm das Märchenspielen mit der deutschen Schriftgeschichte nicht verübeln. Er hat uns mit seinem „falschen“ Sängerkriege ein bleibendes deutsches Werk und zugleich ein ideales Zeitbild von höchster Wahrhaftigkeit geschaffen, während die Erläuterungen, Nachweise und Forschungen gelehrhaften Anstriches ruhig zwischen den vergilbten Blättern der Litteraturanzeigen und laufenden Jahresarchive begraben bleiben werden, auch wenn sie es mit einem wirklich stattgefundenen Wartburgkriege noch so ernst meinten. Nach wie vor wird zu Pfingsten und auch zu anderen Zeiten im Sängersaale der Wartburg vor dem Bilde des anderen Wartburg-Künstlers, vor Schwind's Wandmalerei des Sängernetzkampfes, gefragt werden, welches der Tannhäuser sei, und Wagner's Werk wird sich bei vielen anregend erweisen, die sich sonst um unseren deutschen Edelsang zur Zeit der Staufer nicht gekümmert hätten. Der rechte Wartburgheld, Heinrich von Ofterdingen, wird im Hintergrunde stehen; er hat seine künstlerische Wiedererweckung ver-

säumt, trotzdem er der Held des Schwind'schen Bildes ist. Farben können nicht reden, und die Fremdenführer sind nicht immer gerade das beste Argument für den Wahrheitsbeweis; der gemalte Ofterdingen bleibt beim Publikum wohl für allezeit der gesungene Tannhäuser. Selbst das drastische Auskunftsmittel eines ehemaligen Fremdenführers hat sich als vergeblich erwiesen, der bei der Erklärung des Wartburgbildes aufmerksam machte: „Meine Herrschaften! Für Gebildete ist das da der Ofterdingen, für Ungebildete und für — Berliner ist's aber der Tannhäuser!“ — Es waren nämlich meistens Berliner, die um keinen Preis von dem Wartburghelden Richard Wagner's liessen und durch unermüdliche „Berichtigung“ selbst die irrelative Geduld eines Fremdenführers zu nichte machen konnten.

Die Poesie, die breit und mächtig in das Volk fährt, wird also dem wahrscheinlichen Bestande eines Sängerkrieges auf der Wartburg für lange noch ferne bleiben müssen, nachdem auch Julius Wolff mit seinem „Tannhäuser“ dieser irrthümlichen Figur weitgehende Zugeständnisse machen zu müssen glaubte.

Die Schleichwege des Gelehrten, der seine Forschungen von Tag zu Tag strecken und eigentlich nie mit vollem Nachhalt veräußern kann im Angesichte neu zu entdeckender Thatfachen, sie führen doch etwas weiter, obwohl der Gelehrte nicht einfach wie der Dichter über die auftretenden Hindernisse hinwegspringen kann. Ob sie in der Frage zum Sängerkrieg auf der Wartburg jemals an ein Ziel führen werden, ist freilich damit noch lange nicht gesagt. Mehr als eine Wahrscheinlichkeitsrechnung wird wohl kaum herauskommen, und es bleibt allezeit noch hingestellt, mit welcher Wahrscheinlichkeit man eben in diesem Falle vorlieb nehmen will.

Die Wissenschaft hat es seit Langem schon abgemacht, dass ein Sängerkrieg, wie er in der Dichtung lebt — sowohl in der heutigen romantischen Wartburg-Liebesdichtung wie im alten Meistergedicht vom Wartburgkrieg (mit Zugrundelegung des Herrenpreises, des Räthselfragens und des kriminalistischen Halsgerichtes) — in der Wirklichkeit nie hätte vorfallen können. Man muss sich denken, die Wartburg war damals, zu des Landgrafen Hermann Zeit, der freigewählte Mittelpunkt alles schöngeistigen Verkehres in Deutschland. Der feinste und vornehmste Hof, mit den Hohenstaufen enge verwandschaftet, pflegte da jener vornehmen, wohl-bemessenen und strengen Sitte, die erst zum Ritter und Edeln machte. Ein Kreis der geistreichsten Männer und lieblichsten Frauen war da allezeit versammelt, und ihren Verkehr auf der Burg haben wir uns unter dem Bande einer ausgesuchtesten Höflichkeit zu denken. An einem solchen Hofe singen die Künstler, welche die besten Namen ihrer Zeit trugen, nicht um des Henkersstrick, wie die alten Meister uns glauben machen wollen. Und es wäre ebenso thöricht, zu meinen, dass ein feingebildeter Mann, wie Landgraf Hermann, der zu Paris studirt hatte, es geduldet hätte, dass im Angesicht seines Hofes, der Gäste und gar der Frauen sein

Lob gesungen würde, wäre das Lied selbst aus eines Wolfram's Munde geflossen; zu glauben, dass ein Walther von der Vogelweide, der an den vornehmsten Höfen Deutschlands, den Kaiserhof mit inbegriffen, gelebt und gedichtet hatte, im Angesichte eines hochverehrten Fürsten sich in aufregende Meinungsverschiedenheit über einen anderen, jenem befreundeten Fürstenhof überhaupt eingelassen hätte. Damit findet das Märlein der alten hausbackenen Meister seine hauptsächlichste Erledigung.

Es war aber in damaliger Zeit, wo die Kunst wie ein anderes Leben in aller Herren Munde lebte, überhaupt nicht Sitte, um die Wette zu singen. Das Lied als solches galt für sich und aus wessen Munde es kam. Von litterarischen Streitigkeiten, auch solchen idealster Art, hatte man in jener Zeit des feinsten Geschmackes keinen Begriff.

Einen Wartburgkrieg, in dem die ritterlichen Sänger durch ihr Lied über andere Kunst- und gar Burgenossen die Meisterschaft oder auch nur ein geltendes Uebergewicht zu erringen suchen, mag es sein, um welchen Preis es will, konnte also die Wissenschaft mit vollem Recht ins Bereich der Märchen setzen, der Sage.

Aber einen Anlass zur Sage vom Wartburgkrieg muss es gegeben haben; darüber sind Alle einig. Etwas musste am Wartburghofe zur Sängerzeit vorgefallen sein, um das sich der goldene Schein der Poesie mit solcher Beharrlichkeit gelegt hat. Als der erste Theil des alten Meistergedichtes vom Wartburgkrieg, das Herrensingen, abgefasst wurde, musste vielleicht schon ein halbes Jahrhundert verflossen sein seit der Zeit, da Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen am Wartburghofe sangen. Aber die ganze Schreibweise und der Inhalt, namentlich der älteren Theile des Gedichtes, bekunden es offenbar, dass sich der Dichter an wirkliche Verhältnisse anlehnt, deren sich mehr oder minder zerstreut und verwirrend bereits die Ueberlieferung angenommen hatte. Und zwar mussten diese Vorfälle am feingesitteten Wartburghofe ernster, grossartiger, leidenschaftlicher Natur sein, keine blossen Hofzeremonien und kein Herrenspiel. Es musste etwas Grosses sein, das die Grossen vom deutschen Geiste, die hier an der Stätte der edelsten Bildung und der ritterlichsten Vornehmheit versammelt waren, aus sich selbst herausrücken konnte. Und es musste etwas Aufregendes sein, das den späteren Dichter, dem schon das feine Hofmaass der alten Zeit nicht mehr geläufig war, gleich an den Henker denken liess.

Es musste ein Streit gewesen sein — ein Streit mit der blanken Klinge eher, als einer mit der Harfe, und ein Streit mit dem scharfen Worte eher, als wie mit dem sanften Liede der Sage und der Dichtung. Ein Streit der Leidenschaft, ein Streit von Geistern für den Geist.

Wo aber den Anlass finden zu einem solchen Streite, welcher zum romantischen Sängerkriege auf der Wartburg gedeihen sollte?

Diesen Anlass herauszufinden, war bisher das Streben der Wissenschaft. Mit dem Herrenlobe, lediglich darum gesungen, weil sich Säger wie Walther und Wolfram, Ofterdingen und Reinmar besser da und dort bewirthe deuchten, war ebensowenig anzufangen, als mit dem Räthselfragen, mit dem Dämonenspiele Meisters Klingsor und all dem mystischen Zeug, mit dem das alte grossartige Meistergedicht so reichlich ausgestattet ist. —

Als ich die letzten Sommer zufolge gnädigster Huld des Burgherrn, Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar, auf der Wartburg zubrachte und von dem Giebelfenster meines traulichen Stübchens im Lutherhause herabsah auf den Ritterhof, in dem sich die Schaaren heranwölzten und Einlass begehrten in die Hallen und Gemächer, und als ich den starken seelischen Zug erkannte, der die meisten der Besucher herrief nach der alten deutschen Burgekönigin, und mit welcher Andacht sich zu Zeiten die reine nationale Begeisterung aussprach, wie die Jugend aufjubelte vor dem Bilde des glänzenden Bergfrieds und der sonnenpurpurnen Pallassäulen, der Erkergänge und Thorbögen, und wie mehr als einmal die stolzen Wartburgzinnen umklungen wurden von dem deutschen Vaterlandsliede, da meinte ich zurückschauen zu können in die alte Zeit. Aus vielen Urschriften habe ich es mir zusammengelesen, dass es damals im Grunde auch nicht anders war wie jetzt, dass damals so wie heute die nationale Begeisterung durch das warme deutsche Herz zitterte, vielleicht kräftiger wie heute, kräftiger, weil die furchtbaren Stürme — Zeitstürme und Gedankenstürme — aufwallten über Alld Deutschland, die dem Volke seine Entwicklung, der Zeit ihre Kunst, dem Kaiser die Krone und dem Reiche die Einheit kosteten auf viele Jahrhunderte. Ich freue mich immer herzlich dieses Wahlverwandten zwischen unserer und der Staufenzzeit — der Anhauch des deutschen Welttriebes scheint mir der gleiche zu sein, heute im Frieden, damals im Kampfe, von dem selben freien Werthe und von der gleichen gediegenen Kraft.

Und da meinte ich zurückschauen zu können in die goldene Sägerzeit der Wartburg. Da meinte ich schauen zu können, was die stolzen Herrensäger der Minne zusammenhielt, auch das, was sie hätte auseinander bringen können. Das klingende Geheimniss vom Sägerstreit schien mir vertrauter werden zu wollen bei jedem abendlichen Wandel durch die vereinsamen Pallassäle, da ich die Fühlfäden zu spüren meinte, die mich zurücktrugen in jene Zeit des Liedes und des Kampfes.

Meine Meinung nun wird wohl wie Alles, was diesen Gegenstand betrifft, eine Frage bleiben. Aber mir kommt auch nach so vielfältiger Erfahrung wiederum vor, dass Allem, was die Wartburg betrifft, ein Körnchen Leben inne wohnt, sei es auch nur eine Frage.

Können den Anlass jener aufregenden, streitbaren Bewegung am Wartburghof, die unleugbar stattgefunden haben muss und die der erste Grund

wurde zu der weiter schaffenden Sage, der sich eine Dichtung bis in die fernste Zeit anschloss, können diesen mächtigen Anlass zu einem Widerpiel der erregten Sängergeister nicht nationale Beweggründe gegeben haben?

Es war die Zeit des grimmigsten Welfenkampfes, als sich der angenommene Sängerkrieg auf der Wartburg ereignet haben muss. Der Friede, der sich unter der kraftvollen Herrschaft Heinrichs VI. über ganz Deutschland breitete, war mit des Kaisers plötzlichem Tode zu Messina, da er das aufrührerische Italien niederbändigte, schnell zusammengebrochen. Gegen den rechtmässigen König Philipp von Schwaben, Heinrich's Bruder und jüngsten Sohn Barbarossa's, hatte sich der Sohn Heinrich's des Löwen, der unwirthliche Otto von Braunschweig, mit dem Einvernehmen des Papstes Innocenz als welfischer Gegenkönig erhoben. Blutige Bürgerkriege wurden entfacht und frassen Deutschlands Glück. Und nach des Kampfes Ende lechzte das gepeinigte Volk.

Nach jahrelangem Streite schien der Staufer die Oberhand zu bekommen. Da wandte er sich, während er schon die Hand ausstreckte, zu Bamberg den letzten Schlag gegen den Erbfeind der deutschen Einheitskrone zu führen, plötzlich dem Papste zu. Mit einem Schlage aber fiel jetzt die ganze nationale Partei Deutschlands von ihm ab. Das benützte der kluge Welfe. Ebenso schnell ergriff er die von Philipp verlassenen staufischen Interessen, vor Allem die Erhaltung der staatlichen Freiheit vor dem römischen Gewalthaber. Bald wandelte er sogar mit dem Bannfluche des Papstes einher. Das sollte ihm das Vertrauen der nationalen Partei vollends zuwenden. Jeder, dem Deutschlands Freiheit am Herzen lag, jubelte ihm zu als dem muthvollen Vertreter der reinen deutschen Sache, und es ward ihm doppelt hoch angeschlagen, dass er als gebürtiger Welfe den nationalen Standpunkt vertrat gegen den abgefallenen Staufer.

Aber Otto, obwohl er die staufische Sache wacker fortführte, war nicht der Mann, der das Ideal eines deutschen Königs abgeben konnte. Er war wohl tapfer und kühn, aber knauserisch, roh, von niederer Denkart, eine wilde Abenteurernatur. Und ihm gegenüber stand der milde Philipp im alten Glanze der staufischen Freigebigkeit, im glänzendsten Lichte königlicher Tugend und ritterlicher Kunst. Vielfach wandten sich ihm wieder die Herzen zu, der goldene Anhauch des alten deutschen Königthums liess sein holdes Bild nicht auf zu lange in den Gemüthern erlöschen. Und der rohe und geizige Otto, der seinen Getreuesten nicht einmal seinen Dank wusste und lieber mit wüsten Gesellen die Nächte verzechte, obwohl ein Walther von der Vogelweide sich in seiner Nähe hielt, vereinsamte immer mehr. Nur die Unerschrockensten, die den reinen deutschen Gedanken als den alleinigen Entscheider über den deutschen Königsstuhl ansahen, die Helden der nationalen Ueberzeugung, der kernige, immer in das Tiefste dringende Walther von der Vogelweide voran, hielten an Otto fest.

In dieser Lage des Reiches und in dieser mächtigen Für- und Gegenstimmung der ritterlichen Welt und des Volkes hat man sich — etwa um das Jahr 1207 — einen Sängerkrieg auf der Wartburg zu denken.

Der Landgraf Hermann von Thüringen hatte sich gleichfalls von seinem Verwandten Philipp abgewendet, als dieser die so theuer erkaufte apulische Politik um den Einsatz der päpstlichen Gewogenheit im Stiche liess und sogar seinen Feldherrn, den Erzbischof Luitpold von Mainz, in Italien mitten unter Siegen der Rache des Papstes anheim gab. Mit der nationalen Partei gehend, hatte er sich Otto zugewendet. Aber Philipp setzte mit kühnem Griffe seine Macht ein und bezwang sich den Wartburgherrn durch einen erfolgreichen Kampfung. Seitdem stand Hermann, wie viele andere deutsche Fürsten, die es nicht über sich brachten, dem wilden Otto Gefolgschaft zu leisten, selbst nicht um den Preis des rein nationalen Gedankens, treu zum Staufen, scheinbar im Dienste einer welfischen Sache. Dieses Ablassen von Otto hat dem edeln Fürsten den Vorwurf des Wankelmuthes eingetragen, und Walther, der gerne Alles, was er liebte und verehrte, auf seiner unbedingt nationalen Seite haben wollte, nennt jenen in seinem Unmuth einen *Dá hin, dá her*.

Wir sehen die Wogen des nationalen Gesinnungskampfes hoch über den strahlenden Zinnen der Wartburg zusammenschlagen.

Nach seiner Unterwerfung durch Philipp hatte der staatskluge Wartburgfürst durch jene Zurückhaltungspolitik wenigstens in seiner Landschaft mitten in dem Sturme den Frieden aufrecht zu halten gewusst. Und eben dieser Friede gab ihm die Gelegenheit, seiner Vorliebe für die Kunst zu huldigen, aus den treibenden Kampfeswogen die lichten Geister der Kunst an sich zu ziehen. Und gerade im Umsturzjahr 1207 treffen wir die bedeutendsten Sänger jener Zeit auf der Wartburg versammelt.

Es hindert uns nichts, anzunehmen, dass der Reinmar des Wartburgkrieges jener Reinmar von Hagenau war, der vor Walther den höchsten Ruhm aller deutschen Hofkunst auf sich vereinigt sah. Lange war er schon von Walther überflügelt worden und schaute auf ihn gleichsam mit Verbitterung herab; aber einen Nachschein seines einstigen Ruhmes können wir uns doch auf dem schon bejahrten Sänger noch ruhen denken. Wolfram von Eschenbach überdichtete zu jener Zeit auf der Wartburg den *Parcival*, dessen französische Urvorlage ihm der Landgraf selbst aus Paris mitgebracht hatte. Freilich musste das französische Element erst kräftig in den deutschen Geist umgähren, bis jener freie *Parcival* entstehen konnte, wie ihn Wolfram in seiner Seele trug. Der tugendhafte Schreiber lebte als angestellter Truchsess und Kämmerer im Hofamte des Landgrafen ständig auf der Burg.

Neben ihnen steht Walther von der Vogelweide, der machtvolle Reichsänger und feine Künstler, der in den früher etwas angefranzösisirten Hofgesang neue Quellen innerer nationaler Seelengestaltung aus dem österreichischen Volksliede geleitet hat, also einen äusseren Gegensatz zu dem

mehr der französischen Mode und französischen Vorarbeit huldigenden Reinmar und Wolfram bildet.

Den entscheidenden Gegensatz aber, der im Augenblicke der leidenschaftlichen Steigerung Anlass zu einem Zerwürfniß der Dichter herbeiführen konnte, mochte nun die Verschiedenheit der nationalen Anschauung gegeben haben.

Walther war, als er am Hofe Philipps, des Staufen sich aufhielt, vielfach zu diplomatischen Diensten verwendet worden. Er diente dem Kaiser gleichsam als Sendbote der geistigen Reichsgewalt, einerseits offen mit dem Liede seiner nationalen Begeisterung, andererseits amtlich bei den einzelnen Höfen, die er für den königlichen Willen zu bekräften hatte. In ihm war der Grund alles nationalen Glaubens und Trachtens verkörpert. Und Ein Schritt vom nationalen Wege und der Staufischen Erbsache fort, erschien ihm schon ein unsühnbares Vergehen wider sein Volk. Wolfram von Eschenbach aber war von welfischer Gesinnung. Vielleicht war diese nicht so ausgesprochen wie Walthers staufische; aber sie bestimmte jedenfalls seine Haltung in politischen Dingen. Ueber ihnen stand der Landgraf als Anhänger des Staufen, der unter päpstlichem Schutzmantel seine Herrschaft zu kräftigen suchte, vielleicht nur als Mittel, um bald und erfolgreicher den Welfen niederzuwerfen, aber immerhin ein unnationales Mittel, das eine nationale Verwischung in die Haltung des Königs brachte. — Und in den wohlgepflegten Sängerbuden der Wartburg schauten mit hohlen Augen die Noth des Reiches und der Jammer des Volkes, die Verwüstung des Bürgerkampfes, Untreue und Verrath; und sie mahnten einen Jeden an seine nationale Pflicht, an die verderbliche Auflösung aller Ordnung im erschütterten Reiche.

Da lagen Zündstoffe neben einander im harfendurchbrausten Sängersaale der Wartburg, in dem nur das Lied herrschte, dem wieder nur die freie Seele das eigenmächtige Gebot gibt. Sie lagen in dem starren Willen von Männern, Künstlern und Rittern, die durch ihre Werke die fruchtbarste Thatkraft bewiesen hatten. Ein lodender Funke der erwachten Leidenschaft da hinein — und es versiegte der Kunst ihre friedliche Macht, der Harfe erstarb der selige Ton, die feine Hofsitte zerschellte machtlos vor dem auffahrenden Willen — der wilde Sängerstreit klornte durch die Halle im starren Widermeinen der entfesselten Geister.

Und dieser Funke war nicht ferne. Aus dem Halbmythus dürfen wir mit gewissen Händen die bewegliche Gestalt Heinrichs von Ofterdingen herausheben.

Er kam aus Oesterreich, vermuthlich von der Donaugegend. Aus den Märgen, in denen seine Gestalt fortlebt, lässt sich noch die heitere, schnellfertige Realistik des österreichischen Wesens herauslösen, wie sie an den Donaufern um den Wiener Wald herum gedeiht. Das Nibelungenlied dürfen wir ihm nicht zutrauen, obwohl auch dies seiner Zeit geschehen ist.

Aber etwas vom Nibelungenliede steckt in ihm. Das ritterlich Hochfahrende und das poetisch Tiefe, das Wilde und Trotzigfreie trotz aller feinen Hofsitte eines gefälligen Anstandes. Etwas Kerndeutsches steckt in ihm, und wir dürfen ihn für einen nationalen Oesterreicher anschauen, der mit Leidenschaft an der deutschen Sache der Ostmark hängt, gegen welfisches Thun und Meinen sich sträubt, dem Staufern, als dem natürlichen Herren des Reiches, zujubelt, die ganze Welt nach deutschem Glauben eingerichtet wissen möchte. Man hat schon daran gedacht, ihn auf der Wartburg jenen Singherren entgegen zu stellen, die mehr oder minder nach französisch beeinflusstem Geschmacke und nach französischen Vorlagen dichteten. Ein noch grösserer Gegensatz zu den feinen, ebenmässigen Hofsängern der Wartburg, die ihre tiefe Leidenschaft hinter den Bollwerken ihrer hohen Kunst und ihres strengen Ritterthumes weltmännisch zu bergen wussten, scheint mir im Temperamente Heinrichs von Ofterdingen zu liegen. Das vornehme Zurückhalten kannte er nicht, und ich halte ihn gerade geschaffen für ein ungehemmtes Loslegen seiner strammen nationalen Meinung. Wir wissen aber, welche Folgen ein Herausgehen, vielleicht gar ein Herausfordern Ofterdingens in dieser Hinsicht gehabt haben muss. Und ich traue ihm, in dieser Hinsicht wohlgemerkt, jede Anmaassung, sogar die Beleidigung, selbst im feinen Hofsaale, wenn sie aus der edlen Entrüstung seines hohen nationalen Glaubens kam, zu. Die Gnade des Landgrafen musste sie ihm im Augenblicke verwirkt haben; und damit stimmt auch die Sage überein, wenn wir auch nicht gleich zum Henkerstricke greifen wollen. Ein hochwallender Sturm der Leidenschaft wird unter allen diesen Voraussetzungen schwerlich mehr zu leugnen sein.

Wie weit sich ein solcher hochwallender Sturm der Leidenschaft zum offenen Sängerkriege erheben konnte, das müssen wir allem Anscheine nach ruhig wieder unseren Dichtern überlassen. Wie viele Voraussetzungen eines solchen Sturmes, aus dem starren Zwiespalt des nationalen Meinens sich erhebend, von der Wahrscheinlichkeitsrechnung des Wartburgkrieges abzustreichen oder vielleicht noch hinzu zu setzen sind, das überlassen wir auch in Zukunft der Findigkeit unserer Schriftgelehrten.

Tannhäuser-Erlebnisse.

Eine Schlussbetrachtung.

Für den Grad der Verehrung und Empfänglichkeit für die Werke grosser Meister sind ohne Zweifel die besonderen Umstände von Bedeutung, unter welchen wir zuerst mit ihnen bekannt wurden. Ein Zufall, wenn es solche gibt, kann da oft von bestimmendem Einfluss werden. So fiel vom leuchtenden Gestirn Richard Wagners ein heller Lichtstrahl schon in meine früheste Jugendzeit, und es möge gestattet sein, diese Jugenderinnerung den nachfolgenden Betrachtungen vorausszuschicken, da sie im engsten Zusammenhang damit steht.

Damals reisten wir öfter zu Verwandten in der Nähe von Eisenach, in dessen sagenreichen Umgebung es mir nach der langen, zu jener Zeit noch im Wagen zurückgelegten Tagesfahrt immer zu Muthe war, als befände ich mich in einer anderen Welt. Ein besonderes Fest war aber für uns Kinder jedesmal der Besuch der Wartburg und ihrer Umgebung. Und welchen eigenartig poetischen Reiz hatte ein solcher damals! Die Burg, noch nicht restaurirt, schien in weltvergessener Einsamkeit zu träumen, kein Hôtel erhob sich daneben und nicht wurden Schaaren von Fremden in regelmässigen Zwischenräumen durch ihre Sehenswürdigkeiten hingehetzt. Von fernher winkte der Hörselberg, in den Thälern unterhalb der Wartburg aber vernahm man jeden Morgen das Geläute der Heerdenglocken, welches vor der modernen Kultur längst hat verstummen müssen, in Wagners Kunstwerk aber verewigt worden ist, sodass man auch in Beziehung auf diese liebliche Idylle sagen kann: Was unsterblich im Gesang soll leben, muss im Leben untergehn. Wie manigfach nun auch in diesen denkwürdigen Umgebungen die jugendliche Phantasie angeregt wurde, so fehlte es ihren Bildern doch immer noch an bestimmten Umrissen, bis eines Tages im Hause unserer Verwandten die Kunde von einer wundersamen Oper, „Tannhäuser“ betitelt, eintraf. Dieser ahnungsvollen Verheissung folgte alsbald die Erfüllung in Gestalt des Textbuches nach, welches soeben erschienen war. Da war ja nun mit einem Mal dem Mangel abgeholfen, und die Scenerie der Umgebung belebte sich durch Dichterwort in wunderbarer Weise. Die alte Wartburg war längst durch eine geistige Schöpfung „restaurirt“, ehe man noch in Wirklichkeit einen Stein zu diesem Zweck angerührt hatte. Hierbei drängt sich uns aber die Bemerkung auf, wie armselig doch der vielgepriesene Realismus der Wirklichkeit gegenüber demjenigen ist, welchen die Gestalten schaffende Künstlerphantasie hervorbringt, wenn ihr zwar nicht die Wirklichkeit, wohl aber die Naturwahrheit zu Grunde liegt. Mag man in alle Ewigkeit darüber streiten, ob und unter welchen Umständen ein Tannhäuser, ein Tell oder Faust gelebt haben, in alle Ewigkeit werden sie leben, wie unsere Dichter sie geschaffen haben. Und das wäre nicht auch Realismus? Zwar nicht der Wirklichkeit, aber der Wirkung nach.

Hatte mir nun schon das Textbuch eine neue Welt erschlossen, so entfesselte später die Aufführung der Oper selbst unter Spohrs Leitung in Kassel einen wahren Sturm der Begeisterung unter einem grossen Theil des dortigen musikalischen Publikums, besonders aber unter uns jugendlichen Gymnasiastenseelen. Keine Vorstellung wurde versäumt, wir konnten uns gar nicht satt hören an

dieser für uns gänzlich neuen Musik. Bedeutender wirkten danach noch die Vorstellungen unter Liszt's Leitung in Weimar, denen ich beizuwohnen das Glück hatte. Insbesondere meine ich die Ouverture später niemals wieder so gehört zu haben. Was war das aber auch für ein Dirigiren! Noch jetzt sehe ich die majestätische Gestalt Liszt's vor mir, sobald ich nur die ersten Takte der Ouvertüre höre. Wenn er da mit einer leichten Handbewegung, einem Blick, einer Wendung des Hauptes nancierte, dann war es, als ob das ganze Orchester wie unter einem magischen (oder auch magnetischen?) Einfluss stünde. Es war völlig Eins mit dem Dirigenten, und dieser selbst schien nur eine Inkarnation der Musik zu sein. Den selben Eindruck hatte ich, als ich später einmal Beethovens Neunte unter Liszt's Leitung hörte. Man konnte es vollkommen begreifen, wenn Wagner von seinem grossen Freund sagte, dieser empfinde das selbe beim Dirigiren, was er selbst beim Komponiren empfunden habe.

Danach sah ich Tannhäuser lange Zeit nicht mehr, und dann versank er für mich, doch nicht infolge dessen, sondern weil ich ihn nach dieser Zeit — wieder-sah. Ich sah ihn öfter und an verschiedenen Opernbühnen. War das denn noch der Tannhäuser, der mich einst enthusiastirt und mich mit Bewunderung vor seinem Schöpfer erfüllt hatte?

Um den Gesamteindruck, welchen ich früher von dem Werk gehabt hatte, mit wenigen Worten zu schildern, so war es etwa dieser. In zwei grossen charakteristischen Bildern erhebt sich vor uns eine Welt des Irdischen, sowohl antiker, wie christlicher Form. (I. und II. Akt.) Dem gegenüber die himmlische Lichtgestalt der Elisabeth. Liebeskonflikt mit dem Hauptrepräsentanten jenes Irdischen. Bedeutungsvolle Entwicklung der dramatischen Handlung durch die zweimalige Erinnerung Tannhäusers an Elisabeth von Seiten Wolframs. (I. und III. Akt.) Endlich Opfertod und Erlösung.

Wie nun die Handlung zeitlich einen ganzen Sommerlauf ausfüllt und in sehr charakteristischer Weise von Frühling und Herbst, der Zeit des erwachenden und hinsterbenden Naturlebens begrenzt wird, so schien sie mir auch inhaltlich eine allgemein menschliche Bedeutung zu haben, indem sie von der noch durchaus naiven Sinneslust bis zum Ernst der Erkenntniss und des Entsagens fortschreitet. Alles in allem fand ich das Ganze so hochtragisch und weihervoll, dass es mir weit über alles hinauszugehen schien, was man bisher im Theater zu sehen gewohnt war.

Und was sah ich nun? Ein Stück, das zwar in manchen Scenen an jenes Werk erinnerte, aber eigentlich doch etwas ganz anderes zu sein schien. Und wie leichtfertig und übereilt ging es dabei oft her. Da war einmal an einem Hoftheater in Folge einer Repertoirstörung plötzlich Tannhäuser angesetzt. Welche Leistungsfähigkeit!, dachte ich, ein Werk wie dieses, das doch gewiss wochenlang, wenn nicht monatelang geruht, so ohne Weiteres als Lückenbüsser einschieben zu können. Allein die Vorstellung war „brillant“ und verlief unter grossem Applaus des Publikums und der Kritik. Zunächst die antike Orgienszene in einer an die Zauberposse erinnernden Ausstattung und mit üblichem Ballet. „Dich theure Halle“ ward mit bekannter hinreissender Bravour gesungen, im Uebrigen aber war im Finale des II. Aktes soviel gestrichen, dass wenn sich Jemand hätte die Mühe nehmen wollen, den Sinn der Handlung zu ergründen, ihm das schwerlich gelungen wäre. Im III. Akt, die Erzählung der Pilgerfahrt, dieses musikalische Meisterwerk, in welchem sich bei Erwähnung der heiligsten Stelle in Rom, wo himmlische Gesänge herniedertönen, in einem kühn emporstrebenden Orchester-

satz die majestätische Kuppel der Peterskirche vor dem geistigen Auge zu erheben scheint, fiel ganz aus, doch wurde man dafür beim nochmaligen Erscheinen der Venus mit einem eingelegten Ballet entschädigt. Endlich ward noch von der Rampe aus der Abendstern oder vielmehr das verehrliche Publikum mit viel Empfindung angesungen. Chor und Orchester leisteten, wie immer, Vorzügliches und waren über alles Lob erhaben.

War das noch Tannhäuser? Es musste doch wohl so sein, denn mit geringen Modifikationen sah man ihn so an allen Opernbühnen. Zunächst überkam mich jenes beschämende Gefühl, im jugendlichen Enthusiasmus wieder einmal ein Werk überschätzt und mehr hineinphantasirt zu haben, als wirklich darin lag. Denn, so fragte ich mich, wie sollten jene Bühnen, die doch sämmtlich „Kunstinstitute“ sind, dazu kommen etwas anderes aus dem Werk zu machen, als es in Wirklichkeit sein will? Dann fing ich an gleichgiltig dagegen zu werden oder beachtete nur noch jene musikalischen Details, deren Schönheit selbst bei dieser Art der Behandlung eine unverwüthliche zu sein schien. Bei dem allen aber hatte ich nach wie vor einen so gewaltigen Respekt vor dem Genius des Komponisten, dass ich, und das ist nun das Komische von der Sache, meine Skrupel und Zweifel hinsichtlich des Tannhäuser gar nicht laut werden liess und sie still für mich behielt. Ich bin überzeugt, dass es vielen anderen ebenso ergangen ist. Konnte es denn auch bei der rührenden Uebereinstimmung fast sämmtlicher Opernbühnen anders sein? Freilich sagte mir meine bessere Erkenntniss zuweilen, das ist ja gar nicht Tannhäuser, sondern nur sein Zerrbild, was aber war damit gebessert? Wenn man immer und immer wieder nur das Zerrbild sieht und niemals das Original, so kann es gar nicht ausbleiben, dass sich einzelne Züge davon festsetzen und man endlich den Geschmack am Ganzen verliert. Dann begreift man aber auch, wie einst Wagner selbst „ein allmählich immer stärker angewachsener Widerwille vor demjenigen Kunstgenre erfassen konnte, das mit dem von ihm gemeinten Ideale die abschreckende Aehnlichkeit des Affen mit dem Menschen hatte“.

Es ist der Fluch des heutigen Theaterwesens, dass in der Hast und dem ewigen Wechsel seiner Vorführungen selbst das Beste zur Schleuderwaare herabgedrückt, und dadurch der Geschmack auch des besseren Theiles des Publikums gründlich verdorben wird. Das gilt ganz besonders in Beziehung auf den Tannhäuser, welchem, wie Chamberlain in den „Nachklängen“ sagt, das traurige und empörende Schicksal ward, seit 1845 über alle Bühnen Europas gezerzt zu werden, um endlich im Jahre 1891 die erste Aufführung zu erleben!

Worin lag nun das Verkehrte, ja geradezu Widerwärtige dieser Vorstellungen? Offenbar darin, dass Inhalt und Form sich nicht mehr deckten, dass der hochtragische Stoff in einer durchaus opernhaften Weise zugestutzt eine Verquickung von Elementen darstellte, ein Zwitterwesen, das jeden ästhetischen Sinn beleidigen musste. Man konnte dabei an die Worte des Horaz denken: *Humano capiti cervicem pictor equinam Jungere si velit.* — — — — —

War es zu verwundern, wenn unter diesen Umständen das mit der bekannten „Verve“ vorgetragene Tannhäuserlied an Venus etwas Gemeines bekam, wenn das Gebet als eine Profanation, das Lied an den Abendstern aber als trivial erschien?

Dadurch, dass im Tannhäuser die alte Opernform noch nicht völlig abgestreift war, bot Wagner der alten Bühne eine Handhabe dar, den so überaus dankbaren Stoff nach dieser Seite hin auszubeuten. Dass sich ihm das Werk sozusagen unter der Feder aus der Oper zum Drama verwandelt hatte, schien gar nicht der Mühe werth, überhaupt nur beachtet zu werden. Eine solche Erwägung fiel

für die alten Opernroutiniers gar nicht ins Gewicht. Gerade weil nun aber Tannhäuser in so entschiedener Weise einen Wendepunkt im Entwicklungsgang des Meisters bezeichnet und sein dichterischer und musikalischer Genius, nicht aus Reflexion, sondern in Folge eigener Vertiefung hier die Grenze von Oper und Drama überschritt, darum ist die Frage, ob Tannhäuser nach Bayreuth gehört, eine ganz müssige. Er gehört, ganz abgesehen davon, dass es so des Meisters eigener Wille war, schon deshalb dahin, weil man an ihm wie an keinem anderen Werk den gewaltigen Unterschied zwischen dem dort herrschenden Kunstprincip und dem der Opernbühne ermessen kann. Parsifal sieht man nur in Bayreuth, der lässt sich nicht vergleichen, Tannhäuser aber, den alle Welt seit nahezu einem halben Säkulum kennt, oder wenigstens zu kennen glaubt, muss doch auch dem blödesten Auge jenen Unterschied kenntlich machen.

Zugleich aber erkennen wir an diesem Beispiel aufs Neue die grosse Bedeutung Bayreuths auch in künstlerischer Rücksicht. Mussten auch viele Werke Wagners der Opernbühne preisgegeben werden, mussten sie hier eine Verzerrung erdulden, wie der reine Lichtstrahl beim Eintritt in ein dichteres Medium von seiner Bahn abgelenkt wird, so bietet doch Bayreuth eine Stätte, wo jene vom Staub und Qualm der Theaterwelt getrübbten Werke gereinigt und von allen Uebermalungen und Retouchen, die sie dort erfahren, befreit werden. Waren sie „frei“ gegeben, indem man sie jenen Bühnen überliess? Nein, denn ihre Freiheit finden sie erst wieder in Bayreuth. Dort thaten sie nur Sklavendienst. Auf diese Gefahr hin könnte man getrost auch Parsifal frei geben; den echten Parsifal würde man doch nur in Bayreuth haben. Wie anders freilich würde Tannhäuser in den Augen der Welt dastehen, wäre es ihm vergönnt gewesen, von Anfang an nur im Wagnertheater zur Aufführung zu kommen! Es wäre ihm, ähnlich wie Parsifal, schon längst eine höhere Weihe zu Theil geworden. Freuen wir uns indessen der Thatsache, dass sie ihm wenigstens jetzt noch wird. Konnte man sich nach dem Opern-Tannhäuser versucht fühlen über das Werk das Verdikt auszusprechen: Ist gerichtet! so vernahm man aus den „Nachklängen“, auch wenn man noch nicht so glücklich war, den neuen Tannhäuser selbst kennen zu lernen, die erfreuliche Stimme von oben, d. h. vom Festspielhügel: Ist gerettet!

Gegenüber dieser unleugbaren und in ästhetischer wie kunsthistorischer Hinsicht höchst bedeutsamen, von der Tagespresse übrigens mit rührendem Gleichmuth aufgenommenen Thatsache entsteht nun die Frage: Wird es fernerhin noch für irgend eine Bühne möglich sein, den Tannhäuser in der seitherigen Manier aufzuführen? Bayreuth hat gezeigt, was Wagner mit dem Werk gewollt hat; ist nun damit nicht die moralische Verpflichtung gegeben, entweder diesem Beispiel zu folgen, oder überhaupt auf fernere Wiedergabe des Werkes zu verzichten? Es willkürlich, wie bisher, zu verstümmeln, kann wenigstens nicht die Aufgabe von „Kunstinstituten“ sein, auch für sie gilt das *noblesse oblige*. So lange das Beispiel einer würdevollen Kunst nicht gegeben war, konnte allenfalls die Manier Entschuldigung finden. Anders jetzt. Vergehen sind um so grösser, wenn sie mit Bewusstsein der Schuld begangen werden. Es muss endlich Klarheit darüber werden, ob man der Kunst im Ernst dient oder nur zum Schein. Sollte es nicht auch der eigene Vortheil die Umkehr bedingen? Jenes Beispiel hat schon zuweit in alle Welt hinausgeleuchtet, als dass man es einfach ignoriren könnte. Es geht nicht mehr mit der Willkür. Man steht sich doch selbst gar zu sehr im Licht

damit gegenüber jenem grossen internationalen Publikum, welches die Festspiele zu besuchen pflegt.

Oder — wie? — sollte es etwa unmöglich sein, das grosse Treibrad der Tagesinteressen und Repertoireücksichten wenigstens zu gewissen Zeiten einmal zum Stillstand zu bringen und an eigens dafür anberaumten Tagen und Stunden in wehevollen und sorgfältig vorbereiteten Aufführungen die ernste Oper und das musikalische Drama von Gluck bis auf Wagner zur Darstellung zu bringen? Der ernste, in ihrem metaphysischen Wesen beruhende Charakter der Musik verträgt schlechterdings nicht die Berührung mit dem Mittelmässigen. Warum hat sie denn gerade in Bayreuth eine so mächtige Wirkung? Doch nur weil sie hier unter Bedingungen auftritt und aufgenommen wird, die es ihr allein möglich machen, ihr eigentliches Wesen zu enthüllen. Will man die Reformen nicht wagen, — oder kann man das Wesen überhaupt nicht verwirklichen, — in beiden Fällen wäre erwiesen, dass unsere Bühnen der Forderung nicht entsprechen, wirkliche Vertreterinnen der Kunst in unserem Volksleben zu sein, ja, der Kunst die rechte Stellung zum Leben zu verschaffen. Diese Lebensfrage stellt Wagner durch Bayreuth an unsere öffentliche Kunst.

Wagner verlangte von der Kunst vor allem, dass sie national und original sei; sie soll uns als Kunst in dem selben Grad original erscheinen, wie uns z. B. mitten im Wald mit seinem vielstimmigen Vogelsang und seinen rauschenden Baumwipfeln eine Originalität der Natur umfängt. Wiederholt verlangte er für sein Idealtheater auch gewisse festliche Veranstaltungen und Einrichtungen (z. B. den Abgrund), welche geeignet seien, die Zuhörer in eine andächtige Stimmung zu versetzen, weil nur in einer solchen das Kunstwerk wirken könne. Er wollte dieses nicht dem kritischen, sondern dem Gefühlsverständniss nahe bringen, welches Wort im Lexikon des modernen Recensenten kaum vorkommen dürfte und wofür er nur ein mitleides Lächeln übrig hat. Wagner war sich sehr wohl bewusst, dass das Kunstwerk mit seiner Hervorbringung, mit seiner Existenz an sich noch nicht vollständig sei, sondern erst mit seiner Wirkung auf eine dafür empfängliche Seele. Er appellirte daher an das Gefühl und nicht an den kritischen Verstand, welcher ein ganz verschiedenes Erkenntnissvermögen darstellt und für sich allein gänzlich unvermögend ist, ein Kunstwerk seinem tieferen Gehalt nach aufzufassen. Eine Vergleichung der Urtheile unserer „vornehmsten“ Journale über ein und das selbe Kunstwerk zeigt dies Unvermögen oft in schlagender Weise.

Mit Beziehung auf diese Absicht aber finden wir Wagner in einer gewissen Uebereinstimmung mit der Kunstlehre des Aristoteles, deren eigentlicher Kernpunkt, wie K. Altmüller in seiner Aristotelischen Studie „Der Zweck der schönen Kunst“ wohl mit Recht bemerkt, in dem Grundsatz liegt, dass die Hauptaufgabe und der Endzweck aller schönen Kunst in der Erzeugung eines Lustgefühls gelegen sei. Nach der Auffassung des Aristoteles fällt der Endzweck der Dinge mit ihrem Wesen und Begriff, beziehungsweise mit ihrer Form zusammen. Die Wirklichkeit eines Dinges ist erst mit dem Vollendetsein seiner Form, d. h. mit dem Abschluss seines Werdens vorhanden. Das Ziel aber, in welchem es zum Abschluss kommt, ist der Zweck des Werdens. Demnach kann auch der Zweck jedes Kunstwerks in nichts anderem bestehen als in dem Abschluss seines Werdens. Da aber nach Aristoteles der Zweck der schönen Kunst in Lusterzeugung gelegen ist, so folgt hieraus, dass der Abschluss des Werdens eines Kunstwerkes in der hedonischen Wirkung besteht, welche es in der auffassenden Seele hervorruft, oder, mit anderen Worten, in der Vollendung derjenigen Thätigkeit, durch welche das auffassende Subjekt das künstlerische Objekt in seine

Seele aufnimmt. (Vergl. dazu Goethes „Italienische Reise“; darin: „Ueber die bildende Nachahmung des Schönen“.) Was anderes ist es nun, wenn Wagner sich an das Gefühlsverständniss des Hörers wendet, als dass er sie jenes höchsten Kunstgenusses theilhaftig machen will, welchen nur das erschaute und verwirklichte Ideal darzubieten vermag, und dass so das Kunstwerk selbst, indem es seinen Zweck erfüllt, zugleich den Abschluss seines Werdens finde? Nur so können wir auch das unablässige Kämpfen und Ringen des Meisters um das Zustandekommen seines Idealtheaters ganz verstehen.

Wagner hatte aber um so mehr Grund, sich an das Gefühlsverständniss zu wenden und nicht an das kritische, weil sich ja die moderne „Kritik“ mit wenigen Ausnahmen gerade ihm gegenüber als gänzlich unfähig erwiesen hatte, seine Intentionen zu verstehen, unfähig in dem Maass, dass sie sich gar nicht die Mühe nahm, überhaupt nur danach zu fragen, sondern ohne Weiteres darauf los kritisirte. Hat aber solch' oberflächliches, frivoles Gerede noch den Anspruch auf den Namen Kritik? Und wo bleibt dabei die vielgerühmte „Objektivität“?

Um nun auf Tannhäuser zurückzukommen, so bestand die neue Stylisirung des Werkes nach dem übereinstimmenden Urtheil der besten Kenner des Styles wesentlich darin, dass man, von der seitherigen Manier gänzlich absehend, zunächst daran ging, den dramatischen Gehalt scharf hervorzuheben und diesem den musikalischen Vortrag auf das Genaueste anzupassen, wodurch auch die Musik als Ausdrucksmittel erst zu ihrer vollen Geltung kommen konnte. Im Opern-Tannhäuser konnte letzteres nicht der Fall sein, so sehr hier die Musik vorzuherrschen schien, denn gerade dadurch, dass man sie gewissermaassen zum „Selbstzweck“ machte, entzog man ihr die eigentliche Vorbedingung ihrer künstlerischen Wirkung, die sie eben nur im engsten Anschluss an den dramatischen Theil finden kann.

Will man aber nicht in Beziehung auf des Meisters Werke selbst sich in einen Wettstreit mit Bayreuth einlassen, so bleibt ja ausserdem noch genug zu thun übrig, indem man sich den Meisterwerken seiner Vorgänger zuwendet, um auch sie zu würdevoller Darstellung zu bringen. Was hindert denn die Opernbühnen, wenigstens diesen Theil des Bayreuther Gedankens zu dem ihrigen zu machen?

Wir erachten aber die Reform der Opernbühne wie überhaupt des Theaters gerade in unserer Zeit als eine unabweisbare Forderung. Man spricht soviel von der Nothwendigkeit der sittlichen Hebung des Volkscharakters, und ein so eminent wichtiges Mittel dazu, wie es das Theater zwar nicht ist, wohl aber sein könnte, glaubt man hierbei entbehren zu können? Die Frage, ob das Theater eine Bildungsstätte sei, entscheidet sich einfach danach, ob es im speziellen Fall eine Kunstanstalt ist oder nicht. Als solche kann es aber seine still wirkende und bildende Kraft nur dann ausüben, wenn es vor jeder Berührung mit der Mittelmässigkeit gesichert bleibt. Dadurch, dass Alles, Hohes und Niederes an der nämlichen Stätte zur Darstellung gelangt, wird auch alles auf ein gewisses gleichmässiges Niveau gerückt und der Charakter der Kunstanstalt völlig aufgehoben. Schon früher einmal habe ich die Frage aufgeworfen, was wohl eine fromme Seele dazu sagen würde, wenn man die Kirchen während der Wochentage für sonstige öffentliche Zwecke hergeben wollte? Und doch hätte das nicht mehr und nicht weniger Berechtigung, als wenn an der Stätte, wo heute die erhabenen Klänge einer „Iphigenie“ von Gluck ertönen, morgen irgend eine Offenbachiade in Scene geht.

Hier würde es nun eine Aufgabe der Wagnervereine sein, durch allmähliche „Patronisirung des Publikums“ auch die Patronisirung der Opernbühne anzubahnen

Es scheint, als ob sich das Interesse eines grossen Theils der heutigen Wagnerianer allzu einseitig geniessend auf Bayreuth selbst konzentrierte, während doch die eigentliche Aufgabe jener darin besteht, die künstlerischen und ethischen Tendenzen von Bayreuth nach aussen zu tragen. Wir wollen hier nicht von jenen falschen Wagnerianern reden, wie sie Ritter in seinem Aufsätze „Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?“ treffend gezeichnet hat, von jenen Achselträgern, die nur Wagnerianer aus Mode, in Wirklichkeit aber verschworene Feinde Wagners sind, sondern von solchen, die es zwar ehrlich meinen, es aber für ihre wichtigste Aufgabe halten, die musikalische Seite der Frage ins Auge zu fassen, durch gelegentliche Wagnerschwärmerei im Publikum zu vertreten und im Uebrigen Bayreuth gewissermaassen als verdienten Lohn für diese ihre Unterstützung hinzunehmen. Diese guten Leute — und ihre Zahl ist sehr gross — sind unzufrieden, wenn sie in Bayreuth nicht „unter sich“ sein können und die Festspiele nicht ausschliesslich vor ihnen, einem „Parterre von Königen“, in Scene gehen. Da fühlt sich denn auch jeder als der berufene Wächter über die Tradition, von der man aber, ähnlich wie Faust vom Zeitgeist, sagen kann, dass sie nur der Herren eigener Geist sei.

Was nun dieses betrifft, so können wir füglich beruhigt sein. Bayreuth und seine Tradition liegt in guter Hand. Missgönnen wir doch auch dem ausländischen Publikum nicht den Zutritt zum Wagnertheater; denn wie es unter uns selbst sehr viele falsche Wagnerianer gibt, so kann es doch unter jenem auch sehr viele echte geben. Und vergessen wir doch nicht, dass ohne die Betheiligung von Seiten jenes Publikums die Festspiele überhaupt gar nicht stattfinden könnten. Was aber das „Geschäft“ betrifft, so besteht das doch, wie jeder vorurtheilsfreie Besucher Bayreuths einsehen muss, einzig und allein darin, dass man die Einnahmen dazu verwendet, die Werke des Meisters in vollendeter Weise und seinen Intentionen gemäss zur Darstellung zu bringen. Oder hätte Jemand beim Besuch der Festspiele bemerkt, dass deren Leitung von einem anderen Geist beseelt gewesen wäre? Welcher geschäftliche Apparat und welcher Aufwand an Kosten aber dazu gehört, mag sich jeder selbst sagen.

Und dann ist doch noch eine andere Rücksicht hierbei zu nehmen. So sehr auch die Werke Wagners im deutschen Volksthum wurzeln und besonders der deutschen Kunst zur Ehre gereichen, so sehr daher auch zunächst der Deutsche sich berufen fühlen mag, an ihrer Vorführung theilzunehmen, ja, so freudig wir es gewiss begrüssen wollen, dass als beste Antwort auf alles Gerede und Geschreibe gerade die Deutschen sich in grösster Anzahl vorwiegend zum „Tannhäuser“ für 1892 angemeldet, so ist doch nicht zu verkennen, dass die Bedeutung dieser Kunst weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinausgeht. Gibt es denn nicht auch ein Deutschthum und folglich auch Wagnerthum im Ausland? Haben wir nicht in England, in Amerika, in Belgien, in den Niederlanden, in der Schweiz und wo sonst noch stammverwandte Brüder? Können wir uns darüber wundern, wenn selbst unsere feindlichen Brüder jenseits des Rheins aus ihrem alten Frankreich nach dem fränkischen Bayreuth pilgern? Mögen sich doch die verschiedenen Völkerfamilien germanischer Herkunft und Verwandtschaft aller Grade am strahlenden Licht des urverwandten Genius erwärmen und sich ihrer Verwandtschaft bewusst werden, wie die Glieder einer weithin zerstreuten Familie nach langer Trennung sich einmal wieder am Feuer des alten heimischen Heerdes zusammenfinden. Jedenfalls ist es zweierlei, ob ein „internationales“ Gemächt (etwa „Meyerbeer“) dargeboten wird, und die Deutschen laufen bewundernd hinzu; oder, ob eine deutsche Kunst auftritt, und alle Nationen vereinigen sich vor ihr und feiern sie als das Ideal. —

Wenn sich nun durch den Einfluss von Wagners Genius neben der schwarzen, der rothen und der goldenen Internationalen, die uns allesamt bedrohen, noch eine musikalische Internationale bildet, könnten wir damit nicht zufrieden sein? Letztere wäre dann einmal eine wirklich deutschgesinnte, während jene im Verein nur unsere alten nationalen Farben zeigen.

Frankreich konnten wir mit Gewalt der Waffen niederwerfen, seine eigentliche Eroberung aber hat in neuester Zeit erst jener hehre Ritter vom Geist deutscher Nation und Kunst begonnen, dessen Nachen von einem Schwan gezogen war. Es liegt ein zwingendes, einigendes und versöhnendes Element in der Kunst.

Und nur in diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn schon Beethoven seine unsterbliche Neunte in das Jubellied an Freude ausklingen lässt:

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode frech getheilt!

Das gilt doch vor allem von jener höchsten Freude, welche nur die Kunst gewährt, und uns besonders die Bayreuther Kunst. Die ganze erste Strophe jenes Liedes, wie sie vor nunmehr zwei Decennien unter des Meisters eigener Leitung bei der Feier der Grundsteinlegung ertönte, könnte als Sinnspruch für das Wagnertheater selbst gelten. Das „Seid umschlungen, Millionen —“ aber, welches in dem Bekenntnisse gipfelt: „Ueber'm Himmelszelt muss ein guter Vater wohnen“, es richtet sich an die dort berufene und vereinte Gemeinde eben jenes Glaubens, den der Schlusschor des „Tannhäuser“ bekennt: „Hoch über aller Welt ist Gott, und sein Erbarmen ist kein Spott“. Und dies Bekenntniß aus der Kunst in das Leben dringend ist, wie das höchste und bedeutsamste „Tannhäuser-Erlebniss“, auch der letzte und mächtigste „Tannhäuser-Nachklang“. —

Altmorschen in Hessen.

Gustav Wittmer.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXXII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

10. Wagner im Gymnasium.

Wer von uns, fern von der festen Bayreuther Burg, draussen im Lande auf Vorposten steht, dem wird es nicht entgangen sein, dass es sich seit einiger Zeit im feindlichen Lager regt und die versprengten Schaaren sich wieder zu sammeln suchen. In erster Reihe ist der Wälsche Mascagni der Held und Herzog, um den sich viele unserer Gegner schaaren und unter dessen Fahnen sie sich den Sieg gegen unsere Sache versprechen. Sodann übt Friedrich Nietzsche's Geist einen gewaltigen Einfluss, und dräuend verbindet sich in seinem Namen das „blonde germanische Raubthier“ mit dem dunkeln ungermanischen, um unsern „Götzen“ zu stürzen. An dritter Stelle endlich marschirt Rembrandt als Erzieher an der Spitze zahlreicher irregulärer Truppen — natürlich im „deutschen Tempo Adagio“ — und unmittelbar hinter ihm, wie der Page hinter Sir John, Herr Pudor, ein breites Schlachtschwert auf der Schulter, mit dem er das „keltische“ Wagnerthum zu erschlagen gedenkt.

Zu fürchten brauchen wir uns vor dieser bunten Gesellschaft allerdings nicht, denn wir wissen, dass die Sache unseres Meisters siegen muss; aber es thut doch weh, zu sehen, wie solche Geister dem Eindringen Wagner's in seine Nation hemmend entgegenstehen. Da ist es denn doppelt erfreulich, wenn man sieht, dass das Wagnerthum beginnt, sich nach innen auszubauen, und dass vor allem die Schule anfängt, sich mit Wagner zu beschäftigen.

Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, wenn jüngst auf einer grossen Philologenversammlung einer der gründlichsten und tüchtigsten Kenner deutscher Sprache und Dichtung unter lebhaftestem Beifall unsern Meister gefeiert hat; ebenso erfreulich ist es, wenn in Leipzig ein Gymnasiallehrer als Festredner bei der Geburtstagsfeier des Königs seinen Schülern das Bild Richard Wagner's vorgeführt hat. Sehen wir aber gar schon von fachmännischer Seite und in offiziellen Programmen ernstliche Vorschläge auftauchen, wie man Wagner in der Schule selbst der gebildeten Jugend bekannt machen solle, so müssen wir dies als einen ganz zweifellosen Fortschritt unserer Sache bezeichnen.

Vor mir liegt ein Heftchen von 8 Seiten Quart, „*Zur Schulreform*“ betitelt, eine Beilage zum Jahresbericht des Herzoglichen Karls-Gymnasiums in Bernburg (Ostern 1892). Sein Verfasser ist der Oberlehrer Rudolf Merklein und sein Gegenstand: Wagner in den oberen Gymnasialklassen.

Nachdem der Verfasser die Frage, ob wir uns wirklich in derartigem künstlerischen und kulturellen Verfall befinden, wie man gewöhnlich zur Entschuldigung dafür anführt, dass man unsern Gymnasiasten Geschichte und Kulturgeschichte unserer Tage vorenthält, im Hinweis auf Wagner verneint hat, macht er auf das immer weitere Eindringen des Meisters sowohl in das öffentliche Interesse wie in das der Philologen von Fach aufmerksam; da müsse man zugeben, dass Wagner mehr zu bedeuten habe, als man denke, dass er, wenn das wahr sei, was die Kennerschaft bald einstimmig von ihm aussage, als Schöpfer einer nationalen Kunst gelten, und somit virtuell das Beste enthalten müsse, was das Bildungsmaterial des Gymnasiums darzubieten vermöge, vor allem aber eine Fülle der Begeisterung in sich berge.

Dem deutschen Lehrer, meint Merklein, von dem doch vor allen andern neuerlich an ihn gestellten Forderungen die eine erfüllt werden müsse, dass er deutschen Geistes sei, würde bei wahrer Erfassung seines Berufs eine neue Grossthat deutscher Kunst eine Quelle neuer Liebe und neuen Lebens sein.

Aber wie sollen wir die Gymnasien dazu bringen, zu Wagner Stellung zu nehmen? Vielleicht könnte einmal auf einer Philologenversammlung oder auf einer Reformkonferenz von einer hohen Autorität ein entscheidendes und durchschlagendes Wort gesprochen werden — aber das ist bisher nicht geschehen.

Abzuweisen von der Schule ist Wagner nicht mehr. Welcher verständige Lehrer wird darauf verzichten, ihn gelegentlich zu erwähnen, wird nicht den Wissensdurst seiner Schüler, die Wagner draussen bewundert und vergöttert sehen, zu stillen suchen? Doch selbst wenn man das Bedürfniss hiernach abstreitet, so lässt sich doch die Thatsache nicht leugnen, dass jetzt schon viele Lehrer Kenner sind und Wagner erwähnen, sei es auch nur gelegentlich, um bei der Geschichte König Heinrich's auf den Lohengrin oder beim Meistergesang auf die Meistersinger hinzuweisen und so die so wichtigen Fäden zwischen Schule und Leben zu verknüpfen; dass dabei auch ein Wort über Wagner selbst abfällt, wird jeder begreifen.

Vielleicht erscheint dies alles gleichgiltig — wie aber, wenn ein anderer Lehrer sich die Gelegenheit ebensowenig entgehen lässt, gegen Wagner ausfällig zu werden? Und solche Fälle können in ein und der selben Klasse vorkommen,

und kommen thatsächlich vor. Ist es da gleichgiltig, ob oder wie über Wagner geurtheilt wird? „Was wir brauchen, ist ein Urtheil über seine Bedeutung.“

Wie dies ausfallen wird, das ist nach dem Stand der Dinge keine Frage. Die Frage ist schon entschieden, da Wagner vor einen philologischen Gerichtshof kommt, wo das Urtheil auf Sachkenntniss beruhen muss; denn aus dieser muss und wird Liebe und Bewunderung entspringen.

Wagner muss also über kurz oder lang in das Gymnasium Aufnahme finden; was von ihm und wie es zu behandeln ist, behält Merklein dem Kenner und Schulmann vor, doch sei der Stoff jedenfalls dem deutschen Unterricht der oberen Klassen zuzuweisen. —

Soweit Merklein. Wenn man auch nicht in der Lage wäre, seine allzu optimistischen Hoffnungen auf den Gesinnungswechsel eines Theils seiner Kollegen nach errungener Sachkenntniss zu theilen, so bleibt seine Beweisführung doch richtig. Oder wäre es ein Hinderniss für die Behandlung Goethe's in der Schule, dass er noch immer vereinzelte starrköpfige Gegner findet? Der Verfasser dieser Zeilen kann aus eigener Erfahrung sagen, dass das von Merklein festgestellte Bedürfniss der Schüler vorhanden ist, und wer, wie er, noch vor 6 und 7 Jahren als Primaner nöthig hatte, sich dem Urtheile seiner Lehrer über Wagner entgegenzustemmen, wer, wie er, weiss, wie reiche Empfindungen vom rein sachlichen Interesse bis zur hellsten Begeisterung eine intelligente Gymnasialklasse der Behandlung Wagner's entgegenbringt, der wird Merklein herzlichen Dank dafür wissen, dass er endlich diesem Interesse seine Nahrung geben und der deutschen Jugend einen reichen Quell edelster Begeisterung und wärmster deutscher Gesinnung erschliessen will.

Rudolf Schlösser.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Bautzen und Konstanz. Die hiesigen Vertretungen haben sich aufgelöst.

Neuss. Der hiesige Zweigverein ist aus dem Verbande des A. R.-W.-V.'s ausgeschieden.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Amsterdam. Wagner-Vereeniging. 20. 5. II. Aufführung: I. und II. Akt „*Tristan und Isolde*“. (Frau Rosa Sucher, Frau Gisela Staudigl, Herr Heinrich Gudehus, Herr Fritz Plank, Herr E. Liebeskind (Schwerin) und Herr J. M. Meschaert (Amsterdam)). —

Asch. (Vertreter: A. Labitzki.) 22. 5. Wagner-Feier: *Parsifal* — Vorspiel (4 hdg.), Gebet des *Rienzi*, Begrüssung der Sängerkönigin durch *Elisabeth*, *Wolfram's* Monolog, Schluss-scene des *Parsifal*; Franz Liszt, Künstlerfestzug (4 hdg.), Ph. zu Eulenburg, Skaldengesänge, Hugo Wolf, Lieder, Martin Pläddemann, Balladen, H. Hofmann, beim Meister Schmied (4 hdg.). Mitwirkende: Frhs. H. und E. Klaubert, M. Schneider, Hr. O. Prescher und Albert Labitzki.

Berlin. Wagner-Verein. 21. 5. Geburtstagsfeier: „Gott ist mein Hirt“, Chor von Schubert, 3 Sätze a. d. E-dur Suite f. Viol. v. Bach, Jeanne d'Arc von Franz Liszt, *Monolog des Hans Sachs*, Vortrag des Hr. Albert Heintz: Richard Wagner in seinem reinmenschlichen Wesen, der 137. Psalm von Franz Liszt, Lieder von Brückler und Brahms. —

Düsseldorf. Zw.-V. 26. 5. Geburtstagsnachfeier: *Der Venusberg*, 1. Monolog des Sachs, *Isoldens Liebestod*, *Faust-Ouvertüre*, *Wotan's Abschied und Feuerzauber*, „*Träume*“, 2. Monolog des Sachs, *Schlusszene der „Götterdämmerung“*, *Meistersinger-Vorspiel*; Franz Liszt, Es-dur-Konzert, Mazeppa, „Mignon“. Mitwirkende: Hr. Direktor Felix Mottl, Frau Rosa Sucher, Herr Fritz Plank, Herr L. Dingeldey. —

Kiel. Zweigverein. 21. 5. Geburtstagsvorfeier: *Meistersinger-Stücke*, Vorspiel, Pogner's Anrede, Einleitung zum 3. Akt, Hans Sachs' Anrede, Vorspiel wiederholt. Unter Mitwirkung der Kapelle des 1. Kais. Seebataillons; Leiter: Herr A. Keller. — (Nachtrag: 3. 3. 92. Vortrag des Herrn Prof. Müller über den Entwicklungsgang der griechischen Kunst nach den Anschauungen Wagner's.) —

Leipzig. Akad. W.-V. 7. 5. Vortrag des Herrn Dr. R. Schlösser über König Marke; Scenen aus dem II. Akt „*Tristan*“ (Herr Dr. Kästner), Einleitung und i. Scene des 3. Aktes „*Meistersinger*“ (Hr. Dr. Stade). 14. 5. Vortrag des Herrn cand. med. Heitz: Beitrag zur Lebensgeschichte Richard Wagner's (Tannhäuser); Präludium c-moll von Bach, Andante con Var. v. Beethoven (Hr. Dr. Prüfer), Sonate c-moll von Grieg (Hr. stud. phil. Springer). 21. 5. Geburtstagsvorfeier: Vortrag des Herrn Dr. Dinger: Das Problem der Meistersinger und der Charakter des Walthar; Les Préludes von Franz Liszt (Hr. Dr. Kästner), Don Juan, symph. Dichtung von Rich. Strauss (4hdg. Hr. Dr. Kästner und stud. phil. Springer).

London. Zweigverein. 22. 5. Geburtstagsfeier: *Scene des Königs Marke*, erste Scene des „*Rheingold*“, *Monolog des Sachs* und *Scene mit Eva*, *Schlusszene der „Walküre“*. Mitwirkende: Frä. Pauline Cramer, Miss E. Florence, M. Hall, C. Jannings, Dr. H. Phillips, Herbert E. Thorndike, D. Bispham. Klavier: Hr. Karl Armbruster. —

Osnabrück. (Vertreter: Herr Redakteur J. Liesecke.) 1. 6. Grosses chronologisches Wagner-Konzert: *Rienzi*, Ouvertüre, Arie des Adriano, *Holländer*, Ballade, *Tannhäuser*, *Venusberg*, *Lohengrin*, Scene im Brautgemach, *Rheingold*, Einzug der Götter, *Walküre*, *Lenzeslied*, *Siegfried*, *Waldweben*, *Parsifal*, Kundry-Scene, Schluss: *Wotan's Abschied und Feuerzauber*. Mitwirkende: Frau Anna Beck-Radecke, Frä. Lina Büssel (Breslau), Herr Wilhelm Grüning (Hoftheater in Hannover), Hr. Kammervirtuos G. Vizthum (Harfe, Hoftheater in Hannover); Orchester des Inf.-Reg. Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig, unter Leitung des kgl. Musikdirigenten Hrn. G. Schröder.

Riga. Wagner-Verein. Ausserordentlicher Konzert-Cyklus. 1. Abend (Mittwoch, 15. April): Schumann, Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell (Frä. A. v. Jung-Stilling etc.); *Arie des Adriano*: „Gerechter Gott, so ist's entschieden schon“ (Frä. E. Kolberg); Beethoven, Kreutzer-Sonate (Frä. O. v. Raducki und Hr. A. v. Hirschheydt). 2. Abend (Mittwoch, 22. April): Bach a-moll Konzert für 2 Violinen (Konzertm. Bankwitz, Kapellm. Waack); Beethoven, Schottische Lieder mit Triobegleitung (Frä. E. Kolberg); Pastoral-Symphonie 1. Satz (Dir. Kapellm. C. Waack). *Spinnerinnenchor und Ballade* aus dem „*Fliegenden Holländer*“ (Frau L. v. Brümmer, Chordirigent: C. Waack). 3. Abend (Mittwoch, 29. April): Beethoven, Sonate Op. 31, II a-moll (Herr Bror Möllersten); Pergolese, Arie, und: Mozart, Larghetto (für Violoncell, Prof. Arved Poorten); *Gesänge Wolfram's*: „Blick ich umher in diesem edlen Kreise“ und: „Wie Todesahnen Dämm'ung deckt die Lande“ (Herr Richard v. Haken); Beethoven, Konzert für Violine, 1. Satz (Konzertm. C. Bankwitz); *Brünnhildens Abschied*, Schluss der *Götterdämmerung* (Frau M. Vokrodt-Kretschy, Klavier: Herr Kapellm. C. Waack).

Weimar. Zweigverein. 16. 12. 91. VII. Vereinsabend: Vortrag des Herrn Dr. Arthur Seidl: Die Sage von „*Tristan und Isolde*“. I., Lieder von Liszt, Wagner („*Engel*“), Strauss (Frä. de Ahna), *Parsifal-Paraphrase* f. Viol. (Hr. Concertmeister Roesel). — 12. 2. 92. VIII. Vereinsabend, Gedächtnissfeier: Vortrag des Hrn. Dr. Arthur Seidl. II., Scene aus dem II. Akt „*Tristan*“ (Frau Naumann-Gungl, Herr Zeller), Vorlesung des Herrn Prof. H. Sommer: Briefe von Richard Wagner an Schnorr 1865, Gedicht zum 13. Februar, *Isoldens Liebestod* (Frau Naumann-Gungl).

Wien. Ak. W.-V. Zw.-V. 15. 6. Aufführung in der Musikhalle der Musikausstellung: *Huldigungsmarsch*, H. Wolf, Musik zu Ibsen's „*Fest auf Solhaug*“; Anton Bruckner, Es-dur-Symphonie; Franz Liszt, *Gaudeamus igitur*; Wach auf, es nahten der Tag! —

Wiener Neustadt. Zweigverein. 28. 5. III. Vortragsabend: *Fliegender Holländer*, II. Akt erste Hälfte; Beethoven, Sonate D-dur für Klavier und Violine, Balladen von Löwe und Plüddemann, Klavier-Stücke und Lieder. —

Nachtrags-Bericht des neuen Wiener Wagner-Vereins. (1. Januar bis 18. Mai 1892.)

Aus den Werken des Meisters — a) Gesang und Klavier: Ballade der Senta, „Dich theure Halle“, erster Gesang des Wolfram — des Tannhäuser aus dem Sängerkriege, Gebet der Elisabeth, „Einsam in trüben Tagen“, Scene im Brautgemach (Lohengrin, Elsa), „Winterstürme wichen“, Isolde's Liebestod, „Am stillen Herd“, Wahnmonolog, Verwandlungsmusik aus dem I. Aufzuge (Chor der Ritter), Charfreitagszauber, Träume (5mal), Schmerzen (6mal); b) Geige und Klavier: Albumblatt, Parsifalparaphrase; c) Klavier vierhändig: Tannhäuser-vorspiel (3mal), Trauerklänge, Vorspiel zu den Meistersingern, Parsifalvorspiel (2mal), Verwandlungsmusik aus dem I. Aufzuge (3mal).

Aus den Werken Anderer — a) Gesang und Klavier: Beethoven — Adelaide; Brahms — Tambourliedchen; Grieg — Ich liebe Dich; Haydn — Arie des Uriel aus der Schöpfung, des Lucas aus den Jahreszeiten; Händel — Arie aus Josua; Frz. Liszt — Loreley, Mignon, Es muss ein Wunderbares sein; Mozart — Das Veilchen, Wiegenlied, zwei Arien aus Figaro; Schubert — An eine Quelle, „Du bist die Ruh“, Am Meer, Der Wanderer, Mit dem grünen Lautenbande, An die untergehende Sonne, „Horch, horch“, Der Wegweiser, Frühlingstraum, Danksagung an den Bach, des Müllers Blumen, Kreuzzug, An die Musik, Das Rosenband; Schumann — „Ich kann's nicht fassen“, Widmung, Waldesgespräch; Weber — „Durch die Wälder, durch die Auen“, „Leise, leise“; b) Kammermusik: Beethoven — Klaviertrio op. 97 Satz I, II, III; c) Geige und Klavier: Bach — Air (einmal auch für Cello und Klavier); Beethoven — Sonate — D-dur, Sonate — F-dur, Romanze — G-dur, Kreutzer Sonate — Satz I; Frz. Liszt — Epithalam; Mozart — Konzert — D-dur, Sonate — e-moll; Tartini — Sonate — g-moll; d) Klavier vierhändig: Beethoven — Eroica, Satz I; Bach — Passacaglia; Bruckner — III. Symphonie, Satz I, II, III, — VII. Symphonie, Adagio, — VIII. Symphonie, Satz I; Haydn — Symphonie, B-dur — Abschiedssymphonie 3 Sätze; Liszt — Marsch der hl. drei Könige, Interludium aus der hl. Elisabeth, Les Préludes; Mozart — Zauberflöten-Ouverture, Jupiter-Symphonie, Satz I und II, g-moll-Symphonie, Satz I und II, Es-dur-Symphonie I, II, III, IV; Ritter — Festmarsch aus „Wem die Krone“, Vorspiel zum „faulen Hans“; Schubert — Deutsche Tänze, Sonate B-dur, Satz I, Divertissement à la Hongroise; e) Klavier zweihändig: Bach — Präludium und Fuge in cis-moll, Fantasie und Fuge in g-moll; Beethoven — Pastoral-Sonate, Andante favori; Bruckner — Adagio aus dem Streichquintett; Gluck — Gavotte aus „Don Juan“; Haydn — Variationen f-moll; Liszt — Sonett nach Petrarca, Leyer und Schwert, Vergessene Romanze, Trauergondel, Ave Maria; Mozart — Rondo in a-moll; Ritter — Vorspiel zum „faulen Hans“; Schubert — Sonate B-dur, Satz I und II, Menuett h-moll, Impromptu — Es-dur; Schumann — Papillons, Romanze.

Vorgelesen wurde: Die Absätze 5 bis 15 und der Schluss der Schrift des Meisters „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, Programm des Tannhäuser-Vorspiels (3mal). Herr Chamberlain las einen unveröffentlichten Brief des Meisters an Franz Liszt, einen zweiten an Theodor Uhlig vor; ausserdem einen Aufsatz von Catulle Mendès „Ein Besuch bei Wagner (Triebchen)“. Aus der Festschrift von Nikolaus Oesterlein wurde eine Reihe einzelner Absätze vorgelesen.

Selbstständige Vorträge wurden folgende gehalten: H. S. Chamberlain — „Richard Wagner und das Ausland“ (an zwei Abenden), „Tristan und Isolde“, „Parsifal“ im Anhang „von den Zielen eines R. Wagner-Vereines“; Haller — „Tannhäuser“, Dr. R. Freiherr von Lichtenberg — „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Das Gedächtniss an den 13. Februar und 22. Mai, an Mozart wurde durch eine besondere Feier begangen; die Erinnerungsworte sprachen: die Herren Haller, von Lichtenberg, Hynais. Den Mitwirkenden sei von dieser Stelle der herzlichste Dank ausgesprochen; es waren dies: Herr Bause, Duchon, Fraungruber, Ehrenobmann Göllicher, Herold, Karnet, von Lichtenberg, von Oberleitner, Reiter, Schmid, Schnabl, Semrad; Frau von Passthor-Voigt, Raffay, Frl. Bier, Humpel, Schiessel, Stepschnegg.

Schliesslich ein kurzer Ueberblick. — Die eigentliche Theilnahme, wie sie sich im Besuche der Vereinsabende ausspricht, ist gegen das Vorjahr gestiegen (namentlich an den beiden letzten Abenden); daher darf die Hoffnung ausgesprochen werden, dass ein planmässiges Wirken, wie es für den Verlauf des nächsten Jahres möglich geworden ist, die Zahl der Theilnehmenden erhöhen werde. Besonders zu Dank verpflichtet ist der Verein nicht nur seinem Ehrenmitgliede, Herrn Nikolaus Oesterlein, der uns wiederholt durch seinen Besuch auszeichnete und auch mit einem reichen Geschenke bedachte, sondern, was die eigentliche Wirksamkeit betrifft, auch Herrn H. S. Chamberlain; sein reiches Wissen aus warmer Liebe und Begeisterung (von „Geist“) entsprungen, gewährte uns einen Schatz von tiefgreifenden Anregungen.

Alles zusammen: „Wir blicken mit Vertrauen in die Zukunft.“

Anzeigen.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“ hat ihren Lesern die Mittheilung zu machen, dass der langjährige Drucker dieser Zeitschrift, Herr Buchdruckereibesitzer Heinrich Bürger, am 18. Juni zu Bayreuth nach vorausgegangenem längeren Leiden gestorben ist. Mit aufrichtiger Trauer sehen wir diesen getreuen Mitarbeiter an unserem litterarischen Werke aus unserem engeren Arbeitskreise scheiden und gedenken seiner mit herzlicher Anerkennung. —

Auch den Reihen unserer schriftstellerischen Genossen ist ein weiterhin wohlbekannter und verdienter Mann durch den Tod unerwartet entrissen worden: Herr Dr. Wilhelm Langhans starb am 9. Juni zu Berlin an der Lungenentzündung. Die „Bayr. Bl.“ verdanken ihm die Aufsätze: „Ueber Theilwiederholungen“ (1881. IV.) und „Der Endreim in der Musik“ (1891. VI.) und erhofften von ihm noch eine „Geschichte der Melodie“.

Sehr erfreut wurden wir durch die rege Theilnahme unserer Leser an dem in unserer Pfingstbitte „Caritas“ ihrem Herzen nahegelegten Unglück, welches durch die bisher eingelaufenen Gaben von 43 gütigen Wohlthätern bereits eine sehr willkommene Linderung erfahren durfte. Mit herzlichstem Danke für heute behalten wir uns eine abschliessende Bestätigung aller Empfänge, unter wohl allseitig vorgezogener Angabe nur der Initialen von Namen und Ort, für das nächste Stück vor. —

Auf Hans Herrig's Schopenhauer-Schriften sind bis jetzt 40 Bestellungen eingelaufen und weitere bleiben erwünscht.

Wir erbitten schliesslich nochmals die noch ausstehenden Anmeldungen der Aufführungen und litter. Erscheinungen für die Statistik, und machen unsere Leser auf die Einladung zur Generalversammlung am 23. Juli in Bayreuth („B. Bl.“ 1892. VI. Stück), sowie die Herren Delegirten auf die Vorbesprechung am 22. Juli besonders aufmerksam.

Geschäftlicher Theil.

Generalversammlung am 23. Juli 1892 zu Bayreuth.

(Durch Delegirte vertreten: 2818 Stimmen.)

Der Präsident, Herr Bürgermeister von Muncker, eröffnete die Sitzung um $\frac{1}{2}$ 11 Uhr, indem er seiner Begrüßung ein Wort ehrenden Andenkens an den verstorbenen Freund und Förderer der Sache, Friedrich von Feustel, anfügte und mit Zustimmung der Versammlung sich zur Absendung von Huldigungs-Telegrammen an Se. Maj. den Deutschen Kaiser und an Se. Kgl. Hoh. den Prinz-Regenten von Bayern erbot. Herr v. Rosenberg berichtete über den Stand des Vereins: 53 Zweigvereine und 135 Vertretungen mit 6529 Mitgliedern; der Rückgang von 1100 Mitgliedern ($\frac{1}{7}$) ist noch auf den längst glücklich beigelegten missverständnissvollen Konflikt des Vorjahres zurückzuführen. In diesem Jahre ist nach dem Bericht des Frhrn. v. Seckendorff das Verhältniss zwischen Verwaltungsrath und Vereine bez. der Kartenbestellung zur vollen Befriedigung für die Wünsche der Mitglieder geregelt worden. Nach erfolgtem Cassenbericht und Decharge-Ertheilung an die Revisoren ward in die Berathung des einzig noch vorliegenden Antrags eingetreten: Die von den Herren Dr. Götze, Dr. Dinger, Frhr. v. Lichtenberg vertretene „Resolution“, wonach der Verein den Bestrebungen, das Oesterleinsche Wagner-Museum vor der Gefahr eines Verkaufs nach Amerika zu sichern, durch Bekundung seiner Zustimmung im Prinzip eine moralische Unterstützung leihen sollte, ward nach kurzer Debatte einstimmig angenommen. Frhr. v. Seckendorff wies hin auf die wünschenswerthe Steigerung der Agitation einer jeden Vertretung zur Vermehrung der Mitgliederzahl und des Abonnements auf das Vereinsorgan. Präsident von Muncker gab in eindringlicher Rede zur Erwägung, dass zur gedeihlichen künstlerischen Fortführung der Festspiele die Begründung einer Schule nach Wagner's Sinne in Bayreuth, behufs rechtzeitiger und ausgiebiger Heranbildung junger, unverdorbener, talentvoller Künstlerkräfte, eine vom Vereine, seiner ganzen Idee und Geschichte nach, vornehmlich zu unterstützende Nothwendigkeit werden dürfte. — Nachdem die Revisoren, der Delegirte, der Vorort, die Zentralleitung wiedergewählt worden (Hr. v. Rosenberg an Stelle des von Berlin verzogenen Hrn. v. Vignau), und den in künstlerischer wie geschäftlicher Hinsicht unvergleichlich verdienstvollen, einzig der Sache dienenden Leitern der Festspiele der Dank des Vereins ausgesprochen war, schloss der Präsident die Sitzung um $\frac{1}{2}$ 1 Uhr.

Vereinsnachrichten.

Karlsruhe i. B. Zw.-V. 28. 5. 92. Vortrag des Herrn Dr. phil. Curt Mey: „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst.“ —

Leipzig. Akad. R. Wagner-Verein. 20. 6. 92. Vortrag des Herrn stud. jur. Zenker: „Die Idealisierung des Theaters im Geiste des griechischen Dramas.“ — *Faust-Ouverture* (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — Händel, Variationen C-dur; Liszt, Tarantella (stud. phil. Springer). — 25. 6. Vortrag des Herrn Dr. R. Schlösser: „Ueber Ludwig Geyer und Theod. Weinlig.“ — Liszt, Tasso (Springer, Heydrich). — „Träume“ (Heydrich). — 2. 7. Referat des stud. jur. Zenker über E. Meinck's Buch „Die sagenwissenschaftliche Grundlage der Nibelungendichtung“. — *Meistersinger-Vorspiel* (Dr. Kästner). — Liszt, Consolations (Springer). — 9. 7. Vorlesung: „Ueber die Bezeichnung Musikdrama.“ — Referat des Dr. jur. V. v. Hahn: „Fr. Fröbels Berichte über Wagner.“ — Chabrier, Vorspiel zum 2. Akt „Gwendoline“ (Springer). — *Walther's Traumlied*. (Hr. Schindler.) — Liszt, les Funérailles (Dr. Kästner.) — Strauss, Don Juan (Kästner, Springer). 14. 7. Vortrag des Herrn Dr. phil. H. Dinger, „Wagner als Politiker.“ — Grieg, Ballade in Variationenform; Liszt, Rhapsodie hongroise (Springer). — 23. 7. Vortrag des Herrn stud. phil. Springer: „Neue Litteraturerscheinungen über die Meistersinger mit Rücksicht auf die thematische Charakteristik.“ — *Charfreitagszauber* (Springer). — *Wotan's Abschied* (Heydrich). — *Meistersinger-Vorspiel* (Springer). —

Planen. Zw.-V. 12. u. 13. 5. 92. Konzerte der Geschwister Ernestine und Elmire Boucher aus Paris (Viol. u. Klav.): *Spinnlied* von Wagner-Liszt, Musikstücke von Beethoven,

Ole Bull, Chopin, Ernst, Gottschalk, Leonard, Liszt (Nocturne), Mendelssohn, Paganini, Rubinstein, Sarasate, Vieuxtemps, Winiański, Zarycki. —

Wels. Zw.-V. 25. 6. 92. Vereinsabend in der Volksfesthalle: Vorspiel zu *Parsifal* für 2 Klaviere und Harmonium (Fr. Amalie Greipel, H. Graf Gustav Schmidegg, Hr. Josef Wagner); Gebet aus *Tannhäuser*, und *Lieder* (Gesang: Fr. Gräfin Paula Wolkenstein, Klavier: Hr. Graf Gustav Schmidegg); Franz Schubert-Liszt, „Wanderer-Fantasie“ für Klavier (Fr. Amalie Greipel); *Gesang Walthers vor der Meisterzunft* (Gesang: Hr. Max Edlbacher, Klavier: Hr. Friedrich Redl); Beethoven: Romanze; Mendelssohn: Andante a. d. Violinkonzert, (Violine: Hr. Leopold Albrecht, Klavier: Hr. Jos. Huber); Franz Schubert: „Sei mir gegrüßt“, „Die böse Farbe“, (Gesang: Hr. Max Edlbacher, Klavier: H. Friedr. Redl); Franz Liszt: *Les Préludes* f. 2 Klaviere (Fr. Amalie Greipel, Hr. Graf Gustav Schmidegg). —

Caritas.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“ bescheinigt hierdurch herzlich dankend den Empfang nachfolgend verzeichneter gütiger Gaben in Folge ihrer Pflingstbitte:

T., St. 5. — O. M., Ch. 20. — F. P., B. 10. — O. B., W. 5. — R. v. Z., W. 4. — A. d. L., G. 3. — S., D. 5. — R. F., E. 5. — R., St. 6. — C. R., B. 20. — M. K., B. 3. — A. Sch., V. 20. — E. v. Sch., Ü. 3. — F. H., G. 10. — J. C., L. 10. — P., L. 10. — M. H., W. 5. — v. Sch., B. 10. — X., K. 10. — N. O., W. 2. — X., Sch. 4,50. — W. H., M. 5. — X., H. 3. — X., St. 6. — v. B., D. 20. — W. G., M. 2. — L. H., M. 6. — v. H., B. 10. — G. W., A.-M. 3. — Z., B. 2. — A. B., V. 32. — X., G. 5. — G. H., B. 2. — Sch., W. 5. — X., B. 10. — W., B. 50. — D., G. 7,50. — C., W. 10,50. — S. R., F. 10. — F. A., R. 15. — H. S., W. 5. — W., O. 10. — F. Sch., M. 50. — R. Sch., L. 10. — G. d. R., B. 20. —

Zusammen: $\mathcal{M}$ 469,50. —

Aufführungen der Werke.

Von den 54, laut S. 382 des Jahrganges 1891, versandten Schematen sind bisher nicht ausgefüllt noch zurückgeschickt worden die folgenden 26: für Aachen, Barmen, Basel, Berlin, Braunschweig, Breslau, Brünn, Chemnitz, Eisenach, Elberfeld, Frankfurt a./O., Gotha, Halle, Kassel, Kiel, Köln, Königsberg, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Olmütz, Paris, Reichenberg, Trier, Wiesbaden. Für den sicheren Abschluss der Statistik wäre eine Nachlieferung erwünscht.

Die Red. der B. Bl.

IX.

Eigenthümlichkeit des Ausdrucks ist Anfang und Ende aller Kunst.
(Goethe.)

Der französische Geist und das französische Drama.

Wagner war der Erste, die Eigenart der französischen Kunst anzuerkennen. Er ermahnte sie, ihre historischen Ueberlieferungen nicht zu verlassen und ihrem nationalen Geist treu zu bleiben, wozu selbst Deutschland ihr — seit Jahrhunderten nicht — das Beispiel gegeben hatte. Diesen Rath, den auch Deutschland vielleicht noch nicht ganz befolgte, hat das heutige Frankreich sehr nöthig zu hören; und von Deutschland her schickt ihn ein Franzose seinem Vaterlande zurück, als Zeugniß der geistigen Sympathie und der moralischen Brüderlichkeit, welche, trotz Allem, die zwei Völker verbindet. — Franzosen, seid Franzosen. Deutsche, seid Deutsche. Was ihr aber auch seid, seid ihr selbst und seid eurer selbst würdig. —

Seit hundert Jahren haben wir in Frankreich unsere künstlerische Persönlichkeit zum Theil verloren; besonders auf dem Theater, welches einer unserer wirklichsten Vorzüge und das hauptsächlichste Mittel unseres Einflusses war. In Wahrheit leben wir immer noch von unserem alten Ruhm und man giebt uns Credit; eine gewisse Anmuth des Styl's, die natürliche Kunst der Unterhaltung, der äusserliche Reiz gewisser Formen, lassen den Mangel ernsterer Eigenschaften unserer nationalen Kunst vergessen. Aber es kommt darauf an, die Nachsicht der Fremden nicht zu missbrauchen. Es ist Zeit. Andere mächtige Persönlichkeiten haben sich um uns her erhoben, und ihr Einfluss bedroht jetzt uns. Sie sind es werth, dass wir sie bewundern, aber wir sind es werth, sie nicht nur nachzuahmen. Wir haben genug eigene Kräfte in uns, und unsere Kunst hat einen zu schönen Part in dem allgemeinen Konzert zu spielen, als dass wir zu Irgendjemandes Gunsten abzdanken brauchten.

In der Hoffnung unsere eingeschlafene Persönlichkeit, sei es noch so wenig, zu erwecken, und — nach unseren schwachen Kräften — ihr das Bewusstsein ihres Könnens klar zu machen, schreiben wir diese wenigen Bemerkungen nieder, welche wir unter das Patronat Wagner's stellen. Denn wir glauben, ihn wahrhaftiger zu ehren, indem wir der Sache einer nationalen französischen Kunst dienen, als wenn wir suchten ihn nachzuahmen.

Die französische Revolution hat unsere Kunst in etwas gefälscht; sie hat die Gesellschaft ruinirt, aus welcher diese Kunst, die aristokratischste,

welche je da gewesen ist, hervorgegangen war. Bis jetzt hat sie nichts Dauerndes an die Stelle gesetzt. (Es handelt sich wohlverstanden nur um das Bereich der Kunst.) Sie hat unserem Geist neue Elemente zugeführt, denen man Rechnung tragen muss, und hat einige alte Züge unseres Charakters umgebildet. Aber den Grund unserer Seele hat sie nicht berührt. — Wir müssen uns also ebensowohl befeissigen den Ueberlieferungen des nationalen Genius, welcher durch die Jahrhunderte geweiht ist, gerecht zu werden, wie den Bedürfnissen, welche die neue Zeit geschaffen hat. Wir werden suchen in Kürze die allgemeinen Züge des französischen Geistes und der Kunst, welche aus ihm geboren ist, zu nennen und zu zeigen, worin die Ereignisse ihn umgebildet haben, und was die neue dramatische Kunst sein muss, wenn sie nach etwas mehr strebt als nach den Erfolgen eines Tages.

Der doppelte Zug des französischen Geistes (*esprit*), welcher die grösste Bedeutung für den Charakter und die Entwicklung seiner dramatischen Kunst hat, ist seine Vorliebe für die Persönlichkeit und die Geselligkeit.

Sicherlich gibt es wenig Individuen, welche so eiferstüchtig auf ihre moralische Unabhängigkeit sind wie die Franzosen; aber es gibt vielleicht auch nicht viele, welche deren so wenig besitzen. — Ein gewisses Wohlwollen, ein Bedürfniss zusammen zu leben, nähert die Einen beständig den Anderen, schmilzt die individuellen Rauheiten und bildet eine Durchschnittssumme des Denkens, der Gefühle, des Geschmacks, der Persönlichkeit. Die Franzosen sind vielleicht das einzige, moderne Volk, welches ein Publikum hat, ein Umstand, der nicht etwas so Gewöhnliches ist, wie es aussieht. Es genügt nicht um ein Publikum zu haben, wenn einige hundert, einige tausend Männer und Frauen, mehr oder weniger aufmerksam und gerührt von den künstlerischen Dingen, in dem Raume eines Theaters vereinigt sind. — Es muss vielmehr, noch ehe der Vorhang sich hebt, ein geistiges Fluidum alle diese Männer und Frauen vereinen, und sie müssen sich dessen bewusst sein. Die moralische Atmosphäre dieser Seelen muss die selbe sein; sie müssen sich vereint fühlen durch die Gesetze des Denkens, die Regeln des Geschmacks, und die Art zu fühlen. In Deutschland kann man im Theater sein und sich inmitten des Publikums völlig isoliren; ja, es kann sein, dass zehn Individuen, alle gleich begeistert von dem selben Kunstwerk, moralisch so weit einer vom andern entfernt sind, wie ein Sicilianer von einem Schweden. Die gleiche Bewunderung entsteht bei ihnen aus gänzlich verschiedenen Ursachen; ein Jeder versteht auf seine Art, und ein Jeder verschliesst sich in seine einsame Seele. Der magnetische Strom fluthet zwischen dem Werk und jedem Einzelnen der Zuschauer hin und her, aber nicht zwischen einem Jeden und den Andern. Dies ist ein Grund, weshalb einige Besonderheiten des Theaters von Bayreuth, eben so wenig wie das innerste Wesen der Wagnerischen Kunst, ganz in Frank-

reich acclimatisirt werden können. Die Dunkelheit im Saal, welche in Deutschland so mächtig zu dem ergreifenden Eindruck der Aufführung beiträgt, würde ihn bei uns beinah schwächen und würde in formellem Widerspruch mit dem Charakter unseres Theaters sein. Man kann sich das Drama Wagner's vor einem einzigen Menschen gegeben denken (und es wurde es ja) und der Eindruck für den Hörer würde sich noch erhöhen. Nichts Aehnliches ist in Frankreich möglich. Ein altes französisches Sprichwort sagt: „Es gibt Jemand, der geistreicher ist als Voltaire — das ist „Alle Welt“. Dieser „Alle Welt“ in Frankreich ist nicht nun der geistreichste, er ist auch der empfänglichste, der gerührteste, der enthusiastischste und beinah der intelligenteste aller Zuschauer. Man setze in der französischen Komödie ein Tausend mittelmässiger und ein Hundert entwickelter Intelligenzen zusammen, und man wird 1100 intelligenter Zuschauer haben. Ein Jeder entkleidet sich seiner Persönlichkeit, seiner Vorurtheile und seiner eigenen Gefühle, und nimmt die universellen Vorurtheile, die allgemeinen Gefühle, die Allen eigene Persönlichkeit an. So wie in einem Salon (und die Salon's waren unter den Dingen, welche das alte Frankreich auszeichneten) liebenswürdige und höfliche Menschen unwillkürlich ihre Persönlichkeit, insofern sie für die Andern trocken und verletzend sein könnte, vergessen und eine Art zu denken, zu fühlen, zu reden annehmen, welche der glänzenden und angenehmen Atmosphäre, in der sie einige Stunden leben, gemäss ist — ebenso opfert unbewusst im Theater ein Jeder seine persönliche Seele der Seele aller Andern und gibt sich ohne es zu wollen, zuweilen sogar trotz seiner selbst, dem geheimnissvollen Einfluss hin, welcher von dem gesammten Publikum ausströmt. — Aus dieser wichtigen Thatsache geht der allgemeine Charakter unseres klassischen Theaters hervor, ebensowohl des Theaters von Molière wie des von Corneille. Es stellt universelle Typen dar, die allgemeine Ideen aussprechen, wenn gleich vom Künstler der Handlung angepasst, die ihnen zum Vorwand dient.

In diesem Gemisch des persönlichen und zugleich geselligen Charakters des französischen Geistes haben wir zuerst den Einfluss des zweiten Zuges auf das Theater hervor gehoben. Der erste, für sich genommen, hat nicht weniger Bedeutung.

Der Franzose liebt die Persönlichkeit, und wir haben gesehen, obgleich es ein Widerspruch in den Ausdrücken scheint: eine allgemeine und nicht eine individuelle, bestimmte Persönlichkeit. Er sucht fortwährend sie auszuüben und daher kommt seine leidenschaftliche Liebe zur That. Alles in seiner Kunst muss fortwährend zur That streben. Die That ist das wahre Wesen der klassischen Tragödie. Man hat mehr als einmal die Bemerkung gemacht, dass das ganze französische Drama ein fünfter Akt Shakspeare's ist; ein Augenblick der Krisis, wo die Ereignisse sich wie ein Sturmwind überstürzen; einige Lebensstunden, mit Absicht einem jener

feieberhaften Tage entnommen, wo das ganze Wesen sich zusammenfasst, wo der Wille heroisch wird und die Gefühle ungestüm. — Ich weiss, man hat es der Tragödie des XVII. Jahrhunderts vorgeworfen, dass sie sich stäts geweigert hat die That vor den Augen der Zuschauer erfolgen zu lassen. Es ist wahr, dass ihr sehr vornehmes und verfeinertes Publikum den unmittelbaren Anblick der That wie eine Art Grobheit ansah, und dass die gewaltsamen Dinge gewöhnlich nur erzählt werden. Ohne zu untersuchen, ob dies aristokratische Publikum Recht hatte, und ob wir nicht so für die That eingenommen worden sind, weil wir viel weniger handeln als die vornehmen Duellisten vom Hause des Königs und die Heldinnen der Fronde — so ist doch ein Unterschied zwischen Thun und Bewegen. Es scheint uns unbestreitbar, dass, obwohl sich Alles im Cid, in Polyeucte oder in Athalie, in Erzählungen begibt und in Hamlet z. B. Geistererscheinungen, Duelle, Todte, vorüberziehende Heere etc. vorkommen, dennoch in Hamlet zwar vielmehr Bewegung, aber weniger Handlung ist als im Cid, in Polyeucte oder in Athalie. — Ein General, welcher unbeweglich von einem Punkt des Schlachtfeld's aus Tausende von Menschen durch seinen Willen in Bewegung setzt, handelt mehr als der tapferste Soldat.

In unserem klassischen Theater strebt Alles zur That hin, durch die Wahl des zu behandelnden Gegenstands, durch die Regeln, welche die Kunst des XVII. Jahrhunderts beherrschten (die 3 Einheiten) und durch das spezielle Genie des Dichters. Alles strebt insbesondere zur That des Publikums. Der allgemeine Zuschauer kommt nicht in das Theater um sich zu vergessen, er sucht den Beweggrund, die Triebfeder der That. Durch diese unabänderliche Regel geleitet, verliert sich die wirklich französische Kunst nicht in poetischen Entwicklungen über den Reiz des Tags und der Nacht, den Glanz der Blumen, den Sang der Vögel, welche die Kunst um der Kunst willen sind. Sie verliert sich auch nicht in philosophische Erörterungen, wie zuweilen in Deutschland, wo die individuelle Seele sich versenkt in die Essenz des Urwesens, in eine höhere Einheit. Der Gedanke ist kein Ideal für sie, er ist ein Instrument für die That, und Alles ist dieser untergeordnet.

Durch Reden reizt man ein Publikum, eine Menge, zum Handeln. Daher die Anzahl der rednerischen Entwicklungen in dem ganzen klassischen Theater. Es ist konzentrirte That. Aus der selben Quelle, wie das rednerische Bedürfniss, kommt auch das Bedürfniss zu moralisiren. Der Franzose hat es nöthig, die Erfahrungen des Lebens der Leidenschaften in Formeln zusammen zu fassen. Daher die grosse Anzahl Moralisten, auf welche Frankreich stolz ist, und die das Ausland anerkennt. Nicht allein der Philosoph und der Prediger moralisiren, auch der Satiriker und der Theaterdichter. Es gibt keine bedeutsameren Lehren als die grossartigen Verse von Corneille. Das auch sind Waffen für die That.

Dieser Trieb den moralischen Mechanismus recht zu erkennen, hat eine andere ganz besondere Tendenz des französischen Charakters hervorgebracht. Ich meine die geistige Neugier des Franzosen. Sie verfehlt nicht dem Ausländer aufzufallen, der nach Frankreich kommt, beobachtet und besonders — beobachtet wird. Auf der ganzen geselligen Stufenleiter wird sie ausgeübt. Mag der Pariser Arbeiter noch so eilig sein, wenn er zu seiner Arbeit geht, er hat immer einen Blick für jeden Gegenstand, der an ihm vorüber kommt. Was er sieht, beschaut er auch; was er beschaut, sucht er zu begreifen. Weniger intelligent, aber ebenso lebendig ist die Neugier des Neugierigen von Profession, des müssigen Kleinbürgers, welcher durch die Strassen von Paris schlendert, um ein neues Ereigniss zu erspähen, und sein Vergnügen hat am Anblick des Lebens und der Bewegung der Andern. Zur Zeit der grossen Gesellschaft Ludwig's XIV. war die Neugier, wie die Sphäre, in der sie sich übte, um einige Stufen höher als die unsere. Sie richtete sich nicht bloss auf die Aussenseite der Dinge; sie bemühte sich vielmehr, die Seelen zu durchdringen. Wie es in den Salons geschieht, so belustigte sie sich im Vorübergehen die äusseren Verkehrtheiten der Menschen zu bemerken, aber sie bestrebte sich besonders die flüchtigen Einzelheiten ihrer Gedanken und Leidenschaften festzuhalten; sie hatte einen psychologischen und moralischen Charakter und fand ihren vollkommensten Ausdruck in Racine, Molière und Marivaux. Diese Neugier nimmt sehr schnell eine satirische Wendung. Der Spott des Franzosen ist leicht erregt, aber er ist keine bittere Ironie, er ist vielmehr eine scherzhafte Sympathie. Der Franzose sucht keine Gründe, um das Leben schlecht, sondern vielmehr um es gut und ergötzlich zu finden. Die Ausländer haben — nach dem Beispiel derjenigen Engländer, welche Molière für einen Engländer erklärten, weil sie ihn bewunderten — aus dem grossen Komiker einen Mann ihrer Rasse und ihres Geistes machen wollen, einen verbitterten Menschenfeind, einen düsteren Melancholiker, der sich über die Welt lustig macht. Das heisst den kräftigen Rabelaisianer, den Sensualisten aus der Schule Cassendis, den Dichter der freien Natur, schlecht kennen. Molière hat vielleicht durch sein Leben gelitten. Er hat nie durch das Leben gelitten. — Die selbe Maxime, welche in dem Munde eines Rochefoucauld eine einfache ironische Bemerkung, treffend, tief, aber nicht traurig, eher belustigend ist, — nimmt in dem Munde eines Deutschen, wie Nietzsche z. B., einen angreifenden, wilden, mörderischen Ton an, der uns nicht angehört. Unser Geist der Analyse, von ausserordentlicher Feinheit bei den grossen Meistern des XVII. Jahrhunderts, ist mehr zart als tief. Er ist kein leidenschaftliches Suchen, wie bei Hamlet, nach der unbekannten und verderbenbringenden Welt, die in unserem Innern grollt; sondern vielmehr eine Merkwürdigkeit der Kunst, einer Kunst der feinen Schattirungen, sehr gewählt, sehr aristokratisch, welche nothwendigerweise in der alten Gesellschaft des Hofes und des Salons ihren Höhepunkt

erreichte. Von dieser Kunst ist Racine der bewunderungswürdige Vertreter im tragischen Theater; ein ausserordentlicher Künstler, zu blindlings und unverständlich im XVIII. Jahrhundert bewundert und nicht weniger blindlings im XIX. kritisiert, zu dem Frankreich aber zurückkehrt, seit es sich von den Nebeln der Romantik befreit. Diese Reaktion wird sich langsamer im Ausland vollziehen, wo man seit Lessing die Gewohnheit angenommen hat, sich nicht mehr die Mühe zu geben, ihn zu verstehen, ja kaum zu lesen, um ihn besser zu kritisiren. Es würde uns freuen, etwas beitragen zu können, diesen Geist, einen der reinsten und edelsten, welche die Menschheit gefeiert, unseren Nachbarn lieb zu machen.

In unserer Zeit hat sich der Geist der Analyse dem Roman zugewendet und hat das Theater etwas vernachlässigt. Auf diesem ist die Neugier ein wenig mehr Volk geworden und wird vorzugsweise durch ergötzende und verschiedenartige Darstellungen angezogen, so wie durch die scenische Ausstattung und durch Phantasien von wenig gewissenhafter Erfindung, was Geschmack und Wahrscheinlichkeit betrifft. — Aus den erwähnten zwei oder drei vorherrschenden Zügen des französischen Geistes — die man in einen zusammen fassen könnte: die Liebe zur That — entspringt alles Uebrige, die Form des Geistes und der Kunst. Weil die Seele verlangt rasch zu handeln, verlangt der Geist klar und bestimmt zu begreifen. Der gesunde Sinn, welcher das Leben regelt, regelt auch die Kunst. Die Vernunft erstickt die Einbildungskraft nicht, sondern zügelt und beherrscht sie. Die dramatische Handlung ist nur eine; die wenigen Personen, mit fester Hand gezeichnet, haben oft die Stärke von Typen. — Die Sprache muss klar und fest sein, bis in die Wiedergabe der feinsten Gefühle hinein. Prosa und Poesie bestreben sich den Gedanken in einen kurzen ergreifenden Ausdruck zusammen zu fassen. Die dramatische Poesie hat wenig Bilder — aber diese treffen die ganze Seele mit einem plötzlichen Glanz und versuchen es nicht langsam die geheimnissvollen Lichter im dunkeln Grund des Wesens zu erwecken. Der Alexandriner des Corneille — „mit Eisen gepanzert, gezimmert wie ein Schiff“, wie Aeschylos von seinen eigenen Versen im Kampf mit Euripides in der Unterwelt sagt — rollt daher, unwandelbar den Gedanken wie in einen ehernen Panzer einschliessend und feurige Streiflichter sprühend, gleich einer Welle, die zwischen engen Felsen schäumt. — Oder in der Prosa des XVIII. Jahrhunderts ist es der scharfe und rasche Pfeil Voltaire's, der nie sein Ziel verfehlt. „Geistreich oder erhaben“, Blüthen der französischen Prosa oder Poesie, sie wachsen, die eine wie die andere, aus dem Grunde des nationalen Genius und seinem unüberwindlichen Bedürfniss der That.

Wenn wir nun die Veränderungen prüfen, welche sich seit hundert Jahren in dieser nationalen Kunst vollzogen haben, so kommen wir zu dem folgenden Ergebniss: das Eindringen des Volks in die aristokratischste

Kunst der Welt; das Eindringen der Volksseele, der plebejischen Leidenschaften, der Sinne und der Einbildungskraft, in den klassischen Idealismus.

Hätten die neuen Ankömmlinge in der Litteratur an ihrer Spitze einen Mann der neuen Classen gehabt, einen Mann des Volks, mit einer feurigen, einfachen, tief bewegten Seele, vielleicht wäre aus dieser Umwälzung der ersehnte Shakspeare hervorgegangen. Was sich in Deutschland zur selben Zeit in der Musik durch einen Beethoven begab, blieb uns versagt. Zwanzig Kriegsjahre saugten die Lebenskräfte der Nation aus; zwanzig Jahre, während denen der Genius keine andere Zuflucht hatte als die That der Waffen. Als die Ruhe hergestellt war, fand es sich, dass die neuen Meister der Kunst, die Revolutionaire der Romantik, ganz das selbe waren wie die Pseudo-Classiker des VIII. Jahrhunderts, ebenso weit entfernt von der Seele des Volks, wie Jene, aber vorgebend diese auszudrücken; friedliche Bürger trotz aller Mühe, die sie sich gaben es nicht zu scheinen; Bürger jenes Bürgerthums, für das sie nicht genug Verachtung gehabt hatten; Leute der Mittelklasse, der Durchschnitts-Erziehung, der Durchschnitts-Gefühle; Phantasien und Schaffenskräfte, welche, je nach dem der Wind weht, erzitterten. — Nicht ein Mensch von starker Individualität und tiefen Leidenschaften. Wie eine Dame zu Fontenelle sagte: „es war nicht ein Herz, was sie in der Brust hatten, sondern Gehirn.“ Aber dafür hatten sie natürlicherweise dessen sehr wenig im Kopf. — Viele schöne Verse, glänzende Bilder, mächtige Rhythmen, ungewohnte Klänge, gingen aus dieser romantischen Periode hervor — aber wenig oder gar kein Gedanke.

Diese Trunkenheit der Phantasie dauerte nicht lange. Das Erwachen war etwas hart. Der kalte Realismus, die Kunst der Urkunde, behauptete, dass er eben die Wahrheit gefunden, dass Niemand vor ihm sie gekannt hätte, und dass die neue Zeit mit ihm gekommen sei. Die ewigen „Gaffer“ und die aufrichtigen Geister, des Falschen müde, glaubten es einen Augenblick und warteten. Nichts kam als eine Sammlung von Noten und Bemerkungen, fein oder grob, je nach den Menschen, klug und kalt, zuerst interessant, dann ermüdend und bald unerträglich, endlich zum Sterben langweilig und noch mehr widerlich. Und so kam man bei der äussersten Epoche der Krisis an, wo — nachdem man alle Einflüsse von Aussen erfahren hatte, eine nach der andern: die romantische deutsche Poesie, das Theater Shakspeare's, die Musik Wagner's, den bürgerlichen und malerischen Realismus von Dickens, den philosophischen Realismus Tolstoi's — sämtliche Parteien, gleicherweise geschwächt, die einen neben den andern armselig fortbestehen. Denn wir haben zu gleicher Zeit alte unversöhnliche Romantiker; Realisten von unbittlicher Genauigkeit (nach der Art der Photographen, die verhässlichen); Naturalisten à la Diderot; Skeptiker wie Voltaire (ohne dessen Genie natürlich); bürgerliche Romanschriftsteller; volksthümliche Romanschreiber, einen Grad tiefer; Dichter, welche sich in die unerreichbaren Höhen des „Parnass“ zurückgezogen hatten, die

ihnen aber bald nicht mehr hoch genug schienen und von wo sie sich in die ideale Burg des „Decadentismus“ erhoben, deren Namen sie vergessen haben zu meinen, die aber ohne Zweifel nichts anderes ist als „Wolkenkuckucksheim“; wir haben endlich belgische Shakspeare's, schweizerische Voltaire's, amerikanische Poëten, polnische Kritiker etc., die alle behaupten, uns unsere Sprache lehren zu wollen. — Es wäre eine grosse Ungerechtigkeit, das Talent leugnen zu wollen, das von allen Seiten ausgegeben wird; vielleicht war dessen nie so viel da, aber es ward auch nie so schlecht angewendet. Rund um es her wandert die neugierige Menge, begeistert sich für nichts, schaut, ergötzt sich, schaut wieder, langweilt sich und schaut nach andern Dingen.

Langsam erhob sich nun aus der Mattigkeit des Neuen die antike Schönheit. Man kehrte zu den Klassikern zurück. Die Kritiker bereiteten die Reaktion des Geschmacks vor. Das Publikum kehrte von selbst zu der Vergangenheit zurück. Eine That Sache sagt darüber mehr als Worte. In diesem Winter, während fast alle neuen Stücke ungeachtet des unbestreitbaren Talents einiger, durchfielen, war es nur ein Drama, ein einziges, welches im französischen Theater triumphirte und die Menge hinriss, und dieses Drama war: König Oedypus von Sophokles. — Es scheint dies ein Hinweis für die französischen Künstler zu sein, und ohne den Apostel eines „Archaismus“ spielen zu wollen, welcher stäts der Kultus der Epochen des Verfalls war, würden wir ihnen doch rathen, in der Vergangenheit, in der ihrer Rasse, dem klassischen Theater des XVII. Jahrhunderts, und in dem griechischen Theater nach den Gesetzen der wahrhaft französischen Kunst zu suchen, nach den Ueberlieferungen des Geistes und Geschmacks, welche ihnen von ihren Vorfahren hinterlassen sind, vorausgesetzt jedoch, dass sie die Bedingungen des modernen Lebens und der Welt, in der sie sind, nicht aus den Augen lassen.

Sie werden dann, ohne Zweifel, einsehen, dass die Gegenwart das Kind der Vergangenheit ist, und dass das französische Theater vor Allem den Bedürfnissen der Rasse entsprechen muss und nicht irgendwelchen künstlerischen Phantasien und Formeln kleiner litterarischer Sekten. Vielleicht werden sie sich dann mehr bestreben, Gesetzen zu folgen, gegen welche sie vergebens kämpfen würden. Sie brauchen dazu nur tapfer sie selbst zu sein, ihr Talent nicht zu zwingen, fremden Einfluss, so wie allen schlechten Wunsch nach Originalität zu verschmähen, in einem Wort: frei in ihr Herz zu sehen.

Da dies aber vielleicht zu viel verlangt ist, versuchen wir es, für sie zu sehen und rasch zum Schluss anzudeuten, was das französische Theater von heute bedarf.

1) Vor Allem: Thaten. — Thaten sind die Hauptsache, sogar vor den Charakteren. Rasche, logische, fortgesetzte Thaten, weniger verfeinert und rein psychologisch wie bei Racine und Corneille, geschmückt mit

scenischer Ausstattung, aber ohne von ihr erdrückt zu werden. — Thaten, die auf das Theater gehören und nicht in den Circus, aber lebendig, heiter oder ergreifend und stets dem Bedürfniss der Bewegung und der Neugier unseres Volks entsprechend sind. — Wenn wir die Quellen angeben wollten, aus denen unsere dramatische Inspiration am besten schöpfen kann, so wäre es zunächst, wie natürlich, die zum Spott geneigte, generalisirende Beobachtung der Natur (die Komödie Molière's). Wir würden gern die absolute Phantasie ausschliessen, die bei uns von mittelmässiger Beschaffenheit ist und leicht den Abhang des Falschen und Lächerlichen hinunter gleitet, wenn sie sich auf die Spuren Shakspeare's wagt. Nicht viel besser wären wir für die reine Vernunft gestimmt, für das philosophische Drama, für den theatralischen „Symbolismus“, der nur den Eingeweihten taugt. Dagegen möchten wir die Aufmerksamkeit auf unseren Reichtum an Legenden und auf unsere Chroniken der Vergangenheit richten. Die politische Tragödie (Corneille), das historische Drama (Dumas d. Aeltere) sind immer in Frankreich populär gewesen. Wir finden da, was unsere Liebe zur That und zu der Wirklichkeit befriedigt, zu der, um einen Ton grösser, erhabener gewordenen heroischen Wirklichkeit, von welcher die grossen Gestalten der Vergangenheit durchdrungen sind. Kein anderes Volk hat sich so von den Lehren des Alterthums genährt wie das französische. Die Helden Plutarch's haben mit uns gekämpft von 1789 bis 1800. Die künstlerische Arbeit sollte besonders heroische Legenden, mächtige Typen schaffen, Corneillische Helden, Charaktere, welche dem Herzen und der Seele Frankreich's entsprechen.

2) Charaktere. Diese Charaktere müssten einfach, klar, allgemein menschlich sein, ein Jeder jedoch mit einzelnen individuellen Unterschieden, aber dem Ganzen der Person untergeordnet, sowie eine jede der Personen dem Ganzen der Handlung. Diese Charaktere sollten aus einer weniger beschränkten Welt als der des XVII. Jahrhunderts genommen werden und, wie in jeder echten Demokratie, alle sozialen Elemente in sich vereinen. Denn es handelt sich nicht um ein aristokratisches Theater für die Aristokraten (die Tragödie des XVII. Jahrhunderts), noch um ein bürgerliches Theater für das Bürgerthum (das französische Theater von heute), und ebensowenig um ein Volkstheater für den Gebrauch des Volks (wie alle Theater der Melodramen und der Rühr-Possen). Das wahre volksthümliche Theater ist das der ganzen Nation. Das griechische Theater ist dafür das Ideal. — Die Charaktere müssen natürlich französisch sein; Männer, welche mehr Sinne und Sinn, als Humor und Träumerei haben; Frauen, welche nicht kindlich und ideal sind wie die Heldinnen Shakspeare's, aber voll von lebendigem Reiz. In einem Wort all das Schöne und Erhabene, das aus dem Leben und der That entspringen kann, vernünftige und lebendige Gefühle, Gefühle, die zur That drängen.

3) Die Seele dieser Kunst — (wir würden sagen: ihre Philosophie, wenn sie nicht auf unserem Theater immer mehr einen instinktiven als einen überlegten Charakter haben müsste) — diese Seele muss vorzugsweise ein gewisser Optimismus sein. Die That setzt immer etwas Optimismus voraus, allerdings einen relativen, welcher nicht sagt, dass absolut Alles gut ist, aber dass das Leben gut ist oder es sein könnte, und welcher sich nur so als Zuwachs mit dem Uebrigen, dem künftigen Leben, beschäftigt und entweder gar nicht daran denkt oder seine Ansichten darüber schon ganz festgestellt hat. Ich habe schon gesagt, dass unsere grossen Männer und unsere am wenigsten nachsichtigen Moralisten das Leben nicht verachtet haben. In unseren Tagen hat die fremde Invasion das Blut der Kunst vergiftet, aber nicht das der Nation. Seit dem Tode Hugo's hat wirklich kaum Jemand mehr Popularität als der skeptische Renan, welcher das Leben vortrefflich und nur zu kurz findet. Unsere Kunst beschäftigt sich weniger mit den grossen philosophischen Problemen des Daseins als mit den Aufgaben dieses Lebens. Und selbst wenn sie die schrecklichsten unter ihnen behandelt, so lässt sie sich doch nicht leicht von ihrer Melancholie anstecken. Sie sucht noch Gründe zu lachen, wo Andere solche suchen um zu weinen.

4) Der Styl. Die aristokratische Feinheit des Geistes ist nicht mehr die selbe wie vor hundert Jahren. Aber die Sinne haben sich noch verschärft. Mehr wie je ist der Franzose für die Schönheit der Sprache eingenommen. Der gallische Mercur, von dem Lucian spricht, „*Ogmios*“, dessen Zunge mit goldenen Ketten an die Ohren seiner Zuhörer gebunden war, ist der nationale Gott geblieben. Eine schöne Rede reisst das Volk immer hin — im Theater wie auf dem Platz, vorausgesetzt, dass sie nicht zu lang ist. — Takt und Maass sind hier, wie in allem Uebrigen, die grossen Lehrer. Mächtige Bilder, leidenschaftliche Ideen, eine rhythmisch vollendete Poesie, eine wohltönende, wohl gemessene Prosa, sind die wahre Sprache des Theaters geblieben.

Es wäre leicht diese Bemerkungen zu vervollständigen. Aber sie sind schon sehr lang, und ich bitte den Leser um Verzeihung. Uebrigens scheue ich mich auch zu „theoretisiren.“ Ich weiss, dass es umsonst ist. Nicht Theorien können die Kunst reformiren, sondern nur Kunstwerke können es. Man wird immer ein wenig lächerlich, wenn man sagt, was zu thun sei. Man muss es thun, ohne viel zu reden. Eine Stunde der That ist besser als alle Theorien der Welt.

Romain Rolland.

Goethe und die Religion.

Von Armin Seidl.

IV. Vom Tode Schillers bis zum Rücktritt Goethes von der Leitung des Theaters. Höhepunkt.

Es bietet einen sonderbaren Gegensatz dar, wenn man jenes zuletzt erwähnte Wort vom Gemeinsinn zusammenhält mit Goethes Stellung zu den Zeitereignissen. Er hasst den Krieg, hasst die Brutalität der Franzosen, lacht über den Begeisterungsturm der Deutschen, — findet nicht genug Worte für seine Ehrfurcht vor grossen Menschen. Goethe „ging das Herz auf“ vor Napoleon; er bricht in wuthentbrannte Schmähreden aus beim Herannahen der Franzosen; fragt spottend, ob denn das auch eine „Erhebung“ sei, wenn man „aufgerüttelt“ werde. Zum dritten Male sehen wir unsern Dichter nicht Stand halten, dem, was Spinoza, was Natur, was er selbst als Forderung von ihm verlangte. Wieder zieht er sich auf seine Welt zurück, statt hier seine Welt zu suchen und zu bilden. Es war eben nicht seine Welt. Wir fühlen uns nicht angezogen durch dies Bild; doch wer versteht den andern ganz? Er hat zu viel Recht noch heute, als dass wir recht urtheilen könnten. Er spricht zu wahr vom deutschen Volk, von Revolution, von Napoleon, als dass wir uns nur an ihm ärgern könnten. Es ist aber auch nicht das allein der Grund, dass wir uns ärgern, vielmehr steckt etwas anderes noch dahinter. Wer war es, der mit jedem Worte, bei jeder Gelegenheit fast das Aufgehen in der Menschheit, die Hingabe an ein „grosses Ganzes“, an eine Idee, die Welt, Gott-Natur pries? Und wie kam es, dass der selbe nun, da das Wort, die Predigt zur That werden sollte, versagte und sich nicht in den Dienst der Allgemeinheit stellte, sondern immer mehr sich hingab und zurückzog auf sich, auf seine Welt, seine Idee? Ja, das war es eben, womit er uns damals im Stiche liess, dass er sich und seiner Welt nicht jene Grenze zog, die er früher schon gegeben hatte wie eine Offenbarung, deren Sinn ihm später sich verdunkelte, in den Worten des Erdgeistes: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir“ d. h. dem Geist der ganzen Menschheit! Und alles — können wir in der Erklärung dieser Worte noch weiterfahren — was Du thust und denkst, was Du willst und erstrebst, wird immer nur Dir selbst gleichen, seine Beziehung auf Dich selbst, Deine Person oder Persönlichkeit behalten, nie den Maassstab und den Inhalt Deiner individuellen Grösse von sich abgeben und zu einer generellen Menschheitsidee sich erweitern. Das hatte Goethe übersehen. Gewiss lebte er für seine Zeit und sie in ihm, aber nur soweit, als seine individuelle Grösse diese

Zeit zusammenfasste, soweit sie den Zeitgenossen, und sei es auch einem überwiegenden Bruchtheil, entsprach. Und die Wechselwirkung zwischen ihm und ihnen im Geben und Nehmen, die Elastizität seines Ichs, — das und nichts anderes war der Zweck seiner Hingabe an dieses „grosse Ganze“, das zwar gross, aber nicht das Ganze war, dessen er vielmehr nur einen Theil darstellte. Sein eigenes grosses Ganze aber an ein noch grösseres hinzugeben, ganz über sich hinauszugehen, das konnte, durfte Der nicht können, der uns eben seine Welt als köstliches Besitzthum rein und voll gestaltet hinterlassen sollte als Spiegel und Vorbild für einen Theil, für den besseren, grösseren Theil des menschlichen Wesens auf Jahrhunderte hinaus. Wir haben seither kein Hehl gemacht aus unserer Begeisterung und Verehrung für ihn; es wird uns nicht verwehrt sein, diese kleine Einschränkung zu machen, deren Beachtung erst unsere Heldenverehrung vor gefährlichem Fanatismus bewahren, aber dafür um so reiner und begeisterter machen kann. Mit den bekannten politischen Thatsachen in Goethes Leben verglichen, wird die folgende Betrachtung das eben Gesagte rechtfertigen und beleuchten.

In Goethes Religionsanschauungen dieser Periode, sowie der ganzen letzten Zeit, nehmen naturwissenschaftliche Fragen einen immer grösseren Umfang und Raum ein, stäts aber mit der End- und Anfangsabsicht auf den Menschen und das Leben, denn „das eigentliche Studium der Menschheit ist — der Mensch!“ War er indessen früher in seinen morphologischen Untersuchungen von den fruchtbarsten und glücklichsten Erfolgen begleitet, so hatten seine optischen Arbeiten mehr Bedeutung in dem, was sie nicht eigentlich wollten, in ihren Anregungen und richtigen Beobachtungen, während ihre Ergebnisse sich im Verlauf der Zeiten in Theorie wenigstens als unhaltbar erwiesen haben. Dabei sprach sich in seinen Schriften ein Geist aus, der mit der gleichzeitigen und später so verrufenen Naturphilosophie eines Schelling, Fichte und Hegel einige Verwandtschaft zeigte, sich aber bald des grossen Unterschiedes bewusst wurde und in theilweise sehr erregte Auseinandersetzungen gerieth. Bei Schellings Berufung nach Jena um die Zeit der Reformations-Centennarfeier, kommt es ihm „komisch vor, dass er das alte überwundene Zeug nun unter einer erneuten, mystisch-pantheistischen, abstrus-philosophischen, obgleich im Stillen keineswegs zu verachtenden Form wieder eingeführt sehen sollte.“ Ein anderes Extrem der Philosophie bekämpfte er mit den Worten: „Als man die theologische Erklärungsart verbannte, nahm man der Natur den Verstand; man hatte den Muth nicht, ihr Vernunft zuzuschreiben und sie blieb zuletzt geistlos liegen. Was man von ihr verlangte, waren technische, mechanische Dienste, und man fand sie zuletzt auch nur in diesem Sinne fasslich und begreiflich.“ Man sieht aus dem, was Goethe hier abweist, seine eigene Stellung und Auffassungsweise, die auch heutigen Tages noch ebenso in der Mitte der sich gegenseitig bekämpfenden Methoden steht,

weil deren keine allerdings das besitzt, was Goethe hatte: richtige, nüchterne Naturauffassung, Voraussetzung und Festhaltung eines einheitlichen, alles gleicherweise durchdringenden Lebensprinzips und Beschränkung auf das Nothwendig-Gesetzmässige, Ausscheidung eines Zweckbegriffes aus den Voraussetzungen. Hierbei — obgleich kein strenger Spinozist mehr — war er doch noch so durch und durch durchdrungen von der pantheistischen Weltanschauung, dass er darüber mit einem Freunde auseinandergerieth, der schliesslich in seiner Philosophie bei einem durch die Natur verborgenen Gott herauskam, — Frdr. Heinr. Jacobi in seiner Schrift von den göttlichen Dingen. „Musste bei meiner reinen, tiefen und angeborenen Anschauungsweise, die mich Gott in der Natur, die Natur in Gott zu sehen, unverbrüchlich gelehrt hatte, — musste nicht ein so seltsamer, einseitiger, beschränkter Ausspruch mich dem Geiste nach von dem edelsten Manne, dessen Herz ich verehrend liebte, auf ewig entfernen? Doch ich . . . rettete mich zu meinem Asyl und fand in Spinozas Ethik auf mehre Wochen meine tägliche Unterhaltung.“ Gegen Jacobi und dieses Buch ist das herrliche Gedicht gerichtet „Gross ist die Diana der Epheser“. Goethe selbst schrieb an Jacobi: „Ich bin nun einmal einer der ephesischen Goldschmiede, der sein ganzes Leben im Anschauen und Anstaunen und Verehrung des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnissvollen Gestalten zugebracht hat und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgend ein Apostel seinen Mitbürgern einen andern und noch dazu formlosen Gott aufdringen will.“ So wie es im Original dieser Geschichte, in der Apostelgeschichte war, war es auch bei Goethe und ist es heutzutage noch: die — übrigens dem Christenthum nur fälschlich unterschobene — Meinung findet immer ihre Leute, „als gäb's einen Gott so im Gehirn, da hinter des Menschen alberner Stirn, der sei viel herrlicher als das Wesen, an dem wir die Breite der Gottheit erlesen“. Und immer wird diese Meinung mit Eifer für ihre Einseitigkeit und Subjectivität Anerkennung fordern, ohne das Schlusswort dieses Gedichtes zu beherzigen: „Will's aber einer anders halten, so mag er nach Belieben schalten; nur soll er nicht das Handwerk schänden; sonst wird er schlecht und schmähsch enden“. Auch wissenschaftlich hat Goethe das ruhige Nebeneinander dieser beiden Weltauffassungen, — die jedoch zusammen nur ein wahres Bild der Welt geben, — begründet: „Wem es nicht zu Kopfe will, dass Geist und Materie, Seele und Körper, Gedanke und Ausdehnung oder Wille und Bewegung die nothwendigen beiden Doppelingredienzen des Universums waren, sind und sein werden, die beide gleiche Rechte für sich fordern und desswegen beide wohl als Stellvertreter Gottes angesehen werden können, wer zu dieser Vorstellung sich nicht erheben kann, der hätte das Denken längst aufgeben und auf gemeinen Weltklatsch seine Tage verwenden sollen“. Dies wäre der neutrale Punkt, zu dem das Menschengeschlecht zu erziehen wäre und der eine Totalität

der Weltanschauung und damit zugleich ein harmonischeres Leben ergeben würde, unterhalb dessen aber die Menschheit nie einig und fähig werden wird, ihre Berufserfüllung anzutreten, denn „die verschiedenen Denkweisen sind in der Verschiedenheit der Menschen gegründet und eben desshalb ist eine durchgehende, gleichförmige Ueberzeugung unmöglich“. Ein solches Erziehungsprogramm der Menschheit kann man aus Goethes nur zerstreuten Aussprüchen unzweideutig herauslesen, wenn wir ein Wort aus einer früheren Periode mit einem aus dieser verbinden dürfen: „In der Scheidung zwischen Geist und Körper, Seele und Leib, Gott und Welt fanden Sittenlehre und Religion ihren Vortheil; denn indem der Mensch seine Freiheit behaupten will, muss er sich der Natur entgegensetzen, indem er sich zu Gott zu erheben strebt, muss er sie hinter sich lassen, und in beiden Fällen kann man ihm nicht verdenken, wenn er ihr so wenig als möglich zuschreibt, ja wenn er sie als etwas Feindseliges und Lästiges ansieht. Verfolgt wurden daher solche Männer, die (wie Spinoza) an eine Wiedervereinigung des Getrennten dachten.“ Doch: wie es vor alten Zeiten, da die Menschen an der Erde lagen, eine Wohlthat war, ihnen auf den Himmel zu deuten und sie aufs Geistige aufmerksam zu machen, so ist's jetzt eine grössere, sie nach der Erde zurückzuführen, um die Elasticität ihres angefesselten Ballons etwas zu vermindern,“ — besser und weiter gefasst in den Spruch: „Willst du in's Unendliche schreiten? Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten. Willst du dich am Ganzen erquicken, so musst du das Ganze im Kleinsten blicken.“ Auch ein deutliches Beispiel eines solchen Suchens des Ganzen im Kleinen, jenes durchgehenden „Gesetzes der Urpolarität“, von dem wir früher gehört, gibt uns Goethe in dieser Periode: „Jedes Wesen, das sich als eine Einheit fühlt, will sich in seinem Zustand ungetrennt und unverrückt erhalten. Das ist eine ewige, nothwendige Gabe der Natur und so kann man sagen, jedes Einzelne habe Charakter bis zum Wurm, der sich krümmt, wenn er getreten wird.“ Goethe sucht und findet also auch beim Wurm noch eine Persönlichkeit, die nur vielleicht weniger concentrirt sein dürfte, da der Wurm bekanntlich gespalten in zwei Einzelindividuen fortlebt und er zu den wirbellosen Thieren gehört, während mit dem Eintritt der Wirbelsäule gleichsam ein fester Halt in die Thierwelt kommt, ein schärferer, ausgeprägterer Charakter, der sich im Menschen mit der von Goethe entdeckten Umbildung der oberen Wirbelrippen zu Schädelknochen seiner selbst bewusst wird. Damit und mit der durch selbstgemachte Funde bewiesenen Identität der Kieferknochen des Menschen und Thieres war Goethe zu einer einheitlichen Entwicklung des thierischen Organismus gekommen, den er dann rückwärts verfolgte und in einer Gattung beginnen sah, aus der gleicherweise, parallel mit dieser Stufenleiter, die Linie der sich stätig bis zum Baum vervollkommenden Pflanzenorganismen abzweigte. Bei diesen Uroorganismen, später von der Wissenschaft Protoplasmen genannt, war Goethe bei einer Erscheinung angelangt, die er nicht weiter

verfolgen konnte, was er mit dem allgemeinen Namen „Urphänomen“ bezeichnete, „weil nichts in der Erscheinung über ihm liegt, es aber dagegen völlig geeignet ist, dass man stufenweise von ihm herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann.“ Ein solches Urphänomen erkannte er auch in der Monas, von der er eine eigene Vorstellung hatte, etwa eine Art von Seelenkraft. „Einige von diesen Monaden sind so klein, so geringfügig, dass sie sich höchstens zu einem untergeordneten Dienst und Dasein eignen. Andere dagegen sind gar stark und gewaltig. Die Letzten pflegen daher alles, was sich ihnen naht, in ihren Kreis zu ziehen. Nur die Letzten möchte ich eigentlich Seelen nennen. Der Tod ist die Befreiung der untergeordneten Monas von der höheren und die Scheidung der einzelnen von einander. Vom Untergang solcher Seelenkräfte kann in der Natur niemals und unter keinen Umständen die Rede sein; so verschwenderisch behandelt sie ihre Kapitalien nie. Wielands Seele (z. B.) ist von Natur ein Schatz, ein wahres Kleinod; dazu kommt, dass sein langes Leben diese geistig schönen Anlagen nicht verringert, sondern vergrössert hat. An eine Vernichtung ist gar nicht zu denken; aber von einer mächtigen und dabei gemeinen Monas unterwegs angehalten und ihr untergeordnet zu werden, diese Gefahr hat allerdings etwas Bedenkliches und die Furcht davor wüsste ich auf dem Weg einer blossen Naturbetrachtung meinestheils nicht ganz zu beseitigen. So im Allgemeinen und historisch gefasst finde ich in der Fortdauer von Persönlichkeit einer Weltmonas durchaus nichts Udenkbaren.“ Also Unsterblichkeit, Vervollkommnung, und doch materialistisch! Den Beziehungsformen der Monaden unter sich hat Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ eine interessante Studie gewidmet; der Name selbst deutet ja als ein wissenschaftlicher auf eine Darstellung und Uebertragung allgemein chemischer Gesetze auf Seelen- und Menschenschicksale. „Man muss, heisst es dort, diese todtscheinenden und doch zur Thätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, mit Theilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten: dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten und unsere Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen.“ Und mit Bezug auf die Wahlverwandtschaft dieser Monaden heisst es hier: „Ich würde hier niemals eine Wahl, eher eine Naturnothwendigkeit erblicken, und diese kaum; denn es ist am Ende vielleicht gar nur die Sache der Gelegenheit. Gelegenheit macht Verhältnisse, wie sie Diebe macht; und wenn von Ihren Naturkörpern die Rede ist, so scheint mir die Wahl bloss in den Händen des Chemikers zu liegen, der diese Wesen zusammenbringt.“ Die Wissenschaft hat diese und ähnliche Andeutungen und Hypothesen Goethes unberücksichtigt gelassen; leider! im Prinzip ist

auch von naturwissenschaftlichem Standpunkt nichts dagegen einzuwenden, im Gegentheil haben sich die Forschungen seitdem sogar einer solchen Auffassungsweise ungemein genähert, welche die auf materialistischer Grundlage gewonnenen Ergebnisse anerkennt, ohne den Idealismus aufzugeben. Hier boten sich aber natürlich grosse Schwierigkeiten dar, die gleichfalls, und obwohl von grösster Wichtigkeit, keine Beachtung gefunden haben. Die immer schärfer sich zuspitzende Frage nach der Erziehbarkeit einer solchen Monas, einer Individualität, nach dem, was Ureigenstes ist, und dem, was von aussen hineinverwoben werden kann in eine Seele, hat Goethe in dieser Periode in „Wahrheit und Dichtung“ berührt, da wo er über Biographien spricht: „Unser Leben ist, wie das Ganze, in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt. Unser Wollen ist ein Vorausverkünden dessen, was wir unter allen Umständen thun werden. Diese Umstände aber ergreifen uns auf ihre eigene Weise. Das Was liegt in uns, das Wie hängt selten von uns ab, nach dem Warum dürfen wir nicht fragen und desshalb verweist man uns mit Recht auf's *Quia*.“ Poetisch ist das selbe Problem dargestellt in den unter dem Cyclus „Gott und Welt“ stehenden „Urworten“, wo auch der später noch weiter ausgedehnte Begriff des „Dämonischen“ aus den sogenannten „orphischen Lehren“ aufgenommen ist; „der Dämon, der sich durch Alles durch hält, ist die eigentliche Natur, der alte Adam, und wie man es nennen mag, der, so oft auch ausgetrieben, immer wieder unbezwinglicher zurückkehrt.“ Ueber ihn kommt die „τύχη, das Zufällige“: „nicht einsam bleibt er, bildet sich gesellig“, . . . „gar manches Herz verschwebt im Allgemeinen, doch widmet sich das Edelste dem Einen“, d. h. durch den „ἔρως, die Liebe“, welche den beunruhigten Dämon bannt und hält. In dieser gilt wieder „ἀνάγκη, die Nöthigung“: „Bedingung und Gesetz und aller Wille ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten, . . . so sind wir scheinfrei denn, nach manchen Jahren, nur enger dran, als wir am Anfang waren.“ Und gerade in der Liebe, in den Beziehungen der Monaden zueinander welche Räthsel! „Wissen will ich, was jeden Theil im Universum so hoch begeistert, dass er den andern aufsucht, ihm entweder dient oder ihn beherrscht, je nachdem das allen ein- und angeborene Vernunftgesetz in einem höheren oder geringeren Grade den zu dieser, jenen zu jener Rolle befähigt.“ „Damit ist aber gar nicht gesagt, dass durch diese Beschränkung unserer Naturbetrachtung auch dem Glauben Schranken gesetzt wären. Sobald man nur von dem Grundsatz ausgeht, dass Glauben und Wissen nicht dazu da sind, um einander aufzuheben, sondern um einander zu ergänzen, so wird schon überall das Rechte ausgemittelt werden.“ Ein solches Glauben, — um dieses auch wieder zum Wort kommen zu lassen, — liegt z. B. eben für dieses Problem in seiner Erläuterung zur Harzreise: „Unter Vater der Liebe ist das Wesen gemeint, welchem alle übrigen

die wechselseitige Neigung zu verdanken haben“, wobei dann natürlich verschiedene Grade anzunehmen wären. Wir erlauben uns, hier wieder auf pantheistischem Boden angelangt, jene Nebeneinanderreihung im Faust'schen Bekenntnis in Erinnerung zu bringen: „Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott!“ In ähnlicher Vorstellung bewegt sich der Spruch: „Keine Umgebung, selbst die gemeinste nicht, soll in uns das Gefühl des Göttlichen stören, das uns überallhin begleiten und jede Stätte zu einem Tempel einweihen kann.“ Fügen wir dazu dann folgendes Wort, so fällt uns Feuerbach ein: „Eigentlich ergreift der Aberglaube nur falsche Mittel, um ein wahres Bedürfniss zu befriedigen, und ist desshalb weder so scheltenswerth als er gehalten wird, noch so selten in dem aufgeklärten Jahrhundert bei aufgeklärten Menschen. Denn wer kann sagen, dass er seine unerlässlichen Bedürfnisse immer auf eine reine, richtige, wahre, untadelhafte und vollständige Weise befriedige, dass er sich nicht neben dem ernstesten Thun und Leisten, wie mit Glauben und Hoffnung, so auch mit Aberglaube und Wahn, Leichtsinn und Vorurtheil hinhalte?“ Aber diesem Worte liegt sicher zuerst ein anderer Sinn zu Grunde, als der von uns angedeutete, und der wird erhellt durch eine Briefstelle an Jacobi: „Man lernt nichts kennen, als was man liebt, und je tiefer und vollständiger die Kenntniss werden soll, desto stärker, kräftiger und lebendiger muss Liebe, ja Leidenschaft sein.“ Darum dann begreiflicher Weise auch: „Warum soll ich hier nicht gestehen, dass mir bei jener grossen Forderung, „man solle seine Feinde lieben“, das Wort lieben gemissbraucht oder wenigstens in sehr uneigentlichem Sinn gebraucht schien?“ Doch hatte er gerade am Christenthum diese Erfahrung des Verständnisses durch liebevolles, von Wahn, Aberglauben und Vorurtheilen freies, liebendes Hineinversenken gemacht. „Der christlichen Religion gebührt das höchste Lob, deren reiner, edler Ursprung sich immerfort dadurch bethätigt, dass nach den grössten Verirrungen, in welche sie der dunkle Mensch hineinzog, ehe man sich's versieht, sie sich in ihrer ersten, lieblichen Eigenthümlichkeit als Mission, als Hausgenossen- und Brüderschaft zur Erquickung des sittlichen Menschenbedürfnisses immer wieder hervorthut.“ Und dadurch eben „ist das Christenthum so tief in der menschlichen Natur und ihrer Bedürftigkeit begründet, dass auch in dieser Beziehung mit Recht zu sagen ist: Des Herrn Wort bleibt ewiglich.“ Seinen Friedensschluss mit dem Christenthum dürfen wir neben den natürlichen Ursachen eines gesetzteren, leidenschaftsloseren Alters vielleicht nicht zum Geringsten zurückführen auf einige Erfahrungen bei verschiedenen im Leben sich ergebenden Anlässen, welche ihn mit der Kirche oder ihren Vertretern näher zusammenführte. Von zwei dieser Anlässe finden wir in unserem Buche Spuren. Einer fällt noch in die vorige Periode. Vor allem war naturgemäss Herder berufen, für seine Person dem Dichter durch taktvolles, vornehm-freies Benehmen einen besseren Begriff von praktischem Christenthum, von christlicher Gesinnung

beizubringen. Diese Gelegenheit ergab sich bei der in Frage stehenden Confirmation von Goethes Walther, welche der treffliche Priester der Humanität sich nicht scheute, persönlich auf eigene, Goethen gefälligere Art und Weise zu vollziehen. Dieser schrieb darüber an Herder: „Du willst, verehrter alter Freund, die Gefälligkeit haben, meinen Sohn in die christliche Versammlung einzuführen auf eine liberalere Weise, als das Herkommen vorschreibt. Ich danke Dir dafür herzlich und freue mich, dass er den für Kinder immer apprehensiven Schritt an Deiner Hand auf eine Weise macht, die mit seiner gegenwärtigen Bildung zusammentrifft.“ Einige Jahre später fügte es der Zufall, dass er sich mit einem Oberhofprediger (Reinhard) in ein ausführlicheres Gespräch verwickelte, welches die christliche Religion und Kirche betraf. Goethe berichtet darüber in den Annalen von 1807: „Ich hatte die Freude, mit ihm in einigen Hauptpunkten gegen die herrschende Meinung vollkommen übereinzustimmen, woraus er einsehen mochte, dass mein scheinbarer, liberalistischer Indifferentismus, im tiefsten Ernste mit ihm praktisch zusammentreffend, doch nur eine Maske sein dürfte, hinter der ich mich sonst gegen Pedanterie und Dünkel zu schützen suchte.“ Sechs Jahre darauf singt er dann: „Ich habe geglaubt, nun glaub' ich erst recht, und geht es auch wunderbar, geht es auch schlecht, ich bleibe beim gläubigen Orden.“ Und aus der selben Zeit heisst es in den „zahmen Xenien“, sei es nun mit oder ohne Beziehung auf sich, zum mindesten als unfreiwilliger Richtspruch über sich: „Wie einer ist, so ist sein Gott; darum ward Gott so oft zu Spott.“ Den Stifter des Christenthums selbst fasste er damals schon als Menschen: „Jesus fühlte rein und dachte nur den einen Gott im Stillen, wer ihn selbst zu Gotte machte, kränkte seinen heil'gen Willen.“ Ja, in den jüngst erst gedruckten Tagebüchern finden wir (am 2. August 1809) sogar eine höchst naturalistische Deutung der ganzen Leidensgeschichte wenigstens fixiert, ohne dass wir sonst Spuren einer Weiterverfolgung dieser Auffassungsweise gefunden hätten: „Polarität des Glaubens und Hoffens. Hypothese, dass das Detail von Christi Leiden nach den gemeinen Umständen einer Hinrichtung nacherfunden und auf einen würdigen Mann angewendet sei.“

An dem evangelischen Kultus setzte er aus, „dass er zu wenig Fülle und Konsequenz hat. . . . In sittlichen und religiösen Dingen, ebenso-wohl als in physischen und bürgerlichen mag der Mensch nicht gern etwas aus dem Stegreif thun: eine Folge, woraus Gewohnheit entspringt, ist ihm nöthig; . . . der Protestant hat nur Ein Sakrament, bei dem er sich thätig erweist, das Abendmahl. . . . Es dürfte nicht allein stehen; kein Christ kann es mit wahrer Freude, wozu es gegeben ist, geniessen, wenn nicht der symbolische oder sakramentalische Sinn in ihm genährt ist; er muss gewohnt sein, die innere Religion des Herzens und die der äussern Kirche als vollkommen eins anzusehen, als das grosse, allgemeine Sakrament, das sich wieder in so viel andere zergliedert und diesen Theilen seine

Heiligkeit, Unzerstörlichkeit und Ewigkeit mittheilt“. Und ein solches grosses Sakrament, das uns „ausserordentliche göttliche Gunst und Gnade in sinnlichem Symbole, ein göttliches Wesen verkörpert empfangen“ lässt, war Goethe auch die Natur, in der er seine Gottesdienste abhielt, seine Gottesgemeinschaft fand. „Es ist keine schönere Gottesverehrung als die, zu der man kein Bild bedarf, die bloss aus dem Wechselgespräch mit der Natur in unserm Busen entspringt“. Ein andermal äussert er: „Ich für mich kann bei den manigfachen Richtungen meines Wesens nicht an einer Denkweise genug haben. Als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist als Naturforscher und eines so entschieden wie das andere. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit als sittlicher Mensch, so ist dafür schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, dass nur die Organe aller Wesen zusammen es erfassen mögen.“ Und dazu vernehme man noch folgenden Spruch: „Närrisch, dass jeder in seinem Falle seine besondere Meinung preist! Wenn Islam „Gott ergeben“ heisst, im Islam leben und sterben wir alle“. Nur darf man sich dabei nicht an ein einzelnes Wort halten, das schliesslich vieldeutig ist. Diesem Islam war Goethe eigentlich allzeit am treuesten geblieben, was ja sein Begriff der nothwendigen Selbstbeschränkung des Einzelnen im Rahmen der grossen Gott-Natur von selbst ergab. Aber diese Ergebung bedurfte Nahrung, eines Stoffes, in Betreff dessen man sich ergibt. Beide treten also in eine natürliche Wechselwirkung. Das meint Goethe mit den Worten: „Es scheint, dass die menschliche Natur eine völlige Resignation nicht allzulang ertragen kann. Die Hoffnung muss wieder eintreten, und dann kommt auch sogleich die Thätigkeit wieder, durch welche, wenn man es genau besieht, die Hoffnung in jedem Augenblick realisirt wird“. Dann, nach der Thätigkeit, spricht die echte Resignation: „Mein Pfeil flog ab sehr schön befiedert. Der ganze Himmel stand ihm offen: er hat wohl irgendwo getroffen“. Freilich war Goethe mehr als ein anderer Mensch in der Lage, aus der Gestaltung seiner Schicksalsverhältnisse mit einer gewissen Zuversicht auf glücklichen Ausgang sich zu ergeben, und es musste ihm daher, wenn er hierfür allenfalls noch einen zureichenden Grund in der Natur fand, eben als eine ihm räthselvolle Naturordnung peinlich und verdriesslich erscheinen, dass sich dies nicht bei allen Leuten erweisen liess, sondern dass „es manchmal ist, als wenn das, was wir Schicksal nennen, gerade an guten und verständigen Menschen seine Tücke ausübte, da es so viele Narren und Bösewichter ganz bequem hinschlendern lässt“. Doch wir haben uns den Rest und die Hauptsache darüber für den nächsten Abschnitt aufzusparen. — Es ist wohl nicht zufällig und äusserst interessant, dass sich unter dem Abschnitt „Einkehr und Busse“ unseres Buches aus dieser Periode kein einziges Wort findet. Freilich werden wir gleich eines ans Licht ziehen, was dort eben wieder nicht zu finden ist; aber es will uns ganz in der Ordnung scheinen, dass Goethe jetzt, wo er sich seinem

Lebensabend nähert und doch überall zu einem durch Denken, Dichten und Arbeit erkämpften Ergebniss gelangt, keinen oder nur einen historischen Grund hat, mit sich unzufrieden zu sein. Indessen eine Thatsache, die in einer Aphorismensammlung auch nicht mitsprechen kann, ist ein grosser und gewichtiger Einwand dagegen, das ist die Thatsache der „Wahlverwandtschaften“. Goethe sagte darüber selbst, dass dieses Werk wie kein anderes so Zeile für Zeile mit seinem Herzblut geschrieben sei. In der Sturm- und Drangperiode Goethes hatte er in der „Stella“ der Liebesleidenschaft eine autonome Naturnothwendigkeit gegeben. Das Selbe ist hier der Fall, noch dazu bestärkt durch einen von wissenschaftlichen Studien gelieferten festen, realen Unterbau. Aber dabei war Goethe doch schon so durchdrungen von der unverbrüchlichen Heilighaltung der Ehe, dass er gerade hier dieser ein Denkmal setzt, indem er jene, wie wir früher gehört haben, fälschlich Wahlverwandschaft genannte, richtiger naturnothwendige und für ihn unlegbar existirende Seelenverwandschaft, realisirt, zu Grunde gehen lässt. Und Goethe wusste, was er that, denn er schrieb diesen Roman, um sich aus einer gleichen Lage herauszuarbeiten: er hatte seine ganz ernst aufgefasste Seelenverwandschaft mit Minna Herzlieb seiner Ehe mit Christiane aufgeopfert. — Es hinterlässt dieser Roman jedesmal, wenn wir ihn aufschlagen, wieder eine arge Missstimmung, wie wenig er heutzutage recht bekannt ist. Die Wissenschaft verbohrte sich im Mechanischen, Geistlosen, anstatt das hier stehende Wort zu beherzigen: „das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch“, und diese Anregungen Goethes aufzunehmen und zu untersuchen. Wir schreiben Heldenverehrung auf unsere Fahne und sind aber noch weit entfernt von der Erkenntniss und Aufnahme dessen, was uns Goethe hier ganz besonders und in seiner ganzen Schaffungsthätigkeit mit nicht misszuverstehenden Worten kündet und sagt, und unser ganzes Bestreben ist noch heute ebenso, „dass der Mensch ja scheine, wollen, wählen zu können.“ So haben wir auch noch lange nicht die ethische Idee erfasst, die uns in diesem Roman verkörpert ist. „Nur die ergangenen Gedanken haben Werth“, heisst es einmal irgendwo; auf, lasst uns gehen! „Unsere Freistatt ist da, wo wir thätig sein können“, sagt Ottilie. „Nur wenn ich im müssigen Zustand der Welt zur Schau dienen soll, dann ist sie mir widerwärtig und ängstigt mich. Findet man mich aber freudig bei der Arbeit, unermüdet in meiner Pflicht, dann kann ich die Blicke eines Jeden aushalten, weil ich die göttlichen nicht zu scheuen brauche.“ Und damit stimmt auch eine Stelle in „Wahrheit und Dichtung“ überein: „Nicht insofern der Mensch etwas zurücklässt, sondern insofern er wirkt und geniesst und andere zu wirken und zu genießen anregt, bleibt er von Bedeutung“. Dahin war Goethe jetzt gekommen, das ist der Höhepunkt seiner Laufbahn, von dem aus er sich umsehen und besinnen konnte, wie er's getrieben, dass er heraufkam, was der Kern seines Lebens war. Und da ist uns sehr bezeichnend das

Geständniss, dass er „nach Götz und Werther nichts Rechtes mehr gemacht hat.“ Und warum wohl? Was ist es, was uns in der That an seinen grösseren Dichtungen abgeht und die ruhige Harmonie stört? Wodurch anders stehen der „Faust“, „Wilhelm Meister“, „natürliche Tochter“ und das ganze Schaffen Goethes selbst auf einer solchen unverrückbaren Sonderstufe unserer neueren Litteratur, als durch ihre Kolossalität, ihr Zuviel? Durch Bewegung, statt durch Eindruck, durch Lebensfülle, statt durch Erhabenheit, durch naturgleiche Ineinandergliederung und -verwebung, statt durch ruhige Grösse! Er fühlte es und wir fühlen es mit ihm. Nicht in dem, was er uns hinterlassen, sondern in dem, was er gewirkt, ist er von Bedeutung für uns. In rein künstlerischer Hinsicht haben wir seitdem durch die Schöpfungen unseres Meisters ungleich Höheres und Vollendetes empfangen. Aber in dem rastlosen „Ergehen“ der Gedanken, Ideen, in dem frischen Darangehen und Drauflosschlagen, mit dem er sein Leben bis an die äussersten Grenzen erhob, hat's ihm keiner gleich gethan. Keck und muthig stand er im Leben, genoss es im kleinsten Theil und regte an zu seinem Genusse mit allzeit starkem Herzen in Freud und Leid, und „trug dess keine Reu!“ Und keck und muthig stand er auf seinen eigenen Füßen, lebte sein eigenes Leben, baute seine eigene Welt, und alles diente ihm. Ueberall taucht er hinein, um allem auf den Grund zu gehen, er verschwindet, um immer reicher wiederzukommen. So konnte er von sich sagen, sein ganzes Kunststück sei gewesen, „seine Existenz aufzugeben, um zu existieren“, sein Leben zu verlieren, um es zu erhalten, nach dem Wahlspruch: „Schwerer Dienste tägliche Bewahrung!“ Das war seine Grösse, die er eben jetzt innerhalb seiner Kraftsphäre zur höchsten, bewussten Ausdehnung gebracht hatte, und hierin sah er auch seine Grösse: „Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll sich hüten, es anders als in edler That zu gestalten.“ Und in diesem Sinne kann und muss er uns Allen Vorbild sein. Seine Gesinnung, das Wesen seiner lebensvollen Persönlichkeit gibt uns und erzeugt in uns jene Ueberzeugung, welche er als Forderung der Erziehung aufstellte, dass — mit Fernhaltung jeden teleologischen Hintergrundes! — „in jeder Lage des Lebens eine bestimmte Thätigkeit von uns gefordert wird, und wir nur insofern etwas gelten, als wir den Bedürfnissen anderer auf eine regelmässige und zuverlässige Weise entgegenkommen.“

Karl Loewe.

Von Martin Plüddemann.

Karl Loewe, unser grosser deutscher Balladencomponist, ward am 30. November 1796 in dem Städtchen Löbejün bei Halle a. S. geboren. Sein Vater Andreas Loewe war der Kantor des Städtchens, er selbst der Jüngste unter 12 Geschwistern. Deutscher Sinn, Religiosität, Vaterlandsliebe, herzliche Freude an der Natur und ihren Wundern, liebevolle Pflege der Kunst und Wissenschaft waren in seinem Elternhause heimisch. 1807 trat er in die Chorschule in Köthen ein, wo er bald einer der wackersten Chorschüler war. Seine wissenschaftliche und musikalische Ausbildung wurde 1809 in Halle a. S. in der berühmten Francke'schen Stiftung fortgeführt. Er besuchte die Lateinschule und hatte auch hier wie in Köthen in der alten kleidsamen Tracht der Chorschüler in der Kirche und als Kurrende wie einst Luther auf der Strasse zu singen. 1810 bereits erregte er als Solosänger in einer grossen öffentlichen Aufführung die Aufmerksamkeit und besondere Anerkennung seines damaligen Landesherren König Jerôme's von Westfalen. Dieser wollte den 15jährigen Jüngling zur Ausbildung seines Talentes nach Italien senden, eine namhafte Unterstützung aus Staatsmitteln war bereits bewilligt, als der Sturm der Freiheitskriege König Jerôme von seinem Throne und mit ihm auch diesen Plan hinwegwehte. Loewe meldete sich zum Eintritt in die preussische Armee, wurde aber als noch zu schwach befunden. Im Jahre 1817 bezog Loewe als Theologe die Universität Halle, woselbst er auch seiner Militärpflicht genügte. 1818 schon entstanden seine ersten Balladen „Edward“ und „Erlkönig“; sofort also mit zwei reifen Meisterwerken betrat er jenes Gebiet, welches ihm später erb- und eigenthümlich werden sollte. Mit Vorliebe sang er seinen Studiengenossen und im Kreise kunstliebender Familien neben seinen eigenen die Balladen Zumsteegs vor, des einzigen Musters, welches damals auf diesem nur erst spärlich angebauten Gebiete anzutreffen war. Trotz seiner Begeisterung für den alten Meister, schrieb er schon damals, dass dessen Motive zu aphoristischer Natur seien. „Ich meine die Musik dazu müsse dramatischer und breiter ausgeführt sein, etwa so, wie ich meine Balladen zu setzen versucht habe!“ — Im Jahre 1819 besuchte er Karl Maria von Weber in Dresden, welcher ihm rieth, im Interesse seines schaffenden Talentes der Bühne praktisch fern zu bleiben. 1820 sah er Goethe in Jena und unterhielt sich lebhaft mit diesem über das Wesen der Ballade. Im Jahre 1821 wurde er nach glänzend bei Zelter in Berlin vor versammelter Singakademie bestandnem Examen in Stettin von den königlichen und städtischen Behörden als Musikdirektor an der St. Jakobikirche, am Marienstiftsgymnasium und am Schullehrerseminar angestellt. Hier in Stettin fand Loewe seine dauernde Heimat und entfaltete eine ausserordentliche Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen hin. Er war Organist zu St. Jakob, leitete dort die Kirchenmusiken, gab an 3 Schulen und privatim Musikunterricht und ausserdem in der ersten Zeit am Gymnasium auch wissenschaftlichen Unterricht. Er war auch litterarisch thätig, schrieb eine Geschichte der katholischen Messe, einen Kommentar zum 2. Theil des „Faust“, eine Gesanglehre, eine Klavier- und Generalbassschule und ein vollständiges Choralbuch. Nur ein Mann wie Loewe, von weitestem Blicke, nicht allein Musiker, sondern belesen und hochgebildet in allem Uebrigen, konnte die bunte Wunderwelt der deutschen Ballade zum Leben in der Musik erwecken. Es ist bewundernswerth, dass er neben dieser ausgebreiteten Thätigkeit noch Zeit fand, seine fast

zahllosen Werke zu schaffen und alljährlich kleinere und grössere Reisen zu unternehmen, auf denen er seine Oratorien selbst dirigierte, oder seine eigenen Balladen in nur diesen gewidmeten öffentlichen Vorträgen selbst sang und spielte. Diese Reisen führten ihn ostwärts bis Königsberg, westwärts bis zum Rhein, nordwärts bis Lübeck und Hamburg, südwärts über Dresden und Prag bis Wien, wo er sich im Jahre 1844 aufhielt und ausserordentlich gefeiert wurde. 1847 ging er nach London, wo er von der Königin Victoria, deren Gemahl und in allen musikalischen Kreisen auf das Ehrenvollste aufgenommen wurde. Sehr häufig berief ihn König Friedrich Wilhelm IV. an seinen Hof nach Potsdam, welcher namentlich für seine zahlreichen historischen Balladen Interesse besass und ihm auch sonst häufige Beweise seiner Huld gab. — 1864 traf unseren Meister ein Schlaganfall, 1866 sah er sich genöthigt, seine Wirksamkeit aufzugeben, um nach Kiel in das Haus seines Schwigersohnes von Bothwell überzusiedeln, wo er am 20. April 1869 starb. — „Seine Gebeine liegen nicht weit vom ewigen Meere, das er so sehr liebte, sein Herz aber ruht bei seiner Orgel in St. Jakob zu Stettin. Mögen seine Werke jedoch nicht ruhen, sondern leben, und zwar in Herz und Mund aller derer, denen edle deutsche und christliche Kunst ein leuchtendes Kleinod unter den geistigen Gütern der Nation ist!“ — Mit diesen schönen Worten schliesst August Wellmer seine verdienstvolle Schrift über Loewe, deren biographischem Theile ich bis hieher auszugsweise gefolgt bin.

In Deutschland und Oesterreich haben die beiden allgemein bekannten deutschen Balladensänger Eugen Gura und Paul Bulss den Namen Loewe's, der in der grossen musikalischen Welt fast verschollen schien, seit 2 Jahrzehnten zu neuen, ungeahnten Ehren gebracht. Ihnen schliesst sich als Jüngerer Josef Waldner an, der ausserdem noch Verdienste hat um die Neu-Herausgabe vergriffener oder noch ungedruckter Kompositionen Loewe's, so von 36 Gesängen aus op. 9 und von den „Jugend-Liedern“, den ersten Kompositionen Loewe's. Die eigentliche Kunst des Balladen-Singens ist ganz neuen Ursprungs, ihr Schöpfer war und blieb lange Zeit Loewe allein, wie er auf seinen Reisen sich den Zuhörern vorführte. Eine nicht eigentlich grosse, aber sehr umfangreiche und modulationsfähige, gutgeschulte tiefe Tenorstimme und eine eigenthümliche, nur ihm eigene Poesie in der Begleitung, welche er selbst, zu gleicher Zeit singend, ausführte, unterstützten den Meister bei seinen Vorträgen. Zudem hatte er ein so treffliches „Parlando“, eine so musterhaft deutliche Aussprache, dass man jedes Wort verstand. Dennoch war er so besorgt um die volle Verständlichkeit des Ganzen, dass er überall auf seinen Reisen gedruckte Texte bei sich führte. Im Besitz Joseph Waldner's in Graz befinden sich noch dergleichen Drucksachen. Loewe verlangte mit Recht, dass, solle der Zuhörer die Musik zu seinen grösseren Balladen-Schöpfungen verstehen, er vorher schon einen Ueberblick über die Dichtung und die darin erscheinenden Personen, Situationen und Handlungen habe. Waren aus irgend einem Grunde gedruckte Texte augenblicklich nicht zu haben, so las er selbst vor dem musikalischen Vortrage die Dichtung. Wie seine Reise-Briefe beweisen, war der Eindruck seiner Vorträge in Ost und West, in Nord und Süd ein gleichgrosser und nachhaltiger. Aber diese mit ihm erst erstandene Kunst pflanzte sich zunächst nicht weiter fort, sie war für die grosse Welt ausserhalb Stettin's eigentlich schon in dem Momente todt und gestorben, in dem er, Ende der 40er Jahre, seine Reisen und öffentlichen Balladen-Vorträge aufgab. Als er Ende der 60er Jahre die Augen für ewig schloss, war er weniger gekannt, als 20 Jahre vorher. Aber nicht an einer Unempfänglichkeit des Publikums lag dies, sondern an der Unfähigkeit der Sänger für den allerdings schwierigen richtigen und

wirksamen Vortrag seiner Balladen. Loewe war seiner Zeit und deren Sängern weit, weit vorausgeeilt! — Eigentlich erst der endgiltige Sieg Wagner's und damit des charakteristischen Gesanges über den blos schönen Gesang, des deutschen über den alten italienischen Styl entschied auch Loewe's Sieg, der eigentlich genau im Momente seines Todes seine Wiederauferstehung feierte. Seit Anfang der 70er Jahre begegnen wir häufiger und immer häufiger seinem Namen. Jetzt gehören wenigstens die populärsten seiner Balladen zum Repertoire eines jeden Barytonisten. —

Wir können natürlich hier nicht auseinanderzusetzen versuchen, was die Ballade als Dichtung an und für sich, was sie im Besonderen dann im musikalischen Gewande bei Loewe ist. Dazu würde ein ähnlich umfangreicher und geistvoller Aufsatz gehören, wie ihn Albert B. Bach in „Die Kunst-Ballade“ bei seinem Vergleiche zwischen Loewe und Schubert gibt, der für dieses Genre zu Gunsten Loewe's ausfällt. Die Ballade ist schon als Dichtung streng geschieden von allen anderen Arten der Poesie, namentlich fundamental verschieden vom Liede, und dieser Unterschied prägt sich denn auch bei echten Balladen, als welche wir einzig die von Loewe (Zumsteeg war nur Bahnbrecher) bezeichnen möchten, deutlich genug aus. Was seit Loewe an Balladen erschienen, hat eben zu viel innere Verwandtschaft mit dem Liede. Selbst einige grossartige Balladen Schubert's, Schumann's und Liszt's sind von diesem Vorwurfe nicht ganz freizusprechen, streng genommen sind sie alle zu lyrisch, zu liedmässig. Von den Kleineren, Neueren will ich ganz schweigen! —

Bach beklagt sich in seinem Buche, dass sowohl Liszt wie Wagner in ihren Schriften unseres Meisters nicht Erwähnung gethan, obwohl beide Berührungen mit ihm hatten, beide ihn hoch schätzten. Dies Versäumniss wird erklärlich, wenn wir bedenken, dass die Ballade vom übrigen grossen Strome der Musik völlig getrennt einhergeht. Dies etwas abgelegene Gebiet ganz für sich verhält sich zur grossen Masse der übrigen Musik vielleicht wie der Mikrokosmos zum Makrokosmos, wenn ich mich eines allerdings etwas kühnen Vergleiches bedienen darf, um eine bisher noch gar nicht behandelte und deshalb etwas dunkle Materie zu erhellen und zu enthüllen. Der Mikrokosmos ist das verkleinerte Spiegelbild des Makrokosmos, er enthält Alles, was dieser enthält, nur im verkleinerten Maassstabe, im Auszuge, nur der Idee nach. So dass, wollen wir abermals etwas kühn sein, wer die Ballade hat, unter Umständen die andere Musik nicht braucht, da erstere, ganz für sich, schon Alles dort Gesagte enthält. Aber ebenso wird umgekehrt, wer die grosse Musik hat, der Miniatur-Musik der Ballade nicht bedürfen, die ihm leicht als eine Abschwächung erscheinen dürfte. Wer aber die Anlage, den eigenthümlichen Sinn für diese Abart der epischen Dichtung hat, der wird sie grade, weil sie Alles nur andeutend und im Auszuge, aber deshalb bequemer, schneller und handlicher giebt, vorziehen. Sie steht neben der grossen Musik wie der Traum neben dem wirklichen Leben. Aber jener ist unter Umständen beseligender, wie dieses. Die ungemeine Breite, Länge, Ausführlichkeit des Dramas sind ihr fremd, ebenso ist der gewaltige mächtige Rausch, den das wirklich dargestellte Drama erregt, nur im Keime und andeutungsweise vorhanden. Sie erschaut ihre Gestalten nur im Traume. Ihre Temperatur ist um ein merkliches kühler, wie die des wirklichen Dramas, trotz alles geschwind vorüberfluthenden Lebens und trotzdem sie dennoch ein Drama im Kleinen sein soll. — So konnten Wagner und Liszt ganz absichtslos dazu kommen, von Loewe in ihren Schriften zu schweigen, weil sie stäts andere Themen behandelten, die Ballade mit diesen keine rechte nothwendige Verbindung hat, und sie also keine direkte Veranlassung hatten, Loewe zu nennen. Mündlich

haben sie ihn dagegen häufig genug erwähnt. Von Wagner war bekannt, dass er nur Loewe's Balladen selber sang. „Edward“, „Erlkönig“ und namentlich „die Hexe“ („Walpurgisnacht“) waren seine Lieblinge. Noch 1881 bei den Vorproben zu „Parsifal“ nahm er mit Begleitung des kgl. bayer. Musikdirektors Heinrich Porges (wie mir dieser erzählte) sämtliche in seinem Besitze befindlichen Balladen Loewe's durch, über jedes Werk charakteristische Einzelheiten, interessante Bemerkungen einstreuend. — Liszt kam in den 40er Jahren nach Stettin und suchte sofort Loewe auf, von dessen Ruf als Balladen-Komponist und Sänger er soviel gehört. Er bat ihn, ihm etwas vorzutragen. Loewe hatte gerade diesen Morgen ein Gedicht gelesen, komponirt und, nach seiner blitzschnellen, leichten Art zu arbeiten, auch sofort aufgeschrieben. Es war „der Mutter Geist“. — Nachdem der Vortrag geendet, nahm Liszt, ohne nur ein Wort zu sprechen, den Hut und stürmte die Treppe hinab. Abends nach seiner Gewohnheit in einem Konzerte spät erscheinend, grüsste Liszt mit tiefer Verbeugung den in erster Reihe sitzenden Loewe, mit einer zweiten leichteren die zahlreiche Hörerschaft. Er begann — zu phantasiren in grossartiger, niegehörter Weise über die Motive von „der Mutter Geist“, die er des Morgens gehört. Er schloss, dann eine zweite Verbeugung vor dem nach seiner Weise still und gemüthlich lächelnden Loewe, dann eine Pause und — dann erst begann er sein Programm zu spielen. — Uebrigens war Loewe selbst ein ausgezeichnete Improvisator. Der „Zauberlehrling“ Goethes wurde ihm nach einem seiner Konzerte in der Berliner Singakademie behufs Improvisation überreicht. Er las das Gedicht ein paar Augenblicke durch, setzte sich an's Klavier und sang es so, wie es später aufgeschrieben wurde und noch heute im Drucke vorhanden ist. — Die Fähigkeit, musikalisch zu erzählen, war ihm eben zu einer ganz natürlichen, zur zweiten Natur geworden. Aber diese Fähigkeit ist eine ungemein seltene, wie wir beim historischen Rückblicke auf die Komponisten des neunzehnten und der vorangegangenen Jahrhunderte sofort bemerken. Im höchsten Maasse besass sie nur Richard Wagner, wie die Ballade im „Fliegenden Holländer“ und die vielen meisterhaft erzählenden Stellen seiner Werke beweisen: die Erzählung von der Pilgerfahrt „Tannhäuser's“, die vom heiligen Gral im „Lohengrin“, endlich die ungemein zahlreichen und breiten epischen Theile seines „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“. — Wir dürfen uns nämlich nicht verhehlen, dass von Hause aus der epische Stoff für die Musik der bei weitem sprödere ist. Der unmittelbare Gefühls-Erguss der Lyrik, auch die wirkliche Handlung im Drama löst sich leicht und zwanglos in Musik auf. Nicht so das bloß geschilderte Gefühl, die bloß wiedererzählte Handlung. Dennoch ist die Ballade Carl Loewes unter allen Verbindungen und Ehen der sich so oft berührenden und doch wieder, es ist nicht zu verhehlen, so ganz verschiedenen Gesetzen folgenden Schwesterkünste Poesie und Musik eine der glücklichsten und am meisten gelungenen.

Sehen wir nur noch wenigstens flüchtig und an einem Beispiele, wie unser Meister musikalisch erzählt. Betrachten wir eine seiner einfachsten und volkstümlichsten Balladen, „König Heinrich der Vogler“. Die rein erzählenden Eingangsverse des Gedichtes von N. Vogl werden in Form einer unmittelbar in's Ohr fallenden Melodie und trotzdem rein schildernd wiedergegeben. Welch ein Unterschied gegen die unendliche Steifheit und Trockenheit des sog „Secco-Recitativs“ der alten Oper. Früher wurde der Komponist, sobald er erzählte, langweilig, bei Loewe kommt häufig noch eine Steigerung in diesen Partien hinzu. Die hohe und vorher kaum geahnte Kunst unseres Loewe ist die fast vollständige Verschmelzung und Versöhnung des melodischen mit dem erzählenden Styl. Weder vor noch nach Loewe findet man sie in dieser Weise

wieder. Die geschlossene Melodie, mit der „Heinrich der Vogler“ beginnt, ist zugleich die vollkommenste behagliche Schilderung, die man sich denken kann. Mit wie geringen Mitteln erreicht Loewe die grössten Wirkungen! Welche Sparsamkeit! Das einmal gefundene Hauptmotiv kehrt in dem mittleren, lebhafteren Satze ($\frac{6}{8}$ -Takt) bei Schilderung der herannahenden, Heinrich jubelnd als Kaiser begrüssenden Reiter in verschiedenen Tonarten wieder, unmerkliche Abänderungen überall nur da annehmend, wo sie nothwendig sind. Abermals im ruhigeren $\frac{4}{8}$ -Takte lässt er Heinrich dankend und tiefbewegt zum Himmel aufblicken: ein einziger musikalischer Einfall hat ihm genügt, das ganze kleine Werk mit Leben zu erfüllen. Auch in grösseren Werken sind es nie mehr wie zwei oder drei Hauptmelodien, Haupt-Motive, die stäts, wo es möglich ist, modificirt wiederkehren. Wir haben bereits völlig das später von Wagner so vollkommen und allseitig ausgebildete Princip der Leitmotive vor uns, welches ich mir für nichts Anderes, als die natürliche Fortsetzung der Motiven-Arbeit des klassischen Symphoniesatzes, übertragen auf Gesangeswerke, zu halten erlaube. Nur, wenn dort im alten Sonaten-Satz Willkür oder Fantasie des Componisten die Durchführung und Verwendung der Motive bestimmten, so thut es bei neueren, nicht dem blos schönen, sondern dem charakteristischen Styl angehörenden Gesangeswerken allein Wille und Meinung des Dichters. Die grosse Sparsamkeit, ja manchmal fast Kargheit, vermöge deren Loewe nie eher, als bis es nothwendig, eine neue Phrase erscheinen lässt, verhindert keineswegs, dass er manchmal den allersprädesten und ausgedehntesten Stoffen (mitunter ganz abstrusen und merkwürdigen Themen) das blühendste melodische Leben einzuhauchen weiss. Denn, so sehr er auch gewissenhaft und mit allen Mitteln der Kunst seine einmal gefundenen Motive ausnützt, doch stäts melodisch schreibt unser Meister! Erzählend singt er, singend erzählt er wundersame Mären aus alter, aus neuerer Zeit, aus der Geschichte, aus der Sage, von allen Zonen, Völkern und Erdtheilen. — Nur die äussere, technische Struktur und Faktur seiner Balladen bleibt stäts die selbe ungemein klare, einfache, übersichtliche. „Praktisch“ ist man versucht sie zu nennen! — Innerlich aber ist er nie der selbe; stäts in jedem seiner Balladenwerke ein anderer, ein neuer Loewe. Insofern ist er vielleicht der vielseitigste aller Tonsetzer, nicht der Form, aber dem Inhalte nach. Es hängt das zusammen mit seiner ausserordentlichen Objektivität, vermöge deren er die verschiedenartigsten Gedichte sich so zu assimiliren versteht, dass er mit dem Dichter, mit der Dichtung und deren Personen ganz verschmilzt. Er identificirt sich mit den Helden seiner Balladen, verwandelt sich mit ihnen und jedesmal verändert er auch ganz seine Tonsprache. Wer 30 Lieder eines Komponisten kennt, kennt sie meist damit alle. Und wenn ich 6 Opern von Jemand kenne, kenne ich ihn gewöhnlich durch und durch. Aber Loewe hat mir auch, wenn ich 100 seiner Balladen kenne, im 2. Hundert wieder ganz neue, ganz andere Dinge zu sagen. Stäts erneuert er auch seine Musik in einer neuen Dichtung. Denn 200 Balladen, nur zu zwei Drittel gedruckt, kaum zu einem Drittel gekannt, hinterliess uns der fleissige Meister.

Die zahlreichste Gattung seiner Balladen bilden die historischen, in denen er zunächst fast eine Gallerie unserer alten deutschen Kaiser aufstellt: „Die Glocken zu Speyer“, „der Graf von Habsburg“, „Graf Eberstein“, „der Mönch zu Pisa“, „Kaiser Heinrich's IV. Waffenweihe“, „Kaiser Otto's Weihnachtsfeier“, Karl der Grosse im „Wittekind“, 4 Balladen über „Karl V.“, „Kaiser Max in Augsburg“, „Max und Dürer“ u. s. w. — Etwas späterer Zeit angehörig: „Prinz Eugen, der edle Ritter“, „Fridericus rex“ und der alte Dessauer in „der

seltene Beter“, 5 Balladen mit Beziehung auf Napoleon, namentlich sei genannt „die nächtliche Heerschau“. — Die nächstzahlreichste Gattung bilden die Geisterballaden: „Erlkönig“, „Elvershöh“, „Treuröschen“, „Herr Oluf“, „Harald“, „Hochzeitslied“, „der Blumen Rache“ und der köstliche „Nöck“, um nur einige zu nennen; auch Goethe's „Fischer“ gehört hieher, letzterer von ganz besonders inniger und köstlicher Melodik. Ferner, nach Nationen eingetheilt, seien zunächst von englischen und schottischen „Edward“, „Tom der Reimer“, „Archibald Douglas“ genannt, von den nordischen das äusserst wirksame „Odin's Meeresritt“, von den in Spanien spielenden „Hueska“ und die „Gruft der Liebenden“, beide von ganz besonders glühenden und leidenschaftlichen Farben. In Indien „Mahadh“ und „der Paria“. Ganz besondere Perlen sind die polnischen Balladen darunter „die Lauer“ und die gradezu prächtigen „Drei Budrisse“. Mit Unrecht sind grade die letzteren weniger gekannt. Das Lokalkolorit ist überall, je nach den Nationen oder Zeitaltern, ein gänzlich verschiedenes. Hier in den beiden zuletztgenannten Meisterwerken trifft unser Meister in der ganzen Art der Melodiebildung so wunderbar den echt polnischen gesangreichen, weichen oder lebhaft kecken Ton, dass ein Pole nach ihrer Anhörung äusserte: „der Loewe muss polnisches Blut in den Adern gehabt haben!“ — Nein, allen Nationen bequemt er sich mit der selben Leichtigkeit an, kraft einer erstaunlichen Beweglichkeit seiner Fantasie, die ihn blitzschnell über weite Meere zu entlegenen Zonen trägt. Aber doch fliesst in seinen Adern unverfälscht deutsches Blut, ja grade auch dieser kosmopolitische Zug seines Wesens, dass ihm nichts Fremdes völlig fremd bleibt, dieser Kosmopolitismus im besten Sinne des Wortes ist eine deutsche Eigenschaft. Sie bildet neben der Schwäche auch den Reichthum des Deutschen vor anderen Nationen, welche, die englische vielleicht etwa ausgenommen, immer auf ihren nationalen Kreis von Vorstellungen und Empfindungen beschränkt bleiben werden. Und so weit er auch manchmal in die Ferne schweift, (so den unbezähmbaren Wandertrieb des Deutschen auch in seiner Musik widerspiegelnd,) doch weilt er am liebsten und ausführlichsten in den Eichenhainen deutscher Sage und Geschichte. — In diesem Sinne war Loewe nicht nur einer der vielseitigsten und objektivsten, sondern auch einer der spezifisch deutschen Componisten.

Von tiefem religiösen Gefühl geben seine zahlreichen „*Legenden*“ Kunde, darunter „Gregor auf dem Stein“ das tragische, „der heilige Franciscus“ das ernst-weihevoll und „der grosse Christoph“ das derb-komische Element repräsentirend.*) Nach Haydn und Beethoven war der witzigste und humorvollste Komponist der Deutschen unstreitig Loewe, er kann zuweilen ein reiner Schalk an Tollheit, Laune und Ausgelassenheit sein. Das sind Elemente, die heute in einem allgemeinen trüben, schmerzlichen und wehvollen Ernste der besseren

*) Wir wollen an dieser Stelle bemerken, dass wir Loewe's „*Legenden*“ mit zu seinen Balladen zählen; denn die Legende ist nur die Ballade im religiösen Gewande. Ja, sogar Loewe's „*Oratorien*“ sind gewissermaassen nur für Chor, Soli und Orchester breiter ausgeführte *Legenden*, also — Balladen. Ambros sagte von den „*Siebenschläfern*“: „Loewe ist auch hier Balladensänger“. Auch in den *Oratorien* sind es die einzelnen, reizvollen schildernden Momente, in denen ihr künstlerischer Werth liegt. Wer könnte sich eines kalten Schauders erwehren, wenn in der „*Auferstehung des Lazarus*“ der in Oktaven chromatisch aufsteigende Chor schildert, wie der Verstorbene in seinen weissen Todtengewändern auf den Ruf des Herrn hervortritt. 2 ganze Oratorien sind ausschliesslich für Männer-Chöre geschrieben: „Die eberne Schlange“ und „Die Apostel von Philippi“. Dazu verdienten auch eine Anzahl der Loewe'schen Gesänge für 4 Männerstimmen mehr Beachtung. Die beliebten Untugenden des deutschen Männergesangs, Sentimentalität und Kraftmeierei, wird man allerdings hier nicht finden. Alles ist frisch, gesund, wohlklingend, oft auch witzig, heiter, reich an Pointen. —

Musik-Produktion unserer Tage fast untergegangen scheinen, bis auf Hugo Wolf, der endlich wieder eine gesunde, volle Ader des echten deutschen Schalksinnes besitzt. —

Nahet euch nun, ihr Sänger, mehr und mehr einem so reichen, herrlichen Schatze, der wahrhaftig lange genug fast brach gelegen, weil selten für einen der bedeutendsten Komponisten eine so geringe „Reklame“ gemacht wurde und wird. Aber bringet auch das Bewusstsein hierbei mit, dass hier die höchste Kunst der Darstellung von euch gefordert werde. Ihr wollt nur mit eurer natürlichen Stimme singen, deshalb bevorzugt ihr den „Douglas“, den „Prinz Eugen“, „Heinrich den Vogler“ und die ewige, bald zu Tode gesungene „Uhr“, die gar nicht einmal eine Ballade ist. Hier sind solche Feinessen freilich unnöthig. Aber in den meisten der Loewischen Balladen genügt das keineswegs, da müsst ihr auch die Stimme verstellen und unkenntlich machen können, es wird gleichsam schauspielerisches Talent und die selbe bewundernswerthe Plastik und Anschaulichkeit, die der Musik eigen, von Euch verlangt. Dazu fehlt es euch durchaus nicht immer an „Begabung“, wohl aber allzu oft an Fleiss und Beharrlichkeit. Die Bequemlichkeit, das starre Hängen am Gewohnten und Alten ist, wie so häufig, auch hier der Feind des Fortschrittes. Eine intensivere Kultur des Balladen-Gesanges würde einen Fortschritt und Gewinn ganz neuer Ausdrucksmittel für die Gesangkunst unserer Tage überhaupt bedeuten. — Mit der Auswahl für den öffentlichen Vortrag sei man vorsichtig! Manches besonders Treffliche wird stäts auf einen engeren Kreis beschränkt bleiben müssen. Aber auch manches Schwächere möge wenigstens für die Oeffentlichkeit ausgeschlossen bleiben! — Die Verhältnisse, unter denen Loewe in Stettin lebte, waren der vollen Entfaltung seines schöpferischen Genies nicht gerade förderlich. Die Unmenge von Berufsgeschäften aller Art liessen ihm (selbst für seine grosse Leichtigkeit im Arbeiten!) manchmal gar zu wenig Zeit zum Niederschreiben. Daher trägt denn doch manches seiner Werke, es ist nicht zu leugnen, die Spuren einer gewissen Flüchtigkeit, eines zu grossen Mangels an Feile. Von Richard Wagner hörte ich einmal eine Aeusserung in Beziehung auf Loewe's Balladen: „ja, das sind nun freilich grosse und sehr merkwürdige Sachen, aber manchmal hat er sich gar zu wenig Mühe gegeben, da ist es dann auch nichts Rechtes geworden!“ — Nach Ausscheidung alles Minderwerthigen aber bleiben immer noch an 100 Werke, die vollendet und dabei mühelos dem Haupte ihres Schöpfers entsprungen zu sein scheinen. Ueber die Hälfte davon ist konzertfähig und direkt konzertwirksam im allerhöchsten Grade. —

Es bleibt mir nun noch die Aufgabe, Inhalt und Vortrag einiger seiner Werke im Einzelnen beispielsweise mit kurzen Worten zu besprechen, und zwar zu besserer Bequemlichkeit der Leser einfach nach der allgemein verbreiteten Ausgabe von Peters-Schlesinger in 7 Bänden. Hierbei muss ich das Einzelne freilich in einer Reihenfolge nehmen, nicht, wie es ein innerer Plan, sondern wie es der bunte Zufall zusammengefügt hat. Aber nur in dieser Ausgabe sind seit etwa 2 Jahrzehnten Loewe's Balladen wieder einem grösseren Publikum zugänglich gemacht worden, während die alten Einzel-Ausgaben nur noch in wenigen Händen sind, obwohl sie noch einen grossen Schatz enthalten, aus dessen Tiefe wir, nach Absolvirung der 7 Bände, wenigstens noch ein paar Perlen zu heben versuchen wollen.

Im Loewe-Album I. begegnet uns nach dem allbekannten und von uns schon betrachteten „Heinrich der Vogler“ ein „Landgraf Ludwig“, Gedicht von Gruppe. — Der Löwe ist entsprungen. Alles flieht erschrocken und rettet sich in die Kirche. Durch das Kirchenthor heraus schreitet Landgraf Ludwig der

Heilige und mit Wort und Blick bändigt er den wüthenden Löwen. Des Komponisten wenige Vortragszeichen geben die deutlichste Auskunft über seine Absicht. Die Aufgabe des Sängers ist es, im Tone den wilden Löwen, die erregte Volksmenge und im Gegensatze dazu den muthigen und ruhigen Landgrafen darzustellen. So kurz, so wirksam ist das Werkchen.

„*Die Glocken zu Speier*“ von Max von Oer. Kaiser Heinrich IV., der von seinem verruchten Sohne Heinrich V. entthronte, liegt in Lüttich in armer Hütte auf dürftigem Sterbelager. Als aber der Tod an's Herze kommt, erklingt die lange verstummte Kaiserglocke zu Speier, alle Glocken fallen ein und das Volk fragt: „der Kaiser starb! weiss keiner, wo der Kaiser starb?“ — Zu Speier liegt Kaiser Heinrich V. krank auf goldenem Prunkbette. Als aber der Tod an's Herze kommt, summt das lange verstummte Armesünderglöcklein, keine Glocke stimmt ein und das Volk fragt: „wer wird denn wohl gerichtet heut? Wer mag der Armesünder sein? Sag' an, wo mag die Richtstätt' sein?“ — Bei dem mit wenigen Meisterstrichen gezeichneten Ertönen des Kaiser-Geläutes breiter, voller, allmählich anwachsender Ton. Im Gegensatze dazu beim Armesünderglöcklein etwas eilen. Hastiger, dürftiger, leiser und dumpf verschleierter Ton bis zu dem fragenden Verhallen und Verklingen. Der Vortrag bietet ziemliche Schwierigkeiten dar, wo die aber überwunden werden, ist die Wirkung gross, ja entschieden volksthümlich, wie die Dichtung selbst.

„*Die nächtliche Heerschau*“ von Zedlitz. Frankreich's todter Caesar hält um Mitternacht in den Elisäischen Feldern die Heerschau ab über die zahllosen Schaaren, die unter seinen Fahnen fochten und starben. Der Tambour steigt zuerst aus dem Grabe und schlägt mit Knochenhand den Wirbel. Da werfen sie des Grabes Decke von sich und nahen aus allen Landen im lautlosen Geisterzuge: aus Nordens Schnee und Eis, aus Arabiens heissem Sande, aus Deutschland, zu Fuss und zu Ross. Endlich erscheint Napoleon selbst mit seinem Stabe, mustert die Truppen, die mit klingendem Spiele an ihm vorbeiziehn. Die Marschälle schliessen um ihn den Kreis: „Frankreich“ heisst die Parole, die Losung: „Sanet Helena!“ — Das Ganze, meist viel zu langsam gesungen, zieht nach Loewe's Bezeichnung im eiligen, geschwinden Marschtempo vorüber. Dort, wo die todten Reiter kommen, würde ich noch mehr eilen, aber etwas breiter werden beim Nahen der Majestät selbst: es heisst: „kommt langsam hergeritten!“ — Das Vorbei-Defiliren des Heeres verlangt gemäss den begleitenden lebhaften Fanfaren wieder das erste, schnelle Zeitmaass, welches dann unverändert bis zu den bedeutsamen Schlussworten anhält, welche eine Dehnung wohl gestatten. Loewe verlangt für die Begleitung ein „sempre pp. con una corda sin al Fine“. Demgemäss darf auch der Sänger aus einem gedämpften leisen Tone fast gar nicht herausgehn, er würde die gespensterhafte Erscheinung des Geisterheeres durch kräftige Farben nur stören. Die Schwierigkeit ist die, durch den gedämpften Trauerton die Deutlichkeit der Aussprache, die stäts bei Loewe die erste Bedingung, nicht leiden zu lassen. Leise und doch markirt! —

Sehr volksthümlich, wenngleich in erster Linie für Preussische Lande und Herzen gedacht, ist das humoristisch angehauchte „*Fridericus Rex*“, Wilibald Alexis' prächtiges Gedicht! — Der Vortrag (man denke, dass der Sang aus dem Munde eines preussischen Grenadiers erschallt!) ist durchaus frisch, natürlich und derb bis zur Komik. Hier kommt man mit akademischem Kunstgesange nicht aus, sondern muss ein gut Stück Natur-Gesang und volksthümlich realistische Farben zu Hilfe nehmen. Gleich im zweiten Verse wird der König selbst mit dem historischen: „ihr verfluchten Kerl's“ redend eingeführt. Hierbei ein wenig militärisch zu „scharren“ kann der Charakteristik nur dienlich sein. Der Sänger

denke an den hell nasalen Ton des preussischen Gardelieutenants, bleibe aber doch majestätisch, denn: ein König spricht zu seinem Heere! — Nun nimmt unser Grenadier mit natürlich weicherem Tone von der Liebsten Abschied und offenbart uns zum Schlusse seinen ganzen Stolz auf sein Soldaten- und Preussenthum und auf seinen abgöttisch geliebten Helden-Führer: „Fridericus, mein König, den der Lorbeerkranz zielt, ach hättest du nur öfters zu plündern permittirt, Friedericus Rex, mein König und Held, wir schlugen den Teufel für dich aus der Welt!“ — „Majestätisch“ nach Loewe's Vorschrift soll der Vers beginnen, aber gleich bei der zweiten Verszeile schlägt unsern Grenadier der Schalk in den Nacken: „ach hättest du nur öfter zu plündern permittirt!“ Loewe deutet die beabsichtigte Wirkung eines komischen Seufzers durch die Vorschrift „p und wieder lebhaft“ an, als wenn der Grenadier sich dieses freimüthigen Geständnisses schämte. Die beiden letzten noch einmal wiederholten Verszeilen mit höchster jubelnder Kraft. Eine derbe Stimme, Humor und ein recht geschwindes „Parlando“ können mit diesem so leicht hingeworfenen Werke eine echt volksthümliche Wirkung erzielen, die sich in Beifallsstürmen zu äussern pflegt. Jedoch eingekeilt in lauter moderne Lieder mit ihrem akademisch steifen Tone und ihren meist erlogenen oder künstlichen Empfindungen kann so ein Stück derben Volks-Humores nur störend wirken. Hier hat man es nicht, wie dort, mit künstlichen, sondern mit wirklichen Empfindungen zu thun, die sich freilich nicht akademisch geschniegelt und gebügelt, sondern mit deutsch-urkräftigem Behagen äussern.

Ein wahrhaft kostbares Stück an süssester Melodik ist Goethes Wundergedicht „der Fischer“. Sind schon diese Verse an und für sich Musik, so werden sie hier in eine Flut zauberischen Wohllautes eingetaucht. So wie es Loewe geschrieben, ist es bequem nur für Tenor oder Sopran ausführbar, doch scheint mir mehr der letztere eine Charakteristik zu ermöglichen, weil, ausser dem ersten und letzten schildernden Verse, die ganze Mitte des Gedichtes ausschliesslich von der erst klagenden, dann süss-dämonisch verlockenden Rede des „feuchten Weibes“, der Wasser-Nixe, eingenommen wird. Hier ist kein eigentlicher Balladen-Vortrag von nöthen, man kommt mit dem in der italienischen Methode geschulten allgemein üblichen Arien-Vortrage aus, wobei man also vor allen Dingen sehr gut zu binden hat, während der bei Loewe überwiegende eigentliche Balladen-Styl als nicht gebunden bezeichnet werden dürfte.

Rückert's gemüthvolles Gedicht „kleiner Haushalt“ zeigt unsern Komponisten von einer ihm ganz spezifisch und in hohem Maasse eigenen Seite: als neckisch-heiteren Humoristen in seiner ganzen unnachahmlich liebenswürdigen kindlichen Harmlosigkeit. Grade die letztere Eigenschaft ist unseren „Modernen“ zugleich mit der echten künstlerischen und menschlichen Naivetät so völlig abhanden gekommen, dass ihnen wohl gar manche Stelle nicht harmlos, sondern trivial erscheinen könnte, z. B. die in B-dur, wo der Dichter Liebchen Tausendschönchen zwischen zwei Rosenblättchen schlummern lässt. Sicher ist aber z. B. in Gura's poesiegetränktem Vortrage dieser Stelle Nichts von irgendwelcher Trivialität zu spüren. Specht, Schwalbe, Schmetterling, Wasserjungferchen, Biene, Storch, Maulwurf und Grille belebt er mit dem Hauche seiner fröhlichen Melodie, dazu lebt die ganze kleine Pflanzen- und Blumenwelt auf in köstlicher Naturfrische. Vier Heupferdchen müssen den Dichter und sein Liebchen im Wagen ziehen: „es geht nicht im Schritt, Kind kannst du mit? Es geht im Trott, nur zu mit Gott! Lass du sie uns tragen nach ihrem Behagen! Und wenn sie uns werfen vom Wagen herab, so finden wir unter Blumen ein Grab!“ — Das Ganze, äusserst schnell vorbeiziehend, verlangt eine sehr leichte Stimme, schnelles Parlando und guten Athem, da manchmal zwischen den vielen winzigen Nötchen kaum Zeit zum

Athemholen. Nachdem soeben die höchste Lebhaftigkeit allmählich erreicht, wie gemüthlich und gemüthvoll nimmt sich da der in seinen Wiederholungen immer weiter ermattende Schluss aus: „so finden wir unter Blumen ein Grab.“

Im zweiten Bande wäre zunächst zu erwähnen „*der Edelfalk*“ von Freiligrath, von frischer und einfacher Melodik; auch hier der Loewe'sche Humor leise durchblitzend, im Allgemeinen an Bedeutung jedoch den soeben genannten weit nachstehend. Doch macht Paul Bulss mit seiner prächtig quellenden Stimme eine äusserst sympathische und stäts mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommene Leistung daraus. — „*Der Blumen Rache*“ von Freiligrath bietet tüchtigen Mezzosopranistinnen eine bedeutsame, dankbare, aber auch schwierige Aufgabe dar. Die schlafende Jungfrau wird von den zornigen Rachegeistern der Blumen, welche sie gepflückt und also des Lebens beraubt hat, durch Blumenduft getödtet: „wir verblüh'n; — doch eh' wir sterben, Mädchen! trifft dich unsere Rache!“ — Es ist in hohem Grade bewundernswerth, wie es Loewe hier gelungen ist, die zarten Geister der Blumen, die deren Kelchen entsteigen, mit ebenso zarten Strichen zu charakterisiren, einen jeden Blumengeist einzeln. Trotz der unsäglichen Schönheiten der volle 11 Seiten füllenden Ballade hat mich eine jetzt entschieden veraltete Coloraturstelle am Anfange, die am Schlusse wiederkehrt, stäts von einem näheren Befassen mit der Ausarbeitung des Vortrages abgeschreckt. Aus dem so ausdrucksvollen, sich innig der deutschen Sprache anschmiegenden melodischen Deklamationsstyle sticht sie unvermittelt, grell und recht ausdruckslos ab, diese Reminiscenz an den damals noch unumschränkt in deutschen Gauen herrschenden italischen Coloratur-Sing-Sang. Auch manche andere sonst herrliche und bewundernswerthe Balladen Loewe's werden durch ähnliche Coloratur-Floskeln unterbrochen und gestört. Unserem Wagnerisch geschulten Ohre will dergleichen nicht mehr munden. Auf die Gefahr hin, bei unseren „Loeweanissimis“ Enttäuschung zu erregen, habe ich hier nur die Meinung vieler trefflicher Sänger ausgesprochen, die ausschliesslich durch solche Coloratur-Stellen zu ihrem innigen Bedauern immer wieder von der öffentlichen Vorführung vieler im Uebrigen köstlicher Werke abgeschreckt wurden. Am ersten ist noch ein Mezzosopran mit sehr gut geschulter Coloratur im Stande, diese und viele ähnliche Stellen so zu bringen, dass sie wenigstens nicht die Illusion störend wirken. — Was Loewe in der ihn umgebenden wirklichen und auch so sehr nüchternen Stettiner Welt an Kunstgesang hörte, war ausschliesslich dem noch üppig blühenden italischen Coloratur-Styl angehörig, daneben nur erst schüchterne Ansätze zu dem jetzt so hoch entwickelten deutschen Lieder-Kunstgesang. Es ist bewundernswerth, wie er in dieser künstlerisch ziemlich trostlosen Umgebung ganz nur aus seiner eigenen, unsäglich reichen und genialen Natur heraus sich einen so gut wie völlig neuen, deutschen Balladen-Styl erschaffen konnte. Es darf uns nur Wunder nehmen, dass er, dessen wirkliche künstlerische Umgebung mit der Wunderwelt, die er da erschloss, doch so gut wie keinen Zusammenhang hatte, ausser dem gemeinsamen Namen „Musik“, — dass er unter so wenig günstigen Verhältnissen im Ganzen genommen seinen Styl von allen undeutschen Einflüssen frei hielt, und dass jene uns heute störenden fremden Bestandtheile, die in seinen eigenen Styl nicht hineinpassen, sich verhältnissmässig so sehr selten bemerkbar machen! — Ueber die beiden prächtigen, frischesten Leben athmenden Balladen Uhland's „*Harald*“ und „*Graf Eberstein*“ wollen wir uns der Bemerkungen enthalten, weil ihr Vortrag verhältnissmässig einfacher ist. Jeder halbwegs tüchtige Barytonist kann sie zu trefflicher Wirkung bringen, wenn er nur die bei Loewe unentbehrlichen Requisiten: Parlando, viel Lebhaftigkeit und etwas schalk-

hafte Laune mitbringt, die nun freilich wieder unsern mit nobelem Tone akademisch geschulten Opern- und Liedersängern leider oft völlig fehlen. —

Etwas schwächer ist das darauf folgende „*Wiegenfest zu Gent*“, welches den Cyclus der 4 auf Karl V. bezüglichen Balladen eröffnet. Anastasius Grün's Gedicht ist als Ballade schwach, weil es keine eigentliche Handlung, keinen Conflict, sondern vorwiegend Betrachtungen enthält. Loewe war so bis in's Extrem objektiv, dass seine Musik immer genau die Höhe erklimmt, auf die sich der Dichter bezieht. Mit den genialsten Produkten seines Genres, z. B. mit Goethe's „*Erlkönig*“ steigt er zu genialster Höhe der Vollendung, während er zu schwächeren Gedichten, die er in seinem unverwüthlichen Schaffensdrange natürlich nicht immer vermeiden konnte, wenigstens keine eigentlich bedeutende Musik schaffen konnte. Eine solche hätte dem Tone des geringeren Dichters nur widersprochen. — Eigentlich sollten sich dieses naiv-wahrhaftige Verfahren unsere zu Dutzenden jetzt auftauchenden „Nachfolger Richard Wagner's“ zum Muster nehmen, da sie immer irrthümlicher Weise es versuchen, zu schwachen dramatischen Dichtungen eine Musik zu schreiben, die des grossen und unnachahmlichen Meisters Höhe erreichen soll! Dies könnte ihnen erst gelingen, wenn Jemand Dramen von ähnlicher Kraft und Tiefe zum Komponiren lieferte. Da es aber damit durchaus gute Weile hat, sollten sie, um Annehmbares zu liefern, auf der bescheidenen Höhe ihres Dichters verweilen, und nicht versuchen, das unaussprechlich Grossartige und Erhabene im Tone der Wagnerischen Musik nachzuäffen. — Ich will nicht verschweigen, dass Josef Waldner durch die ausserordentliche Kunst seines Gesanges und die feinsten Schattirungen der Einzelheiten auch dem „*Wiegenfest*“ zu einer erfreulichen und höchst eigenartigen Wirkung verhilft. —

Ganz im Gegensatze dazu stossen wir in der nächsten Nummer: „*Karl V. in Wittenberg*“ (Hohlfeld) auf eine echte und rechte historische Ballade. Sie entbehrt nicht der Handlung und nicht des Conflictes und auch nicht dessen voll und herzlich befriedigender Lösung. Kaiser Karl V. hat nach harter Belagerung die Veste Wittenberg eingenommen und zieht mit seinem Heere triumphirend in die besiegte und demüthig huldigende Stadt ein. Mit seinen stolzen Feldherrn tritt er in des Domes Hallen, wo zwei fromme, rechtgläubige sächsische Herzoge ruhen: Friedrich der Weise und Johann der Beständige. „Und Luther ruht hier an der Fürsten Seite?“ — ruft Karl empört — „und hier im Gotteshaus!“ Der finstere Herzog Alba stachelt den Kaiser dazu auf, den Ketzer, der die Ursache dieses blutigen Krieges ist, auszugraben und seinen Staub in alle Winde zu streuen! — Nach kurzem aber rühmlich bestandnem inneren Kampfe antwortet Karl in versöhnlichem Sinne: „Es ziemt mir nicht, dass ich sein Richter werde, da droben er einen höhern fand! — So spricht mein Herz, dies, Alba, ist mein Glaube, drum lass' ihn ruhn, und Friede seinem Staube!“ — Grade in diesen historischen Balladen sind des Meisters Vorschriften für den Vortrag der Singstimme ausnahmsweise so in's Detail gehend, dass wir Nichts hinzufügen können, ausser etwa, dass, wie überall bei Loewe, es versucht werden möge, die Personen auseinander zu halten, also die lebhafte Erzählung des Anfangs, dann die tiefere, dumpf grollende Stimme Albas und die heller und höher klingende des Kaisers auseinanderzuhalten.

Im dritten Bande finden wir nun gleich eingangs das Bedeutendste, Mächtigste, Vollendetste und zugleich auch am tiefsten Wirksame vereinigt, was Loewe geschaffen; es sind „*Edward*“, „*Erlkönig*“ aus op. 1 und „*Herr Oluf*“ aus op. 2. Trotzdem es die ersten Balladen sind, die der Meister schuf, hat er das ihm zu bestimmte Genre sofort mit so sicherer Hand erfasst und so wundersam instinktiv alles auf den ersten Hieb getroffen, dass er später die Arbeiten des

21jährigen Jünglings nie mehr übertroffen hat. Die Ursache davon ist in den Dichtungen zu suchen, welche echte und rechte Balladen im vollen Sinne des Wortes sind. Die Ballade als solche ist ursprünglich ein Produkt des mittelalterlichen Volks-Empfindens. Daher das eigenthümlich Ahnungsvolle und vorwiegend Schau- rige, Dämmerige und Nüchtige ihrer Klänge. Sie entspricht wenig dem modernen Empfinden, welches mehr dem Tageshellem, deutlich Klaren zugewendet ist und Alles sagen, Nichts errathen lassen will. Daher aber auch ist die moderne Dichtung flacher, die alte Dichtung geheimnissvoller, tiefer, weil sie Manches nur andeutend errathen lässt in ihren ungewissen Umrissen. Die Balladen unserer grossen hauptsächlichsten Meisterdichter in dieser Gattung: Bürger, Goethe und Uhland schliessen sich treu der ursprünglichen, alten Volksempfindung an, während z. B. Schiller, mehr griechischen Mustern nachstrebend, selbständig vorgeht. Auch die historischen Balladen vieler späterer Dichter sind nicht so rein in ihrer Form. Goethe's *Erlkönig*, die Krone der ganzen Dichtungsgattung, ist eine Volksballade. Nur ist die Vollendung der Form hier eine künstlerische, während die eigentliche Volksballade oft unbeholfen genug im Ausdruck ist. Noch mehr nähern sich Herders „*Herr Oluf*“ und „*Edward*“ der letzteren. Sie sind sogar nur künstlerisch vollendete Nachbildungen, oder Uebersetzungen alter wirklich vorhandener Volksballaden: „*Oluf*“ ist dänischen, „*Edward*“ schottischen Ursprungs. — Ein düsterer schottischer Nebelmorgen graut, da tritt Edward, düster wie das Verhängniss, zur Hütte der Mutter, auf deren ängstliche Fragen, von wessen Blut sein Schwert geröthet sei, er zweimal ausweichend antwortet. Immer noch hat der Sänger mit der Kraft zurückzuhalten, bis er bei der dritten angstvollsten Frage der Mutter mit voller Gewalt losbricht: „Ich habe geschlagen meinen Vater todt, Mutter, Mutter! Ich habe geschlagen meinen Vater todt, und das quält mein Herz! O!“ Eine lange Pause (die Fermate!) und das Frage- und Antwort-Spiel beginnt von Neuem. Auf Erden soll sein Fuss nicht ruh'n, über's Meer will er wandern, sein herrlicher Hof und die schöne Halle seiner Väter mögen in Schutt zerfallen, Weib und Kind mögen betteln gehen, „ich seh' sie nimmermehr!“ Mit tiefem Schmerze und Wehmuth bringt er dies letzte vor. Aber nun, auf die in gesteigerter, fürchterlicher Angst gethane letzte, bange Frage der Mutter, was sie nun thun solle, (man beachte den jähen mehrmaligen Wechsel zwischen f. und pp.!) bricht er im Zorne los und spricht das grause Wort der Verdammniss für die Urheberin des Vaternordes: „Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruh'n, Mutter, Mutter! Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruh'n, denn Ihr, Ihr riethet's mir! O!“ — Es ist ein konsequent durchgeführter Zwiegesang, siebenmal getheilt zwischen Mutter und Sohn, und könnte ganz wohl von Alt und Bariton ausgeführt werden. Soll es Ballade bleiben, so ist die Hauptaufgabe Mutter und Sohn im Tone deutlich zu trennen, die Stimme der Mutter mehr weiblich zu färben, falsettartig die hohen Töne zu nehmen, des Sohnes Rede männlicher, kräftiger und mit reiner Bruststimme zu geben. Loewe's kurze 6 Seiten Musik zu dieser merkwürdigen Dichtung geben das ergreifendste Seelengemälde, welches gedacht werden kann. Die innere Gewalt und Dramatik des Ausdruckes ist hier auf das höchste gesteigert. Jedenfalls wegen des durchaus nöthigen Wechsels zwischen Weiber- und Männerstimme und der Schwierigkeit, die dies den meisten Sängern bereitet, wird die ganz allgemein gekannte und geschätzte Ballade doch selten öffentlich gesungen. Gura, der hohe Meister in der Imitation der Loewe'schen Frauen-, Kinder- und Geisterstimmen, singt den „*Edward*“ häufig und vollendet, gewöhnlich vereint mit den andern beiden Nummern des opus 1, dem tief wehmüthigen, herzrührenden „*der Wirthin Tochterlein*“ und der Perle aller Loewe'schen Balladen dem „*Erlkönig*“.

Die Schwierigkeit im Vortrage des „*Erlkönig*“ ist das deutliche Auseinanderhalten der vier Stimmen des Erzählers, des Vaters, des Kindes und des Erlkönigs. Für den Erzähler wähle der Sänger den normalen Ton des hohen Baritons, der Vater ist künstlich ein wenig tiefer bassartig zu färben, das Kind mit möglichst wenig Brustton falsettartig. Am schwierigsten ist der Ton des Erlkönigs zu treffen, ebenfalls falsettartig, dabei geisterhaft flüsternd, mit fast geschlossenem Munde säuselnd, sehr leise und ein wenig dumpf, unheimlich. Erst am Schlusse kommt der Erzähler wieder zu Worte: mit höchster Kraft den unheimlichen rasenden Ritt mit seinen fremden, eiskalten Modulationen begleitend. Das „Reitmotiv“ in Triolen ist schon früher zweimal aufgetreten, wenn der Vater, selbst geängstigt durch des Kindes Angst, das Ross zu neuer Eile spornte. Loewe hat also hier wie so häufig den Dichter ergänzt und die Details weiter ausgemalt. Ganz die selbe Reitfigur in der selben Tonart g-moll wendet Wagner im Vorspiele zum 3. Aufzuge des „*Siegfried*“ und sonst häufig im „*Ring des Nibelungen*“ an.

„*Herr Oluf*“ in Herders Uebertragung. Herr Oluf reitet durch den nächtlichen Wald, da tanzen die Elfen und fordern ihn unter Versprechung von allerlei Schätzen auf, an ihrem Tanze theilzunehmen. Als Oluf es dreimal, mit immer grösserer Entschiedenheit, unter Berufung auf seinen morgigen Hochzeitstag verweigert hat, schlägt ihn Erlkönigs Töchterlein aufs Herze: „reite hin, zu deinem Fräulein werth!“ ruft sie ihm höhnisch zu. Bleich und verstört antwortet er, heimgekommen, auf die angstvollen Fragen der Mutter. Als die Braut morgens mit den Hochzeitsgästen naht, findet sie den Bräutigam todt. — Loewe hat zu dieser einfachen Volksballade eines seiner ergreifendsten Tongemälde hinzugefügt. Die Hauptschwierigkeit für den Sänger besteht wieder, wie bei „*Erlkönig*“, in einer sehr verschiedenen Färbung des Tones. Tanz und Rede der Elfen sind so zart und duftig wie möglich zu geben, Imitation von Frauen- und Geisterstimme zugleich. Die Antworten Olufs schlicht, treu, männlich, mit kräftigem Brustton. Das Höhnische im „reite hin zu deinem Fräulein werth!“ kann durch ein intensives Binden der beiden verschiedenen Cis auf „Fräulein“ verstärkt werden. Die angsterfüllten Fragen der Mutter sehr leise, weiblich-falsettartig; die Antworten Olufs mit männlichem Tone, aber wie gebrochen in der Kraft und sehr dumpf. Die Sonne geht auf, der Morgen kommt und mit ihm die Braut und die Gäste. Der Begleiter darf das Vorspiel (E-dur) ja nicht hastig nehmen, um den Gegensatz dieses lieblichen Bildes zu den vorausgegangenen spukhaft-nächtigen recht auszumalen. Die kurze Frage der Braut „wo ist Herr Oluf, der Bräutigam mein?“ zu der so überaus lieblichen, reizvollen Phrase des Klaviers ist vertrauensvoll, mit hellem, süßem Tone und ganz weiblich, also den Brustton so flach wie möglich nehmen! Die Antwort düster-geheimnissvoll. Da tritt hastig die Braut heran und hebt die Decke von Scharlach: „da lag Herr Oluf und war todt.“ Diese Schlussworte düster, zerschmetternd, kräftig.

„*Prinz Eugen, der edle Ritter*“ von Freiligrath ist mit Recht eines der am häufigsten vorgeführten und am meisten geliebten Stücke Loewe's, es ist aber auch bedeutend leichter im Vortrag, wie die vorangehenden, weil Alles mit der natürlichen Männer-Stimme vorgetragen werden kann, nur immer parlando, kurze Noten, nicht binden und die Schlussworte: „der Trompeter thät den Schnurrbart streichen und sich auf die Seite schleichen zu der Marketenderin“ mit gebührender schalkhafter Laune. In wenigen Meisterstrichen wird das österreichische Feldlager und die Entstehung des bekannten Volks- und Soldatenliedes geschildert. Der Trompeter hat „vor 8 Tagen die Affaire“, die Eroberung von „Stadt und Festung Belgrad“ durch Eugen „in gehör'gen Reim“ gebracht. „Selber auch gesetzt

die Noten, drum ihr Weissen und ihr Rothen! merket auf und gebet Acht!“ Bis hierher Alles mit ziemlich kräftigem Tone, nun aber singt er „einmal, zweimal, dreimal“ leise vor, ein crescendo und los bricht (die volle Gewalt der Stimme entfalten!) der Chor: „Prinz Eugen der edle Ritter!“

„Archibald Douglas“ von Fontane gehört mit „Prinz Eugen“, „Heinrich der Vogler“ und „die Uhr“ zu den am häufigsten gesungenen Balladen Loewe's, auch unter den beliebtesten Liedern eines Schubert, Schumann und Franz sind nur ganz wenige, die so häufig in den Konzertprogrammen erscheinen und es zu einer ähnlichen wirklichen Volksthümlichkeit gebracht haben. Auch „Douglas“ hat viele Vorzüge, die das ganz gerechtfertigt erscheinen lassen: trotz ihrer Länge gibt die Dichtung in durchaus übersichtlicher, verständlicher und dem Deutschen sympathischer Weise ein ergreifendes Seelengemälde der glühendsten Vaterlandsiebe, welche alle Schranken durchbricht. Auch der Vortrag ist, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten, so doch in der Hauptsache kernig, markig, einfach und nicht so entschieden heikel wie der der meisten übrigen Balladen Loewes. — 7 Jahre hat es Douglas getragen und trägt's nicht länger mehr: die Verbannung aus dem Vaterlande. Hintreten will er vor den König in dieser Knechtsgestalt, und, trägt dieser noch den alten Groll: „so komme, was da kommen mag!“ Nachdem Douglas sich so mit der unbeugsamen Festigkeit eines grossen Entschlusses (man beachte die häufigen *sf.*) gewappnet, schlummert er auf einem Steine am Wege ein. Da horch! kommt näher und näher mit Hörnerschall und Meutegebell der königliche Jagdzug. König Jakob erröthet vor Zorn, als er Douglas erblickt, doch Douglas, unerschrocken, trägt demüthig seine Bitte vor: „*Moderato flebile*!“ Die siebenmalige Wiederholung der flehenden melodischen Phrase stellt dem Sänger die Aufgabe, Abwechslung durch angemessene, verschiedene Charakteristik jedes Satzes, ja jedes einzelnen Wortes hervorzubringen. „Ich hab' es getragen sieben Jahr, dass ich ein Douglas bin!“ endet Douglas schluchzend. Die Erinnerung an die Jugendzeit, da Douglas sein Lehrer in allen Künsten war, rührt den König zwar flüchtig, dämpft aber nicht seinen Zorn: „ein Douglas vor meinem Angesicht wär ein verlornor Mann!“ Schnell reitet er bergan. Aber Douglas bleibt ihm muthig zur Seite. Schneller und schneller (das Tempo erst allmählich immer lebhafter werdend!) wird der Ritt, aber Douglas hört nicht auf zu flehen: „nur lass mich athmen wieder auf's neu die Luft im Vaterland“ so schliesst er mit einer jedes Gemüth mächtig ergreifenden Melodie. „Und willst du nicht, so hab' einen Muth und ich will es danken dir, und zieh' dein Schwert, und triff mich gut — und lass mich sterben hier!“ Hier muss der Ausdruck bis zum mächtig Alles überwältigenden Gefühle und bis zu höchster Prägnanz und energischer Kraft gesteigert sein, um es begreiflich zu machen, dass der König nun nachgeben muss! — Bis zu diesem Höhepunkte der Ballade eine immerwährende Steigerung! Auf die Höhe des Konfliktes folgt schnell dessen voll das Gemüth befriedigende Lösung: König Jakob springt mit Freude-blitzenden Augen vom Pferde, reicht ihm das Schwert und ernennt ihn wieder zu seinem Seneschall: „der ist in tiefster Seele treu, wer die Heimath so liebt, wie du!“ Auch hier ist die Gesanges-Rede bis zur äussersten Macht, Wärme und Innigkeit des überquellenden Gefühles begeisterter Rührung zu steigern. — „Douglas“ ist in allem eine echte Ballade, musterhaft im Scenenwechsel, in der ganz allmählichen Steigerung, in der klar übersichtlichen Handlung, deren Aufbau und der Lösung des Knotens. Aber jene zahllosen Verehrer unter den Deutschen hat ihm jene stark lyrische Beimischung und Gefühlsinnigkeit verschafft, die wegen des häufigen Vorwiegens der Schilderung natürlich nicht allen Balladen zu eigen sein kann.

Im 4. Bande die bei Weitem werthvollste Gabe ist Goethes herrliches „Hochzeitlied“, auch in der Komposition Loewe's ein geradezu prächtiges Stück. In seinem ausserordentlich hohen Werthe schliesst es sich „Edward“, „Erlkönig“ und „Oluf“ an, nur ist es das nach der heitern Seite, was jene nach der düstern und tragischen sind. Ein Seitenstück zu „Kleiner Haushalt“. Während er dort den Thierlein und Blumen musikalisches Leben gab, lässt Loewe hier das lustige Völklein der Zwerge nach seiner Pfeife tanzen. — Der Graf kehrt vom Kreuzzuge heim in sein inzwischen verödetes Schloss. Wie er die Augen zum Schlummer schliessen will, erscheint ein spannenlanges Männlein, kündigt mit possierlicher Wichtigkeit an, dass in Abwesenheit des Herrn das Völklein der Zwerge vom Schlosse Besitz ergriffen habe und, wenn er's vergönne, nun eine Zwerge-Hochzeit feiern wolle. Mit behaglichem Nicken, halb wachend, halb träumend, gewährt der Graf die Bitte. Nun entwickelt sich allmählich der kleine, prächtige Zug, 3 Trompeter voran, zuletzt im vergoldeten Wagen die Braut. Trotz des durchgehends sehr lebhaften Zeitmaasses hier noch nicht zu sehr zu eilen, damit die Möglichkeit einer Steigerung bis zum plötzlichen Verschwinden der kleinen Kobolde bleibe. Nun beginnt unter sinneverwirrendem Geschwirr, Geflüster, Klingen und Rauschen zuerst der Tanz, dann die Hochzeitstafel. „Das Gräflin, es blicket hinüber, es dünkt ihm, als läg' er im Fieber!“ Plötzlich, husch, husch! verschwindet der bunte Reigen. „Und was er so artig im Kleinen geseh'n, erfuhr er, genoss er im Grossen,“ als er einst seine eigene Hochzeit feierte, „da, wo ihr den Enkel des seligen Herrn, den heute Vermählten, beschmauset.“ Das ganze ist also als ein launiger Trinkspruch an fröhlicher Hochzeitstafel aufzufassen. — Gura singt das „Hochzeitlied“ mit unnachahmlicher Liebenswürdigkeit und mit einem kaum wieder zu findenden, blitzschnellen parlando, welches hier allerdings zur Nothwendigkeit wird. — Eine ungemeine Leichtigkeit im Ansprechen des Tones wird verlangt. Ist schon Einleitung und Schluss leicht zu geben, so ist das Treiben der Zwerglein noch leichter und luftiger wiederzugeben. Der Sprecher der Zwerge mit seiner Wichtigkeit hat einen das Komische streifenden Ton. Loewe hat „keck“ vorgeschrieben. Das Motiv ist ganz das gleiche, wie zu Anfang, nur in anderer Tonart und variirt. Das Ganze, einheitlich, wie aus einem Gusse, macht bei geeignetem Vortrage eine ganz ungeheure Wirkung, wie Loewe selbst dies schon 1844 in Wien wiederholt erfuhr.

„Der grosse Christoph“ vom Dichter des „Freischütz“, Friedrich Kind, ist meines Wissens noch nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen. Der Grund ist ausser der grossen Länge von 24 Seiten die musikalische Monotonie namentlich des ersten Theiles mit seinen endlosen Wiederholungen der selben Phrasen. Dennoch ist viel daran verloren, denn trotzdem sich Loewe hier vielleicht einmal die Sache recht leicht gemacht hat, ist dies eine Legende von derbem, kraftvollem Humor (bis zur Naturalistik!) und dabei doch tiefreligiös und für jedes der Frömmigkeit fähige Gemüth hochehrwürdig! — Offerus, ein trotziger, wilder Landsknecht von riesiger Gestalt, will „nur dem Grössten die Haut verkaufen“. So dient er denn zuerst dem Kaiser, als dem Herrn der Christenheit. Aber der Kaiser erbebt vor dem Teufel, so wendet er sich diesem als dem Grösseren zu. Aber auch der Teufel erbebt vor einem Grösseren, vor „Maria's Sohn!“ — Nun verlässt unser Offerus mit groben, höhrenden Worten (die Stimme des Offerus stäts sehr derb und grobkörnig zu halten, zu sondern von den Stimmen des Kaisers, des Satans, des Christkindleins etc. etc.) flugs auch den Teufel, begibt sich abermals auf die Wandschaft: „doch weil ihn wenig im Herzen tragen, weiss keiner die Wohnung des Herrn ihm zu sagen“. Nach mancherlei

Irrfahrten und bunten Abenteuern lässt er sich in einer Hütte an einem gewaltigen Strome nieder, welcher frommen Pilgern den Weg nach Rom versperrt. Hier dient er Jesus Christus, dem wahrhaft „Grössten“, auf seine Weise mit seiner riesigen Gestalt und Leibesstärke, indem er „geduldig wie ein Kameel und Elephant“ auf seinem Rücken über den Fluss trägt. Kein Fahrgeld nimmt er, denn: „ich trage für's ewige Leben“. — Offerus ist ein Greis geworden, da ruft es einst in der Sturmnacht „gar kläglich beweglich: du guter, du lieber, du grosser, du langer Offere hol' über, hol' über!“ Aber Niemand ist zu sehen. Der Ruf ertönt zum dritten Male und zum dritten Male watet Offerus im Gedanken an Jesum Christ treulich durch die angeschwollene Flut. „Er find't auch ein zartes Junkerlein mit goldenem Kraushaar und lichtem Schein, ein Lammesfährlein in der Linken, ein Weltküglein in der Rechten blinken.“ Mit zwei Fingern hebt er es auf, setzt's auf den Kopf. Doch in der Fluth wird die kleine Last schwerer und schwerer, „fast wär er mit dem Kindlein ersoffen! Ach Herrlein, ich bitte, nicht wiederzukommen, denn diesmal hab' ich Schaden genommen.“ Da tauft ihn der Knabe „*Christophorus*“, denn er trug den Heiland der Welten. Seine Sünden sind ihm verzieh'n, auf Christus Geheiss pflanzt er seinen Stab in die Erde. Der grünet nach 3 Tagen und die Engel tragen die Seele Christoph's zu lichten Höhen. — Der derbe und doch wieder so zarte und gemüthvoll-naive, echte Legenden-Ton des Dichters ist vom Komponisten natürlich meisterhaft getroffen. Zu jener Simplität und kindlich-religiösen Einfalt der Legende passt die Einfachheit der Musik vortrefflich, wenn sie auch manchem Modernen, der gar nicht mehr fähig, dergleichen einfältig-kindlich Frommes nachzufühlen, gar zu einfach vorkommen dürfte. — Die durch die sehr häufigen Wiederholungen des selben Motives leicht entstehende Monotonie könnte durch einen Meister des Balladengesanges, wie z. B. Paul Bulss, trefflich vermieden werden durch stäts verschiedene Färbung des Tones und Charakteristik im Vortrage. Bulss würde, wenn er sich zu dem Wagestück entschlosse, sicher eine merkwürdige und bedeutsame Leistung daraus gestalten. Der trotz der Knittelverse und der oft etwas ungenirt leichten Form doch tiefbedeutsame religiöse Inhalt des Werkes würde den Sänger bei seinem Unternehmen unterstützen.

Der 5. Band enthält nur Lord Byron's „*Hebräische Gesänge, Gedichte und Balladen*“, darunter neben Liedern von leuchtender melodischer Schönheit die ergreifende Geisterballade „*Saul und Samuel*“. Hier bewegt sich Loewe wieder einmal auf seinem und der Ballade überhaupt eigenstem Gebiete, dem geisterhaft Schaurigen. Wen müsste bei richtiger Ausführung nicht tiefes Grausen und gespensterhaftes Entsetzen erfassen, wenn der Geist Samuels, durch die Kunst der Hexe von Endor gerufen, aus seiner Gruft steigt und dem Könige Saul den Verlust der Krone, des Reiches, des Sohnes und des Lebens für den kommenden Tag prophezeit.

Im 6. Bande sind von hohem künstlerischen Werthe „*Treu-Röschen*“, wieder eine Geisterballade, die 3 Legenden „*die wandelnde Glocke*“, „*des fremden Kindes heil'ger Christ*“ und der „*heilige Franciscus*“, ferner „*der seltene Beter*“, ernsten Inhaltes, in höchst gelungener Weise die markige Gestalt des „*allen Dessauers*“ zeichnend. Zur näheren Besprechung wählen wir nur die Schlussnummer des Bandes, Albert B. Bachs Favorit- und Glanzstück in Schottland und England, „*Odin's Meeresritt oder der Schmied auf Helgoland*“. Meister Oluf will um Mitternacht den Ambos verlassen, da wird er mit Macht herausgepocht. Ein stattlicher Reiter begehrt neuen Beschlag für sein Ross. Doch für dessen gewaltigen Huf ist das Eisen zu klein. Aber es dehnt sich unter den Händen aus und umschliesst den Huf. „Da ergreifen den Meister Bang und Graus!“ — Der Reiter sitzt auf,

hoch durch die Lüfte schwingt sich sein Ross, weit über das Nordmeer hin zu blut'ger Schlacht in Norwegen, welches Odin noch vor der Sonne erreichen wird: „12 Adler fliegen hinter ihm her; sie fliegen schnell, doch erreichen ihn nicht!“ — Loewe hat hieraus ein Musikstück von seltener Naturfrische, von enormer Kraft und gewaltiger Wirkung geschaffen. Ein dankbares Konzertstück im allergünstigsten Sinne! Loewe schrieb es, noch voll von den erfrischenden, grossartigen Eindrücken seiner nordischen Reise. Scharfe, kühle und kräftige Luft des Nordmeeres scheint in diesen fluthenden Tönen, in diesen markigen, sehr bestimmt zu gebenden Rhythmen (die sehr häufigen *sf.*) zu wehen. — Im Zwiegespräche zwischen Odin und Oluf die hellere, höhere Stimme des Gottes von der tieferen, dumpferen des Schmiedes zu trennen. Ausserdem spricht Odin eilig drängend, also feurig, Oluf bedächtig und langsam. Der Schluss erfordert den ganzen Glanz einer mächtigen Stimme und das Feuer eines von einem erhabenen Bilde (Wotan über die See reitend!) ganz erfüllten Gemüthes. Die Begleitung erfordert, wie stäts bei Loewe, keine grade übermässige Technik, aber dafür den höchsten Feinsinn, um der Komposition und dem Sänger in die feinsten Schattirungen zu folgen. Wie selten gelingt es doch, einen Begleiter dahin zu vermögen, und wie selten sind deshalb die wahren Loewe-Spieler! In- und auswendig muss einer erst die Noten, dann den Geist der Dichtung kennen, um dann wirklich dem Sänger in Allem folgen zu können. Solche, die sich diese Mühe nehmen, also aus Loewe's Balladen ein Studium machen, sind noch seltener wie seine Sänger! —

Welch ein Gegensatz zu dem eben behandelten Helden- und Kraftstücke ist im 7. Bande „*die Gruft der Liebenden*“ mit ihrer süssesten, innigsten Zartheit. Das Gedicht ist nicht frei von Mängeln, wurde Loewe anonym zugesandt. Dennoch verdanken wir diesem Zufall ein merkwürdiges Werk von grösster Kraft der Erfindung und Kunst der Ausführung. Während die Liebe das Hauptthema der ganzen Lyrik und fast auch der Dramatik ist, tritt sie im Epos und der diesem sich annähernden, vorwiegend schildernden und erzählenden Ballade im Allgemeinen etwas zurück. Eine Beschränkung, die natürlich erscheint, wenn wir erwägen, dass die Liebe in der Ballade nur eines von so vielen anderen Themen ist, die das selbe Recht beanspruchen. Auch haben unsere grossen Meister unter den Balladen-Dichtern nur wenig eigentliche Liebesballaden geschaffen. Dem Zufall, der unserem Meister hier eine, freilich in der Form etwas unklare, aber doch eigentliche und rechte Liebesballade zuführte, verdanken wir ein seinem Tone nach von allen übrigen stark abweichendes Werk. Die Musik, deren thematischer Aufbau der selbe sparsame, praktische und bis zum Aeussersten klare und durchsichtige ist, wie stäts, athmet in ihrer Melodik eine bei dem so häufig geradezu etwas kalt-plastischen Meister ganz ungewohnte Gluth. Ein sinnlich berückender Zauber, eine wollustschwangere Atmosphäre, ein warmer südlicher Hauch scheint über dem Ganzen zu lagern, er nimmt sich bei unserem so deutschen Loewe fast fremd und exotisch aus. Nach einer längeren Einleitung, der duftigen Schilderung des Paradieses, welches die Natur über den Ruinen der einst so stolzen Königsburg am Tajo zauberte, beginnt die eigentliche Erzählung mit entschiedener Veränderung des Tones: des Königs Tochter soll dem ungeliebten Manne die Hand reichen. Aber diese liebt den Ueberbringer der Botschaft, des Königs Kämmerling: „so nehm' ich denn den Ring von deiner Hand, so reich' ich dir die Hand zum ew'gen Bunde: folg' mir in's unbekannte Land!“ — Sie stirbt aus Liebesgram. Doch um Mitternacht öffnet leise der Ritter ihre Gruft und erweckt sie mit seinem Kusse zu neuem Leben, zu seliger Liebesfeier an unheimlicher Grabesstätte. Doch der König belauscht den Frevel, schliesst für ewig des Grabes Thür, auf welche er sterbend niedersinkt, den Fluch über denjenigen aussprechend, der je seine

Ruhe stören werde. Fünf Tage noch hört man hinterm Eisengitter das Geflüster der Liebenden, „dann starb es ab, so leise, immer leiser, dann ward es stille — wie der Tod.“ — Die Aufgabe ist schwierig, vielgestaltig, aber anziehend. Gura, auch Waldner haben sie oft bewältigt, viele Andere schreckt nur die Länge ab und der grosse Umfang, welche stimmlich verlangt wird. Loewe schrieb die Mehrzahl seiner Sachen für seinen eigenen Tenor mit ungewöhnlich entwickelter Tiefe; kein Wunder, dass sie für Barytonisten oft unbequem hoch liegen, während er doch, der Charakteristik zu Liebe, oft auch andauernd und ermüdend sich in der Tiefe bewegt. Dafür ist das Meiste bei ihm zart andeutend und mit halber Stimme gedacht. Ich glaube, dass die meisten Durchschnittsballadensänger Loewe viel lauter singen, als es gemeint ist. Lied und Arie bewegen sich in mehr bequemer Lage, und vom Liede oder von der Oper aus erst nehmen die meisten Sänger ihren Weg zur Ballade. Kein Wunder, dass die meisten zuviel vom Liede — oder Opern-Styl beibehalten. Die „Stimme zu zeigen“, wie der technische Ausdruck lautet, ist die Ballade überhaupt weniger, am wenigsten speziell diejenige Loewe's geeignet. — So ist beispielsweise die ganze lange und kostbar melodisch dahinfließende Einleitung zu der von uns zuletzt in Betracht gezogenen Ballade trotz des an wenigen Stellen vorgeschriebenen *f.* mit gedämpftem Tone zu geben; die Stimme des Königs mit dem natürlichen Brustton, sein Zorn mit voller dröhnender Wucht; die Stimme des Kämmerlings männlich, doch zum Unterschiede heller und zarter gefärbt; die Stimme der Tochter ganz gedämpft mit entschiedenem, zartem mezza voce; ebenso und bis zum Geflüster schliesslich herabsinkend der traurig und sanft und doch so bezaubernd süß allmählich dahinsterbende und bis zum Hauche ermattende Schluss! —

Um das Bild, das wir hier von der Ballade Loewe's zu geben versucht haben, zu vervollständigen, müssten wir auch noch eine mindestens eben so grosse Anzahl der in die Heftausgabe noch nicht aufgenommenen einzeln erschienenen Schöpfungen dieses grossen Meisters betrachten. Vor allen die mächtige Legende in 5 Theilen, „*Gregor auf dem Stein*“, eine der schönsten Leistungen von Paul Bulss. Der bis zum Grässlichen tragische, der Oedipussage ähnelnde und doch mild verklärt abschliessende Stoff gab Loewe Gelegenheit seine ganze Kraft auch im strömenden Gesange, im unmittelbaren Ausdruck des Gefühles kundzugeben, z. B. in dem tiefergreifenden Gesange des büssenden Gregors auf dem Felsen-eiland. Welch ein Glanz erfüllt dann den Eingang des nächsten Stückes, Gregors Einzug als Papst in das festlich geschmückte Rom. — Auch „*der getreue Eckart*“, die „*Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen*“, „*Napoleon auf St. Helena*“, „*Tom der Reimer*“, „*Hueska*“, „*der Zauberlehrling*“, „*die Heinzelmännchen*“, (wieder eine Zwergen-Ballade und ein köstliches Seitenstück zum „Hochzeitlied“), der von Gura zur grössten Beliebtheit erhobene „*Nöck*“, „*der Mutter Geist*“ (Bulss) und die polnischen Balladen „*die Lauer*“ und „*die 3 Budrisse*“, „*Kaiser Otto's Weihnachtsfeier*“, endlich zwei für Sopran gut mögliche Werke „*die Spreenorne*“ und Richard Wagner's Liebling die dämonische, kleine „*Walpurgisnacht*“ („Die Hexe“) von W. Alexis in Form eines wahrhaft infernalischen Zwiegespräches zwischen Mutter und Tochter. Fast jedes der eben aufgezählten Werke und noch viele andere nicht von uns genannte würden uns den Meister wiederum von ganz neuen, bisher nicht beobachteten Seiten zeigen. Doch wird das Voranstehende genügen, um damit zu beweisen, dass es sich hier um einen von allem früheren Gesanges-Styl abweichenden neuen und eigenthümlichen Styl handelt. Dem Liede sowohl wie der Oper gegenüber bildet die Ballade für den Sänger die weitaus komplizirtere und schwierigere Aufgabe. Werden diese Schwierigkeiten überwunden, so ist aber diese Aufgabe auch eine überaus dankbare und lohnende, und man könnte

nur wünschen, dass eine grössere Anzahl von Sängern sich von dem leicht das Gefühl verweichelnden Lieder- und Arien-Vortrag im Konzerthe ab und einmal der Ballade als kräftigerer Kost zuwenden möchte. Aber freilich sind die Gesetze dieses neuen Styles nicht so leicht zu finden. Sie erscheinen bisher nur von Loewe selbst, dann von ganz vereinzelt Sängern von Genie mehr zufällig gefunden als systematisch fest begründet. — Ein Irrthum, in den speciell unsere Bühnensänger verfallen, sobald sie Balladen singen, ist der, die Farben zu stark aufzutragen. Eine Andeutung genügt. Die Ballade bleibt trotz ihrer inneren Verwandtschaft mit dem musikalischen Drama, doch stets nur die Bleistift-Skizze. Das musikalische Drama allein ist das in voller, blühender Farbenpracht ausgeführte Oelgemälde. —

Obwohl grade die genialsten der Balladensänger nach Loewe sich von der Bühne her diesem Zweige des Gesanges zugewendet, bleibt es doch ein grosser Schade, dass wir fast gar keine Sänger besitzen, die den Balladengesang zu ihrem Haupt-Berufe machen. Erstens aus praktischen Gründen, weil die gedachten Opern-Sänger (oder auch Konzert- und Oratoriensänger!) in der Hauptsache durch andere Aufgaben absorbiert und immer wieder von diesem Felde abgelenkt werden. Zweitens aus ideellen Gründen, weil, wie wir schon nach unserer nicht einmal erschöpfenden Betrachtung nur der Loewe'schen Werke gesehen haben, der richtige Vortrag und der ganz reine Styl für die in Musik gesetzte Ballade weder vom Liede noch vom musikalischen Drama aus zu gewinnen ist, von der Zwitterform Oratorium ganz zu schweigen. —

Die Ballade benützt zwar, wo sie sie braucht, alle Errungenschaften anderer Musik-Zweige, aber sie folgt dennoch schliesslich nur den ihr eigenen Gesetzen des Vortrages, welche aber mit nimmer rastendem Fleisse und unendlicher Mühe aufgesucht sein wollen und sicher, wenigstens bei einem guten Theil der Loewe'schen Tondichtungen, versteckt genug liegen. Viel einfacher im Vortrage sind die übrigen ganz vereinzelt nur gelungenen Versuche Schubert's, Schumann's und Liszt's auf diesem Felde. Wir müssen uns also, durch die Thatsachen gedrängt, schliesslich zu der Ansicht neigen und es noch einmal kühnlich behaupten und ausdrücklich betonen, dass für die wirkliche praktische Wiedergabe von Balladen-Gesängen der neue Style erst aufgefunden werden muss, da er bisher nur zufällighin und wiedergefunden, aber nicht fest begründet erscheint. — Das Einfachste und am nächsten Liegende wäre nun wohl, zu diesem Zwecke die wenigen noch lebenden Personen zu befragen, die noch im Besitze einer Tradition aus Loewe's bester Zeit sind und Auskunft geben können über die Art und Weise, wie er seine Balladen selbst sang und spielte. Oder man möge diejenigen Vereinzelt unter den Lebenden, die durch eigene, bedeutende Leistungen auf diesem Gebiete, sei es als Sänger, sei es als Komponisten, ihre Befähigung grade für diesen Zweig unserer Musik klärllich dargethan haben, um ihre persönliche und praktische Unterweisung ersuchen, denn durch die Schrift kann hierfür nur ein schwacher und ungenügender Versuch gemacht werden. In solchen Dingen entscheidet schliesslich nur das lebendige Beispiel durch Wort, Blick, Gebärde und — Ton selbst. Nach so manchen vorausgegangenen, nie wieder gut zu machenden Versäumnissen auf wichtigeren Gebieten wagen wir jedoch eine solche Hoffnung auf eine wirkliche „Schule des Balladengesanges“ nicht auszusprechen! — — —

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

X.

Mitten im Schoosse der raffinirtesten Geselligkeit hat der Egoismus sein System gegründet, und ohne ein geselliges Herz mit heraus zu bringen erfahren wir alle Ansteckungen und alle Drangsale der Gesellschaft. —
(Schiller.)

XI.

Die Menschen sind der Kunst mehr gewachsen als der Wissenschaft; die Kunst schliesst sich in ihren einzelnen Werken ab, die Wissenschaft erscheint uns grenzenlos.
(Goethe.)

Die Renaissance.

Historische Scenen vom Grafen Gobineau.

Deutsch von Ludwig Schemann.

Zweiter Theil.

Cesare Borgia.

Cesena.

1502.

Der freie Platz vor der Citadelle. — Zelte; Kriegsbaracken; französische und italienische schwere Reiter. — Don Michele, Freibenter-Hauptmann und Vertrauter Don Cesare Borgia's, plaudert mit Herrn Burchard, dem Ceremonienmeister des heiligen Vaters. Sie spazieren abwechselnd in die Länge und in die Breite, die Hände auf dem Rücken.

Don Michele.

Während unser Herr seine Depeschen dictirt, wollen wir uns abseits wenden, und ich werde Euch Aufschluss über Das geben, was Seine Heiligkeit zu wissen wünscht.

Burchard.

Wir sind hier ganz am Platze. Diese Franzosen verstehen kein Wort von Dem, was wir sagen.

Don Michele.

Ihr habt Recht. Erwecken wir nicht zu sehr den Schein, als ob wir die Einsamkeit suchten und die Geheimnissvollen spielten.

Burchard.

Don Cesare scheint uns verloren! rettungslos verloren! Seine Condottieri haben, gegen ihn verbündet, seine festen Plätze einen nach dem andern weggenommen! Das Herzogthum Urbino hat sich empört; der frühere Fürst ist von den Volksmassen mit den entgegengesetzten Zurufen empfangen worden, als die waren, welche ihn bei seinem Abzuge begleitet hatten. Kurz, das Schlimmste ist Euch zugestossen; da ist kein Rath mehr. Das denken wir in Rom.

Don Michele.

Ihr vergesst einen Hauptpunkt. Woher kommt uns unsere Kraft?

Burchard.

Ach, mein Gott, Ihr werdet mir sagen, dass Alexander VI. hinter Euch steht, und dass seine Hand Euch stützt. Aber erwägt . . .

Don Michele.

Nur ein Wort! Alexander VI. hat uns zum Cardinal gemacht; wer hat uns zum Fürsten gemacht?

Burchard.

Ludwig XII., König von Frankreich; aber er entzieht Euch seinen Schutz, er kehrt sich gegen Euch, er bedroht Euch sogar, sagt man uns!

Don Michele.

Ihr geht den Dingen nicht auf den Grund. Warum liebt uns Ludwig XII.?

Burchard.

Um des Cardinals d'Amboise willen.

Don Michele.

Vortrefflich! Wir haben Diesem die Erbschaft Alexanders versprochen; wir versprechen weiter. Uebrigens sind wir nützliche Leute; unsere Dienste haben einiges Gewicht, und, ohne weiter ab zu schweifen, die jüngsten Kriegszüge im Mailändischen und in Neapel sind unser Werk. Gottlob haben wir bei der Plünderung von Capua bewiesen, dass wir Leute von Energie sind!

Burchard.

Potztausend! Ihr habt Nichts dabei geschont! Aber Euer Glück ist verwelkt wie das Gras der Flur; es ist gemäht von der Hand eben Dessen, der es gesät hatte.

Don Michele.

Ihr täuscht Euch. Ich komme mit meinem gnädigen Herrn von Mailand zurück. Unsere Händel sind beglichen; wir stehen in grösserer Gunst als je; mein gnädiger Herr hat so wohl gesprochen und so wohl gehandelt, dass keine Möglichkeit war, uns wegen unserer kleinen Missethaten länger kalt zu behandeln.

Burchard.

Der Papst wird über diese Nachricht hoch erfreut sein, aber sie hätte früher kommen müssen. Es bleibt Euch Nichts zu retten. Während Ihr den Brand zur Rechten löschtet, griff er zur Linken um sich und hat Alles verzehrt!

Don Michele.

Nun! nun! hochwürdigster Herr Burchard, mein Bester! zieht doch nicht alle Dinge so ins Schwarze!

Burchard.

Eure festen Plätze genommen oder im Aufstand!

Don Michele.

Nun ja! wir werden sie wieder nehmen!

Burchard.

Womit? Ihr habt keine Truppen mehr! Die Orsini, der Herzog von Gravina mit Pagolo, verdingten Euch ihre Schaaren; sie sind umgeschlagen, und eben dadurch seid Ihr mit ihrem ganzen Hause entzweit!

Don Michele.

Das ist ärgerlich. Wir werden manche Nuss zu knacken haben. Ich bedaure vor Allem den Verlust Vitellozzo Vitelli's; das ist ein grosser Kriegermann! Auch tröste ich mich nicht leicht über den Abfall Oliverotto's da Fermo! . . . Aber, nichtsdestoweniger, ich wiederhole es Euch, Nichts ist verloren.

Burchard.

Ihr wisst doch wohl, dass die Venetianer sich gegen Euch erklärt haben?

Don Michele.

Ach! ich weiss es.

Burchard.

Die Aragonesen werden über Euch herfallen.

Don Michele.

Wir müssen Dessen gewärtig sein.

Burchard.

Es bleibt Euch nicht ein Ducaten mehr, und der heilige Vater ist nicht in der Lage, Euch irgend Etwas vorzuschliessen.

Don Michele.

Wir können uns immer mit Versprechungen helfen.

Burchard.

Die Florentiner werden nicht ermangeln sich mit Euren Feinden zu verbünden.

Don Michele.

Hier täuscht Ihr Euch. Ein Geheimschreiber der Signoria kommt in diesem Augenblicke an. Wenn man unterhandelt, schlägt man nicht.

Burchard.

Heilige Madonna! Habt Ihr diesen Geheimschreiber gesehen?

Don Michele.

Ich habe ihn selbst empfangen und ihm auf den Zahn gefühlt. Es ist kein von der Hoffnung geschaffenes Phantom, wohl aber einer unserer Freunde: Herr Niccolo Machiavelli.

Burchard.

Ihr setzt mich in Entzücken! . . . Aber im Grunde kann Nichts Euch aufhelfen, ich sehe Euch zu tief im Verderben!

Don Michele.

Lasst mich Euch doch die Dinge von einer weniger traurigen Seite zeigen.

Burchard.

Gewiss seid Ihr die leibhaftige Kaltblütigkeit, aber ich bezweifle, dass der heilige Vater Euch für unfehlbar halten möchte.

Don Michele.

Wenn ich, wie Ihr, darauf aus wäre, nur den guten Willen Ludwig's XII., die hundert Volllanzen des braven Candalle, den ich da unten als echter Gascogner, der er ist, seine Knoblauchszehe verspeisen sehe, eine Handvoll italienischer Compagnieen, die uns bleiben, die Winkelzüge der Florentiner und anderen Plunder in Anschlag zu bringen, so würde ich vielleicht in Eure Sorge verfallen. Aber Ihr stellt Euch nicht vor, nein, Ihr greift nicht mit beiden Händen, wie ich, den wahren Anker unseres Heils!

Burchard.

Und was ist das denn?

Don Michele.

Was es ist? . . . Die unbezähmbare Thatkraft des Valentino! Solange ich ihn ruhig, Herr seiner selbst, unbeugsam, furchtbar sehe, kann ich nicht den mindesten Zweifel noch die mindeste Furcht hegen.

Burchard.

Don Cesare ist ein grosser Geist, ich gestehe es! Er hat Hilfsquellen! Er hat deren sicherlich sehr ausgebreitete in seiner Verschlagenheit . . .

Don Michele.

Sagt lieber in seiner Unerschrockenheit! Und das ist eine ansteckende Tugend, welche er auf seine Freunde zu übertragen weiss!

Burchard.

Wenn es einen feinen Politiker gibt, so ist er's, und unter den feinsten ist er der feinste! Ich gebe Euch zu, dass Ihr Recht habt. Aber nichtsdestoweniger, seine Angelegenheiten stehen so schlecht, so schlecht, dass er vielleicht besser thun würde, sich nach Rom zu flüchten, als gegen das Schicksal kämpfen zu wollen. Das trägt mir Seine Heiligkeit auf ihm vorzustellen.

Don Michele.

Sprecht ihm davon, und Ihr werdet in seinem Lächeln lesen, was Verachtung heisst! Solange er aufrecht steht, ist kein Schiffbruch möglich. Aber wenn ich Euch rathen darf, machen wir unserem Spaziergang ein Ende und gehen wieder hinein. Der Herzog könnte unsere Abwesenheit merken, und er liebt die Apartes nicht.

Burchard.

Ich glaube, dass Ihr Recht habt. Wenn er unruhig ist, wird er, wie der heilige Vater, argwöhnisch und gefährlich selbst für die Seinen.

In einem Hause der Stadt. — Ein Zimmer, das als Geheimgabinet dient. Don Cesare Borgia vor einem Tische mit Depeschen und Briefen.

Der Herzog, mit lauter Stimme.

Lasst Herrn Machiavelli eintreten! Seid willkommen, Herr Niccolo! Was Neues von Florenz?

Machiavelli.

Nur Gutes, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Das freut mich. Seid Ihr ermüdet von Eurer Reise, oder zieht Ihr es vor, mir sogleich den Zweck Eurer Sendung zu sagen? Ich habe einige dringende Geschäfte, welche mich nöthigen keine Zeit zu verlieren.

Machiavelli.

Mit Eurer Hoheit Erlaubniss werde ich Das auseinandersetzen, womit ich beauftragt bin.

Der Herzog.

Ich höre Euch.

Machiavelli.

Gnädiger Herr, während Ihr in Mailand beim Könige Ludwig wart. . .

Der Herzog.

Ich will Euch vorab sagen, dass, was man mir von dieser Seite in die Schuhe geschoben hatte, vor meinen Erklärungen wie ein Nebel verschwunden ist.

Machiavelli.

Indessen hatten Euere Hoheit in Ihren Staaten Kerntruppen zurückgelassen, um für gute Ordnung darin zu sorgen, und diese Truppen befehligten Heerführer von grossem Rufe.

Der Herzog.

Es ist eine Hauptsache, dass die Kriegsmacht guten Händen anvertraut werde.

Machiavelli.

Unglücklicher Weise waren diese nicht ebenso treu wie geschickt. Von der Furcht getrieben, Euch zu gross werden zu sehen und Euch nur noch fürchten zu müssen, haben Eure Feldhauptleute unserer Signoria die Botschaft zukommen lassen, dass sie sich entschlossen hätten, im Bunde

mit Giovanni Bentivoglio von Bologna, Pandolfo von Siena und anderen verbannten Landesherren ihre Waffen gegen Euch zu kehren. Sie bitten uns um unsere Bundesgenossenschaft, mit dem Anerbieten, uns die Gebietsstrecken und Städte auszuliefern, welche es uns gefallen würde zu bezeichnen.

Der Herzog.

Eure Anwesenheit hier, Herr Niccolo, belehrt mich zur Genüge, dass die Weisheit der Florentiner sich nicht in so plumpe Fallstricke verwickelt. Ausserdem ist Euch die Ehrlichkeit der Orsini und des Hauses Vitelli genugsam bekannt.

Machiavelli.

Ich bin beauftragt Euch zu versichern, Hoheit, dass die Republik nicht gewohnt ist ihre Bundesgenossen zu verrathen; sie ist voller Ehrfurcht für den heiligen apostolischen Stuhl, und Ihr könnt auf sie zählen. Uebrigens hofft sie, dass Ihr in keinen Vorschlag, der von den Venetianern käme, willigen werdet.

Der Herzog.

Das ist ein kitzlicher Punkt, über den wir mit mehr Musse plaudern wollen. Es hat keine Eile. Aber unter uns, Herr Niccolo, unter uns, kann man grösseren Leichtsinn, grössere Windbeutelei in einer entsetzlicheren Sauce von Dummheit zum Besten geben, als meine Condottieri es gethan haben! Mich anzugreifen! mich! . . . Und sie haben nicht einmal überlegt, dass das hiess den Papst beleidigen, Ludwig beschimpfen, sich die Deutschen auf den Hals zu laden, mit denen ich ausgezeichnet stehe! Man sagt immer wieder, dass die Aragonesen mir übel wollen! Ich lasse sie dabei, Machiavelli, ich lasse sie dabei! . . . Diese armseligen Haudogen, die da im Aufruhr sind, haben sich eingebildet, die Unglücksjungen, dass erfahrene Staatsmänner wie Ihr sich mit ihnen in die furchtbare Sackgasse einsperren lassen würden, wo sie sich hineingewagt haben, und das Alles, um einige elende Nester zu bekommen, die zu halten unmöglich war! Offen gesagt, das ist nur im höchsten Grade lächerlich, Nichts weiter! Diese Schilderhebung ist so ohnmächtig, dass ich, ich gestehe es Euch, nie auch nur einen Augenblick mich in der geringsten Gefahr zu befinden geglaubt habe!

Machiavelli.

Die Signoria hat die Dinge nicht ganz so wie Euere Hoheit angesehen. Sie hat gesehen, dass Ihr für die Zukunft ohne Truppen wart; dass Eure Heerführer, indem sie sich von Euch lossagten, einen entwaffneten, völlig entwaffneten Mann zurückliessen; dass Eure Völker, die Euch erst seit wenigen Monaten zugehörten, Euch ohne irgend welchen Kummer, und sogar an gewissen Orten mit offenkundiger Freude verliessen. Die Franzosen nehmen Euch wieder zu Gnaden an; Ihr sagt es mir, ich glaube es, und um so mehr, da ich hier herum Truppen von dieser Nation mit den

Eurigen habe marschiren sehen. Auch des Papstes Heiligkeit wird Euch nicht im Stiche lassen, das ist ziemlich wahrscheinlich, und dennoch wird Sie vielleicht gehörig damit zu schaffen haben, sich selbst in Rom der Unruhen der Häuser Vitelli und Orsini zu erwehren. Ihr glaubt mit den Deutschen, und sogar mit den Aragonesen gut zu stehen; das ist auf alle Fälle ganz etwas Neues, und wir dürften Gründe haben, nicht Eurer Ansicht zu sein. Und seht, gnädiger Herr, wenn, wie wir einmal annehmen wollen, Eure Heerführer, anstatt ihre Zeit mit Parlamentiren in der Gegend von Perugia, mit Einwänden, Gegeneinwänden und Faseleien zu verlieren, wenn Pagolo, Vitellozzo, Oliverotto, die Gravina, die Petrucchi, die Baglioni und die Andern sich einfach Eurer Person bemächtigt hätten, während Ihr allein, entblösst, zu Imola überrumpelt wart, so ist nicht leicht abzusehen, wie Ihr Euch aus der Verwicklung gezogen haben solltet. Das war die Meinung in Florenz, und aus diesem Grunde hat man angenommen, dass unsere Hilfe Euch nicht ungelegen sein würde; aber, wenn die Freundschaft meiner hochgebietenden Herren hier fehlgegangen ist und sich mit Unrecht beunruhigt hat, so werdet Ihr geruhen das um der Absicht willen zu verzeihen.

Der Herzog.

Wir wollen ganz offenerzig reden! Nichts konnte mir angenehmer sein als Eure Ankunft, und Ihr sollt Denen, die Euch gesandt haben, dafür danken. Ich war letzthin zu Imola nicht so in der Klemme, wie Ihr zu glauben scheint. Ich hatte, glaubt es mir, mehr als einen Pfeil in meinem Köcher! Ich wusste mir, nicht Mittel der Rettung, nein, Gewissheiten des Triumphes! Dennoch, ich will es nicht leugnen, war die Lage in einigen Beziehungen anders, als ich sie gewünscht hätte. Alles hat sich nunmehr geändert. Der Herr, der Gebieter bin ich! Wollt Ihr, mein werther Machiavelli, dass ein Anschlag misslinge? So lasst ihn durch eine Vereinigung von Menschen ausführen; es bedarf nichts Geringeres als die ganze Willensconcentration eines Einzigen, um das schwierige Ding: eine That, hervorzubringen. Nun haben sie sich zusammengethan, um Ränke gegen mich zu schmieden; ich habe den Vortheil vor ihnen voraus, dass ich nur mich selbst habe um meine Gegenwehr zu bestimmen. Ich stehe da an der Spitze einer tapferen italienischen Reiterei, die man mir Zeit gelassen hat zu sammeln, fünfhundert französischer Lanzenritter, die man mir Zeit gelassen hat herbeizurufen, und was noch viel kostbarer ist, im Besitze der Freundschaft der Florentiner, der man Zeit gelassen hat zu reifen. Ihr rettet mich zwar nicht, aber Ihr erweist mir sehr zu rechter Zeit einen Dienst.

Machiavelli.

Die hochgebietende Signoria wird die Züchtigung der Meineidigen, so streng sie auch ausfallen möge, höchst verdient finden.

Der Herzog.

Es ist keine Rede von irgend etwas dergleichen. In gewissen Fällen ist Milde geboten. Nicht als ob es ein Bedenken hätte, offenkundige Verräther und Mörder wie Vitellozzo und Oliverotto zu züchtigen; Italien ist von ihren Verbrechen ganz mit Blut befleckt. Nichtsdestoweniger sind meine Absichten die versöhnlichsten... Battista!... Schön!... Führe den Herrn Geheimschreiber zu meinem Intendanten. Man soll ihm gutes Quartier geben und Alles, was er sich wünschen mag. Herr Niccolo ist mein besonderer Freund.

Battista.

Ja, Hoheit.

Machiavelli.

Ich bin beschämt über Eure Freundlichkeit, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Lebt wohl.

Der Herzog, allein.

Die Florentiner! . . . Sie kommen mir mit ihrer Hilfe sehr zur rechten Zeit! . . . Wenn ich mich nicht vorsähe, würden sie's bald fertig gebracht haben, mir aus dieser Dienstleistung eine Halfter zu drehen, und ich würde seiner Zeit und gehörigen Ortes damit erwürgt werden. Ihre plötzliche Freundschaft ist nur die Kehrseite ihres Hasses gegen die Orsini. Sie halten mich für weniger solide, und folglich für weniger gefährlich als diese alte Familie. . . Ein Pilz hat keine Wurzeln, und treibt nie so hoch wie ein Eichbaum . . . und sie nehmen mich für einen Pilz! Von heute ab werde ich mehr als die Zeit her vor Florenz auf der Hut sein müssen! . . . Holla! Giovan-Maria!

Giovan-Maria.

Was beliebt, Hoheit?

Der Herzog.

Geh', sieh', wo Don Michele und Herr Burchard sind. Ich wünsche sie zu einer Besprechung.

Giovan-Maria.

Die beiden Herren erwarten Eure Befehle.

Der Herzog.

So lass sie hereinkommen!

Don Michele und Herr Burchard treten ein.

Unsere Angelegenheiten stehen besser, aber nicht so gut, dass die Gefahr nicht über die Maassen gross bliebe.

Herr Burchard.

Die Florentiner haben an Euere Hoheit einen Abgeordneten entsandt. Seid Ihr nach dieser Seite gesichert?

Der Herzog.

Ziemlich, und auf diesem Fundamente wollen wir bauen. Du, eile schnurstracks nach Bologna; Du kehrst nach Rom zum heiligen Vater erst zurück, wenn ich Dich dahin sende. In Bologna siehst Du zu, was dem Giovanni Bentivoglio zu Dank sein möchte, um ihn von der Liga loszureissen. Feilsche nicht; biete an oder gewähre. Wir wollen später zusehen, wie wir Deine Versprechungen halten oder nicht halten. Du, Michele, geh' zu den Condottieri, und . . . hier hast Du die Anweisungen, die ich eben niedergeschrieben hatte, als der Florentiner angekommen. Du wirst nicht versäumen, diese neue Verbindung sich spiegeln zu lassen, und allen erdenklichen Vorthail daraus ziehen.

Don Michele.

Hoheit, ich werde mein Möglichstes thun.

Der Herzog.

Einer wie der Andere, schreibt mir alsbald, wenn es Euch gelungen ist, Euch auch nur Gehör zu verschaffen. Der Gegner, der verhandelt, ist nicht entschlossen. Er muss früher oder später untergekrigt werden. Vorwärts! Wenn ich diesem Sturm entrinne, dem heftigsten, der mich je überfallen hat, so werde ich Herr der gesammten Romagna bleiben.

Don Michele.

Nein, gnädiger Herr, Gesammtitaliens!

Der Herzog.

Das ist möglich. Ich weiss wirklich nicht, was mir das Angenehmste wäre, über ein so schönes Reich zu herrschen, die elenden wälschen und deutschen Barbaren bis auf den letzten fortzujagen, oder aber die Herzöge, Prinzen und Podestas vom alten Schlage zu hängen! Sie begreifen Nichts von den Nothwendigkeiten der neuen Zeit, die Schwachköpfe! Sie zerstechen mich mit ihren Injurien, wie nur ein spanischer Stier von den Eisenspitzen der Banderillos zerstoichen sein kann.

Don Michele.

Alles Glück wird Euch auf einen Schlag kommen, und vollkommen, wie die himmlische Glückseligkeit. Ich küsse Euerer Hoheit die Hand!

Herr Burchard.

Und ich desgleichen.

Der Herzog.

Auf! Spart mir die Eilboten nicht, der Eine wie der Andere!

Sinigaglia.

Das Lager der Condottieri. — Das Zelt des Kriegsaths. Um einen grossen Tisch sitzen Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, Herr Pagolo Orsini, der Herzog von Gravina, Hauptleute der Freibeuter.

Gravina.

Ruhe! Nicht gezankt! Alle haben wir Recht gehabt und Alle Unrecht! Ich voran! Wir mussten uns Cesare's bemächtigen, als wir ihn zu Imola fest hatten, und ihn tödten! Aber uns jetzt zu entzweien, wäre ein noch grösserer Fehler!

Pagolo, mit der Faust auf den Tisch schlagend.

Und ich sage Euch, dass Nichts auch nur gefährdet ist! Bei Gott! wir befehligen zehntausend Kriegsleute, und ein paar elende französische Lanzen sind nicht dazu angethan, einem Manne meines Hauses bange zu machen!

Oliverotto.

Ich bin Eurer Meinung; ich habe die Vorposten mit meiner Compagnie, fünfhundert Reitern und tausend Bogenschützen! Der Borgia mag sich nur einfallen lassen, mit mir anzubinden, er soll glorreich empfangen werden!

Vitellozzo.

Prahlereien die Menge! Die lautere Wahrheit ist, dass wir Nichts von Dem gethan haben, was wir uns ausgedacht hatten. Der Valentino ist am Leben, und sollte doch zu dieser Stunde sechs Fuss tief unter der Erde verfaulen! Aber nein! Wir haben geschwätzt anstatt zu handeln, und der Feind treibt sein Gespötte mit uns. Der Bentivoglio, der uns seinen Beistand versprach, stellt sich todt; Guidubaldo nimmt in Urbino Beglückwünschungen entgegen und handelt nicht. Die Florentiner haben uns nicht einmal geantwortet! Was mich angeht, ich erkläre es Euch, ich wittere recht Schlimmes von der Zukunft.

Pagolo.

Willst Du, dass ich offen heraus bin? Du bringst mich um mit Deinen Jeremiaden! Wenn freie Kriegsleute den Panzer am Leibe und das Schwert an der Seite haben, sind solche Greinermelodien zum Erbarmen!

Vitellozzo.

All Dein Ungestüm und Deine Ruhmredigkeit ändern Nichts an dem wirklichen Thatbestande. Wenn Du gehängt, gerädert oder vergiftet bist, wird Dir's wohl anstehen, den Hanswurst gemacht zu haben!

Gravina.

Ruhe! Ruhe, Cameraden! Wäre es nicht besser, freundschaftlich unter einander über den besten und sichersten Ausweg zu berathen?

Vitellozzo, erhebt sich und geht unruhig durch den Saal,
die Arme zum Himmel erhoben.

Beim Himmel! was die Menschen blind sind! wie sie wild in ihr Verderben rennen! Welche Tollheit hat uns erfasst, dass wir uns muthwillig in ein so übel erwogenes Unternehmen stürzten!

Oliverotto.

Pah! Nichts war vernünftiger, ja Nichts nothwendiger! Wir stehen im Solde des Valentino, das ist wahr; aber zu welchem Ende? Es steht ihm frei, die Länder, die wir erobern, zu besitzen, aber wir müssen sie innehaben und darin Herr sein. So haben wir die Dinge verstanden! Wir befehligen unsere Leute; sie brauchen einen Sold, er liefert ihn uns! Nichts einfacher! Aber die wahren Gebieter sind wir; ich lasse es nicht geschehen, dass er sich so geberdet, als vergässe er das, und da will er nun den Herrscher spielen? Warum nicht gar!

Pagolo.

Das ist meine Meinung. Ihr redet wie ein Bischof, Oliverotto. Geld und Spass für unsere Leute! Spass und Geld für uns, und den Teufel für die ganze Welt! Freischäärler-Hauptleute dürfen nur dieses System suchen, begehren und dulden!

Oliverotto.

Und wir haben tausend mal Grund gehabt uns zu ärgern, wenn wir diesen Valentino seinen Vorthail, und nicht den unseren, suchen sahen! Was denkt Ihr wohl? Er will regieren? den Fürsten, den wirklichen Fürsten spielen?

Vitellozzo.

Es ist gewiss, dass er seinen Officiern den Hals abschneidet, wenn sie den Bauern für sich selber, und nicht für ihn plündern!

Pagolo.

Seine Officiere, deren Herr ist er noch wohl; aber er hat mir die ungebührlichsten Drohworte wegen des Brandes eines Dorfes zu sagen gewagt! Ein Cesare Borgia! Ein Mensch von gemeiner Herkunft, ein niederträchtiger Wicht, der ein kleiner Sforza werden will!

Gravina.

Der war wenigstens Condottiere, wenn er nicht gar Edelmann war!

Oliverotto.

Pah! bei dem Bastard Alexander's VI. hat das gute Wege! Uebrigens schere ich mich nicht darum, was er ist oder nicht ist! Kein Scepter, kein Gesetz! Unser gnädigster Wille, das genügt! Wir werden gut thun, auf unsere Pläne nicht zu verzichten.

Vitellozzo.

Welches sind sie, Eure Pläne?

Pagolo.

Je nun, zum Geier! unsere Pläne . . . das sind immer unsere Pläne! Den Valentino zur Bedientenrolle herunterdrücken, Nichts weiter! Wenn er Widerstand leistet, wird er abgesetzt, das sind unsere Pläne!

Vitellozzo.

Einverstanden; aber sie sind verfehlt! Ihr habt weder Entschiedenheit, noch Kraft, noch Raschheit besessen!

Oliverotto.

Der Satan soll Dich würgen!

Gravina.

Ich beschwöre Euch, Ruhe, Ruhe! Einigen wir uns! Ernstlich! beschliessen wir Etwas, so wenig es auch sein mag!

Ein Officier tritt ein.

Der Officier.

Euere Excellenzen, der Hauptmann Don Michele kommt aus dem Lager des Valentino an. Er wünscht bei Euch vorgelassen zu werden.

Pagolo.

Ei sieh doch! Der Michele ist's? Der kleine Michele? Das ist ein braver Bursche!

Vitellozzo.

Ja, seinem Meister verkauft!

Gravina.

Ich bin neugierig zu erfahren, was er uns zu sagen haben mag.

Vitellozzo.

Wenn Ihr ihn anhört, wird er Euer Vertrauen erstürmen, indem er Lügen auf Falschheiten häuft, wie ehemals die Titanen den Himmel erklimmen haben; indem sie den Pelion auf den Ossa warfen! Ich will ihn nicht empfangen!

Oliverotto.

Ich doch! Führt Don Michele herein!

Michele tritt ein und umarmt der Reihe nach die vier Hauptleute.

Michele.

Guten Tag, guten Tag, erlauchte Herren, meine gütigen vortrefflichen Gebieter! Ich freue mich sehr, Euch Alle so gut im Stande zu sehen!

Die Hauptleute.

Dank, Don Michele! Mit Euch ist's ebenso, wie es scheint?

Don Michele.

Ach! recht geplagt, das schwöre ich Euch! Seit Ihr und er Euch nicht mehr zu verstehen scheint, ist der gnädige Herr überaus traurig und lässt uns ein sehr melancholisches Dasein fristen.

Pagolo.

Die Pest soll Euren gnädigen Herrn holen! Er ist ein Mann ohne Wort!

Don Michele.

Worin denn, ich bitte Euch?

Pagolo.

Ist es nicht klar, dass er den Gewaltherrscher spielen will, und dass wir, wenn er mit unserem Beistande sich dazu gemacht, alle Mächte Italiens auf dem Halse und zum schlimmsten Gegner eben Den haben werden, der, obwohl er uns Alles verdankt, am Ende auf unsere Kosten Frieden schliesst?

Don Michele.

Da ich nicht hierhergekommen bin, um Euch mit Gaukelbildern zu äffen, noch auch um ins Blaue hinein auf ersonnene Beschuldigungen zu antworten, so lasst uns, bitte, Ordnung in unsere Reden bringen. Herr Pagolo, um mit Euch anzufangen, was bedeuten Eure Klagen? Ist Euch Euer Sold nicht regelmässig, und selbst vor der Zeit, bezahlt worden?

Pagolo.

Ich . . .

Don Michele.

Verzeiht mir, mein guter, liebenswürdiger Pagolo! Ihr mögt mir so gleich erwidern, was Ihr wollt, Alles was Ihr wollt, und so lang als es Euch beliebt; aber vorab wisset wohl, mit Wem Ihr's in mir zu thun habt, eben darum muss ich mich erklären. O! ich bin ein freimüthiger, aufrichtiger und rechtschaffener Mann, ganz gerade, schlicht und ohne Umschweife! Ich schwöre es Euch bei der wahrhaftigen Freundschaft, die ich für Euch hege, und bei meiner ewigen Seligkeit, die ich mir nicht entgehen lassen möchte! Warum also sollte ich Euch Etwas sagen, das nicht streng die Wahrheit wäre? Habt alle Vier Vertrauen zu mir, und lasst mich zu Euch reden, wess mein Herz voll ist! Nein, Pagolo, nein, Kamerad, der Herzog hat Euch nicht das geringste Unrecht zugefügt, im Gegentheil, er hat Euch besonders werth gehalten und geehrt, ebenso macht er es auch mit dem Hause Orsini und dem Hause Vitelli. Und was ich Euch so für Euch bezeuge, ich beschwöre es gleichermaassen für diese übrigen Hauptleute. Ihr habt meinem Herrn, was das Vergangene anlangt, Nichts vorzuwerfen!

Oliverotto.

Ich bitte tausend Mal um Entschuldigung, Michele, aber . . .

Don Michele.

Geduld! Geduld! Lasst mich zu Ende kommen! In der Vergangenheit, ich wiederhole es Euch, hat Euch Nichts im Wege gestanden; aber die Zukunft? Aha! Ihr fürchtet die Zukunft? Ihr glaubt den Herzog so

begierig, allein zu herrschen, dass es ihm begegnen könnte, Eure Dienste zu verkennen?

Gravina.

Das wäre nicht unmöglich.

Vitellozzo.

Ich für mein Theil würde mich nicht darüber wundern.

Don Michele.

Ich würde mich sehr darüber wundern. Um von der Undankbarkeit gar nicht zu reden, wäre es dermaassen albern und ungeschickt . . . Ueberlegt doch nur ein Wenig. Der Herzog wird von den Franzosen gehalten?

Oliverotto.

Wie, gehalten? Sie haben ihn aus dem Erdenkloss geschaffen, wie Gott den Adam gemacht hat.

Don Michele.

Ja, aber was hat Adam gethan? Er hat alsobald gegen Gott ein Complot gemacht, weil man niemals seinen Schöpfer liebt; der ist ein gar zu demüthigender Gebieter. Begreift Ihr das?

Vitellozzo.

Um sich der Franzosen zu erwehren, rechnet er auf den Papst.

Don Michele.

Und auf des Papstes Unsterblichkeit, rechnet er auf die auch? Wird Alexander VI. ewig leben? Seid Ihr uns gut dafür? Nein! Also, wenn es nach Euch geht, so finden wir uns darein, wann man einst Seine Heiligkeit in die Grube hinabsenkt, uns auch selbst hinein zu betten? Ihr irrt Euch, wir wollen leben, und um das zu thun und zu herrschen, rechnen wir auf Euch und Niemand anders!

Pagolo.

Das ist was Neues.

Don Michele.

Ich bin vielleicht zu aufrichtig, und ich bitte Euch auf alle Fälle, meine Worte dem Valentino nicht wieder zu sagen. Sie müssen unter uns bleiben. Was ich Euch da versichere, ist ganz buchstäblich wahr. Wir wollen, wir suchen keine anderen Freunde als Euch! Denn, um Euch meinen Sinn ganz zu enthüllen, es wird wohl eine Zeit kommen, wo wir mit den Florentinern brechen müssen, so gut wir auch im gegenwärtigen Augenblick zusammen stehen.

Die vier Hauptleute, auf einmal.

Was erzählt Ihr uns da? Ihr steht gut mit den Florentinern? Seid Ihr dessen gewiss?

Don Michele.

Meiner Treu! Einer ihrer Geheimschreiber, Herr Niccolo Machiavelli, ist in diesem Augenblicke bei uns. Es ist Euch ein Leichtes, Euch davon zu überzeugen, und . . .

Pagolo.

Warum unterbrecht Ihr Euch? Vorwärts, Michele! Nichts verschwiegen! Wir sind immer Freunde gewesen!

Don Michele.

Nein! ich darf Euch nicht sagen, was ich auf der Zunge hatte. Ich lasse mich zu sehr gegen Euch gehen! Ihr würdet sicher dem Valentino von meinen Worten Etwas wieder sagen. So wenig es auch sein möchte, es wäre schon zu viel für meine Sicherheit! . . . Nein! . . . Reden wir von etwas Anderem! . . . Dringt nicht in mich, ich bitte Euch darum! . . . Spass bei Seite! Es ist mein Verderben, auf das Ihr da aus seid! Noch einmal, und hundertmal nein! . . . Liebe Freunde, ich bitte Euch darum! . . . Verstehen wir uns doch recht! Ich will Euch nur eine Einzelheit, eine einzige, erzählen . . . Ihr schwört mir, verschwiegen zu sein?

Die vier Hauptleute.

Bei unserer Ehre und bei allen Evangelien!

Don Michele.

Gott! wie unrecht habe ich gethan, mich gehen zu lassen! . . . Durch Herrn Niccolo also haben wir Eure Bündnissvorschläge an die Florentiner erfahren. Sie haben dem Valentino Eure eigenen Briefe geschickt, und Geld und Truppen angeboten; sie haben an Giovanni Bentivoglio geschrieben, wenn sein Unstern wollte, dass er Euch Wort hielte, so würden sie unverzüglich gegen ihn vorgehen. Das also sage ich Euch im Vertrauen. . . Mehr erfahrt Ihr nicht, und solltet Ihr mich bis morgen bitten. Uebrigens macht mir dies Alles eine verzweifelte Sorge.

Vitellozzo.

Ich sehe nicht ein, was Dich so betrübt! Die Bologneser verrathen uns, nach Deinen Worten; die Florentiner sind Judasse, Ihr habt ein ganzes Korps schwerer Reiter auf dem Fusse hinter Euch; hast Du uns zum Besten mit Deinen Gesichtern?

Don Michele.

Und in sechs Monaten, was soll dann aus uns werden? Ihr werdet allerdings, mit so vielen Widersachern auf dem Halse, in ein paar Tagen vernichtet sein. Alle Städte verwünschen Euch, und solltet Ihr Euch selbst in Spanier verwandeln, die Wege sind Euch versperrt. Aber wir? was wird aus uns werden in den Händen so vieler Beschützer? Ach! Ihr habt sehr Unrecht gehabt Euch zu empören. Hier könnte man just die Fabel des Menenius anführen!

Pagolo.

Schliesslich — das Unglück ist geschehen.

Vitellozzo.

Wenn man mich gehört hätte!

Oliverotto.

Ihr scherzt, Herr Vitellozzo! Ihr wart der Tollste!

Vitellozzo.

Ich erkläre Euch, dass Ihr Euch mir gegenüber nicht so anmaassend zu geberden habt! Ihr vergesst Euch!

Gravina.

Sachte! Einig! Ich bitte Euch, keinen Zank!

Don Michele.

In der That, Ihr habt wohl genug gestritten! Was jetzt Noth thäte, wäre, sich zu verständigen.

Vitellozzo.

Das Vergangene ist vergangen. Wir hätten vielleicht weiser gethan, uns ruhig zu verhalten; aber es gibt keine Thorheit, die nicht geringer wäre, als die, uns überlisten zu lassen. Ich kenne die schönen Worte des Herrn Borgia! ich kenne sie! ich kenne sie! Er sieht in der ganzen Welt nicht Freunde, nicht Feinde, sondern nur Gliederpuppen, und nicht eine einzige ist von ihm in Bewegung gesetzt worden, die er nicht zerbrochen hätte.

Don Michele.

Vielleicht habt Ihr Recht; in diesem Falle überzieht ihn mit Krieg! Auf der einen Seite steht da der Papst, der König, die Florentiner; morgen die Bologneser; übermorgen alle Städte, alle Gemeinden, alle Parteien, alle Herren der Romagna, Euren Genossen Petrucchio von Siena und selbst Giampagolo Baglioni von Perugia mit eingeschlossen. Auf der andern gewahre ich die Häuser Vitelli und Orsini; dazu ist noch in Anschlag zu bringen, dass die Klügsten unter Euch in Rom, in der Gewalt des Papstes sind. Vielleicht glückt's Euch.

Pagolo.

Es ist keine acht Tage her, da haben wir Eure Leute bei Fossombrone geschlagen.

Don Michele.

Dann schlagt uns doch weiter.

Oliverotto.

Angenommen einen Augenblick, dass wir geneigt wären, zu unterhandeln, hättest Du uns irgend einen verständigen Vorschlag zu machen?

Ich meine Vorschläge, die geeignet wären uns sicher zu stellen, das heisst unbedingt und vollkommen sicher zu stellen vor der Rachsucht des rachsüchtigsten der Menschen.

Don Michele.

Ich sehe nicht wohl ein, welche Gefahr Ihr laufen könntet, so lange Ihr, wie ich Euch da sehe, an der Spitze Eurer eigenen Truppen steht. Ihr habt, denke ich mir, nicht die Absicht Euch von ihnen zu trennen?

Gravina.

Gewiss nicht! Aber auch Ihr habt Truppen, und wenn wir uns in Folge eines übel angebrachten Vertrauens überraschen liessen . . .

Don Michele.

In diesem Falle, ich wiederhole es Euch, würden wir unseren Fremdlingen preisgegeben bleiben, und ich glaubte Euch unseren Widerwillen in dieser Hinsicht zu verstehen gegeben zu haben. Zudem, was Ihr gethan, hat den Herzog nicht in dem Grade aufgebracht, als Ihr Euch einfallen lasst zu glauben. Er hat sich nicht in grosser Gefahr geglaubt; er hat wohl gemerkt, dass Ihr ihn zu Imola geschont habt, überdies kennt er seit Langem die gehässige Gesinnung der Florentiner gegen Eure Familien. Im Grunde betrachtet er Euer Vorgehen als einen erzdummen Streich braver, recht wenig gewitzigter Soldaten. Ihr Herren seid nicht gehalten, tiefe, vorausschauende Politiker zu sein. Wollt Ihr einen höheren Sold, einen glänzenden Hof, schöne Lustbarkeiten, freundliche Aufnahme? Kommt zu uns zurück. Da wird Euch die Hand zur Versöhnung gereicht. Vor Allem überspannt Eure Einbildungskraft nicht. Ihr seid bei Weitem nicht so grosse Uebelthäter, als Ihr fürchtet! . . . Jetzt aber, bis Ihr einen Entschluss gefasst habt, gestehe ich Euch, dass ich gerne was zum Abend haben möchte . . .

Pagolo.

Ich nehme Dich mit in mein Quartier, wenn Du willst.

Don Michele.

Nein! nein! Bemüht Euch nicht meinetwegen! Bleibt, Euch zu berathen; der erste beste wird mir den Weg zeigen.

Gravina.

Pagolo kann mit Euch gehen. Wir werden heut Abend oder morgen früh Zeit haben, über alle diese Händel zu reden. Wir haben für einmal genug des Kopferbrechens.

Vitellozzo.

Ich muss gestehen, dass der Kopf mir springen will; ich kann nicht mehr.

Don Michele.

Ach! liebe Herrn, Freunde, werthe Freunde, Ihr vergesst Euer Versprechen nicht, nicht wahr? Ihr entdeckt dem Herzog die Dummheiten nicht, die ich begangen habe? Ich habe — Ihr wisst es! — ziemlich unvorsichtig darauf los improvisirt, und doch ohne schlimme Absicht, der Himmel ist mein Zeuge!

Die vier Hauptleute.

Sei ruhig, wir sagen Nichts, alter Fuchs!

Cesena.

Das Arbeitszimmer Don Cesare Borgia's. — Der Herzog, mehrere Vertraute, Eilboten und Geheimschreiber. Einige schreiben eilig Depeschen; die andern umringen stehend ihren Gebieter.

Der Herzog.

Keine Eilboten?

Ein Geheimschreiber.

Nein, Hoheit, noch nicht!

Der Herzog.

Ihr sollt mich sogleich benachrichtigen, wenn einer kommt. Keine Zeit verloren. Antonio, Du bist bereit?

Antonio.

Ja, Hoheit, mein Pferd steht vor der Thüre.

Der Herzog.

Geh', suche die Bauern der Apenninen in meinem Namen auf. Du wendest Dich vorzugsweise an die Cerroni, und unter diesen an die Häuser Ravagli. Wenn die Rinaldi Dir Gehör geben wollen, so nimmst Du sie natürlich gerne an; aber den Andern kann ich besser beikommen. Kurz, vernachlässige Niemanden, und mache mir so viele Freunde, als Du irgend kannst.

Antonio.

Ja, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Versprich Geld, versprich Freiheiten, versprich vor Allem Rache und die Plünderung der Städte, die durch Verweigerung sofortiger Unterwerfung mich zwingen würden, sie mit Sturm zu nehmen.

Antonio.

Ja, gnädiger Herr. Der Bauer mag gerne die Städte plündern.

Der Herzog.

Wart' ihm auf nach Herzenslust. Trage Sorge, die Barone zu hätscheln, die bei den Bauern beliebt sind, und führe unserer Sache von ihnen zu, so viele Du nur kannst.

Antonio.

Ich kenne sie alle, und wenn ich ihnen Hoffnung auf die Vernichtung der Freischaaren mache . . .

Der Herzog.

Thue Dein Bestes, ich bin in Allem hinter Dir; geh'. Nun zu Dir, Alfonso!

Alfonso.

Hier, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Geh' nach Forli. Ich muss mir dort die Guelfen gewinnen, und zu dem Ende biete ihnen meinen Schutz gegen die Ghibellinen an. Da diese die Stärkeren sind, so wollen wir Diejenigen an uns ziehen, welche ein Bündniss am nöthigsten haben. Ebenso machst Du es im Vorbeigehen in Faenza und Ravenna, aber gerade umgekehrt in Rimini, wo die Guelfen die Oberhand haben. Dort machst Du dich vornehmlich an die Ghibellinen. Geh' jetzt! Ihr, Ihr habt Eure Aufträge?

Mehrere Vertraute.

Ja, gnädiger Herr!

Der Herzog.

Auf denn! und führt's glücklich aus!

Sie gehen ab.

Dich, Martino, will ich nach Urbino senden. Folgendes hast Du zu thun, damit mir Guidubaldo getödtet oder fortgejagt werde. Merke wohl auf.

Auf dem freien Platze. Die französischen schweren Reiter und Bogenschützen spielen Kegel und Bockspringen.

Ein schwerer Reiter promeniirt mit zwei Bogenschützen auf der nämlichen Stelle, wo Don Michele und Herr Burchard waren.

Der schwere Reiter.

Ich sage Dir, dass die Eyquems eine der guten Familien von Bordeaux sind, und als der Vater das Schloss Montagne gekauft hat, da hat alle Welt gesagt: desto besser, das ist 'ne gute Rasse!

Erster Bogenschütz.

Ja, aber keine von den ersten der Stadt. Die Lestonnac sind viel älter!

Zweiter Bogenschütz.

Sie mögen alt sein, aber die Colomb sind es noch mehr. Das habe ich meinen Vater immer sagen hören.

Dritter Bogenschütz.

Ich habe Nichts dawider. Es scheint, dass sie Bürgermeister und Schöffen ihres Namens zur Zeit der Engländer gehabt haben!

Der schwere Reiter.

Man hat's mir auch versichert! Das war 'ne gute Zeit, die der Engländer! Die Stadt zahlte gar keine Abgaben, es gab keine Steuern, und der Wein kostete so zu sagen gar Nichts!

Zweiter Bogenschütz.

Willst Du jetzt wieder englisch werden?

Der schwere Reiter.

Beim Cap Saint-Fort! Ich würde werden, was man wollte, wenn man mich nur nach Mailand zurück liesse, wo ich ein kleines Mädcl gelassen habe, dem mein Schnurrbart nicht übel gefiel.

Dritter Bogenschütz.

Die Sache ist, man hat hier nicht viel Zeitvertreib; es wird fast gar nicht geschlagen, und man möchte vor Langeweile umkommen, wenn man so vom Morgen bis in die Nacht die gelben Gesichter dieser Lumpenkerle von Italienern sieht. Ein Volk, ganz über alle Maassen dumm! Das versteht kein Wort Französisch, Das trinkt nicht, Das tanzt nicht, Das hat genau so viel Verstand wie mein Pferd!

Zweiter Bogenschütz.

Hoho, Hänschen, sei lustig, mein Junge! Da! hast was, um Dich wieder in gute Laune zu bringen!

Er wirft ihm seine Kappe auf die Erde; die Bogenschützen und der schwere Reiter stossen und schlagen sich unter lautem Gelächter.

Sinigaglia.

Das Lager der Freischaaren. — Das Zelt Pagolo Orsini's.

Pagolo hat eben mit Don Michele zu Abend gegessen. — Bediente tragen ab und ziehen sich dann zurück.

Don Michele.

Ihr habt Euch Alle was in den Kopf gesetzt, und Keiner sieht die Dinge, wie sie sind. Der Herzog ist freilich nicht der weichste Mensch von der Welt; aber er ist darum nicht auch der wenigst weise, und deshalb möchte er nicht gerade, indem er Euch hart behandelt, Das auf's Spiel setzen, was Ihr ihm werth seid.

Pagolo.

Wenn wir ihn hören, sind wir verloren! Du wirst mir nimmer das Gegentheil beweisen. Vitellozzo hat darin nicht Unrecht.

Don Michele.

Vitellozzo ist ein Esel, der sich für einen Löwen hält, weil er sich schlägt wie Keiner. Das ist eine hübsche Gabe, aber sie reicht nicht für Alles aus. Um auf unsere Geschäfte zurückzukommen, Du glaubst also, dass der Herzog Dir sehr übel wolle?

Pagolo.

Ja, ich glaube es!

Don Michele.

Hier der Beweis davon. Er schickt Dir diese Kette.

Pagolo.

Alle Wetter! Rubinen und Saphire! Hübsche Fassung! Florentiner Arbeit! Irre ich mich?

Don Michele.

Du hast einen feinen Geschmack für einen alten Haudegen.

Pagolo.

Ihr seid mir die Rechten, Ihr Hofleute! Ihr glaubt, dass Ihr allein das Privileg habt, die göttlichen Musen zu lieben und die wahre Schönheit zu begreifen! Wenn diese Kette nicht das Werk Robetta's ist — was mich sehr wundern sollte —, so wette ich Dir meine Venus, Guido's von Bologna vollendetstes Gemälde, gegen Dein Tafelgeschirr Wilhelms von Marseille, dass es Giovanni di Goro's Arbeit ist!

Don Michele.

Das Tafelgeschirr gehört Dir, denn die Kette ist in der That von Robetta. Wir wissen am Hofe zu wählen, gesteh's nur!

Pagolo.

Wie befindet sich der Graf Castiglione?

Don Michele.

Immer der getreue Diener des Hauses Orsini!

Pagolo.

Wir lieben ihn um solcher Gesinnung willen. Aber ich kann nicht mehr. Einen ganzen Tag zu Pferde, Wachen visitiren! Wie ärgerlich, diese Misshelligkeiten! Lass uns zu Bett, ist Dir's recht?

Don Michele.

Ob mir's recht ist? Ich schlafe im Stehen!

Pagolo.

Wenn Du heut Abend dem Herzog schreibst, so versäume nicht, Seine Hoheit zu versichern, dass man ihn im Betreff meiner arg hintergangen hat . . . Doch nein, lass gut sein, sag' ihm gar Nichts! . . . Ich will nicht, dass er glauben möchte . . .

Don Michele.

Schon gut, grosses Kind! Ich werde ihm sagen, dass Du sein Freund bist, wie er der Deine ist. Gute Nacht!

Cesena.

Das Arbeitszimmer des Valentino. Don Cesare Borgia; Machiavelli; Battista.

Battista.

Gnädiger Herr, eine Depesche.

Der Herzog.

Gut! gib sie her! . . . Herr Niccolo, ich will nicht, dass der Signoria von Florenz irgend eine Einzelheit meines Streites mit meinen Condottieri unbekannt bleibe. Hier seht, was Don Michele mir schreibt.

Er reicht Machiavelli die Depesche, welcher sie liest.

Ihr seht, dass Pagolo Orsini auf dem Wege ist seine Kameraden zu beruhigen und zur Vernunft zu bringen. Vitellozzo sträubt sich noch; dennoch, er wird mit den Andern gehen . . . er wird kommen wie die Andern . . . Da werd' ich ihn mir haben, Herr Niccolo, wie die Andern!

Machiavelli.

Ich sehe es wohl, Hoheit! er wird dran glauben müssen! sie werden Alle dran glauben! Mit jeder Minute sinkt ihnen das Herz tiefer, und ihr Kopf . . . ach! ihr Kopf ist schon auf und davon! Ich sehe, dass sie Euch vorschlagen, Euch mit ihnen zu vereinigen, um uns zu bekriegen.

Der Herzog.

Sie wissen nicht, was sie ausdenken sollen! . . . Da sie meine Ablehnung voraussehen, so bieten sie mir ein anderes Auskunftsmittel.

Machiavelli.

Sinigaglia zu nehmen und Euch zu übergeben?

Der Herzog.

Ich werde ihnen antworten, sie sollten die Festung zur Uebergabe aufordern, und dass ich ihnen zu Hilfe käme, und in der That, ich werde gehen.

Machiavelli.

Habt Ihr Mannschaft genug, um in den Händen dieser Leute in Sicherheit zu sein?

Der Herzog.

Mannschaft genug? . . . Ich habe ihnen sagen lassen (denn sie hatten Furcht), dass ich Alles bis auf Candalle's Compagnie und eine kleine Zahl italienischer Gendarmen aus meiner Umgebung fortschicken würde. Ich habe ihnen Wort gehalten. Vor einer Stunde ist Alles abgezogen.

Machiavelli.

Ihr wollt Euch so in Gefahr begeben, gnädiger Herr?

Der Herzog.

Es gibt Augenblicke, wo die sicherste Stätte auf Erden — vor dem Rachen des Löwen ist! Eines Tages werdet Ihr's begreifen. Ihr seid noch jung.

Machiavelli.

Ich bin begierig, welche Gesinnung Ihr gegen diese Verräther hervorkehren werdet!

Der Herzog.

Eitel Milde, Herr Niccolo, eitel Sanftmuth! Ihr lacht?

Machiavelli.

Ich lächle, Hoheit, über den geringen Einklang zwischen dem Honig Eurer Worte und dem Feuer Eurer Blicke.

Der Herzog.

Die Staatshändel sind wichtige Dinge, Herr Niccolo; man darf sich nicht schlaff dabei benehmen. Was ist's, Battista?

Battista.

Gnädiger Herr, ein Briefchen!

Der Herzog, lesend.

Meiner Treu! unser Spiel ist gut im Zuge! Der Bentivoglio bietet mir seine Freundschaft und eine Familienverbindung an.

Machiavelli.

Herr Giovanni ist sonst nicht sehr für zärtliche Regungen in seiner Häuslichkeit.

Der Herzog.

Er ist ein handfester Kerl. Er hat der Meute seines Gegners in einer Nacht wacker die Bäuche aufgeschlitzt. Zwei hundert Jagdhunde auf ein Mal! Das würde doch einem Frischling Ehre machen. Aber diese Leute aus den alten Familien verrathen immer auf irgend einer Seite die abgelebte Creatur! Es genügt nicht, dass man zu erdolchen und erdolchen zu lassen versteht! Dem Bentivoglio fehlt's an Hirn, und er hat nie einen Gedanken folgerichtig festhalten können . . . Da seht! er lässt die Hand meiner Freischärler fahren!

Machiavelli.

Ihr habt diese Woche einen hübschen Weg gemacht!

Der Herzog.

Ganz hübsch! Nun nicht in der Mitte stehen geblieben. Geradeaus, fest und schnell vorwärts . . . Es bläst zum Aufsitzen. Wir brechen sogleich nach Sinigaglia auf.

Machiavelli, träumerisch.

Es ist sehr wahrscheinlich . . . sehr wahrscheinlich . . . diese Leute werden toll genug sein, Euch zu erwarten.

Der Herzog.

Wie! ob sie mich erwarten werden! . . . Sie werden mir entgegen kommen. Zweifelt nicht daran! Das Schicksal führt den Menschen oder schleppt ihn. Ich habe sie zwanzig Mal angeführt, hundert Mal betrogen! Sie wissen, wie wenig die Nebenrücksichten in meiner Hand wiegen. Seht sie dennoch! Wie mit jeder Minute ihre Vernunft mehr ins Wanken geräth! Die Florentiner wollen Nichts von ihnen wissen! Gestern Morgen hat's ihr Freund Guidubaldo vor den Zornesflammen, die meine Aufwiegelungen erweckt, mit der Angst bekommen; er hat sich von Urbino geflüchtet. Da macht nun auch der Bentivoglio Front gegen sie. Die Aufregung steigt ihnen zu Kopfe, meinen vier Helden! Don Michele bearbeitet sie; er macht sie ganz dumm, Gravina mit Beweisgründen, Vitellozzo mit Schmeicheleien, Pagolo mit Präsenten, Oliverotto mit versteckten Drohungen und Scheinversprechungen; Alle zusammen berückt er sie mit Beteuerungen, und, was wunderbar, aber glaubt es mir, sicher, gewiss, vernunftgemäss, in ähnlichem Falle bewiesen ist, obwohl diese vier Eisenfresser aufs Tüpfelchen wissen, wie hoch sie mein Entgegenkommen und mein Erbarmen anschlagen sollten, so werden sie doch kommen, angerannt kommen, sage ich Euch, und unaufhaltsam auf mich draufstürzen; Nichts kann sie davor retten. Ihr Charakter und der Himmel wollen es so!

Machiavelli, sich das Kinn streichend.

Die Welt ist doch ein wahrhaft interessantes Studium.

Der Herzog.

Auf denn, genug des Abschweifens. Zu Pferde! Wir machen zu Fano Halt. Ich nehme an, dass unsere Gegner dorthin kommen werden, um meine Gnade anzurufen.

Machiavelli.

Zu Euren Diensten, gnädiger Herr.

Sinigaglia.

Das Zelt der Orsini. — Pagolo, Vitellozzo Vitelli.

Vitellozzo.

Die Stadt ist genommen; aber das Schloss will sich nur dem Valentino in Person ergeben. Soll ich Dir meine Meinung sagen?

Pagolo.

Ich höre Dich.

Vitellozzo.

Der Schurke von Kommandant ist vom Herzog selbst angewiesen worden, so zu verfahren. Er versteht sich mit dem Borgia.

Pagolo.

Du siehst überall List; vielleicht hast Du Recht. Aber was thun? Da wir wieder in Borgia's Sold getreten sind, so können wir dergleichen Erklärungen nicht anfechten.

Vitellozzo.

Das Ergebniss wird sein, dass, trotzdem wir mit Michele ausgemacht haben, dass wir in unserem Lager bleiben sollten und er in dem seinigen, wir uns in seinen Klauen befinden werden, denn gewiss, er wird kommen.

Pagolo.

Das ist offenbar. Ich tröste mich mit dem Gedanken, dass diese kritische Lage nicht lange andauern kann. Ich gestehe es, ich bin unruhig; ich möchte lieber gleich wissen, woran ich bin. Der Herzog hat hoffentlich nur gute Absichten.

Vitellozzo.

Worauf gründet sich Deine Hoffnung?

Pagolo.

Warum willst Du, dass er sich alles Ernstes mit den vier ersten Condottieri Italiens überwerfen soll? Unsere Hilfe, unser Beistand ist Gold werth! Unsere Köpfe, einmal abgehauen, würden Nichts werth sein. Sodann haben wir hinter uns die beiden grossen, erlauchten, mächtigen Häuser der Vitelli und der Orsini, die glänzendsten des Römerlandes und folglich der ganzen Welt. Wieviel Cardinäle, Bischöfe und Herrn, die er nicht gut thun würde zu reizen!

Vitellozzo.

Wenn ich einmal umgebracht bin, so gilt mir's wenig, ob Der, der es gethan, eine Unklugheit begangen hat.

Pagolo.

Pah! die Unklugheit liegt darin, Alles vorauszusehen. Lass uns mit dem Strome schwimmen; wenn wir's geschickt anfangen, werden wir ihn schräg durchschneiden und daraus entkommen.

Vitellozzo.

Ich kann Nichts weiter sagen, als dass ich wie gebannt bin.

Pagolo.

So wirst Du umkommen, und nicht ich, der ich Vertrauen habe.

Trompeten. — Gravina, Oliverotto und Don Michele treten auf.

Gravina.

Zu Pferde! Unsere Schwadronen sind auf den Beinen!

Pagolo.

Was gibt's?

Gravina.

Der Herzog kommt. Man sieht seine Streifreiter.

Vitellozzo.

Michele! Michele! . . . Du verräthst uns, Schandbube!

Don Michele.

Wie! Ich verrathe Euch? Erklärt Euch doch, Herr! Bin ich's, der zu bestimmen hat?

Oliverotto.

Er hat Recht. Gravina und ich haben zum Aufsitzen blasen lassen. Da das Schloss sich nur dem Borgia ergeben will, so ist es natürlich, dass Dieser kommt. Es ist ein unvorhergesehener Zwischenfall, weiter Nichts. Hast Du Lust, Dich zwischen dem Feinde und unserem Herrn fangen zu lassen?

Vitellozzo.

Ich weiss nicht mehr, woran ich bin; ich versichere, ich schwöre Euch, dass wir verloren sind. Alle meine Warnungen werden Nichts ge-fruchtet haben. Auch die Trojaner wollten Cassandra nicht glauben, noch die Juden ihren Propheten!

Oliverotto.

Der Teufel soll Dich holen! Du sprichst zu einem Manne, der sich auf Hinterhalte versteht; bin nicht ich es gewesen, der Giovanni Fogliani, meinen Oheim, und seine Helfershelfer tödten liess, während sie, als rechte Tröpfe, sich ganz gefahrlos bei mir zum Abendessen niederzulassen glaubten? Ihr geht dem Valentino höflich entgegen, und ich, ich halte mich mit meinen Compagnieen vor dem Stadthore. Wenn irgend Jemand Miene macht Euch anzurühren, so sind wir bei Weitem die Stärkeren, und dann wollen wir sehen!

Don Michele.

Nichts ist klarer. Man müsste blind sein, um es nicht zu sehen, und mit dem Augenblicke, wo ein derartiges Abkommen uns passt, solltet Ihr begreifen, dass wir's ehrlich meinen.

Pagolo.

Es ist wahr. Auf! Zu Pferde! Der Herzog kommt!

Das Gefilde vor Sinigaglia. — In einiger Entfernung im Hintergrunde das Stadtthor, von der Infanterie der Freibeuter besetzt. Schwadronen in Schlachtordnung aufgestellt, Oliverotto an ihrer Spitze, mit seinen Officieren. Im Vordergrunde die Truppe des Valentino, an Zahl geringer als die Compagnieen der Condottieri, welche, in Colonnen formirt, den rechten Flügel einnehmen; der Herzog, Machiavelli, de Candalle, Baltassare Castiglione, Don Michele, Don Ugo, Marcantonio da Fano, Leniolo, d' Allegri und andere Hauptleute, alle zu Pferde.

Der Herzog.

Michele!

Don Michele.

Gnädiger Herr!

Der Herzog.

Treib' Dein Pferd hieher, dem meinen zur Seite! Beuge den Kopf vor . . . Höre! Da nahen unsere Freischäärlar. Wenn ich zu ihnen gesprochen habe, nehmen je zwei von Euch diese Leute zwischen sich . . . um ihnen Ehre zu erweisen . . . Du verstehst mich wohl? . . . Und Ihr lasst sie nicht wieder los.

Don Michele.

Nein, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Was soll Das heissen? Oliverotto ist zurückgeblieben?

Don Michele.

Ja, Hoheit. Er ist dort an der Spitze seiner Truppen; sie haben diese Anordnung getroffen.

Der Herzog.

Geh' hinter uns, nimm einen Umweg, stosse zu Oliverotto, und führ' ihn um jeden Preis her. Um jeden Preis! Du begreifst mich und Du haftest mir für ihn?

Don Michele.

Aber, gnädiger Herr . . .

Der Herzog.

Du verstehst mich also nicht? . . . Du haftest mir für ihn! Verliere keine Zeit; geh' sogleich!

Don Michele sprengt im Galopp davon. Die Hauptleute nähern sich grüssend.

Der Herzog.

Seid willkommen, Freunde! Dem Himmel sei Dank, nun gibt's keine Misshelligkeiten mehr zwischen uns. Ich hätte einigen Grund, Euch wegen Eurer dummen Streiche zu grollen; aber was vergeben nicht Neigung und, ich kann's ja gestehen, wohlverstandenes Interesse! Eure Hand, Herzog von Gravina! Guten Tag, Vitellozzo! Guten Tag, Pagolo! Kommt an meine Seite! Ich fühle mich Euch nie nahe genug. Meine Kraft ruht in den Lanzen meiner Freischaaren.

Gravina.

Wir haben gefehlt, gnädiger Herr, indem wir vergassen, dass Solches Eure Gesinnung war. Wir werden unsere Vergehen durch unsere Dienste wieder gut zu machen wissen.

Der Herzog.

Ich rechne durchaus darauf.

Zu den Hofleuten.

Meine Herrn, widmet Euch eifrig unseren Gästen, und wenn Ihr meine Freundschaft schätzt, so trachtet, die ihrige zu gewinnen.

Die Cavaliere, denen Don Michele einen Wink gegeben, umringen die drei Hauptleute; Oliverotto kommt mit Don Michele.

Nun! Herr Oliverotto, wo bleibt Ihr denn?

Oliverotto, ein Wenig blass.

Gnädiger Herr, ich war auf meinem Posten; ich hätte nicht gewünscht, dass irgend ein Verrath der Leute im Schlosse diesen schönen Tag stören könnte.

Der Herzog.

Wenn man echt ist, fürchtet man den Betrug nicht, und ich fürchte Niemanden. Gebt mir die Hand. Ich habe das Vergangene vergessen.

Oliverotto.

Dank, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Trotz unseres Plauderns kommen wir vom Fleck, und da sind wir ja, scheint's, an meiner Wohnung. Ich verdanke Euch eine hübsche Stadt, meine Herren Capitäns!

Gravina.

Wir möchten Euch deren tausend andere schönere geben, Hoheit!

Der Herzog.

Es wird Euch nicht an Gelegenheiten fehlen, diesen Wunsch zu verwirklichen. Steigen wir ab und gehen in's Haus.

Der Herzog, die Freischäärler und das gesammte Gefolge steigen ab. Grosses Gedränge und Gewühl.

Welch ein Lärm! Ordnung, Ihr Herrn! Eilt Euch nicht so! . . .
Candalle, auf ein Wort, bitte!

Er zieht ihn auf die Seite.

Eure schweren Reiter sind im Sattel geblieben?

De Candalle.

Ja, gnädiger Herr. Ich erhielt den Befehl von Don Michele.

Der Herzog.

Begebt Euch zu ihnen. Führt einen kräftigen Stoss auf die Freischaaren, die sich Nichts versehen und ihre Führer nicht mehr haben. Die Beute gehört Euch.

De Candalle.

Sogleich, gnädiger Herr!

Ab.

Der Herzog steigt die Treppe hinauf, gefolgt von den vier Hauptleuten, welche seine Leute von allen Seiten umringen. Er tritt in einen hohen Saal und wendet sich plötzlich um: Nehmt diese Verräther fest und entwaffnet sie!

Oliverotto.

Ha! Schurke!

Er wird durch einen Faustschlag zu Boden geworfen. Die Hofleute und Soldaten stürzen sich auf die Andern und knebeln sie.

Der Herzog.

Führt diese Menschen in das Zimmer nebenan und lasst sie nicht aus den Augen. . . Ich möchte wissen, was Candalle macht.

Don Michele, an einem Fenster.

Die Freischäärler haben den Stoss nicht erwartet. Sie sind in wilder Flucht, und die Franzosen, die ein grosses Gemetzel unter ihnen anrichten, lösen sich auf und plündern die Häuser der Stadt.

Der Herzog.

Eilt und lasst ein Dutzend von diesen Barbaren hängen! Ich will nicht, dass Einer sich herausnimmt, was ich nicht befehle. Don Michele eilig ab. Wo ist Michelotto?

Michelotto, Henker.

Hier bin ich, gnädiger Herr.

Der Herzog.

Hast Du neue Stricke?

Michelotto.

Ganz neue; mein Beil, meinen Hieber und meine Gehülfen.

Der Herzog.

Geh' da hinein! Ich will Dich am Werke sehen. Einen nach dem Andern strangulirt! Ich werde Dir zusehen!

Michelotto entrollt seine Stricke, mit denen er sich umgürtet hat, und geht in das Zimmer.

Auf, meine Herrn, ein wenig Vergnügen nach so viel Arbeit.

Er durchschreitet die Thür, von seinem Hofe gefolgt; Aufstampfen, furchtbare Schreie, dann Schweigen und Gelächter.

Das vom Herzog bewohnte Haus. — Terrasse mit Ausblick auf das Meer; Mondschein. — Nach dem Abendessen, der Herzog in halb liegender Stellung auf Polstern; Machiavelli; Don Michele; Musikanten beenden eben eine Motette. —

Der Herzog.

Ich liebe diese neue Musik sehr. Wir leben in einer grossen Zeit, Herr Niccolo. Alles verjüngt sich. Neulich Abends habe ich mir eine Stelle aus Virgil vorlesen lassen, sehr schön, wie das geringste Erzeugniss dieses herrlichen Geistes, und ich habe darin diesen Satz bemerkt: „Eine majestätische Ordnung tritt ins Leben.“ Es scheint, so war es in jener Zeit. In welchem Grade bewahrheitet es sich in unseren Tagen! Diese Weise, die sie da eben vorgetragen haben, athmet die süsseste Melancholie. — Gut, Kinder, ich bedarf Eurer Dienste für diesen Abend nicht mehr. Gebt Jedem einen Goldthaler. — Michele, bist Du ganz gewiss, dass die französischen Plünderer, die sich an Sinigaglia vergriffen, gehängt worden sind?

Don Michele.

Ja, gnädiger Herr. Vielleicht ist einige Uebertreibung dabei mit untergelaufen. Ihr hattet gesagt, ein Dutzend, und ich fürchte, es sind mehr.

Der Herzog.

Der Scherz ist ganz gut. Und das Plündern? . . .

Don Michele.

Im nämlichen Augenblicke eingestellt, gnädiger Herr!

Der Herzog.

Das war der Punkt, auf den es ankam. Du sorgst mir, dass die Hingerichteten heruntergenommen werden. Sie sollen in vier Theile zerstückt und in den verschiedenen Strassen der Stadt Etwas angehakt werden. Es ist gut, wenn die Unterthanen wissen, ich leide es nicht, dass man sie bedrückt.

Don Michele.

Sie wissen es bereits, gnädiger Herr, und sie überhäufen Euren Namen mit Segenswünschen.

Der Herzog.

Sie müssen es noch besser wissen, und darum thue, wie ich sage. Ausserdem unterlass nicht, zu verbreiten, dass es meine besondere Passion ist, die Franzosen zu vernichten. Man kann den Hass gegen die Barbaren bei unserem Volke gar nicht zu stark schüren, und man muss ihm Verachtung beimischen. Geh', Michele!

Don Michele ab.

Nun hätten wir unsere Schwierigkeit gelöst, Herr Niccolo.

Machiavelli.

Ich will mir ein Herz fassen und Eurer Hoheit eine Bemerkung vortragen.

Der Herzog.

Sprecht! Sprecht frei heraus, ich bitte Euch.

Machiavelli.

Da Ihr Gerechtigkeit der Gnade vorgezogen habt, hat da die Hinrichtung der beiden Orsini nicht ihre Nachtheile? Ihr Haus ist mächtig.

Der Herzog.

Ich hatte nach Rom geschrieben. Heute Morgen habe ich erfahren, dass der Cardinal, der Erzbischof von Florenz und Herr Jacopo di Santa-Croce überrumpelt und festgenommen worden seien, wie ich es dem heiligen Vater anempfohlen. Ohne diesen Erfolg würde ich die Dinge sich ein Wenig haben hinziehen lassen.

Machiavelli.

Alsdann scheint mir die Berechnung untadelhaft.

Der Herzog.

Merket wohl, dass es hiermit nicht vier Schelme, sondern die vier bei Weitem furchtbarsten Condottieri in Italien weniger gibt! Nach ihnen bleibt nur noch Ausschuss. Man kann ohne grosse Mühe damit fertig werden. Ich habe mittels Schwert und Strick eine furchtbare Wunde geschlossen. Es wird in einigen Jahrhunderten nicht möglich sein, sich vorzustellen, dass etwas Aehnliches je habe existiren können! Die Häupter der Truppen von keiner Partei, keinem Staate, keiner Regierung abhängig! nach ihrem Gefallen den Fürsten dienend oder Schaden zufügend, ihr Mark verzehrend unter dem Vorwande des Soldes, und das ihrer Unterthanen unter allen Formen der Laune! Welche Ungeheuerlichkeit! welche Albernheit! Und daraus gingen die Sforza hervor, welche Mailand nahmen, und dann die Carmagnola, der Schrecken Venedigs! Bei meiner Seligkeit! ich habe Euch Allen den wichtigsten Dienst erwiesen, den Ihr verlangen konntet!

Machiavelli.

Ohne allen Zweifel, gnädiger Herr, und Euch habe ich es zu danken, wenn auch ich Virgils Wort wiederholen kann: *Magnus nascitur ordo*. Jetzt werdet Ihr Euer Werk vollenden, indem Ihr Kriegsschaaren ausbildet, welche nicht aus Banditen, sondern aus Bauernsöhnen sich zusammensetzen, und nicht sowohl ihren Führern, als ihren Herrschern gehorchen werden.

Der Herzog.

Ich brauche Zeit! Ich brauche Zeit, nicht um mir Ruhe zu gönnen, sondern um der Einsicht der Völker die Möglichkeit des Heranreifens zu lassen. Wie Vieles ist umzugestalten! Die Grossen zu zähmen, die Kleinen zu zügeln, das Geld an sich zu reissen, und für alle diese Nothwendigkeiten sichere und angemessene Mittel zu berechnen! Wie viele ver-

schiedene Thaten werden nothwendig! Sie sind die Früchte des Willens; sie treiben, sie entwickeln sich, sie sprossen, dann brechen sie hervor. Treiben wir die Ernte nicht maasslos voran, sonst verkümmert sie. Zeit, Geduld; keine Schlawheit, keine Schläfrigkeit, keine Hast!

Machiavelli.

Nicht sowohl die Andern als sich selbst im Zaume zu halten, ist das Verdienst der Starken.

Der Herzog.

Die schöne Nacht! Seht, welch wunderbare Wirkung der Widerschein des Mondes auf den bewegten Wellen unter einem so unermesslichen Horizonte hervorbringt! Wir müssten einige unserer Künstler und Dichter hier haben, um unseren entzückten Sinnen so viele Wunder zu deuten ... Was mögen das für Feuer sein, die in den Bergen stufenweise ansteigen? ... Blickt dort hinten hin!

Machiavelli.

Ich könnte mir leicht denken, dass es die zerstreuten Biwaks der Freischärler sind, die Candalle auseinandergetrieben hat.

Der Herzog.

Ihr urtheilt recht. Dies armselige Gewürm sucht Löcher, um sich darin zu verbergen und mir zu entschlüpfen.

Machiavelli.

Euere Hoheit hat zum Wappen einen Drachen, welcher Schlangen verschlingt.

Der Herzog.

Und da sagen sie noch, dass es mir an Offenherzigkeit fehle? Ja gewiss, einen Drachen, Herr Niccolo! Ich bin nicht, wie der traurige Herzog von Mailand, eine elende Schlange, die einen Säugling hinunterschluckt! Ich bin die Hydra von Lerna, ein Ungeheuer, wenn man will, aber eines, das die Ungeheuer zerreisst und verschlingt, und ich will auch den letzten der Dreckprinzen, der Condottieri von schlechtem Metalle, welche mir den Weg versperren, ausrotten. Aus den Trümmern ihrer Nester will ich mir meinen Horst errichten, und ein Tag wird kommen, wo es vom Fusse der Alpen bis zum Meere Siciliens keine andere Herrschaft geben wird, als die meine.

Goethe und die Religion.

Von Armin Seidl.

V. Das Greisenalter.

Man hat so oft gesagt, dass Goethe nur nach dem zu beurtheilen sei, was er in der Reife seiner Mannesjahre geschrieben und gesagt; als Greis habe er vieles von dem verworfen oder aufgehoben, was eben nie für Greisenart geschaffen und verständlich ist. Ja noch mehr, Goethe selbst hat diese Behauptung ausgesprochen oder wenigstens bedeutend angeregt, wenn er sagt: „Der Greis — wird sich immer zum Mysticismus bekennen. Er sieht, dass so vieles vom Zufall abzuhängen scheint, das Unvernünftige gelingt, das Vernünftige schlägt fehl, Glück und Unglück stellen sich unerwartet ins Gleiche. So ist es, so war es — und das hohe Alter beruhigt sich in dem, der da ist, der da war und der da sein wird.“ Auch bei dieser Frage wird eine einfache Darstellung des Sachverhaltes am besten zu einem richtigen Maassstab führen, und wir ersuchen den freundlichen Leser mit uns sich im Folgenden vor Augen zu halten, was wirklich einen freud-mystischen Zug des Greisenalters verräth, oder was etwa nur an längst und immer schon berührten und durchdachten Problemen vertieft und weiter verfolgt wurde; aber nur jener Leser wird dies richtig und gültig lösen können, der bei den Unterweisungen des Schülers durch Mephistopheles über die Bedeutung der Worte recht aus voller, leichter Seele lachen kann. Und da wir gerade einmal bei Faust sind, möchten wir betonen, was hier vor allem auch mitspielt, dass man weder Goethe versteht, noch Goethe selbst das Folgende hätte schreiben können, wenn es nicht lebendig erfahren wurde und worden wäre, weil es eben lebendig ist, trotz Unglauben und Aberglauben, was wir hier über dieses Kapitel schreiben wollen: „Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft. Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen, . . . stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein, da wär's der Mühe werth, ein Mensch zu sein . . . Dämonen, weiss ich, wird man schwerlich los, das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen.“ — „Wills aber einer anders halten, so mag er nach Belieben schalten.“

Wir wenden uns vor allem wieder den naturwissenschaftlichen Untersuchungen zu, um, wie Goethe selbst, dadurch festen Boden für unsere eigenste Welt zu gewinnen. Man weiss, dass Goethe bereits bei der Theorie Darwins angelangt war; wir haben selbst gesehen und werden es noch mehr, dass Goethe, die materialistische Methode schon damals anwendend, doch ihre einseitigen Konsequenzen nicht zog, sondern fest auf zwei Füßen stehen blieb und so damals schon eine Art und Weise der Naturbetrachtung einschlug, die bald sicherlich grosse Bedeutung gewinnen wird: eine —

wenn ich so sagen darf — psychophysische Betrachtungsweise. Aber hier hat man noch lange nicht das verwerthet, was Goethe gleich als konsequente Nothwendigkeit einsah. Eben jenes oben erwähnte Buch Henry Drummonds sollte hier wieder eingreifen, wenn auch nur mit einer bestimmten Färbung. Wir citiren die Formulirung eines Grundgesetzes dieser Anschauung bei Goethe: „Man sieht die Neigung zu einer Art von Pantheismus (heutzutage mit einer guten Verbesserung: Monismus), indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes Wesen zum Grunde gedacht ist. Die Erfüllung aber, die ihm fehlt, ist die Anschauung der zwei grossen Triebäder der Natur: der Begriff von Polarität und der von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie (rein) materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existirt, wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich's der Geist nicht nehmen lässt, anzuziehen und abzustossen.“ Wir greifen die hier festgestellten Begriffe — aus denen sich nebenbei bemerkt auch die Vorstellung eines dreieinigen Gottes ohne weiteres entwickeln lässt, — auf und betrachten an der Hand Goethes den ersten „Artikel“: „Gott hat sich nach den bekannten imaginirten sechs Schöpfungstagen keineswegs zur Ruhe begeben, vielmehr ist er noch fortwährend wirksam wie am ersten. Diese plumpe Welt aus einfachen Elementen zusammenzusetzen und sie jahraus jahrein in den Strahlen der Sonne rollen zu lassen, hätte ihm sicher wenig Spass gemacht, wenn er nicht den Plan gehabt hätte, sich auf dieser materiellen Unterlage eine Pflanzschule für eine Welt von Geistern zu gründen. So ist er fortwährend in höheren Naturen wirksam, um die geringeren heranzuziehen.“ Oder wie er es früher schon poetisch ausgedrückt hat: „Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse, im Kreis das All am Finger laufen liesse! Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen, Natur in sich, sich in Natur zu hegen, so dass, was in ihm lebt und webt und ist, nie seine Kraft, nie seinen Geist vermisst.“ Jene erste prosaische Fassung, wenige Tage vor seinem Tod ausgesprochen, enthält aber eine bedenkliche Teleologie, die gleich eine Verschiebung zur Einseitigkeit verursacht. „Wie Kant, äusserte er vor wenigen Jahren darüber, hatte mich früher schon Spinoza in dem Hass gegen die absurden Endursachen geglaubigt. Natur und Kunst sind zu gross, um auf Zwecke auszugehen und haben's auch nicht nöthig, denn Bezüge sind überall und Bezüge sind das Leben“, — eine später von Lotze und Spencer wieder aufgenommene Definition. Was aber Goethe unter Endursachen versteht, zeigt erst recht ein jenem ersten zeitlich nahrückender Ausspruch: „Die Nützlichkeitslehrer würden glauben, ihren Gott zu verlieren, wenn sie nicht Den anbeten sollen, der dem Ochsen die Hörner gab, damit er sich vertheidige.“ Mir aber möge man erlauben, dass ich Den verehere, der in dem Reichthum seiner Schöpfung so gross war, nach tausendfältigen Pflanzen noch eine zu machen, worin alle übrigen enthalten,

und nach tausendfältigen Thieren ein Wesen, das sie alle enthält, den Menschen.“ Also nicht nach einem vorgefassten Plan, sondern nach natürlich-nothwendiger Kraftäusserung, nach einer unendlichen Lebenskraft, deren Ziel immer höher geht. Weiter ist nicht's zu sagen, wenn wir nicht mit Goethe über uns das Urtheil fällen müssen: „Der Mensch begreift niemals, wie anthropomorphisch er ist.“ Gewiss, dass mit diesem Gesetz der Vervollkommnung ein Ziel zu erreichen ist und erreicht wird, was gleichsam als Zweck gelten kann, aber was und worin dieses Ziel bestehen wird, darüber stehen uns Vermuthungen in keiner Hinsicht zu. „Was wissen denn wir von der Idee des Göttlichen und was wollen denn unsere engen Begriffe vom höchsten Wesen sagen?“ Denn, „der Mensch hat nur so viel davon, dass er Theile des Höchsten erkennen mag, . . . ein Un-erforschliches müssen wir zuletzt doch eingestehen.“ Dass Goethe am Ende seiner Tage eine rein geistige Welt als Ziel setzt, muss darum zwar betont werden, doch mit dem festen Hinweis auf das Widerspruchsvolle und höchst Subjektive einer solchen Behauptung. Und es ist hier nicht unangebracht aus dem Jahre 1829 ein Wort anzuführen, das uns sagt, worin und wie Goethe überhaupt das Göttliche erkannte, das er in der Natur wirkend annahm. Er sprach: „Der Verstand reicht nicht zu ihr hinauf (zur Natur), der Mensch muss fähig sein, sich zur höchsten Vernunft erheben zu können, um an die Gottheit zu rühren, die sich in Urphänomenen, physischen wie sittlichen, offenbart, hinter denen sie sich hält und die von ihr ausgehen.“ Hier sind wir wieder bei jenem „untheilbarsten“ Begriff der Urphänomene angelangt, in welchen Goethe also die Gottheit, den Ausfluss und die Verkörperung der Gottheit sieht. Es wäre längst die Aufgabe der Wissenschaft gewesen, auf diesen Punkt aufmerksam zu werden und hier zu untersuchen, ob eine Trennung zwischen physischen und psychischen (hier = sittlichen) Urphänomenen existirt, oder ob nicht eben beide auch wieder auf psychophysischer Grundlage ruhen. Was sind solche Urphänomene? „Der Magnet ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben; dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen.“ „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder grosse Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über alle irdische Macht erhaben.“ Dort ein physisches, hier ein psychisches Urphänomen. Vielleicht liegt ihre (psychophysische) Mitte in Folgendem: „Das Allgemein-Menschliche entwickelt sich aus jedem edlen Gemüth, das mit Ruhe auf sich wirken lässt und aus sich selbst heraus wirkt.“ Der Träger eines Solchen aber, die Entelechie, die Monas, ist selbst ein Urphänomen, „ein Stück Ewigkeit“, und eben in ihren Wirkungen nach innen und nach aussen reiht sich ein Urphänomen an das andere. Hier gehen wir in jenen zweiten Grundbegriff über, zur Anschauungsform der Steigerung, wo das Göttliche

als Urphänomen in uns und dem Leben selbst wirkt zu immer höheren Stufen des All- und Urtypus. „Weltseele, komm uns zu durchdringen; dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen, wird unsrer Kräfte Hochberuf. Theilnehmend führen gute Geister gelinde leitend höchste Meister zu Dem, der alles schafft und schuf“, — das Urphänomen in uns. „Umzuschaffen das Geschaffne, damit sich nichts zum Starren waffne, wirkt ewiges, lebend'ges Thun. Und was nicht war, nun will es werden zu reinen Sonnen, farb'gen Erden. In keinem Falle darf es ruh'n. Es soll sich regen, schaffend handeln, erst sich gestalten, dann verwandeln, nur scheinbar steht's Momente still. Das Ew'ge regt sich fort in allen, denn alles muss in Nichts zerfallen, wenn es im Sein beharren will“, — das Urphänomen in uns greift ausser uns, in die Umgebung über. Das Urphänomen in uns macht sich dann immer stärker und weiter geltend, wird sich selbst bewusst und bleibt auf sich selbst ruhen: „Grosse Gedanken und ein reines Herz, das ist's, was wir uns von Gott erbitten sollten.“ Daraus entspringen jene „drei Ehrfurchten“ (von dem, was über, neben und unter uns ist) und aus diesen „jene oberste Ehrfurcht, die vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so dass der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist, dass er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja dass er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden.“ „Alle Tag' und alle Nächte rühm' ich so des Menschen Loos. Denkt er ewig sich ins Rechte, ist er ewig schön und gross.“ — Das Urphänomen greift ausserhalb unser weiter und weiter, veredelt und belebt zu höherem Dasein: „Das Vermögen, jedes Sinnliche zu veredeln und auch den todtesten Stoff durch Vermählung mit der Idee zu beleben, ist die schönste Bürgschaft unseres übersinnlichen Ursprungs.“ Beleben ist hier freilich sehr problematisch gebraucht, aber eben hier ist der stärkste Berührungspunkt mit Drummond, welcher diesem Wort mit seiner ganzen Schrift eigentlich erst zur rechten thatsächlichen Bedeutung verhilft durch den Nachweis der Belebung der unorganischen Natur durch die organische Belebung der reinen Materie. Damit kommt auch der „übersinnliche Ursprung“ in das richtige Licht, den Goethe selbst auch kurz darnach schärfer fasste: „Ich bedaure die Menschen, welche von der Vergänglichkeit der Dinge viel Wesens machen und sich in Betrachtung irdischer Nichtigkeit verlieren. Sind wir ja eben desshalb da, um das Vergängliche unvergänglich zu machen. . . . Bleibt uns nur das Ewige jeden Augenblick gegenwärtig, so leiden wir nicht an der vergänglichen Zeit.“ Und diese Vorstellung hat er auch offenkundig, wenn er jetzt über Christus sagt: „Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Aeusserungen gehen dahin, das Höhere anschaulich zu machen. Immer von dem Gemeinen steigt er hinauf, hebt es hinauf. . . . Schillern war eben diese Christus-Tendenz eingeboren. Er berührte nichts Gemeines,

ohne es zu veredeln.“ Und das Selbe wohl auch hier: „Es musste ernste Betrachtungen erregen, dass ein einzelner Funke von Sittlichkeit und Gottesfurcht hier (in Maria Einsiedeln) ein immer brennendes, leuchtendes Flämmchen angezündet, zu welchem gläubige Schaaren mit grosser Beschwerlichkeit heranpilgern sollen, um an dieser heiligen Flamme auch ihr Kerzlein anzuzünden. Wie dem auch sei, so deutet es auf ein grenzenloses Bedürfniss der Menschheit nach gleichem Licht, gleicher Wärme, wie es jener Erste im tiefen Gefühl und sicherster Ueberzeugung gehegt und genossen.“ Und nun betrachte man einmal nach diesem Gesichtspunkt Fausts Verklärung! Mitten in der vollen Natur ein Wachsen und Aufwärtsheben, ein Neubilden und Abstreifen zu immer „höheren Sphären“. (Man möge doch vor allem hier den Sinn der Worte und die ganze Handlung als ungemein verdichtet und daher sehr weit zu verstehen auffassen.) „Steigt hinan zu höhrem Kreise, Wachset immer unvermerkt, wie, nach ewig reiner Weise, Gottes Gegenwart verstärkt! Denn das ist der Geister Nahrung, die im freisten Aether waltet: Ewigen Liebens Offenbarung, die zur Seligkeit entfaltet Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen; und hat an ihm die Liebe gar von oben theilgenommen, begegnet ihm die selge Schaar mit herzlichem Willkommen Dir, der Unberührbaren, ist es nicht benommen, dass die leicht Verführbaren traulich zu Dir kommen. In die Schwachheit hingerafft, sind sie schwer zu retten; wer zerreist aus eigener Kraft der Gelüste Ketten Wenn starke Geisteskraft die Elemente an sich herangerafft, kein Engel trennte geeinte Zwienatur der innigen beiden: die ewige Liebe nur vermag's zu scheiden dass ja das Nichtige alles verflüchtige, glänze der Dauerstern, ewiger Liebe Kern . . . Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan! . . . Unbezwänglich unser Muth, wenn du hehr gebietest; plötzlich mildert sich die Gluth, wie du uns befriedest . . . So ist es die allmächtige Liebe, die alles bildet, alles hegt.“ — Wir glauben, dass alles Vorausgehende, in dem sich diese Ideen alle mehr oder weniger angebaut finden, den freundlichen Leser mit uns zu der Ueberzeugung gebracht hat, dass eben hier, in diesen Gedanken durchaus nichts Mystisches, Greisenhaftes zu finden ist, dass vielmehr einfach das letzte Ergebniss einer das ganze Leben Goethes beherrschenden und leitenden Grundidee niedergelegt ist, nur in einer allerdings ziemlich mystisch-dunklen Fassung, die gerechtfertigt erscheint durch den vorgestellten Höhepunkt unserer gesetzmässigen Steigerung. — Es bleibt uns noch der dritte Grundbegriff übrig, der der Polarität, den wir mit dem Schluss des Faustitats berührt haben. Ist das Wesen der Steigerung ein Ausdehnen und Ergriffenwerden des Niederen vom und zum Höheren, so ist das Wesen der Polarität eine Allgegenwart des einen Göttlichen im Psychischen und Physischen. „So ist es die allmächtige Liebe, die alles bildet, alles hegt!“ Und prosaisch: „Beseelte Gott den Vogel nicht mit diesem allmächtigen

Trieb gegen seine Jungen und ginge das Gleiche nicht durch alles Lebendige der ganzen Natur, die Welt würde nicht bestehen können! So aber ist die göttliche Kraft überall verbreitet und die ewige Liebe überall wirksam.“ Dann das Selbe an einem besonderen, sehr ausserordentlichen Fall nachgewiesen, was ihn in „freudiges Erstaunen setzt“, — das Füttern des jungen, ausgesetzten Kuckuks durch fremde Vögel: „Wäre es wirklich, dass dieses Füttern eines Fremden als etwas Allgemein-Gesetzliches durch die Natur ginge, so wäre damit manches Räthsel gelöst, und man könnte mit Ueberzeugung sagen, dass Gott sich der verwaisten jungen Raben erbarme, die ihn anrufen Das ist es, was ich die Allgegenwart Gottes nenne, der einen Theil seiner unendlichen Liebe überall verbreitet und eingepflanzt hat und schon im Thiere dasjenige als Knospe andeutet, was im edlen Menschen zur schönsten Blüthe kommt.“ Wir machen darauf aufmerksam, dass eben diese Vorstellung Goethes eine Bestätigung gefunden hat, durch E. v. Hartmanns „Philosophie des Unbewussten“, ein Buch, das man kaum wird durchlesen können, ohne zu dieser Ansicht zu kommen, die sich ja mit der Hartmann'schen Theorie des Unbewussten vollkommen deckt, abgesehen vom Ausdruck. Dem gegenüber sind die von Schopenhauer angeführten Beispiele aus dem Naturleben erst recht eine Bestätigung der (hier nur einseitig gefassten) Theorie Goethes, dass in Pflanzen-, Thier- und Menschenleben ein allwaltendes, ewig-göttliches Gesetz leitet, das wohl ebensoviel Ursachen gibt, von uns sowohl optimistisch als pessimistisch angesehen zu werden. Als Thatsache ist zu diesem neutralen Standpunkt (namentlich gegenüber Darwin) zu betonen, dass mit dem Höhersteigen der Organismen auch jene stärkste Kraft im Kampf ums Dasein immer mehr in Betracht kommt, welche Goethe die „allmächtige Liebe“ nennt und die hier gar nichts mit der Zuchtwahl zu thun hat, sondern einfach als psychisches Urphänomen aufgefasst werden will. Ist diese hier bei Goethe das Prinzip der psychischen Urpolarität, so haben wir auf physischem Gebiet Gott selbst, d. h. den höchst vervollkommensten Urtypus: „Kein organisches Wesen ist ganz der Idee, die zu Grunde liegt, entsprechend; hinter jedem steckt die höhere Idee. Das ist mein Gott; das ist der Gott, den wir alle ewig suchen und zu erschauen hoffen, aber wir können ihn nur ahnen, nicht schauen.“ Wir beschliessen damit diesen Punkt, indem wir uns das Hauptergebniss zurückrufen mit den Worten: „Das ist der Natur Gehalt, dass innen gilt, was aussen galt,“ und wenden uns dem Urphänomen des eigenen Ich zu.

„Keine Gluthen, keine Meere geb' ich in dem Innern zu. Doch allherrschend waltet Schwere, nicht verdammt zu Tod und Ruh'. Vom lebend'gen Gott lebendig durch den Geist, der alles regt, wechselt sie, nicht unbeständig, immer in sich selbst bewegt.“ Zweifach stellt sich uns demnach unser Seelenleben dar: als in sich beharrend und als lebendig sich bewegend und gestaltend. Nehmen wir die Bewegung

zuerst auf, so lehrt uns Goethe wieder zweierlei, erstlich: „Das Höchste . . . ist das Leben, die rotirende Bewegung der Monas um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt. Der Trieb, das Leben zu hegen und zu pflegen, ist einem jeden unverwüstlich eingeboren; die Eigenthümlichkeit desselben jedoch bleibt uns und andern ein Geheimniss.“ Diesen Lebenstrieb behauptete Goethe so fest, dass er sagte, es sei einem denkenden Wesen durchaus unmöglich, sich ein Nichtsein, ein Aufhören des Denkens und Lebens zu denken. Insofern trage jeder den Beweis seiner Unsterblichkeit in sich und ganz unwillkürlich; . . sobald man aber jene innere Wahrnehmung dogmatisch nachweisen wolle, verliere man sich in Widersprüche. Indessen „wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich und, um sich künftig als grosse Entelechie (— wie er jetzt seine frühere Seelen-Monas benennt —) zu manifestiren, muss man auch eine sein.“ Und Goethe nennt Entelechieen „geringerer Art, die wenig Herrschaft ausüben“ und solche, „mächtiger Art, die bei ihrer geistigen Uebermacht ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen suchen.“ Und diese „Hartnäckigkeit des Individuums und dass der Mensch abschüttelt, was ihm nicht gemäss ist“, ist für Goethe der Hauptbeweis, dass so eine Entelechie existirt. Denn, — was das Selbe, nur positiv ausgedrückt, besagt —: „die Entelechie nimmt nichts auf, ohne sich's durch eigene Zuthat anzueignen.“ Damit kommen wir zur „zweiten Gunst der von oben wirkenden Wesen (Gott und Natur): das Erlebte, das Gewährwerden, das Eingreifen der lebendigbeweglichen Monas in die Umgebungen der Aussenwelt, wodurch sie sich selbst erst als innerlich Grenzenloses, äusserlich Bewegtes gewahr wird.“ Dieses Eingreifen und Aufnehmen, worin, und zwar untrennbar, die Bewegung der Monas gegen die Aussenwelt hin besteht, besitzt aber immer die ausschliessliche Eigenart der Monas selbst: „Jeder Mensch muss nach seiner Weise denken, denn er findet auf seinem Wege immer ein Wahres oder eine Art von Wahrem, die ihm durchs Leben hilft. Nur darf er sich nicht gehen lassen; er muss sich kontrolliren; der blosser, nackte Instinkt geziemt dem Menschen nicht.“ Noch schärfer wird diese Eigenart der Monas mit einem Theil der Aussenwelt gleichgemacht in den „Wahlverwandtschaften“, auf die zurückzugreifen uns erlaubt sei: „Was einem jeden Menschen gewöhnlich begegnet, wiederholt sich, mehr als man glaubt, weil seine Natur hierzu die nächste Bestimmung gibt. Charakter, Individualität, Neigung, Richtung, Oertlichkeit, Umgebungen und Gewohnheiten bilden zusammen ein Ganzes, in welchem jeder Mensch, wie in einem Element, in einer Atmosphäre schwimmt, worin es ihm allein bequem und behaglich ist.“ Daneben existirt aber noch eine allumfassende geistige Atmosphäre, von der jene individuelle ein Theil ist: „der alte Magus Thom. Campanella spricht: *Immanet aër sicut anima communis, quae omnibus praesto est et qua omnes communicant invicem. Quapropter multi sagaces spiritu*

ardentes subito ex aëre persentiscunt, quod cogitat alter homo“, eine Erscheinung, die ein lebensvoller Forscher in allen Zeiten der Geistesgeschichte wird beobachten können. Ja diese allgemeine Wahrheit wird oft gar nicht erkannt: „Es ist nicht immer nöthig, dass das Wahre sich verkörpere; schon genug wenn es geistig umherschwebt und Uebereinstimmung bewirkt.“ Aus diesen Gesichtspunkten, die der ganzen Welt-, Natur und Lebensanschauung Goethe's vollkommen entsprechen, ergab sich dann von selbst und nothwendig auch der Begriff einer individuellen, relativen Wahrheit, die er nur in der Zeit seines ärgsten Rationalismus unbeachtet liess, doch auch nicht leugnete. Ihr gegenüber definirt er dann die Wahrheit folgendermaassen: „Glücklicherweise bleibt uns zuletzt die Ueberzeugung, dass gar Vieles neben uns bestehen kann und muss, was sich gern wechselseitig verdrängen möchte; der Weltgeist ist toleranter, als man denkt.“ Nun werden wir voll und leicht verstehen, was Goethe unter dem Begriff des „Dämonischen“ zusammenfasste, das er in diesen Jahren am Schluss von „Wahrheit und Dichtung“ also ausdrückte: „Ich glaubte in der Natur etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestirte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohlthätig; nicht englisch, denn es liess oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für das selbe durchdringbar; es schien mit den nothwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stossen. Dieses Wesen nannte ich dämonisch.“ Wer an Worten keinen Anstoss zu nehmen gewohnt ist, wird gewiss zugeben, dass diese Definition die selbe Erscheinung zum Ausdruck bringt, die nur antik-persönlich gefasst, Ed. v. Hartmann unpersönlich das „Unbewusste“ benannte. Wie dieses in jedem Menschen nach seiner, des Menschen, der Monas eigener Art wirkt, so wirkt es auch über den Einzelwesen zu einer Gesamtheit: „Obgleich jenes Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestiren kann, ja bei den Thieren sich auf's merkwürdigste ausspricht, so steht es vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung, wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so dass man die Eine für den Zettel, die Andere für den Einschlag könnte gelten lassen.“ Endlich führt Goethe auch noch eine Kombination beider durch, welche die interessantesten Lichtpunkte für eine Geschichtsphilosophie gibt: „Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure

Kraft geht von ihnen aus und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, dass der hellere Theil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihres Gleichen und sie sind durch nichts zu überwinden, als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: *Nemo contra deum nisi deus ipse.*“ Praktisch stellt sich uns das Zustandekommen einer solchen Kombination des Individuell-Dämonischen mit dem Welt-Dämonischen — (der Ausdruck sittliche Weltordnung ist nach unserem Erkennungsvermögen durchaus unzulänglich) — folgendermaassen dar: Grundthese ist: „Was einer nicht schon mitbringt, kann er nicht erhalten.“ Ist das von vornherein schon bedeutend, so entsteht im Verkehr mit der Aussenwelt eine „Art von Trunkenheit, die sich dadurch besonders bemerklich macht, dass die Guten, Unschuldigen das Verhältniss der jedesmaligen Umgebung kaum zu bemerken, noch weniger anzuerkennen wissen. Sie sehen die Welt als einen Stoff an, den sie bilden, als einen Vorrath, dessen sie sich bemächtigen sollen. Alles gehört ihnen an, ihrem Willen scheint alles durchdringlich.“ Es ist — wie Goethe früher einmal sich äusserte — ein „grenzenloser Egoismus“, aber ein gänzlich naiver, der in grossen, und den grössten Naturen, der Welt mit rücksichtsloser Energie die eigene Weltauffassung vorschreibt. Indessen ein Drittes muss dazukommen, „denn nur also beschränkt war je das Vollkommene möglich“: „Alles ruft uns zu, dass wir entsagen sollen. Man beraubt uns des mühsam Erworbenen, des freundlich Gestatteten, und ehe wir hierüber recht ins Klare sind, finden wir uns genöthigt, unsere Persönlichkeit erst stückweise und dann völlig aufzugeben Alles probiren wir durch, um zuletzt auszurufen, dass alles eitel sei. Niemand entsetzt sich vor diesem falschen, ja gotteslästerlichen Spruch, ja man glaubt etwas Weises und Unwiderlegliches gesagt zu haben. Nur wenige Menschen gibt es, die solche unerträglichen Empfindungen vorausahnen und sich ein für alle Mal im Ganzen resigniren. Diese überzeugen sich von dem Ewigen, Nothwendigen, Gesetzlichen und suchen sich solche Begriffe zu bilden, welche unverwüsthlich sind, ja durch die Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, vielmehr bestätigt werden. Weil aber hierin wirklich etwas Uebermenschliches liegt, so werden solche Personen gewöhnlich für Unmenschen gehalten, für gott- und weltlose.“ Goethe spricht hier von Spinoza, also einem speculativen Denker; wir fügen hinzu: Bewahren sich aber solche Personen dabei ihren lebendigen Trieb und verstehen sie es, durch diese Resignation dem Dämonischen in ihnen erst recht zur Offenbarung zu verhelfen, so gelten sie für Gottmenschen. „Was dem Einzelnen innerlich begegnet, gehört zur zweiten

Religion, zur Religion der Weisen. Eine solche war die, welche Christus lehrte und übte, so lange er auf der Erde umherging . . . Er wandelte seine Strasse unverrückt und, indem er das Niedere zu sich hinaufzieht, indem er die Unwissenden, die Armen, die Kranken seiner Weisheit, seines Reichthums, seiner Kraft theilhaftig werden lässt und sich deshalb ihnen gleich zu stellen scheint, so verleugnet er nicht von der anderen Seite seinen göttlichen Ursprung.“ Es ist vollkommene Uebereinstimmung des Dämonischen mit der Weltordnung. Und dies ist die eigentliche Realität des Christenthums, das auch Goethe jetzt wieder vollkommen anerkennt: „Mag der menschliche Geist sich erweitern, wie er will, über die Hoheit und sittliche Cultur des Christenthums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nicht hinauskommen. . . . Sobald man die reine Lehre und Liebe Christi, wie sie ist, wird begriffen und in sich eingelebt haben, wird man sich als Mensch gross und frei fühlen und auf ein bischen so und so im äusseren Cultus nicht mehr sonderlichen Werth legen. Auch werden wir alle nach und nach aus einem Christenthum des Wortes und Glaubens immer mehr zu einem Christenthum der Gesinnung und That kommen.“ Und thatsächlich glaubte Goethe, soweit sich in die Idee des Christenthums versenkt und eingelebt zu haben, dass er einmal eben auf Grund jenes Christenthums der Gesinnung und That ausrief: „Wer ist denn heutzutage ein Christ, wie Christus ihn haben wollte? Ich allein vielleicht, ob ihr mich gleich für einen Heiden haltet!“ — Christus ist ihm „immer ein höchst bedeutendes, aber problematisches Wesen,“ (nicht mysteriös, sondern verständlich und nur dem ihn Verstehenden eben umso bedeutender!) und an Carlyle schreibt er: „Indem ich das Testament Johannis als das meinige schliesslich ausspreche, schärfe ich als den Inhalt aller Weisheit ein: „Kindlein, liebt euch!“ Ja die „Wahlverwandschaften“ haben, wie er uns sagt, den einfachen (auf ihn selbst bezogenen) Text zur Grundlage: „Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren u. s. w.“ Hängt dies Letztere schliesslich auch zusammen mit einer in Goethes Alter weit und weiter greifenden Legalität seines Wesens, so hielt er sich doch bei alledem von der kirchlichen Gesetzmässigkeit fern. Kurz vor seinem Tod äusserte er noch: „Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, Christo anbetende Ehrfurcht zu erweisen, so sage ich: durchaus! Ich beuge mich vor ihm, als der göttlichen Offenbarung des höchsten Principes der Sittlichkeit. Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, die Sonne zu verehren, so sage ich abermals: durchaus! Denn sie ist gleichfalls eine Offenbarung des Höchsten und zwar die mächtigste, die uns Erdenkindern wahrzunehmen vergönnt ist; ich anbete in ihr das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch allein wir leben, weben und sind und alle Pflanzen und Thiere mit uns.“ Wir haben nun zwar vernommen, dass er auf die Cultusform wenig mehr sieht, aber höchst sonderbar muss uns trotzdem eine Aeusserung erscheinen, wie die in einem Schreiben an das Staatsministerium: „Wie hätte es mir

wünschenswerth erscheinen müssen, in so später Zeit (durch Theilnahme an der Gedächtnissfeier der Augsburger Confession) mich öffentlich als einen treuen und anhänglichen Gewidmeten der protestantischen Kirche zu beweisen und darzustellen!“ Es ist klar ersichtlich, dass er Luther und sein Werk nicht genug rühmen und bewundern konnte: „Durch ihn haben wir wieder den Muth, mit festen Füßen auf Gottes Erde zu stehen und uns in unserer gottbegabten Menschennatur zu fühlen!“ Aber ebenso klar ist es, dass ihn das kirchliche Lutherthum nicht anzog und zwar keines jeglicher Richtung: „Ich wollte selbst der Erste sein, der die Kirche meiner Religionsverwandten mit ehrlichem Herzen besuchte und sich dem allgemeinen praktischen Bekenntniss eines Glaubens, der sich unmittelbar an das Thätige knüpft, mit vergnüglicher Erbauung unterordnete, legte man sich über die Mysterien ein unverbrüchliches, ehrerbietiges Stillschweigen auf, ohne die Dogmen mit verdrüsslicher Anmaassung, nach dieser oder jener Linie verkünstelt, irgend jemandem wider Willen aufzunöthigen oder sie wohl gar durch unzeitige Spöttereien oder vorwitziges Ableugnen bei der Menge zu entehren und in Gefahr zu bringen.“ Dabei erkennt er aber den Standpunkt der Kirche vollkommen an, „welcher mehr menschlicher Art ist, gebrechlich, wandelbar und im Wandel begriffen; doch er wird in ewiger Umwandlung dauern, so lange schwache, menschliche Wesen sein werden. Sodann gibt es aber den Standpunkt einer Art Religion, den der reinen Natur und Vernunft, welcher göttlicher Abkunft. Dieser wird ewig der selbe bleiben und dauern und gelten, so lange gottbegabte Wesen vorhanden. Doch ist er nur für Auserwählte und viel zu hoch und edel, um allgemein zu werden.“ Innerhalb dieser wahren Religion kennt er aber wieder zwei Arten: „die eine, welche das Heilige, das in und um uns wohnt, ganz formlos, die andere, die es in der schönsten Form anerkennt und anbetet.“ Und schliesslich finden wir auch noch eine eigentliche Religion, eine praktische, die, ein Inneres, ja Individuelles bleibt. Denn „sie hat ganz allein mit dem Gewissen zu thun; dieses soll erregt werden, wenn es stumpf, unthätig, unwirksam dahin brütet, beschwichtigt werden, wenn es durch reuige Unruhe das Leben zu verbittern droht.“ Auch das Gewissen ist ihm ein „Urphänomen“: „Es bedarf keines Ahnherrn. Mit ihm ist alles gegeben, es hat nur mit der eignen innern Welt zu thun. Ihm, das nicht irrt, muss sich der freie Wille fügen, um vollkommen zu werden. Desswegen ist man des freiwilligen Willens so gewiss nicht als der selbständigen That. Diese thut sich selbst, er aber wird gethan . . . Auch ist es, sobald wir dem Menschen Freiheit zugestehen, um die Allwissenheit Gottes gethan; denn sobald die Gottheit weiss, was ich thun werde, bin ich gezwungen zu handeln, wie sie es weiss. Dieses führe ich nur an als ein Zeichen, wie wenig wir wissen und dass an göttlichen Geheimnissen nicht gut zu rühren ist.“ Uebrigens hat ein zweiter Heros unseres Volkes, Luther (wie man nur zu viel vergisst), auch

unsere Willensfreiheit geleugnet. Um wie viel weniger „gefährlich“ tritt uns die selbe Lehre aber erst bei Goethe entgegen, wenn er sagt: „Wenn gewisse Erscheinungen an der menschlichen Natur, betrachtet von der Seite der Sittlichkeit, uns nöthigen, ihr eine Art von radikalem Bösen, eine Erbsünde zuzuschreiben, so fordern andere Manifestationen derselben, ihr gleichfalls eine Erbtugend, eine angeborne Güte, Rechtlichkeit und besonders eine Neigung zur Ehrfurcht zuzugestehen.“ Hier liegt die wahre Freiheit eines Christenmenschen in der Erkenntniss, dass „in uns selbst das Räthsel liegt, die wir die Ausgeburt zweier Welten sind“ (heute besser: zweier, für unsere Anschauungsfähigkeit getrennter Weltprinzipien). Mit dieser Erkenntniss ist aber nichts weiter gewonnen, denn „mit allem Streben nach Selbsterkenntniss, das die Priester, das die Moralisten uns predigen, kommen wir nicht weiter im Leben, gelangen wir weder zu Resultaten noch zu wahrer, innerer Besserung. . . Das Sicherste bleibt immer, dass wir alles, was in und an uns ist, in That zu verwandeln suchen. . . . Versuche deine Pflicht zu thun, und du weisst gleich, was an dir ist. . . . Denn alles muss in Nichts zerfallen, wenn es im Sein beharren will, — der nur verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss.“ Das nennt Goethe, ergreifend genug, „der Weisheit letzten Schluss“, und meint dazu: „Es wäre nicht der Mühe werth, 70 Jahre alt zu werden, wenn alle Weisheit der Welt Thorheit wäre vor Gott.“ Was soll uns ein Jenseits, wenn wir hier nicht schaffen? Wozu sind wir in diese Welt gesetzt, wenn das ganze Ziel ein Jenseits sein soll? „Thor, stehe fest und siehe hier dich um; dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!“ „Wir wollen der Hausfrömmigkeit das gebührende Lob nicht entziehen; auf ihr gründet sich die Sicherheit des Einzelnen, worauf zuletzt denn auch die Festigkeit und Würde beruhen mag. Aber sie reicht nicht mehr hin. Wir müssen den Begriff einer „Weltfrömmigkeit“ fassen, unsere redlich menschlichen Gesinnungen in einen praktischen Bezug ins Weite setzen.“ Suchen wir diese zuerst deutlicher zu erkennen, um an ihren Grenzen zu jener zu gelangen. — „Wer Wissenschaft und Kunst hat, der hat Religion; wer jene beiden nicht besitzt, der habe Religion“, belehren uns die „Zahmen Xenien.“ „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst, desswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt.“ Und „man fühlt erst recht den Werth eines allgemeinen Wissens, verbunden mit einer besonderen Theilnahme an dem Guten und Schönen, das die unendlich manigfaltige Welterscheinung uns darbietet, in solchen Epochen“ des Ernstes (wie nach dem Tode des Sohnes). Und als er nach dem Tode Karl Augusts in Dornburg weilte, um dort im Schloss allein seinem Schmerz sich zu weihen, schrieb er: „Wo der menschliche Geist diesen hohen ewigen Grundsatz, dass die vernünftige Welt von Geschlecht zu Geschlecht auf ein folgerechtes Thun entschieden angewiesen sei, in der Anwendung gewahr wird,

fühlt er sich auf seine Bestimmung zurückgeführt und ermuthigt.“ Fügen wir endlich noch hinzu, dass er unmittelbar aus seinen Naturstudien und seiner Thätigkeit die Unsterblichkeit erkannte, „die feste Ueberzeugung, dass unser Geist ein Wesen ist ganz unzerstörbarer Natur, das sich in rastloser Thätigkeit erhalten muss, um in stätig zunehmenden Kreisen sich nach dem Ueberweltlichen zu bewegen“, so haben wir genug gesagt, um anzudeuten, wo Goethe uns in der Welt Frömmigkeit finden und üben lässt: „Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male; dich prüfe du nur allermeist, ob du Kern oder Schale seist. . . . Geh' in dich selbst! Entbehrest du drin Unendlichkeit in Geist und Sinn, so ist dir nicht zu helfen! . . . Denkt nicht, wir scherzen! Ist nicht der Kern der Natur Menschen im Herzen?“ So „habe ich immer gesucht, das möglichst Erkennbare, Wissbare, Anwendbare zu ergreifen. . . . Hierdurch bin ich für mich an die Grenze gelangt, dergestalt, dass ich da anfangs, zu glauben, wo andere verzweifeln, und zwar diejenigen, die vom Erkennen zuviel verlangen und, wenn sie nur ein gewisses dem Menschen Beschiedenes erreichen können, die grössten Schätze der Menschheit für nichts achten. . . . Denn ob wir gleich der Natur gern ihre geheime Encheiresis, wodurch sie Leben schafft und fördert, zugeben und, wenn auch keine Mystiker, so doch zuletzt ein Unerforschliches eingestehen müssen, so kann der Mensch, wenn es ihm Ernst ist, doch nicht von dem Versuche abstehen, das Unerforschliche so in die Enge zu treiben, bis er sich dabei begnügen und sich willig überwunden geben mag.“ Ist er so weit, dann spricht er vielleicht auch folgende Schlussworte mit Goethe: „Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren.“ — Wir haben uns mit Absicht möglichst eigener Worte enthalten, vielmehr Goethe selbst aussprechen lassen, was wir zu fassen verschweigen. Hier schliessen wir. Ein Epilog nur sei uns noch gestattet, des Schweigens Deutung zu berichten; wer stimmt mit ein in Lynceus' Worte? „Ich blick' in die Ferne, ich seh' in die Näh, den Mond und die Sterne, den Wald und das Reh. So seh ich in allem die ewige Zier und, wie mir's gefallen, gefall' ich auch mir. Ihr glücklichen Augen, was je ihr geseh'n, es sei, wie es wolle, es war doch so schön!“

Musikausstellung und Festspiele

besprochen von Houston Stewart Chamberlain.

„Alle sahen und hörten nun einmal mit Augen und Ohren, was durch irgend welche Demonstration ihnen nie deutlich zu machen sein würde.“

Richard Wagner.

Kürzlich machte ein Pariser Gelehrter in der *Académie des sciences morales et politiques* Mittheilungen über die allerersten Ausstellungen. Das früheste derartige Unternehmen soll im Jahre 1798 ins Leben getreten sein; der ausdrückliche Zweck war, den französischen Handel in seinen Bestrebungen gegen die englische Konkurrenz zu unterstützen; als Rahmen benutzte man das schon vorhandene, alljährliche Revolutionsfest.

Also: ein Volksfest mit Belustigungen wird von Kaufleuten benutzt, um ihre Waaren anzubringen. Das ist die ganz gesunde, folgerichtige Idee, aus der auch späterhin alle erfolgreichen Ausstellungen hervorgegangen zu sein scheinen; selbst die kolossale vom Jahre 1889 unterschied sich lediglich durch ihre Dimensionen von ihrer Vorgängerin im Jahre 1798. — Und wenn aus der Schaar der Künstler die Maler nie die Bildhauer heutzutage auch zu Ausstellungen greifen müssen, so thun sie es in erster Reihe in ihrer Eigenschaft als Kaufleute, die eine Waare anzubringen haben, — sodann aber auch als Künstler, deren Werke allein durch Ausstellen Werth und Leben gewinnen. Was aber sollte man sich unter einer „Musik- und Theater-Ausstellung“ vorstellen? Welche Waare wird hier anzubringen sein? Wie soll Etwas, was nur auf das „In-die-Seele hineinlegen“ berechnet ist, nunmehr in andere Dimensionen umgesetzt und „ausgestellt“ werden? Das frug sich Mancher, als sämtliche Trommeln der europäischen Presse, vom grössten Tam-Tam an bis zur kleinsten Pauke, lärmend die Nachricht des Wiener Unternehmens verkündeten.

Das Drama ist an sich eine Schaustellung; sowohl dem Auge wie dem Ohre führt es die Handlung als eine „anschauliche“ vor. Wie soll man aber dieses Anschauliche noch „ausstellen“? Die Musik ihrerseits ist die eigentliche Seele des dramatischen Empfindens; ob der Einzelne in seinem Kämmerlein aus Spinett oder Geige Töne hervorlockt, oder ob zweihundert Mann im Orchester und auf der Bühne in vollster Klangentfaltung die vielfachen Empfindungen, die ein tragischer Vorgang bei zahlreichen Menschen hervorrief, in reicher Polyphonie zum Ausdruck bringen — — — immer ist Musik Drama; Musik besteht nur als Ausdruck thatsächlicher, innerer Wallungen. (Insofern musste man auch die Zusammenstellung des Ausstellungstitels: Musik- und Theater-Ausstellung freudig begrüßen!) Wie nun aber dieses Innere einer jeden Erscheinung, dieses Unsichtbare eines jeden Sichtbaren, diese Seele eines jeden Körpers — — — „ausstellen“?? Und wo wäre hier jener Boden des Geschäftlich-Kommerziellen und der Belustigungen zu finden, der — in weisem und natürlichem Wechselspiel — einer jeden sonstigen Ausstellung die materielle Existenz ermöglichte? Denn da Theater und Musik beide in einem höchsten Sinne der Belustigung dienen, so ist es schwer zu ersehen, wie andere Zerstreungen würdig daneben bestehen könnten? Lauter Fragen, auf welche meine phantasielose Vorstellungswelt nicht den Schimmer einer Antwort darbot! Und als ich nun durch die Wiener Blätter erfuhr, diese Ausstellung sei „die schönste Blüthe am Baume der europäischen

Kultur“, — — — „sie bezeichne eine wichtige Etappe auf dem Wege vom Schönen zum Guten“, — — u. s. w., da hielt ich es vor Wissbegierde nicht länger aus und von den Ufern eines jenseits aller Semiten und Antisemiten fließenden Ganges machte ich mich auf zu dem Besuche der Wiener Ausstellung.

Die Neugier bezüglich der Möglichkeit und des Sinnes einer Musikausstellung hätte mich aber vielleicht doch nicht zu der langen Reise versucht, wenn mir nicht im Traume, aus weiter Ferne, ein feierlicher Posaunenruf ertönt wäre, und ich plötzlich eine Stimme vernommen hätte:

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

Um Gott zu danken, pilgerte ich nach Bayreuth, zu den Bühnenfestspielen; unterwegs aber befriedigte ich in Wien meine philosophisch-soziologisch-staatsökonomische Neugier.

I.

Am Eingang zur Ausstellung erfuhr ich, es gäbe keinen Katalog. Diese kleine, negative Thatsache nahm mich gleich sehr für die Ausstellung ein; ohne Katalog war ich ganz meinem Instinkte überlassen und freudig erregt wandelte ich eine Allee entlang, zwischen einer zwiefachen Reihe von Bierhallen, Champagnerpavillons, Cognac-Kostanstalten, Frühstück-Buffets, Cafés, Weinstuben, Grands Restaurants, u. s. w. — „Es ist doch eine Kunstaussstellung“, sagte ich mir, „nichts ist auf Kategorien, Zahlen und dergleichen reduziert, auch nicht auf den sonst überall maassgebenden, vergleichenden Geldwerth, sondern es herrscht hier die freie Phantasie, — ohne Etiquette und Rangordnung gibt ein Jeder sich so wie er ist — — — — Allerdings, wie da in einer Musikausstellung die Kakophonie vermieden wird? — — —“ Jedoch, ich trat schon in das Hauptgebäude ein.

Was zieht denn da gleich links mein Auge an? Nein, es ist nicht möglich — — — und doch, es ist so! Grosse Schaukasten voller Mieder, — Mieder für jedes Alter und für jede Gestaltung! Und rosige junge Mädchen, aus Wachs (wie sie die Wiener so vorzüglich anzufertigen verstehen, dass sie in anderen Ausstellungen mit Recht den ersten Preis in dieser Specialität davontrugen), stehen in jenem schamlosen Zustande zwischen der nackten Unschuld und dem bekleideten Wohlanstande und dienen als „Ausstellung“ für die Vorzüge der verschiedenen konkurrierenden Fabrikate. Es war weder klassisch noch musikalisch von mir, aber ich vermochte es nicht, ein „Pfui Teufel“ zu unterdrücken, worauf der galonnirte Diener einer Konkurrenzfirma schmunzelnd an mich herantrat: „Gestatten Euer Gnaden die Karte unserer Fabrik; werden gewiss ganz befriedigt — — —“ „Aber um des Himmels Willen, was haben denn Mieder mit Kunst und mit Musik zu thun?“ unterbrach ich ihn; „sie mögen eine traurige Nothwendigkeit unserer modernen Bekleidung sein, aber ein Künstler wird ebensowenig wünschen, in diese Geheimnisse der Toilette eingeweiht zu werden, wie er die Rippen eines geliebten Weibes zählen wird, um sich zu überzeugen, ob es die normale Zahl besitzt!“ — „Entschuldigen Euer Gnaden, hier ist Alles ausgestellt, wessen die Herren und Damen vom Theater bedürfen. Die ganze äussere Gallerie (also die grösste) ist diesen praktischen Gegenständen gewidmet.“ — „Aber, bester Freund, dann könnten sie ja Schuhe und Regenschirme und — — —“ „Alles da, Euer Gnaden! Dort, West-Süd-West, sind Herren- und Damenschneider und Schirmmacher; hier, West, Mieder, Wäsche u. s. w.; dann kommen die Hutmacher; Nord-West sind die Juweliere und Uhrmacher — — hä, hä! Euer Gnaden wissen, die Damen vom Theater haben Diamanten gern

und die Herren dürfen nie zu spät in die Proben kommen, hä hä!“ — „Aber warum dann nicht auch Saugflaschen? Dieser haben ja die Dichter und die Künstler auch einmal im Laufe ihres Lebens bedurft!“ — Ohne sich stören zu lassen, fuhr der mittheilsame Diener fort: „Am Nordthore sind die Optiker, — goldene Zwicker für kurzsichtige Sänger; ja, es hat Einer fast ganz unsichtbare hergestellt, so dass künftighin ein Heldentenor mit der Brille auftreten kann! Nord-Nord-Ost“ — — — Ohne das Weiterführen dieser neuen Auffassung der Himmelsgegenden abzuwarten und genügend entsetzt durch den neuesten „Fortschritt“, der uns nächstens einen bebrillten Siegfried auf die Bühne führt, drückte ich dem guten Manne eine Münze in die Hand und stürzte weg durch einen Seitengang. Wie der reine Beckmesser murmelte ich für mich hin: „Gefährlich das!“

Ich befand mich in der „Italienischen Abtheilung.“ Mein Weg führte mich durch Reihen von Schränken voller Missalen, die selbst dem Fachmusiker nur wenig Interesse darboten, da er die alten Notenschriften entweder garnicht oder höchst mangelhaft nur entziffern kann. Eines der ehrwürdigen Bücher wirkte aber sehr erheiternd auf mich durch die Art, wie der Text unter die Noten geschrieben war: „*Agnus Dei* — — *ii* — — *ii* — — *Qui tollis peccata mundi* — — *ii* — — *ii* — —“ Und so gelangte ich an eine Ausstellung von Kostümen der Ristori! Bei ihrer Betrachtung lernte ich wenigstens Eines: dass der Erfolg und die Bedeutung der grossen Künstlerin nicht das Werk ihrer Schneiderin war. Diese selbe Betrachtung sollte sich mir auf meinem weiteren Rundgang durch die Ausstellung aus neun Zehnteln aller zur Schau gestellten Gegenstände immer wieder aufdrängen; fast ein jeder schien zu sagen: „Du siehst, ich bin gänzlich ohne Interesse; an mir hat's nicht gelegen; ich bin die gleichgültige Hülle nur, die dem grossen Geiste zufällig dienen durfte.“ Als besonders plastische Beispiele der puren Unsinnigkeit solcher äusseren Zuthaten, sobald sie als in irgend einem Grade mit dem künstlerischen Werthe bedeutender Menschen in Zusammenhang gebracht werden, sind mir aber speziell zwei Gegenstände erinnerlich geblieben: diese Kleider der Ristori und Schiller's Hut. Eine persönliche Reliquie ist entweder heilig, oder sie gehört hinaus auf den Schutthaufen; dem Blicke einer neugierigen, und selbst einer wissbegierigen Menge ausgestellt, erscheint sie mit Recht einfach lächerlich; selbst der Stumpfsinnige stösst sich daran. Dass Schiller's Zimmer in Marbach, z. B., elektrisch beleuchtet ist, schien Niemandem als verletzende Inkongruenz aufzufallen; ich beobachtete aber lange und sah Viele über seinen armen, alten, schwarzen Hut laut lachen; und man kann diesen Leuten aus ihrem Lachen keinen Vorwurf machen, denn es entsprang einem einfachen, gesunden Gefühle der Unzusammengehörigkeit, des Unpassenden. Diejenigen aber trifft ein gerechter Vorwurf, welche die Grenzen des Schicklichen so weit vergessen, dass sie, um der ganz gemeinen, dummen Schaulust eines aus allen Gesellschaftskreisen rekrutirten Pöbels zu fröhnen, es nicht scheuen, den Hut eines Schiller auszustellen.

„Gefährlich das! gefährlich das!!“

Und ich eilte, nunmehr gänzlich missgestimmt, durch nie endende Säle voll tausender und tausender Posaunen, Tuben, Trompeten, Clarinetten, Flöten, u. s. w., u. s. w. — Jetzt war ich nämlich in die eigentliche „Musikausstellung“ hineingerathen. Ja, aber verehrte Freunde! Verhalten sich in Wahrheit alle diese Instrumente zur Musik anders, als der Ristori Roben zur Kunst des Schauspiels und Schiller's Hut zu dem Kopfe eines Genies? Viel anders gewiss nicht. — Wenn Virtuosen angestellt wären, die auf allen diesen Instrumenten spielten und uns durch die Vorführung der verschiedenen Klangfarben die Berechtigung dieser

zahllosen Gestaltungen begreiflich machten, so wäre das noch lange nicht Musik, aber es hätte wenigstens einen Sinn in Bezug auf Musik, und der Besucher der Ausstellung wüsste, warum fünfhundert verschiedene Gestaltungen für die Posaune versucht worden sind und warum vier hundert neun und neunzig in der Praxis verworfen wurden; — warum man Flöten aus den verschiedensten Holzarten, Hörner aus Glas und aus Silber versucht hat, u. s. w. Das Alles wäre allerdings auch nur ein negativer Gewinn, aber wie gesagt, es hätte einen Sinn — mindestens für Instrumentenfabrikanten.*) Aber so, an der Wand aufgehangen? Auf den abgegriffenen Rand von Schiller's Hut ist vielleicht doch — wer weiss? — im Laufe der sechs Monate auch einmal die Thräne eines schwärmerischen, deutschen Jünglings gefallen, und um dieser einen Thräne willen kann man die armen Reliquie angethane Schande verzeihen. Dagegen bedecken diese Pauken und Trompeten und Hörner die Wände wie sinnlose Hieroglyphen; sie können nicht einmal zum Lachen reizen, und gewiss wird Niemand über eine der vier hundert neun und neunzig verworfenen Posaunengestalten Thränen vergossen haben; sie sind einfach das Sinnbild des „absolut Langweiligen“.

Etwas interessanter berühren die Sammlungen der ethnographischen Abtheilung, die Instrumente aus fernen Ländern. Das Interesse ist aber ein rein ethnographisches, in keinem Maasse ein musikalisches. Wer, z. B., vermöchte es, sich auch nur den leisesten Begriff von dem Zauber des javanesischen Orchesters durch den Anblick der hinter Glas und Schrank aufbewahrten, grotesken Instrumente zu machen? Auch hier sah ich die Zuschauer lachen, und mit unendlicher Sehnsucht gedachte ich der tropischen Nächte: wie der Laut der Holzschlaginstrumente bei einbrechender Dämmerung, dem Schrei der Grillen ähnlich, durch den dichten Wald, bis an die Küste des Stillen Oceans drang, die sanften, träumerischen Inselbewohner alle zum Fest der Töne einladend, — und mit welcher wahren Kunst, ja, ungezwungener Genialität, das reichgegliederte Orchester ein polyphones Tongebäude aufführte, das sich in unser Notationssystem absolut nicht hineinzwängen lässt: als wären alle Stimmen des ewig dunklen Urwaldes und das Geflatter der blendend gefärbten Vögelein und der Wellenschlag des unbegrenzten Oceans Musik geworden, — und wie aus diesem Schwirren heraus, zuerst ganz leise und fast unbemerkt, später aber immer lauter und lauter, von violinartigen Instrumenten vorgetragen, die grosse, ewige Klage des Menschen herzergreifend sich erhob, so dass ich mit Scheu und Ehrfurcht die kleinen, unscheinbaren, gelben Javanesen betrachtete, die Solches zu empfinden und zum Ausdruck zu bringen vermochten — — — Ach! wohlthöliches Ausstellungscomité, seht! solch ein Erlebniss ist wirklich „Musikausstellung“; die Musik offenbart und stellt greifbar vor unser Empfinden eine Seele — die Seele eines ganzen Menschenstammes — hin, die wir ohne sie niemals hätten ahnen können. Aber die Instrumente in den Glaskästen, — das ist gerade so, als ob wir den Javanesen Schiller's Hut zuschickten, um sie über die deutsche Dichtkunst zu belehren!

Da ich nicht Theater-Maschinenmeister bin, verstand ich von den technischen Modellen und geometrischen Aufrissen gar nichts. Es erging mir ähnlich wie beim Anblick der Damenmieder; ich seufzte: „wohl Dem, der Nichts davon zu verstehen braucht!“

Das Charakterische der deutschen Abtheilung sind die Hunderte und Hunderte von Portraits bedeutender Männer. Ich hätte nie geglaubt, dass so ungezählte

*) Es wäre allerdings insofern unpraktisch, als dann kein Mensch sich in die Ausstellung hineinwagen würde, — ausser etwa Stocktauben! Man sieht, zu welchen Widersprüchen der Begriff einer „Musikausstellung“ führt.

Menschen sich in Deutschland um das Theater unsterbliche Verdienste erworben haben. Leider waren sie zumeist entsetzlich hässlich und sehr schlecht gemalt. Der Einzige, der mir einen dauernden Eindruck machte, war Paul Lindau; er sah so vergnügt aus und schielte so schelmisch in das Weimar-Zimmer hinüber! — Der Grossherzog von Weimar hat nicht nur mit Weisheit, sondern, wie mir schien, nicht ganz ohne Ironie die Bestimmung der auszustellenden Gegenstände getroffen. In den zur Schau ausgelegten Autographen ertheilt Goethe rechts und links Rügen! — Weniger taktvoll ist man mit dem Gedächtniss des erhabenen Monarchen, König Ludwig des Zweiten, umgegangen. Ganz gleichgültige Prunk-Dekorationsstücke sind nicht geeignet, der Menge eine Ahnung von der Bedeutung dieses seltensten Menschen zu geben; und das Bildniss und die Widmungsverse seines gewaltigen Dichterfreundes nehmen sich sonderbar aus, gerade an dieser Stelle, mitten in der Unzahl der oben erwähnten Grössen. „On n'est distingué que si l'on sait distinguer.“

Eine angenehme Ueberraschung bot der Eintritt in die französische Abtheilung, dar: mit einem Schlage stand man in dem Bereich des Geschmackvollen. Schon was sie ausstellen, bezeugt den Geschmack der Franzosen: keine Kostüme, keine Maschinen, keine Instrumentensammlungen, sondern nur wenige, sehr schöne Portraits, interessante Handschriften, eine Anzahl plastisch ausgeführter, kleiner „maquettes“ ihrer schönsten Dekorationen in der richtigen Theaterbeleuchtung, und einige Harfen und Flügel, die durch den Geschmack und die Pracht ihrer äusseren Ausführung als blosse Schaustücke angenehm wirken.

Die russische Abtheilung bestärkte mich in meiner Vorliebe für die Slaven. Es sind wirklich grosse Kinder. Im Gegensatz zu den Franzosen stellen sie nur Kostüme und Requisiten aus, und Alles von einer fabelhaften, orientalischen Pracht. Wer ein Töchterlein hat, führe sie in die russische Abtheilung; er wird an dem Jauchzen der Kleinen Freude erleben.

Ich trat hinunter in die mittlere Rotunde. Rings herum — nur durch eine Konditorei und ein Frühstücksbüffet unterbrochen — wirkliche Theaterdekorationen. Die einzige französische, zum zweiten Akt von „Le Rêve“, von Rubé und Chaperon gemalt, ist geradezu bezaubernd; ich glaube nicht, dass es in Deutschland Dekorationskünstler gibt, die Aehnliches zu leisten im Stande wären. — Sehr schön ist auch ein Försterzimmer aus der Kurfürstenzeit, von Graf Esterhazy's Privattheater, auf Schloss Totis, ausgestellt. — Alle übrigen Dekorationen sind Reklamen für Möbelfabrikanten, Kunsttischler, Tapezierer und Damenschneiderinnen, deren Namen oben in Riesenlettern prangen, während man bei näherem Hinzutreten eine kleine Anzeige entdeckt mit der Mittheilung, dass die eine dieser Drechslerorgieen dem II. Akte von Voss' neuestem Sensationsdrama „Malaria“, die andere für das Herrenzimmer im „Alten Lied“ zu dienen bestimmt ist, u. s. w. Mit besonderer Ehrfurcht betrachten wir den Salon, an dem in grosser Schrift zu lesen ist: „Nachbestellt von Dr. Oskar Blumenthal für das Lessingtheater.“ Aber wahrlich, wenn ein böser Geist über Nachts die Zettel mit den Namen der Stücke vertauschte, so würde Keiner es merken, — weder der Drechsler noch der Dichter, am allerwenigsten das Publikum. Unsere modernen Salonstücke entsagen der Mitwirkung des Malers; dagegen dient nunmehr die Bühne dem Kunstgewerbetreibenden als Ausstellungslokal; macht man nun eine „Theaterausstellung“, so bleibt Einem nichts Anderes übrig, als jene Ausstellung noch einmal auszustellen. Wo soll das enden und was bezweckt man damit?

Während ich hierüber nachsann, wurde mir von einer jener unzähligen jungen Damen, welche durch das Angebot von Lotterieloose, Erinnerungsmedaillen, Blumen u. s. w., den Besuch der Ausstellung wirklich erschweren, ein „Führer“

in die Hand gedrückt. Sie hatte solche treue, lachende Augen, dass ich vertrauensvoll in dem mir angebotenen Führer blätterte. Und — siehe da! — auch hier herrscht das selbe Princip. Die erste Hälfte des Büchleins ist von Portraits und von der Aufzählung aller Verdienste und Orden der verehrten Mitglieder des Ausstellungscomités beansprucht. Also, scheinbar ist der Hauptausstellungsgegenstand das Ausstellungscomité selbst! Hiervon sollte ich bald weitere Beweise erhalten.

„Aber eine schöne Erinnerung, liebes Kind, werde ich doch aus der Ausstellung mitnehmen. Für einen einzigen Blick Deiner lachenden Augen gebe ich alle die Möbel, und alle die Posaunen, und alle die Maschinen, die Kleider der Ristori und die Perrücke des Garrick, — ja, wenn Du mich in einem so deprimierten, schwachen Augenblick, wie der jetzige ist, anblickst, sogar den armen, alten Hut von Schiller hin.“ — „Ach, kaufen Sie mir lieber was ab, bester Herr! wir machen ja so erbärmliche Geschäfte; an manchen Tagen verdiene ich garnichts. Die landwirthschaftliche Ausstellung vor zwei Jahren, das war doch noch etwas Anderes! Aber für diese hier interessirt sich kein Mensch. Die Leute werfen kaum einen Blick hinein und laufen sofort wieder in den Garten hinaus!“ — „Nun also, gib her! den Führer und die Erinnerungsmedaille und ein Paar Loose. Auf diese schreibe ich: Camilla mit den lachenden Augen; wenn ich die fünf und siebzig tausend Gulden gewinne, zeige ich es in den Zeitungen an, und Du sollst Dir die Hälfte holen!“

Fest entschlossen, mir diesen süßen Blick durch keinen anderen Ausstellungsgegenstand trüben zu lassen, suchte ich den Ausgang.

Rechts und links waren die sogenannten „Musikerzimmer“: Portraits und Reliquien berühmter Meister. Es hat hier ein eklektischer Geist geherrscht und geordnet; Mozart und Haydn gerade gegenüber, z. B., hängt „Salomon Sulzer: Tempelsänger!“ Selbst in der flüchtigsten Eile merkte man aber verschiedenes nicht Uninteressantes: wie z. B. Mendelssohn es verstand, seinen in der Kindheit ausgesprochen unangenehmen semitischen Typus nach und nach in den eines Konsistorialrathes umzuwandeln, während die melancholischen, sympathischen Züge des jugendlichen Meyerbeer durch die Richtung seines Lebens und seiner Kunst immer härter und kälter und israelitischer werden. — Doch hier steht ein offener Flügel mit dem Namen Beethoven in den Deckel eingelassen! — Mein Instinkt sagte mir: „Bleibe nicht, schaue Dich nicht um, gedenke der lachenden Augen!“ Aber ich war schon durch die Ausstellung demoralisirt und ich trat näher.

Auf einem kleinen Bilde sieht man einen entsetzlich gemeinen Menschen mit einem dicken Bauche und mit den Händen in den Taschen in einer offenen Landschaft stehen. — „Was? das soll Beethoven sein?“ — Ein langhaariger Gelehrter kopirte gerade einen Brief Beethovens, der in einem Schaukasten neben mir lag; er blickte mich lächelnd an; „Aber nein, das ist ja eine bekannte Fälschung! Das Bild stellt den Kaufmann und Gutsbesitzer X dar. Schon zu Beethoven's Lebzeiten wurde es als Portrait des Meisters von einem gewissenlosen Spekulant in Umlauf gesetzt; Beethoven hat ja selber wüthend dagegen protestirt.“ — „Warum aber dann es in dem Beethoven-Zimmer ausstellen? das heisst ja den grossen Meister direkt insultiren!“ — „Ganz und garnicht! Es ist ja wissenschaftlich von grossem Interesse; man kann es gewissermaassen als ein Dokument zur Kulturgeschichte betrachten.“ Der gelehrte Forscher sah mich so triumphirend an, dass ich keine Worte fand und schwieg. „Sehen Sie gefälligst auch dieses Bild an! Der berühmteste Beethoven-Forscher Frimmel hat überzeugend nachgewiesen, dass das auch nicht Beethoven darstellt; es ist

ein Musikalienhändler.“ — „Ach! man hat den Tondichter mit seinem Verleger verwechselt? Das ist allerdings kulturgeschichtlich hoch interessant; das sehe selbst ich ein!“ — „Ja, mein Herr, Respekt muss man vor der Forschung haben! In der nächsten Nummer des „Archivs für Kulturgeschichte“ werden Sie einen Aufsatz von mir finden, in welchem ich mir schmeichle, durch die subtilsten Argumente unwiderleglich nachgewiesen zu haben, dass auch das Bild dort oben nicht Beethoven, sondern seinen Apotheker darstellt!“

Zerstreut und halb abwesend liess ich meinen Blick über Manuskripte, Partituren, u. s. w., gleiten; ich glaube, der Gelehrte sprach weiter, ich weiss es nicht; da plötzlich blieb mein Auge wie gebannt an einem vergilbten Blatte, bedeckt mit unregelmässigen, von Schmerz verzerrten Zügen, haften: „— Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen — — — Mit Freude eile ich dem Tode entgegen — — —.“ Nur allmählich wurde mir bewusst, was da vor mir lag, welch' heiliges Blatt der Menschheit — Beethoven's Testament! Einen Augenblick füllten Thränen der tiefsten Rührung meine Augen; ich hatte ganz vergessen, wo ich stand; doch plötzlich hörte ich neben mir Stimmen: „Da, schau' her! da ist sein Testament! — Nein, ist das eine schauerliche Handschrift! — Na, viel Geld wird er wohl nicht hinterlassen haben?“

Also, so weit! so weit ist die Verrohung gediehen, so tief ist unsere Empfindungs- und Unterscheidungsfähigkeit gesunken, dass wir ein solches Blatt wie dieses Testament als „interessantes Objekt“ dem Blicke der neugierigen, gleichgültigen Menge preisgeben? Was soll man von einer Zivilisation erwarten, welche so wenig weiss, was man einem grossen Manne schuldig ist? Begreift denn Niemand mehr, dass es eine Gotteslästerung ist, mitten in eine Ausstellung von Posaunen und Möbeln, Theaterrequisiten und Maschinerieen diese geheiligten Schriftzüge eines Beethoven, der zu seinem Gotte spricht, hinzuwerfen? — Und was steht hier, gleich neben dem Testament, unter einer hohen Glasglocke? Ihr werdet es nicht glauben wollen und doch es ist: — Beethoven's Hörrohr! Ein „physikalisches Kabinett“ hat es geliehen; in dem „physikalischen Kabinett“ trägt es die Nummer 264! Beethoven's Taubheit ausstellen, sie unter Nummer so und so viel katalogisiren! Hier, an dieser Stelle, brauche ich, Gott Lob, über eine solche Herzlosigkeit kein Wort zu verlieren — — — ich sage absichtlich „Herzlosigkeit“, denn in diesem Falle verschwinden die Dummheit, die Gedankenlosigkeit, die Unschicklichkeit, die Geschmacklosigkeit, gegen die trostlose Dürre eines Herzens, welches — abgesehen von aller Ueberlegung, von aller Erziehung, von allem Anstand, von allen Theorieen — durch das blosse, einfache Gefühl nicht empfand: das kann und darf nicht ausgestellt werden! Hier schickt sich nur Schweigen und Abwenden.

Doch noch im Abwenden wurde mir Trost; mein Auge fiel auf eine kleine Federskizze; sie stellt Beethoven dar, wie er — den Cylinder von der Stirn zurückgeschoben, die Hände hinter dem Rücken, die Augen weit auf, aber offenbar auf ein Fernes gerichtet — durch die Strassen läuft. Aus jedem Zuge dieser Gestalt spricht die Gehörlosigkeit, und aus jedem Zuge zugleich ein so intensives Aufhorchen, dass man den Eindruck hat, als wäre dieser Mensch mit allen seinen Sinnen und mit seinem ganzen Denken und Empfinden nur noch Ohr, oder richtiger, als wäre die ganze Welt für ihn nur noch Ton, und seine gesammte Lebensthätigkeit gälte dem Lauschen dieser innerlich vernommenen Weltenklänge. „— — — der ertübte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nur einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der

Genius von jedem Ausser-sich befreit, ganz bei sich und in sich — — —“ Ja wohl! darum kam mir das kleine Bild, welches ich doch niemals gesehen hatte, so bekannt vor; darum verstand ich es so gut, besser gewiss als der Maler, denn inzwischen kam der Seher und offenbarte uns alle Geheimnisse dieser merkwürdigen Gestalt! Er sagte uns: „was der entzückte Träumer sah, wenn er durch die buntdurchwimmelten Strassen Wiens wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Welt belebt;“ es war „das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äussere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äussere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben.“ — Irgendwo las ich einmal von Beethoven's „Gebrechen“; an diese Auffassung gemahnt auch jenes monströse Instrument; doch wie anders erklärt mir der hellsehende Dichter den Zusammenhang der Natur, den Sinn jener Gestalt, die ein geistreicher Zeichner da festgebannt hat, als sie „durch die buntdurchwimmelten Strassen Wiens wandelte!“ Denn Wagner lehrt uns diese Taubheit als den Segen Gottes erkennen, — ein furchtbarer, erhabener Segen, mit dem der Allmächtige ihn zu seinem Abgesandten stämpelte und weihte. Dort liegt ja das „Testament“, in welchem — viele Jahre vor der Zeit dieses Bildes — Beethoven jenes äusserste, letzte Gebet aus tiefster Noth an seinen Gott gerichtet hat: der Allmächtige möge in seiner Barmherzigkeit ihn aus einer Welt erlösen, in welcher er nicht länger zu leben vermöge. Er sollte aber noch Grosses schaffen. Seiner Bitte um Erlösung aus dieser Welt konnte nicht gewillfahrt werden; er wurde aber von ihr losgelöst; wie unser Meister sagt: „er ward selbst ein Heiliger“. Und wir dürfen wohl hinzufügen — ein Prophet. Denn dann erst schuf er jene Werke, welche, indem sie die Entwicklung von Jahrhunderten zum Abschluss brachten, zugleich die ewig unversiegbare Jugend der Welt offenbarten, und welche der deutschen Musik, und somit der ganzen Menschheit, den Morgen eines neuen Tages verkündeten. Ja, Freunde, diese ungeheuerliche, missgestaltete Maschine dort, Nummer 264, ahnt Ihr, was sie bedeutet? Hier, in der Ausstellung, werdet Ihr es nicht erfahren; habt Ihr aber Augen zum Sehen und Ohren zum Hören, so werdet Ihr es in Bayreuth erfahren; denn Ihr werdet es dort erleben!

Doch, es wurde spät und ich sehnte mich aus den beengenden Räumen ins Freie hinaus. Als ich mich zum Fortgehen umwandte, lächelte mich die rosa Wachs-dame „en *négligé*“ an. Ich war auf anderem Wege zu meinem Eingangsthore zurückgekehrt. Das „Beethoven - Zimmer“ steht unmittelbar neben der Mieder - Etalage.

Im Ausstellungspark herrschte das bunteste Treiben; es war Blumenfest. An zahlreichen Pavillons verkauften Damen des hohen Adels, bekannte Schneide-rinnen und berühmte Künstlerinnen Blumen. Vorn an den Pavillons waren die Namen der betreffenden Verkäuferinnen auf Karten verzeichnet, zugleich mit dem Vermerk ihrer richtigen Titulatur. Das war allerdings für die, wie ich, von weit Hergereisten sehr praktisch, da wir sonst Gefahr gelaufen wären, die lebens-würdige Confectionneuse, Madame Spitzer, als „Durchlaucht“, und eine vornehme Frau als „*chère adorée*“ anzureden. Um den Pavillon der Letztern herum schlug man sich förmlich, um sie nur zu erblicken, und die durchlauchtigste Dame hatte viel zu thun, um ihre Autographen, à zwei Gulden, in genügender Zahl fertig-zustellen. Jetzt merkte ich, dass in der That das Ausstellungscomité das „aus-gestellte Comité“ mit eben so viel Berechtigung benannt werden könnte; jedenfalls

übte es auf das Publikum eine unvergleichlich grössere Anziehungskraft aus als das ganze Uebrige.

Aus dem Gewimmel heraus flüchtete ich in eine Reihe von Unternehmungen, die dem Titel „Theaterausstellung“ Ehre machen sollen: Zwergtheater, Schattenspieltheater, Hans-Wurst-Theater, u. s. w. — Das waren traurige Erfahrungen; in Berlin nennt man Derartiges, glaube ich, Bauernfängerei; die Wiener aber waren schlau, sie liessen mich noch einsamer in den Theatern wie in der Ausstellung und promenirten „Blumenkorso“ zu den Klängen von sechs Militairkapellen. Eine von diesen spielte die Ouverture zu Rienzi unter dem Titel: „Grosser Zapfenstreich, Tongemälde von Schwarz“! Nach der Ouverture kam allerdings noch Verschiedenes aus allerhand Opern, und das Stück endete mit einem hochdramatischen Trommelwirbel, von dem ich vermuthe, dass er wirklich von Herrn Schwarz war. —

Im wirklichen Theater sah ich nur einen Akt eines beliebigen Ballets. Das Theatergebäude selbst ist sehr hübsch; Bayreuth ist hier nicht ganz ohne Einfluss geblieben. Mit eiserner Nothwendigkeit, aber, hat unser modernes, verrottetes Theaterwesen die hochgehenden Pläne der Direktion besiegt: nach dem ganz kurzen Aufleuchten wirklichen Talentes und wirklichen Könnens in dem Gastspiele des Böhmisches Nationaltheaters mit Smetana's „Verkaufter Braut“ haben sich nur das Ballet, Dekorationsstücke, die ganz abgedroschenen Wiener Operetten und die schmutzigen französischen Vaudevilles als fähig, das Ausstellungspublikum anzuziehen, erwiesen. Nun erwartet man, als Galvanisator, Mascagni, und den Hochgenuss, anstatt der „Sizilianischen Bauernehre“ und des „Freund Fritz“, die „Cavalleria Rusticana“ und den „Amico Fritz“ sich vorführen zu lassen.

Ich trat in die Tonhalle ein, wo ich gleichzeitig soupiren und Beethoven's Ouverture „Zur Weihe des Hauses“ von dem Ausstellungsorchester zu hören erwarten durfte. Hinter dem Orchesterpodium nahm ein riesiges Bild die ganze Wand ein, es stellte den Wiener „Graben“ dar und alle Häuser waren mit Annoncen bedeckt. So konnte man das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden, und währenddem Frau Musica die Seele entzückte, grub ich in mein Gedächtniss ein: „Champagner Hubert jun., Möbelfabrik von Joh. Böck, Adler u. Cie.'s photographische Apparate, Chokolade Küffeler, Centralbad u. s. w., u. s. w.“ — Ganz ohne Empfindung für die Rangstufen in der Kunst ist aber der Direktor der Tonhalle nicht, denn als die Beethoven'sche Ouvertüre an die Reihe kam, verschwand das schöne Bild mit den Annoncen; einen Augenblick wähnte ich, Beethoven würde ohne Annoncen gespielt werden; so unpraktisch war man nun allerdings nicht, es war aber eine strenge Wahl getroffen worden; jetzt zierte die Wand eine Landschaft mit Burgruinen, und im Vordergrund stand grossmächtig „Sacher's Hôtel in Baden“; rings herum, die vier Anzeigen, die einzig vor der klassischen Muse Gnade gefunden hatten: eine Centralstation für Fernleitung, eine Linoleumfabrik, eine Papiermühle und eine Eisengiesserei. In dieser Umgebung erlebte ich Beethoven's Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses!“

Das Werk ist aber so unsterblich schön, und es brachte so urplötzlich göttliche Ruhe in mein Bewusstsein, wo nach diesem Ausstellungstage Alles wirr und kraus und toll durcheinander kreiste, dass ich schluchzend den Saal verliess und die dunkelste Ecke des Parkes aufsuchte. Ich hatte eine Cigarette angezündet. Plötzlich ertönt der Ruf: „Hier darf nicht geraucht werden!“ Ich stand vor der Gibichungenhalle; sie war wegen der Abendstunde geschlossen. Die alten Germanen hatten einen offenen Herd mitten im Hause; diese moderne Gibichungenhalle ist aber scheinbar so zart-nervös wie wir selber; weder darf man in ihrer Nähe rauchen, noch kann sie beleuchtet werden wegen der Feuersgefahr.

Darum konnte ich sie auch nicht mehr besuchen und musste ich mich mit dem Anblick des in Thierfelle gekleideten Wärters begnügen.

Dagegen bemerkte ich nahe am Ausgangsthore des Parkes ein hellbeleuchtetes Gebäude, von dem mein kleiner Führer berichtete: „Es gehöre ohne Zweifel zu den grössten Sehenswürdigkeiten der Ausstellung.“ Ein Panorama! Ich stürzte hin, begierig was ich noch Schönes und Interessantes in Bezug auf Theater und Musik hier erfahren sollte. Es war aber ein Dampfer des Norddeutschen Lloyd, der in den Hafen von New-York einläuft! Zuerst ein wenig verdutzt, suchte ich wieder Rath in meinem Führer und fand geschrieben: „Der Dichter rühmt die wunderbaren Naturreize des Golf (!) von Neapel, das moderne Auge aber wird sich nicht satt sehen können an der Grandiosität des gewaltigen Verkehrs im Hafen von New-York — — —“ Da musste ich laut auflachen; mit einem Schlage wurde mir klar, dass ich zu der ganzen Ausstellung in einem schiefen Verhältniss stand! Gewiss habe ich kein „modernes Auge.“ Darum hatte mich so Vieles betrübt und so sehr Vereinzelt nur mich erfreut — — —

Ein ernst aussehender Mann aber, der mit mir auf dem Verdeck des Lloyd-Dampfers stand, trat auf mich zu und sprach: „Sind Sie nicht auch der Meinung, dass dieses am Ausgangsthore hingebaute Panorama die Moral der ganzen Musik- und Theater-Ausstellung ausspricht? Dass Unsereiner nämlich, je eher desto besser, einpacken und das vermodernde alte Europa verlassen sollte?“ — „Entschuldigen Sie“, erwiderte ich, „das ist ein ganz flacher Pessimismus, eine Feigheit. Wir dürfen im Gegentheil unter keiner Bedingung die Stätte verlassen, wo unsere grossen Männer gelebt und gewirkt, und wo ihre Hülle nunmehr ruht — — —“ „Ach, ruht!“ versetzte der ernste Mann, „graben die Wiener nicht periodisch die Gebeine von Beethoven und Haydn aus, untersuchen sie wissenschaftlich und promeniren sie in den Strassen herum? Wissen Sie denn nicht, dass hier in der italienischen Abtheilung der thatsächliche Schädeldeckel Donizetti's unter Glas ausgestellt ist? the great attraction der Sektion — la callotta cranica del gran maestro! Haben Sie vielleicht Beethoven's Hörrohr nicht bemerkt? Da verdienen die wilden Indianer, die nur den Lebenden skalpiren, mehr Respekt!“ — „Um so mehr“, entgegnete ich, „ist es unsere Pflicht hier zu bleiben! Auf das „moderne Auge“ müssen wir mit der geballten Faust tüchtig drein schlagen und nach Kräften es ihm verwehren, dass es mit seinem frechen Blicke alles uns Heilige entweihe! Das uns Heilige aber ist es unsere Pflicht, mit ehrfurchts- und -aufopferungsvoller, nie rastender Hand zu pflegen, während die eine Hand dreinhaut, muss die andere aufbauen. Und sehen Sie, nicht weit von Wien ist eine Stätte, wo, dem göttlichen Gesetze gemäss, über stillen Gräbern alljährlich frische Blumen emporblühen, wo man die grossen Todten dadurch ehrt, dass man ihre Werke in immer verklärterer Gestalt zu neuem Leben ruft — — —“ „Ach, Sie meinen Bayreuth? Ich kann diesen einseitigen Kultus nicht leiden. — — —“ „Entschuldigen Sie meine Offenheit“, erwiderte ich, „aber was Sie da sagen, ist eines angehenden Fahnenflüchtlings ganz würdig. Von dem relativen Werthe Wagner's will ich gern schweigen; das Relative hat ausserhalb der engen Schranken der Vernunft keinen rechten Sinn; aber begreifen Sie denn nicht, dass Lebensvolles nur an Lebendigem anknüpfen, nur in diesem Wurzel schlagen kann? Wie sollte ein Mann, der so klein ist, dass er es nicht vermag, in grenzenloser Ehrfurcht die unermessliche Grösse Wagner's anzuerkennen, wie sollte ein Solcher in ein lebendiges richtiges Verhältniss zu dem um hundert Jahre entfernten Bach gelangen? Verstehen Sie nicht, dass nur eine Welt, die sich so zum Bayreuther Meister benahm, wie unsere Welt sich zu ihm benommen hat, im Stande ist, einen Beethoven aus-

zugraben und an dem Anblicke seines Hörrohres sich zu „interessiren?“ Und wissen Sie nicht, dass der innige Verkehr mit einem einzigen lebenden Genie (und niemals lebte Wagner eines intensiveren Lebens wie jetzt, in Bayreuth) tiefer in das Verständniss aller Kunst, alles Denkens, des Wesens der ganzen Menschheit einführt, wie alle todte, klassische Verehrung und alle polyhistorischen Studien, geschweige denn aller Ausstellungs-kram? Der Beginn aller Weisheit ist die Unterordnung. Mit dem festen Bewusstsein, dass wir vernünftig handeln, und mit unbegrenzter Begeisterung, ordnen wir uns dem einen Manne unter, der allein fähig ist, das Ideal zum Siege zu führen, in seinem Kampfe gegen diese Welt der Maschinen, der Aeusserlichkeiten, der Gemeinheit, des fluchbeladenen Goldes. Das Ideal kann nicht zerlegt werden; besitzt man einen Theil, so hat man das Ganze. — Kommen Sie nur nach Bayreuth und versenken Sie sich jahrelang liebevoll in das Herz des Letzten unter unseren grossen „Sehern“; Sie werden nicht einseitig werden! Ich verspreche Ihnen für jeden Kalendertag einen Heiligen.“

Ich glaube, der Mann war zu ernst, um mich zu verstehen. Es gibt nämlich — und namentlich in Deutschland — einen krankhaften Ernst, der zu den unheilbaren Leiden der modernen Zivilisation gehört; für die von ihm Befallenen gibt es keine Hoffnung mehr, denn dieser Ernst dokumentirt den endgiltigen Sieg der reflektirenden Vernunft über das natürliche Gefühl. Sieht die Zukunft bedrohlich aus, so ist diese Theilnahmlosigkeit vieler ernster Männer für die hehrsten und einzig heilbringenden Erscheinungen der wahren Kunst doch das schlimmste Zeichen am Himmel.

Eine solche Ausstellung, wie die Wiener, ist z. B. gewiss ein trauriges Symptom unserer Zeit, denn sie zeugt von einer namenlosen Verwirrung aller Begriffe und von einer bedenklichen Ebbe des allgemeinen, natürlichen Schicklichkeitsgefühles. Man darf aber nicht übersehen, dass sie einerseits eine Fülle von wirklich Interessantem birgt, nur dass durch das Verfehlte der ganzen, leitenden Idee dieses nicht zur Geltung kommt, — und andererseits, dass die Menge von Arbeit, die in einer solchen Schöpfung verkörpert ist, ihr doch einen gewissen, relativen, moralischen Werth verleiht, wobei nur ewig bedauerlich bleibt, dass so viel Fleiss und so viel Geld rein weggeworfen und vergeudet sind. Solche falsche Bestrebungen tragen aber in sich selber den Todeskeim. Die Wiener Ausstellung erweckt nicht das erwartete Interesse, und sie steht materiell so erbärmlich, dass das hochachtbare Comité zu Feuerwerken, Italienischen Nächten, Blumenkorsos, Champagner-Festen und sonstigen Veranstaltungen, die gewiss nicht nach seinem Geschmacke sind, greifen muss, um nur einige Einnahmen zu erzielen. Und im selben Augenblicke pilgern die Menschen aus allen Welttheilen nach der kleinen, abgelegenen, fränkischen Stadt, und die riesigen Kosten der Bayreuther Festspiele werden mehr als gedeckt! — Wir müssen uns also ganz klar werden über die Stellung, die wir einer solchen Erscheinung wie der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung gegenüber einzunehmen haben; wir müssen sie als ein hochbedenkliches Symptom erkennen; eine Gefahr bedeutet sie jedoch nicht; sie geht an ihrer eigenen Bedeutungslosigkeit zu Grunde.

Mein traurigstes Erlebniss an jenem Tage war aber, dass der einzige edelentrüstete Ausstellungsbesucher, dem ich begegnete, doch nicht zu den Unsrigen gehörte. An diesem einsichtslosen Verhalten so vieler guter Elemente, sagte ich mir, als ich langsam vom Verdeck des Dampfers hinunterstieg, an diesem Krebschaden gehen wir noch zu Grunde.

Am nächsten Morgen schien aber die Sonne, und frohen Herzens stieg ich in den Zug ein — nach Bayreuth!

II.

Die äussere Physiognomie von Bayreuth, während der Festspielzeit, hat sich in den letzten Jahren sehr geändert. Schon auf dem Wege vom Bahnhof in die Wohnung fällt das auf. Es gibt, erstens, viel mehr Besucher, fast jede Aufführung ist ja bis auf den letzten Platz besetzt; dann ist die Zahl der Ausländer im Verhältniss zu der der Deutschen sehr gestiegen; und schliesslich überzeugt ein Blick in die verschiedensten Lokale, dass der Ton ein bedeutend besserer geworden ist, — die Ansicht, dass nach den hehrsten Kunstgenüssen die Bestie im Menschen eine entsprechende Revanche nehmen muss, scheint nicht mehr, wie ehemals, unbestrittene Geltung zu geniessen. Lauter Fortschritte, die ich, für meinen Theil, mit dankbarstem Herzen begrüsste, (da, nota bene, die zunehmende Anziehungskraft Bayreuth's auf das Ausland doch Hand in Hand geht mit einem mächtigen Zuwachs in der Anzahl der deutschen Besucher).

In den engeren Wagnervereinskreisen hörte man aber viel über das jetzige Festspielpublikum klagen: die Zahl der Ausländer sei zu gross; auch die deutschen Gäste seien nicht die richtigen; die Leute kämen zumeist aus Mode, u. s. w. — Zunächst muss aber doch entgegnet werden, dass es nicht so sehr darauf ankommt, wer nach Bayreuth kommt, als wie darauf, wer von Bayreuth weggeht. Und ein gerechter Mann wird gewiss urtheilen, dass Ausländer, die eine sehr lange und unbequeme Reise nicht scheuen, und dann wochenlang das (für „ein Modepublikum“ wenig Reize bietende und viele Entbehrungen mit sich führende) Bayreuther Leben ohne Murren ertragen, einen greifbaren, thatsächlichen Beweis ihrer Gesinnung geben, den man nicht geringschätzen darf. „Ja,“ entgegnete mir ein treuer und stolzer 1876er, „diese Leute verstehen aber Nichts davon!“

Dieser Einwurf, in dem kurzen, bestimmten Tone eines Mannes gemacht, der da sagen will: na, darauf kannst Du Nichts antworten! — versetzte mich in tiefes Nachsinnen. Das Wort „verstehen“ hatte mir die Erinnerung an eine Stelle aus einer altindischen Upanishad erweckt: — „Nicht von Denen die es verstehen wird das Höchste verstanden, sondern von Denen die es nicht verstehen, von Denen wird es verstanden.“ Und mich dünkte, dass wenn man von dem äusseren Anblicke, den die Bayreuther Strassen und oben die Terrasse bei den letzten Festspielen darboten, nun in das Innere zu dringen und nach Möglichkeit den wahren Eindruck festzustellen versuchte, den die Aufführungen auf die verschiedenen Besucher hervorgebracht, der Spruch des indischen Weisen auch diesem „Höchsten“ gegenüber sich bewahrheiten würde. Der unerwartet mächtige Eindruck bei den gänzlich Uneingeweihten, auf der einen Seite, und auf der anderen, der geradezu unersättliche Trieb der Eingeweihten, an Allem und Jedem zu kritisiren, — ja selbst auch ihre Freude „kritisch“ zum Ausdruck zu bringen, — das schien mir das Charakteristische der „inneren Physiognomie“ von Bayreuth in diesem Jahre. Und da frug ich mich, wirklich besorgt und betrübt, ist nicht diese Schaar der Uneingeweihten in einem tiefsten Sinne des Wortes das „verständnissvollste“ Element unter den Zuschauern? An ihnen äussert sich ganz naiv und elementar-gewaltig der Eindruck einer Aufführung. Und wenn auch hinter mir eine junge Amerikanerin, als der Vorhang zum ersten Akte von Tristan sich öffnete, den einen Herzensruf nicht unterdrücken konnte: „Oh! what a lovely wig!“ (Ach! welch' herrliche Perrücke!), so weinte sie doch helle Thränen am Schlusse und schwieg, währenddem ihr benachbarter „aner“, der sie so streng heruntergezischt hatte und der sich gewiss über das „Modepublikum“ bitter beklagte, unerschöpflich war über gelungene und misslungene

Tempi, und in der Beschreibung „derjenigen Stellen, die ihn am meisten befriedigt hatten.“ Wer von den Beiden hatte wohl am besten verstanden?

Ja, der gewaltige Eindruck, den die Fernstehenden von den Festspielen mitnahmen, das war wohl (von den Erlebnissen ausserhalb des geweihten Raumes, in welchem „die Kunst zur That wird,“) das Schönste, denn es war zugleich ein ungekünstelter, bedingungslos anerkennender Dank für das noch niemals Erlebte und ein heller Hoffnungsstrahl in die Zukunft des noch zu Erstrebenden. Auch die auswärtige Presse hat zahlreiche, rührende Beweise hiervon gebracht, denn neben manchen ganz kindischen Missverständnissen herrscht in ihr ein Ton der Ehrfurcht und eine so tiefe Auffassung von der wahren Bedeutung der Festspiele, dass man gerade aus diesen, zum Theil fast drollig „inkompetenten“ Berichten am deutlichsten ersehen kann, dass das Herz unendlich viel tiefer in das Verständniss dieser Kunst einführt, als die Wissenschaft und der kritische Verstand. Die traurigste Erfahrung war dagegen, wie gesagt, das Ueberwuchern gerade dieses kritischen Geistes bei unseren näheren Freunden. Das Unkraut der „Kritik“ schiesst höher wie jemals empor, und so enragirte Kritiker wie viele angebliche Anhänger von Bayreuth habe ich niemals angetroffen. Das ist wohl eine sehr bedenkliche, betrübende und eigentlich ganz unerklärliche Thatsache.

Wer von uns vermag es wohl zu ermassen, welche unbeschreibliche Wirkung jede einzelne Bayreuther Aufführung auf das Gemüth ausüben, wie Herz- und Geist-bildend sie für das ganze Leben sich erweisen würde, wenn ihr unmittelbarer Eindruck unbetastet, wie ein kostbarstes Gut in tiefster Seele, bliebe! „s' ist ein Ziel auf's innigste zu wünschen!“ Um es aber zu erreichen, müssten bei dem Austritte aus dem Festspielhause Dienerinnen der Königin der Nacht den meisten Zuhörern mit einem Vorhängeschloss den Mund zusperren! Keiner ist im Stande, dieser Pest des Kritisirens, des Zensirens, des Lobens und des Tadelns sich zu entziehen, nicht einmal der Wildfremde, denn er wird auf offener Strasse mit Belehrungen angefallen, und am allerwenigsten der alte Freund, der den Ruf vom geweihten Hügel nie ungehört liess, und der im Laufe der Jahre zahlreiche Verbindungen in Bayreuth angeknüpft hat.

Und gar erst die Zeitungen! Ein Freund hat mir ein Konvolut von zwanzig ersten Berichten aus zumeist ausgesprochen freundlich gesinnten Blättern gesandt; sie enthalten die zwecklosen Gespräche aus Bayreuth zu Papier gebracht. Der eine Referent fand die Sänger A., B. und C. vorzüglich, D. mittelmässig und E. und F. schlecht; ein Anderer fand F. vorzüglich, A. und B. mittelmässig, C. und D. schlecht; dem Einen dünkte die Venusbergscene „im Trauermarsch-Tempo gespielt“, einem Anderen dagegen „mit cynischer Hast“; der Eine findet die Chöre „über alles Lob erhaben“, ein Zweiter „trotz einiger Schwankungen recht gut“, ein Dritter „nicht auf der früheren Höhe“; ein Kritiker sagt: „die Aufführung des Parsifal war noch nie so vollkommen“, ein Anderer spricht von „dem gänzlichen Bankerott aller Tradition“; ein Herr meint: „was man auch Alles der Festspielleitung vorwerfen könne und müsse, durch die Heranbildung junger Kräfte erwerbe sie sich das grösste Verdienst und handle sie im Sinne des Meisters“, ein anderer schreibt dagegen: „der einzig übrig gebliebene Fehler sei das Experimentiren mit jüngeren noch nicht erprobten Künstlern; habe man sich erst noch von diesem Fehler emanzipirt, so würden wir ein ideales Bayreuth haben!“ u. s. w., u. s. w. — Fast nirgends fand ich ein Wort, welches den „Grund“ der gesammten künstlerischen Leistung berührt, welches in irgend einem schönen Gedanken dem Leser Etwas dargeboten hätte, was als Widerspiegelung der bedeutenden Erlebnisse Interesse hätte erwecken können, kurz, Etwas wie man es von Männern erwarten würde, die täglich mit jenem gewaltigsten Geiste

verkehren und die mit ihm „als Künstler und Menschen einer neuen Welt entgegenstreiten“ wollen. Nein, Alle wollen durchaus als Kritiker und Menschen am Bayreuther Werke mitarbeiten, und da das in sich ein Widerspruch ist, so ist das Resultat kläglich, ohne jede produktive Bedeutung, und kann nur Verwirrung stiften.

„Der langen Rede kurzer Sinn ist,“ erwiderte der Vorstand eines der grösseren Wagner-Vereine und vikarirender Zeitungsreferent über die Festspiele, mit dem ich in Bayreuth dieses Thema besprach, „der langen Rede kurzer Sinn ist, dass wir Alles und Jedes hier gut und vorzüglich und unerreicht finden, dass wir unserem eigenen, gesunden Urtheil Valet sagen und bauchrutschend zum Festspielhaus hinaufpilgern sollen — — —“

„Ja, sagen Sie mir, verehrtester Vorstand, glauben Sie denn wirklich, dass ein Einziger von Denen, die dort oben in edler Mitwirkung diese Aufführungen zu Stande gebracht haben, Alles und Jedes hier gut und vorzüglich und unerreicht findet? sagt es Ihnen denn nicht Ihr gesundes Urtheil (dem Sie um des Himmels Willen nicht Valet sagen sollen), dass Wer Derartiges zu leisten vermag, jeden Mangel und jeden Fehler und jede Unzulänglichkeit tausend Mal besser und sicherer kennt und auch schmerzlicher empfinden muss, wie Sie oder ich? Haben Sie denn eine Ahnung von den rein materiellen Hindernissen, die den Festspielen in den Weg gelegt werden, und gegen die mit unermüdlicher Ausdauer unverzagt und schweigend gekämpft wird? — wissen Sie, dass manche Sänger garnicht zu den Proben kommen, andere zwischen zwei Aufführungen zu ihrem Theater zurück müssen und dann natürlich matt und mit ausgesungener Stimme in Bayreuth auftreten, u. s. w., ad infinitum? Also, ich behaupte, dass schon rein materiell die Kritiken, die Sie und ich erheben können, keinen Werth haben, weil wir nicht genügend in die Verhältnisse eingeweiht sind. Ausserdem aber stehen diese ganzen, so zu sagen „mechanischen“, Thatsachen in gar keiner Beziehung zu der gesammten künstlerischen That, die dort vollbracht wird; das sind zwei verschiedene Welten; das eine sind eben, wie die deutsche Sprache es schön ausdrückt, nur Sachen für die That, das andere ist die That, und auf diese kommt es in Wahrheit an — — —“

„Herr Gott! wieder Ihre metaphysischen Geschichten — — —“

„Nun, wenn Sie es vorziehen, sage ich Ihnen das Selbe in der krassen Form, in der ich es gestern von einem Amerikaner hörte; dieser wich einer Diskussion aus, indem er meinte: — Wenn ich meine zwanzig Mark bezahlt habe, so will ich weder wissen, wer singt, noch wie er singt, sondern ich will das Werk Richard Wagner's hören.“

„Ha, ha! für einen Yankee ist das auch genügend, aber nicht für einen gebildeten, deutschen Wagnerianer. Denn meine Vorwürfe treffen gerade das Innere des Kunstwerkes, und gerade dieses vor Verfall zu retten, betrachte ich als mein heiliges Amt!“

Ich sah den Vorstand sehr erstaunt an. Er fuhr fort: „Nun ja! die vergriffenen Tempi zum Beispiel! Ist das etwas Aeusserliches? — Und so manche Anordnung der Regie? — — und z. B. die ganze Auffassung der Eli — — —“

„Entschuldigen Sie, verehrter Vorstand, sprechen Sie, bitte, nicht aus, denn ich möchte gern mit Ihnen befreundet bleiben und diese Diskussion innerhalb akademischer Grenzen halten — — und es ist ja überflüssig, dass wir auf das Einzelne eingehen, wo wir offenbar durch die tiefe Kluft einer ganzen Lebens- und Kunstanschauung getrennt sind. Nach meiner festen Ueberzeugung hat das, was Sie unter „Kritik“ verstehen, in der neuen Welt der Kunst, die uns von unserem Meister offenbart wurde, gar keinen Sinn und nicht die mindeste Existenzberechtigung. Die That allein hat da ein Recht aufs Leben, gleichviel

wenn es auch nur die relativ passive That des Genussempfangens ist; die Kritiker dagegen, — deren Lob, nota bene, kein Haar mehr werth ist wie ihr Tadel — sind ein Ungeziefer, das man zertreten soll — — —“

Der Vorstand entfernte sich ohne zu grüssen! Dieser Gegenstand ist aber, zumal in diesem Augenblick, ein so wichtiger und „actueler“, dass wir mit voller Klarheit das Richtige erkennen müssen, um unbeirrt darnach handeln zu können. Darum bitte ich um die Erlaubniss, hier noch hinzufügen zu dürfen, was ich dem Vorstand des Weiteren hätte sagen wollen.

Schopenhauer schreibt irgendwo, man zeige seinen Verstand mehr durch Das, was man verschweige, als durch Das, was man sage. Hier in Bayreuth sollte es aber ausserdem gelten, sein Herz, wenn nicht zu zeigen, so doch zu bewähren. Und wenn weder das Gemüth noch der Verstand genügen, um das Schweigen als Bedürfniss und als einzig würdig empfinden zu lassen, so sollte die allertrockenste Vernunft zu der Einsicht hinreichen, dass es eine Frivolität ist, eine Entwürdigung, sowohl der dargebotenen Kunstthat, als auch des eigenen Erlebnisses, dieses Letzere in ganz kleinlicher Weise zu zerbröckeln, zu analysiren, zu diskutieren, die einzelnen so erhaltenen Bruchstücke gegen einander abzuwägen u. s. w. — Ja, ich sage, schon die blosse Vernunft sollte genügen, um dieses Verhalten unmöglich zu machen, denn sie lehrt erstens, dass es, der Sache gegenüber, gänzlich zwecklos ist, und zweitens, dass man damit einfach seine eigenen, erhabensten Eindrücke vernichtet und verleugnet. Dieses Zerlegen eines gesammten Eindruckes in seine Theile ist die ganz direkte Verneinung der künstlerischen Lebensbethätigung. Hieraus ersieht man, dass wir, trotz Bayreuth, noch immer weit davon entfernt sind, zu der Kunst in wirklich organische Beziehungen getreten zu sein; wir stehen ihr wie einer uns fremden Erscheinung gegenüber, und wir unterscheiden uns von den Gegnern des Meisters mehr eigentlich durch unsere Gesinnung als durch unsere Gesittung. — Was den Meister dagegen von ihnen unterschied, war das ganz diametral entgegengesetzte Verhalten und Empfinden in Bezug auf die Kunst, wodurch „Kritik“ — in dem Sinne, in welchem sie üblich und auch von unseren Freunden geübt wird — einer wahren künstlerischen That gegenüber überhaupt unmöglich und undenkbar wird.

Man sollte wännen, dass jetzt, wo so viel Gelegenheit geboten wird, sich in die Kunstwerke des Meisters liebend zu versenken, es nicht mehr nöthig sein würde, auf Schriften zurückzuweisen, die nur aus der Unmöglichkeit der unmittelbaren künstlerischen Mittheilung und aus dem daraus folgenden Zwange der weitläufigen, schriftlichen Auseinandersetzungen entstanden. Wie so oft, ist aber auch hier dieses Wännen ein Wahn. Wagner sagt nun von der Kritik:

„An diesem vollen Erfülltsein von dem Wesen der Kunst muss es der Kritik, so lange sie besteht und bestehen kann, ewig gebrechen; sie kann nie ganz bei ihrem Gegenstande sein — — — Die Kritik lebt vom „Doch“ und „Aber.“ Versenkte sie sich ganz auf den Grund der Erscheinungen, so müsste sie mit Bestimmtheit nur dieses Eine aussprechen können; eben den erkannten Grund, — vorausgesetzt, dass der Kritiker überhaupt die nöthige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenstande, habe: dieses Eine ist aber gemeinhin der Art, dass, mit Bestimmtheit ausgesprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müsste. So hält sie sich vorsichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an der Oberfläche der Erscheinung, ermisst ihre Wirkung, wird bedenklich, und — siehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch“ ist da, die Möglichkeit unendlicher Unbestimmtheit und Kritik ist von Neuem gewonnen!“ (III, 278).

Diese Worte bezeichnen genau und brandmarken zugleich das Verhalten vieler unserer Freunde. Dass sie kritisiren können, beweist, dass sie in Wahrheit „niemals ganz bei ihrem Gegenstande sind“, nämlich, bei der gewaltigen, künstlerischen That, die dort vor ihren Augen vollführt wird; „versenkten sie sich ganz auf den Grund dieser Erscheinung, so könnten sie nur diesen Grund aussprechen und alle weitere Kritik wäre ihnen geradezu unmöglich“, so aber „halten sie sich immer nur an der Oberfläche der Erscheinung“ und das feige, unmännliche „Jedoch!“ ist ihr Feldgeschrei.

Wie es anderen Lesern der Blätter erging, weiss ich nicht, mir aber verbitterte dieses ewige Gerede den Aufenthalt in Bayreuth; ich wurde fast menschenschen. Sobald diese Welt aber meinem Blicke entschwunden war und ich jenes unsagbare Gefühl wieder einmal erlebte, ganz allein meinem Gotte und seiner herrlichen Natur gegenüber zu stehen, da geschah mir, was einem Jeden stäts unter diesen Bedingungen geschieht: die Einsamkeit und der Eindruck des Einen unmittelbar umgebenden Endlosen versetzen ganz von selbst den Geist in einen Zustand, in welchem er strenge Musterung über die Erlebnisse der jüngsten Vergangenheit hält; es ist, als lägen viele Jahre „zwischen heut und gestern“, das wirklich Bedeutende hebt sich immer kräftiger ab gegen die Menge der Erfahrungen; Details sogar springen Einem in die Augen, die man zur Zeit garnicht bemerkt hatte; das weniger Bedeutende, das im Augenblicke blendete, wird auf sein strenges Maass zurückgeführt und die Menge des Bedeutungslosen versinkt in das reine Nichts. Wie gross und hehr erschienen mir da die erlebten Festspiele, wie jenseits alles Lobes, welches ich ihnen zu spenden vermöchte!

„Die Kunst ist überall am Ziel,“ sagt Schopenhauer. Diese Worte kann man auf ein jedes der neun gewesenen Festspieljahre anwenden. Ich wüsste nicht, wo man die Elemente zu einem irgendwie nutzbringenden Vergleiche finden sollte. Dagegen wurden die diesjährigen Aufführungen von einer — man kann wohl sagen, fast allgemeinen — Erkenntniss beherrscht, welche sie, ganz abgesehen von ihrem absoluten, „verhältnisslosen“ Werth, zu etwas sehr Besonderem stämpelte; bei allen im besseren Sinne „Eingeweihten“ traf man diese Empfindung an, bei Vielen als dunklen Instinkt, bei Manchen als Ahnung, bei Einigen als bewusste Einsicht. Man empfand, dass die Bühnenfestspiele des Jahres 1892 einen Wendepunkt für Bayreuth bedeuten. Zwei Erfahrungen stämpelten sie dazu; dass diese Erfahrungen aus zwei entgegengesetzten Himmelsrichtungen kamen, konnte nur als Beweis der tiefinnerlichen Berechtigung der Empfindung gelten; nur sehr Tiefbegründetes führt zur Vereinigung konträrer Erscheinungen.

Das eine entscheidende Moment war die nunmehr („ewig nun“) feststehende That des Tannhäuser; nicht den Erfolg meine ich, denn dieser nachhinkende Gast kommt hierbei gar nicht in Betracht, sondern die künstlerische That (die ja vor leeren Bänken die selbe gewesen wäre); das andere Moment war jener immer grösser werdende Andrang zu den Festspielen, welcher, gerade in seiner Wiederholung nach kurzer Jahresfrist, den unzweifelhaften Beweis erbrachte, dass Bayreuth jetzt in ganz Europa, ja, weit über dieses hinaus, in der ganzen indo-germanischen Welt, eine Macht ist. Es ist nicht wahr, dass die Menschen aus Mode nach Bayreuth gehen; nur der Unverstand und der kleinmüthige Unglaube konnten derartige Behauptungen aufstellen; wahr ist aber, dass vielleicht Viele gegen ihren Willen hinkommen, denn sie werden in den Zauberkreis gebannt; nur der

Gleichgültige kann widerstehen, nicht der Widersacher. Dieses zweite Moment — welches die Welt mit der kurzen Bezeichnung: „der materielle Erfolg der Festspiele“ zu erschöpfen glaubt — ist ein Moment tief innerlicher, gar nicht zu überschätzender Bedeutung. Sein Zusammentreffen mit jener höchsten Ehrung des weltbewegenden Meisters, die Errettung seines Tannhäusers aus dem „blöden, trüben Wahn der kalten Menschen“ zu siegreich warmem Leben, das war es, was uns mit eigenthümlicher Bestimmtheit empfinden liess: diess ist ein Wendepunkt.

Wer das fühlte, kann sicher sein, dass er zu Bayreuth gehört. Denn die Welt meint: ihr habt Erfolg, was wollt ihr mehr? oder wie der Franzose es noch prägnanter ausdrückt: „vous tenez un succès, ne le lâchez pas.“ Es ist aber nur natürlich, dass wer mit Wagner „einer neuen Welt entgegenschreitet“, die selben Thatsachen unter einem ganz anderen Winkel erblickt, so dass sie ihn zu einer, der gewöhnlichen entgegengesetzten Handlungsweise bestimmen. Und wenn er in diesem Falle an einem Wendepunkte sich angelangt weiss, wo Andere blos eine Erfüllung sehen, so sind sein Denken und Fühlen doch streng folgerichtig. Denn ein Wendepunkt ist zugleich ein Kulminations- und ein Anfangspunkt; und die Festspiele von 92 waren beides: die Aufführung des Tannhäuser war ein, unter den obwaltenden Umständen, nicht zu übersteigendes Höchstes, und der Zudrang der Gäste hat nur dann einen Sinn, wenn man ihn als die Gewähr für neu zu schaffende Umstände deuten darf, als die Morgenröthe „jener anderen, der unserigen entgegenkommenden That“ (X, 160).

Ein solcher Augenblick ist aber ein besonders feierlicher. Keine Gegenwart athmet intensiveres Leben als diejenige, in welcher Vergangenheit und Zukunft eng umschlungen und doch schon deutlich geschieden liegen. Es ist ja das höchste Glück, der Beweis, dass ein Traum, der es kaum bis zum Hoffen brachte, nun Wirklichkeit geworden; aber jede Verwirklichung bedingt Scheiden und Neugeburt; und Scheiden geht nicht ohne Thränen, noch Neugeburt ohne Bangen. So mengt sich in die stolze Freude der Erfüllung doch eine tiefe Wehmuth, und fast mit Verzweiflung klammert man sich an jeden Augenblick an, sucht diese Gegenwart ganz zu umschlingen und ihr Bildniss sich unauslöschlich tief ins Herz zu prägen, ehe sie sich morgen in Vergangenheit und Zukunft auflöst.

Diese Weihe lag über den Festspielen von 1892.

Wir erlebten den Abschluss jener zweiten Periode des Bayreuther Wirkens, welche mit der Aufführung des Parsifal in 1882 begann. Die vier Werke, die das künstlerische Ergebniss dieses Dezenniums ausmachen, wurden noch einmal vorgeführt, Parsifal, Tristan, Meistersinger, Tannhäuser. Mancher gedachte wohl der vier Tage des Ringes in 1876! Es liesse sich sogar ungezwungen ein Parallelismus, oder mindestens eine Anzahl Vergleichungspunkte nachweisen, dem man manchen tiefen Blick in das heilige Innere der einzelnen Werke verdanken könnte, und dadurch auch in das gesammte Werk unseres Meisters, „jene unendliche Quelle, die kein endliches Maass erschöpfen kann.“ Jedoch, solche Betrachtungen bleiben füglich dem Einzelnen überlassen und jenen nur vereinzelten Augenblicken, in welchen die Zusammengehörigkeit entfernter Dinge plötzlich wahrgenommen wird. In Bayreuth besitzt Mancher, zu seinem eigenen Erstaunen, diese dichterische Fähigkeit.

Fragen wir uns dagegen: was war das Entscheidende an diesen vier Aufführungen? (worin zugleich die Frage nach dem Entscheidenden enthalten ist.) Das Entscheidende können wir aber nur erkennen, wenn wir uns vollkommen klar darüber sind, worauf es denn bei den Bayreuther Aufführungen ankommt.

Wäre das Festspielhaus ein „Mustertheater“, wie wir es unglaublicher Weise immer wieder auch in Wagnerisch gesinnten Blättern lesen, so wäre die Antwort sehr einfach: alle vier Werke wurden mehr oder minder musterhaft aufgeführt. Denn der Begriff des Musterhaften führt den Begriff des mehr oder minder, kurz der Kritik, mit sich. — Nun ist aber Bayreuth kein Mustertheater; an Wen sollte es denn seine Muster abgeben? Nicht einmal sich selber ist es ein Muster! Sondern seine Bedeutung liegt ganz und gar in der Idee, welche dort in die Erscheinung tritt. Mechanische Vollkommenheit (wenn dieser Ausdruck gestattet wird) ist gewiss erwünscht, namentlich aber, weil je vollkommener die Ueberwindung des Materiellen, desto leuchtender die Idee hervortritt; es ist aber klar, dass es sich auf diesem Gebiete immer und ewig nur um ein mehr oder minder wird handeln können; währenddem die Idee in ihren verschiedenen konzentrischen Sphären — das Drama, die Kunst, die Welt, der Mensch — — — — ein absolutes ist. Diese Idee nun in möglichst bestimmter und bestimmender Klarheit zu offenbaren, das ist die Aufgabe der Festspiele. Es ist sehr wohl denkbar, dass an irgend einem bestimmten Orte diese Idee bei verhältnissmässig geringerer mechanischer Vollkommenheit deutlicher hervortreten wird als an einem anderen Orte bei einer ungleich grösseren, denn wie wichtig das Materielle auch sein mag, es ist doch nur ein Stoff, dem der Geist erst Leben einhauchen muss, und das gilt genau im selben Maasse von Stimmbändern wie von Geigen-saiten, Dekorationen u. s. w., u. s. w.; — (wenn wir dies nicht vorher wussten, so erfuhren wir es in der Wiener Ausstellung!) So wie wir uns aber unter die Fittiche des Genies flüchten, empfangen wir etwas von seiner Kraft, wir entschlüpfen in einem gewissen Grade dem mechanischen Gesetze, und es tritt in der Gesamtleistung Etwas zu Tage, was selbst der nüchterne Kant dem Genialen vindiziert, „die Unsichtbarkeit der Ursache zu einer Wirkung.“ — Nichts ist eitler als eine solche Wirkung dann in A, B und C auseinander legen, erklären und beurtheilen zu wollen, was doch die Thätigkeit unserer Berichterstatter ausmacht. Die wahren Ursachen der Gesamtwirkung sind hier unsichtbar. Wir haben uns also nicht um das Mechanische zu kümmern, und selbst den bedeutendsten Einzelleistungen kann schliesslich keine grössere Ehre gethan werden, als sie von dem Alles beseligenden Geiste der Aufführungen so durchdrungen hinstellen, dass ihre Nennung eine ernüchternde Mahnung an das vereinzelte Materielle wäre.

Meine Eindrücke über das Entscheidende und das Unterscheidende der in diesem Jahre aufgeführten vier Werke, in ihrer Beziehung zu der gesammten Bayreuther Idee, theile ich nun in jener Form mit, in welcher Empfindungen sich in der Vernunft widerspiegeln, nämlich als Gedanken.

Parsifal ist und bleibt die Bühnenweihe. Desswegen ist er auch in Bayreuth Anfang und Ende. Auf lange Zeit hinaus wird er aber für uns hauptsächlich der Anfang sein, die erste Weihe; wir müssen sehr tief eindringen, ehe wir ihn als das Ende, als die Vollendung, deutlich erkennen.

Parsifal ist es, der jenen ersten, entscheidenden, mit Nichts zu vergleichenden Eindruck hervorbringt; er ist es, der alle die dazu Berufenen für die Dauer ihres Lebens an Bayreuth fesselt. Dann aber verblasst er; alle ständigen Besucher der Festspiele, ich glaube ausnahmslos, klagen später, Parsifal mache ihnen nicht den selben Eindruck wie früher, oder wenigstens, ihre Eindrucksfähigkeit sei gerade in Bezug auf Parsifal eine „heiklige“ geworden; das Unmittelbare fehlt jetzt und die Abstraktion ist in Künstsachen eine unzuverlässige Dienerin. Viele sind hierüber wirklich unglücklich. Sonst sind sie nicht „Materialisten“, und gerade

hier, dem idealsten aller Werke gegenüber, genügt das Geringste — eine kleine Schwankung in der Intonation, eine nicht entsprechende Bewegung, der ganz gleichgültige Gedächtnissfehler eines Künstlers — und der Zauber ist hin. Auch in diesem Jahre traf ich sehr Viele in diesem Stadium an; das häufige Anhören erhöhte nur ihre Unruhe. Die Ursache dieser Erscheinung muss eine tiefe sein; ich glaube, dass sie uns über das Werk und über seine unterscheidende Stellung unter den anderen Bayreuther Werken viel lehren kann.

Parsifal ist dasjenige Werk, in welchem Wagner am vollkommensten, von der Vernunft abgewandt, sich im höchst möglichen Grade an die reine Anschauung wendet. Je mehr aber ein Werk von allem jenem Nebensächlichen absieht, wodurch der Vernunft zu ihrer reflektiven Thätigkeit unmittelbar Nahrung dargeboten wird, indem es allein durch Bilder (gleichviel ob diese dem Auge oder dem Verstande vorgeführt werden) möglichst rein und ungetrübt der Idee die anschauliche Gestalt verleiht, desto mehr unterliegt es der Gefahr, dass die geschäftige Vernunft sich an das Bild mache, und daran nun, ihrer Natur gemäss, sofort ihr Scheidungswerk beginne, die Form von dem Inhalt zu trennen strebe, — was hier ganz besonders unzulässig —, durch allerhand Deutungen den reinen Genuss trübe und dadurch auch die einzige mögliche Art des Verständnisses vernichte. — In diesem Falle befindet sich Parsifal. — Denn in einem Werke wo die unmittelbare Anschauung so intensiv hervortritt wie hier, ist es, als ob die Hüllen, die der Verstand um die Welt wirft, um sich diese in einer ihm begreiflichen Gestalt vorzuführen, nach und nach durchsichtiger würden; das Bestreben der Vernunft ist dagegen, die Hüllen nach einander abzuwerfen, wodurch aber sie immer mehr von der Welt selbst abstreift. Ist also bei der künstlerischen Anschauung das, was zuletzt geschaut wird, auch ein Allgemeines im vollsten Sinne des Wortes, so ist es doch das gerade Gegentheil von jenem Allgemeinen, welches auf dem Wege des Denkens erreicht wird; je höher die Abstraktion steigt, desto leerer ist sie an konkretem Inhalte, je tiefer der Blick sich in die Betrachtung der Welt hineinversenkt, desto mehr enthält er. Das Durchschauen (resp. Abwerfen) der Hüllen, eine nach der anderen, bildet übrigens eine Aehnlichkeit zwischen den beiden Verfahren, nur muss man wohl bedenken, dass der Prozess der genau umgekehrte und das Resultat, wie gesagt, das entgegengesetzte ist; der direkte Gegensatz des ganz abstrakten Begriffes ist die ganz reine Anschauung. Liegt nun die grosse Schwierigkeit des abstrakten Denkens in der Unentbehrlichkeit einer langen, ungestörten Konzentration, bis man den Punkt der reinen Abstraktion erreicht, so ist dagegen bei der reinen Anschauung das Schwierige: den sofort eingetretenen mühelosen Zustand dauernd ungetrübt sich zu erhalten. Bei keinem anderen Kunstwerke ist dies aber in solchem Maasse unentbehrlich wie bei Parsifal. Wie der Held selber seine ganze Weisheit der Kraft seines „Schauens“ verdankt und uns sein Entwicklungsgang das Wort Schopenhauer's versinnlicht: „Alle Wahrheit und alle Weisheit liegt zuletzt in der Anschauung,“ so können auch wir in keinem lebendig richtigen Verhältniss zu dem Werke stehen ausser durch möglichst reine, „willenlose“ und gedankenfreie Anschauung. Denn hierüber darf nicht das geringste Missverständniss unter uns herrschen; gerade einem so reinen Kunstwerke wie Parsifal gegenüber, dürfen wir gar keine Spur eines Gedanken-Grübelns in uns dulden; gerade dieses Werk ist das der ungetrübt reinen Anschauung! Das ist seine Bedeutung, das bildet aber auch seine Schwierigkeit, sagen wir, seine Unnahbarkeit, denn wir sind gewohnt, jedem Dinge mit der Reflexion zu nahen, und das ist die Erklärung jener schwankenden Eindrücke, die so Viele von uns peinigen.

Weil Parsifal das Werk der reinen Anschauung ist, nimmt es die Herzen aller „Thoren“ mit solcher Gewalt ein. Dieser Eindruck ist ein unfehlbarer, darum ist Parsifal der Anfang; er weihet nicht nur die Bühne, er ertheilt auch den Herzen der Berufenen die Weihe. Das Ueberwältigende des ersten Eindruckes schafft eben für das künstlerische Schauen einen selten günstigen Zustand, den wir später nur mühsam und durch wahre Einsicht uns wieder erwerben können. Inzwischen kommt aber bei uns das Denken, und kein Werk verträgt das weniger als Parsifal. Hier sieht man seine wahre Verwandtschaft mit Religion. Rührt die „unheiligste Hand“ der Abstraktion an dem „heiligen Werke“, so entflieht der göttliche Zauber. In Folge eines eigenthümlichen Wechselspiels, das in unserem Organismus begründet sein muss, ziehen sich aber die Kontraste an; je reiner die Anschauung, je unmittelbarer ein Eindruck war, desto kräftiger reagirt nun die Vernunft und will das Erlebte auf Formeln zurückführen und bei jedem Einzelnen ihre Frage stellen: „was kommt dabei heraus?“ Dazu kommt ein anderes, wichtiges Moment: das vorhin erwähnte Abwerfen eines jeden Nebensächlichen, mit anderen Worten, die Reduzirung der sichtbaren Handlung und des Verstandes-Materials auf ein Einfachstes, Anschauliches, missbraucht die Vernunft um das Bild allegorisch aufzufassen und, nun rückwärts schreitend, es auf Begriffe zurückzuführen. Und doch wird in Wahrheit gerade hier der tiefste Blick in die Welt geworfen, hier — in diesem angeblich „symbolisch“ aufzufassenden Werke — wird gerade am vollkommensten „durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, dieses über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung erhoben.“ (X, 278). Vor unseren Augen wird gerade hier das Symbol durchschaut. Das Erschaute wieder zurückdenken ist aber eine krebsgangartige Auffassung der Kunst!

In Folge dieser verschiedenen Umstände, die, wie man sieht, gerade in den hohen künstlerischen Eigenschaften des Werkes ihren Ursprung haben, tritt aber, auch für die Besten unter uns, eine Zeit des Konfliktes und des Schmerzes ein. Es kommt bisweilen zu wunderbaren Verirrungen. Schon manchen hörte ich, z. B., das bedenkliche, aber charakteristische Bekenntniss ablegen, „Parsifal macht mir jetzt mehr Eindruck am Klavier als auf der Bühne!“ Das Werk der reinen Anschauung führt sich der Einzelne „in abstrakto und mit vollendeter Tonlosigkeit“ vor! Wer so weit ist, kann sich sagen, dass auch er an einem Wendepunkte angelangt ist; er muss sich nur stärken, um den gegenüber liegenden Berg glücklich zu erklimmen. Denn dieser Prozess ist ein sehr heilsamer; wir kehren allmählich zu unserem ersten Eindrucke, als Thoren zurück, und inzwischen haben unsere Parsifal-Erfahrungen, mehr wie irgend etwas Anderes, zu unserer Bildung im Sinne von Wagner's Weltanschauung beigetragen, zu dem nunmehr befestigten, unbeirrbaren Verhältniss zwischen der intuitiven und der Vernunftkenntniss, zwischen künstlerischer Anschauung und abstraktem Denken. Ueber kurz oder lang erkennt ein Jeder, dass Parsifal, in einem sehr bestimmten und gerechtfertigten Sinne, als das Höchste bezeichnet werden darf.

Noch ein Besonderes lehrte uns aber speziell die diesjährige Aufführung; es hängt enger mit dem schon Gesagten zusammen, als man im ersten Augenblicke vermuthen möchte. Ich spreche von der nunmehr erreichten grossen Vollkommenheit in der Ausführung der Chöre, namentlich der Schlusschöre.

Hier hat der Dichter die fabelhaftesten Schwierigkeiten für die materielle Ausführung auf einander gehürmt. Wie Mancher von uns würde aber gern im Grabe liegen, wenn er dadurch dem Gewaltigen es ermöglichte, diesen Chor, wie er jetzt aufgeführt wird, zu erleben! Mir ist erst in diesem Jahre aufgegangen,

weil ich es jetzt erst, und zwar in Folge der grossen Vollkommenheit der Ausführung, unmittelbar empfand, wie unentbehrlich diese materiellen Schwierigkeiten gerade in jenem speziellen Augenblicke für die Mittheilung der zu offenbarenden Idee sind. In jenem Momente geht doch Etwas vor sich wie ein endgiltiges Losreissen des Ewigen aus den Fesseln des Zeitlichen, der vollkommenen Idee aus den Fesseln der unvollkommenen Erscheinung; es ist ja des „Höchsten Heiles Wunder“. Und gewiss ist noch keine menschliche Kunst der Darstellung dieses äussersten Punktes des Bewusstseins so nahe gekommen, wie der Meister an dieser Stelle, wo die endgiltige Auflösung als „Erlösung“ gedeutet wird.*) Nun wird uns aber hier unmittelbar anschaulich gezeigt, dass man die Materie nicht los wird, indem man sie verächtlich bei Seite schiebt, sondern indem man sie überwindet, indem man sie der Idee unterjocht. Gerade die reinste Anschauung wird an das Materielle grosse Anforderungen stellen und ihre möglichste Beherrschung bedingen; das ist das punctum vitae des Wagner'schen Kunstwerkes; das unvergleichlichste Beispiel davon ist aber der Schlusschor des Parsifal. Um das Erhabenste, das ganz Welt-Erlöste anschaulich darzustellen, werden an die mechanische Technik die grössten Anforderungen gestellt. Und jetzt, wo diesen nunmehr, wie gesagt, vollkommen genügt wird, empfinden wir deutlich den organischen Zusammenhang, die absolute Nothwendigkeit dieser künstlerischen Form. Das Idealste erfordert den meisten „Stoff“; und tritt es nun, durch vollkommene Beherrschung dieses Letzteren, leibhaftig in die Erscheinung, so erleben wir zugleich die Verklärung der Materie.

Die Aufführungen von 1892 bestärkten mich in meiner Ueberzeugung, dass Tristan und Isolde dasjenige Werk ist, welches am wenigsten für die richtige Auffassung und für die Verbreitung der Bayreuther Idee leistet. Wie sehr auch die Aufführung als solche überschwängliches Lob verdiente, die Bevorzugung, die Tristan bei einer überwiegenden Mehrzahl des Publikums genoss, hat mich stäts traurig gestimmt, denn ich konnte sie mir nicht anders deuten, als wie eine ungenügende Schätzung der anderen Werke und namentlich als ein Beweis, dass die Meisten unter uns dem eigentlichen Bayreuther Gedanken noch ziemlich ferne stehen und auf die Frage — „worauf kommt es an?“ — nur sehr Unbestimmtes, Nebelhaftes antworten könnten.

Seiner ganzen Anlage nach ist Tristan das gerade Entgegengesetzte von Parsifal. Es ist von allen Werken Wagner's das abstrakteste. Nicht etwa in dem Sinne, als sei hier philosophische Abstraktion zu suchen (diese Lästerung des Meisters überlasse ich Anderen), die Art der Anschauung ist aber vorwiegend eine möglichst wenig konkrete. An die Scenerie werden nur sehr mässige Anforderungen gestellt und in welchem Maasse ihnen genügt wird, ist hier für den Gesamteindruck von verschwindend geringer Bedeutung. Ähnliches gilt von den Bühnenbildern und von der Mitwirkung des Chores. Wenn also Tristan seinem Wesen nach gewiss etwas ganz anderes ist, so erinnert es doch am meisten an jenen alten Begriff der „Virtuosität“, den Bayreuth bekämpft — hier die Virtuosität des Orchesters und die Leistungen einzelner Sänger — und es ist nicht möglich, noch rathsam, die Absicht, eine Oper für Italiener zu schreiben, ganz zu vergessen. Nicht das Werk selbst bedarf dieser Mahnung,

*) Immer wieder möchte man einzig auf Beethoven hinweisen. Hier, z. B., auf den Schluss des ersten Satzes der IXten Symphonie. Beethoven steht aber einzig das abstrakte Orchester, Wagner dagegen das lebendige Drama zur Verfügung; daher der gewaltige Unterschied.

wohl aber unsere Stellung zu dem Werke. Wir sind die Italiener! Gewiss ist das Orchester in Bayreuth von hinreissender Gewalt (namentlich auch weil ein Hauch des Genies einer lebenden Brust hier noch Athem einflösst), gewiss sind die Darsteller unter ihren Zeitgenossen hervorragend und leisten sie in der Bayreuther Atmosphäre Unerwartetes; und dennoch, so lange wir so viel von dem „herrlichen Orchester“, von dem „prachtvollen Tristan des Herrn X“, von der „unvergleichlichen Isolde der Frau Y“, sprechen hören, und so herzlich wenig von dem Drama Richard Wagner's, so lange glaube ich nicht, dass Tristan und Isolde den vom Dichter beabsichtigten Eindruck gemacht hat, noch machen kann. Wagner hat von Theilen dieses Werkes gesagt, „es ginge da fast nichts wie Musik vor sich“; das ist nicht eine Schwäche dieser wunderbaren Dichtung, bewahre! Es packt uns aber bei unserer schwächsten Seite an: wir versinken in unsere gute, alte Musikschwelgerei! Und das ist der Tod des Dramas. Denn die Musik ist hier diejenige Form der Anschauung, durch welche uns, fast ganz allein, das Drama mitgetheilt wird. Und wenn wir diese furchtbar gewaltige Handlung, diese tiefste Tragödie der Menschheit, einmal erlebt hätten, da wären wir unfähig, so gemüthlich zu schwärmen und etwa Tristan mit heiterer Ruhe als unser „Lieblingswerk“ zu bezeichnen.

Es wird eine Zeit kommen, wo Tristan ein Bayreuther Werk sein wird. Das liegt aber an uns und wird nicht so bald sein, denn das Werk selbst hat in dieser Beziehung keine „erziehliche“ Bedeutung, im Gegentheil.

Sehr anders verhält es sich mit den Meistersingern. Die Fülle der kleinen Rollen, die Bedeutung des stäts wechselnden, scenischen Bildes, die vielfache und so abwechslungsreiche Betheiligung des Chores, — — — das Alles gestattet ein Durchdringen des Werkes bis in seine kleinsten Poren mit dem Bayreuther Geiste (wenn ich mich so ausdrücken darf) und lässt für Missverständnisse über Art und Absicht des Dargebotenen wenig oder keinen Raum. Wenn man dazu noch das Glück hat, über einen Darsteller des Hans Sachs zu verfügen, der diesen bewundernswürdigsten Charakter, den Wagner je erschaffen hat, durch die Tiefe seines Gemüthes, die Kraft seiner Gesinnung und die Korrektheit seiner Deklamation entsprechend zur Darstellung zu bringen vermag, so dass dieser Mittelpunkt des Dramas, trotz Sachsen's Zurückhaltung, doch deutlich und kräftig als die Centralfigur hervortritt, da kann man wohl behaupten, dass diese Aufführung einen Strom von Licht ausgiesst über das, was Bayreuth kann, und das, was Bayreuth will. Das ist der frohe Standartenenträger, dessen Fahne in der Sonne flattert und den Weg zum Siege weist.

Ein Jeder, selbst der Stumpfsinnigste, empfindet, dass diese Leistung nirgends anderswo erreicht werden könnte. Nun ist aber manche Rolle in Bayreuth gar nicht hervorragend besetzt und, mit Ausnahme des Hans Sachs, stellt keine Rolle an die geistige Leistungsfähigkeit der Darsteller Forderungen, denen nicht überall entsprochen werden könnte. Woher also der unvergleichliche Eindruck? Es ist eben die Einheitlichkeit des leitenden Willens, welche hier so klar hervortritt, gerade in der Manigfaltigkeit. Und da merkt man denn, wie grundverschieden dieser Wille ist von dem, der sonst eine Theateraufführung leitet. Klar und deutlich und ohne theoretisches Denken sehen wir ein, worauf es bei der Aufführung eines Wagner'schen Werkes ankommt und mit Entzücken bemerken wir, wie Alles und Jedes dem gesammten Drama, d. h. der einheitlichen dichterischen Idee, unterthan und dienstbar gemacht wird. Kein Zweifel ist möglich: es thut sich eine neue Kunst vor uns auf! Die Heiterkeit thut dieser Erkenntniss keinen Abbruch.

In dem Werke selbst sehen wir durch alle „lustigen Scherze“ hindurch das grosse Herz, den tiefen Blick und den ernsten Willen des Hans Sachs als das eigentlich Gestaltende und künstlerisch Bedeutende; ebenso tritt uns bei dieser Bayreuther Aufführung der Ernst, die Tiefe und die Grossherzigkeit, die solches entstehen liessen, überzeugend entgegen.

Die Aufführung des Tannhäuser ist die eigentlich entscheidende That für Bayreuth gewesen. Ich sage für und nicht in Bayreuth, denn ich will hiermit nicht aussagen, dass die Aufführung des Tannhäuser an und für sich bedeutender war als die des Ringes und des Parsifal; nach dieser Richtung hin stelle ich gar keinen Vergleich an; mit Tannhäuser wurde aber Bayreuth eine Aufgabe gestellt wie noch keine frühere, und die Art, wie diese Aufgabe gelöst wurde, bedeutet für die Festspiele ein Ereigniss, mit welchem sich kein anderes seit 1882 messen kann.

Ueber die Eindrücke, die das gewaltige Werk in davon noch übervollen Herzen hinterlassen hat, gestatte man mir zu schweigen. Nur die Bedeutung dieser Aufführung für Bayreuth möchte ich in einigen kurzen Sätzen zusammenfassen; denn diese Einsicht ist ein Ergebniss der lebendigen Aufführungen und gehört also wohl hierher.

Was diese Aufführung leistete, lässt sich eigentlich in einem einzigen Satze zusammenfassen: sie offenbarte uns ein Drama. Hieraus folgte aber ohne Weiteres sehr Vieles; mehr als man heute vielleicht schon übersehen kann. An sich nicht mit der Bedeutung der künstlerischen That irgendwie zu vergleichen, sind doch diese weiteren Folgen von sehr grosser Wichtigkeit für unsere Zeit.

Zunächst ein Negatives.

Mit erschreckender Deutlichkeit erkannten wir, wie erbärmlich Kunstzustände sein müssen, die mit einem so erhabenen Werke in der Art umgehen, wie unsere ersten Theater mit Tannhäuser. Wer dieses Drama in Bayreuth wirklich erlebt und ganz in sein Herz aufgenommen hat, der denkt mit wahrem Ekel an jene Aufführungen zurück, in welchen sein künstlerisches Empfängnisvermögen mit der opernmässigen Herrichtung des erhabenen Werkes besudelt wurde. An Stelle der Gleichgültigkeit in Bezug auf unsere Opernwirtschaft, oder des stillen Abwendens, tritt nun der helle Hass — — — Denn, mögen sich die Menschen jahraus, jahrein die Favoritin und die Hugenotten, die Cavalleria und Gounod's Faust, Massenet's Werther und Rossini's Wilhelm Tell vorleiern und dazu Ballet tanzen lassen, wenn es ihnen Vergnügen macht — — aber diesen Tannhäuser so als Futter für die Gelangweilten herrichten! Wie kann man einer solchen Lästerung ruhig zusehen? Wir fühlten Alle: das kann man nicht; unser Schwert muss ein zweischneidiges sein. Bloss das Gute anstreben, ohne gegen das Schlechte ankämpfen zu wollen, das ist eine reine Phantasmagorie; nicht nur muss man zwischen Gott und Mammon wählen, sondern wenn man Gott dient, so nimmt man die Verpflichtung auf sich, den Mammon zu hassen und zu bekriegen, wo, wie und wann wir ihm begegnen, überall und immer! Ach, Du „modernes Auge“, welches Du den Verkehr im Hafen von New-York schöner findest wie den göttlichen Anblick des Golfes von Neapel, Dich treffen wir überall an, — nicht nur baust Du neben der Gibichungenhalle einen Lloydampfer „als grössere Sehenswürdigkeit“ auf, sondern Du bist es, das alles Grosse und Hehre und Heilige für Deinen schieligen Blick zurichtet und uns nun auch Deutschland's grösste Dichtungen zu Opern zutut! Und damit nicht zufrieden: wenn an abgelegenen Orte, auf direktes Geheiss des verewigten Meisters, dem Du es nicht ein einziges Mal im Laufe seines Lebens gestattetest, „sein Werk so wie er es sich gedacht aufzuführen“,

wenn nun sein Wille geschieht, und als höchste, feierlichste Ehrung, das unsterbliche Drama endlich, endlich in nie geahnter Schönheit und Bedeutung ins Leben tritt, — so dass man sich der Empfindung nicht erwehren kann, als hätte der Dichter sein eigenes Leben erst lassen müssen, als könne Derartiges nur aus seiner Asche emporwachsen — — — da hetzest Du Deine Hunde alle auf uns, und mit Gebell und Gebeisse und Bewerfen mit Deinem heimischen Koth, suchst Du die Stimme, die hier, wie Titurel's, aus dem Grabe ertönte, zu überheulen, die treuen Mitarbeiter zu verwunden und das nunmehr unauslöschliche Bild zu beschmutzen! — — — Ach! dumm bist Du nicht! sind die wenigstens nicht, die Dich leiten! sie kennen und verstehen das Meisterwort: „dieses nachzuahmen bleibt der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich.“ Du begehst nicht den Fehler, uns mit Gleichgiltigkeit zuzusehen. — Hoffentlich trat aber auch Mancher von uns aus der Aufführung des Tannhäuser in Bayreuth mit dem Gefühl: „Verflucht das Herz, das sich noch mäss'gen kann!“

Doch, wenden wir uns einem edleren, wohlthuenderen Eindruck zu.

Welch' helles Licht warf diese Offenbarung der wahren Bedeutung des Tannhäuser auch auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters! Wie deutlich erkannten wir nun, dass auch alle anderen früheren Werke einen ganz anderen Sinn haben müssen, als ihnen gewöhnlich beigelegt, und eine andere Auffassung erfordern, als ihnen in Opernhäusern zu Theil wird! Und wie erstaunt fragen wir uns, woher der Mann, der dieses — seinen grössten Schöpfungen völlig gleichwerthige — Drama Anfang der Vierziger schrieb, den Muth und die Kraft fand, noch vierzig Jahre lang in dieser Welt zu leben und zu wirken? Ein weites Feld wurde da unserem ehrfurchts- und bewunderungsvollen Sinnen eröffnet. —

Ich glaube, man wird später gewahr werden, dass die wahre Einsicht in die Bedeutung Richard Wagner's erst mit dieser Tannhäuser-Aufführung in die Welt zu dringen begann. — Unser geistiges Leben ist, heutzutage, von zwei sich widersprechenden Faktoren beherrscht: einerseits, herrscht das Nebelhafte, Unbestimmte, Schwankende in erschreckendem Maasse und trifft man nur ganz vereinzelt auf logische Schärfe und klare Fasslichkeit der Anschauung; — andererseits aber, leben wir gerade unter der Tyrannei der Formeln, der Phrasen. Diese „Begriffe“ nun, denen keine greifbare Anschauung entspricht, und diese „Ansichten“, aus denen man nicht den geringsten, logischen Satz zu sichten vermag, das sind unsere Feinde. Denn die natürlichen Waffen der Ueberzeugung sind uns aus der Hand gerissen. Selbst ein Sokrates würde ganz vergeblich unter unseren Zeitgenossen wandeln; auf seine unwiderleglichsten Argumente würden die Leute achselzuckend antworten: „es ist nicht meine Ansicht!“ und auf seine leuchtendsten Bilder: „ich mache mir einen anderen Begriff davon!“ — Das ist, was die That so sehr erschwert, sowie sie in irgend einem Maasse der Mitwirkung weiterer Kreise bedarf. Man kommt aus den Wortklaubereien und der Vorstellungsduselei gar nicht heraus, und in den Diskussionen über das Wesen der Musik und über die gewiss wichtige Frage, ob Wagner ein Opernkomponist oder ein dramatischer Dichter sei, u. s. w., u. s. w., gelangt man nie zu einem Resultate, weil im Grunde genommen weder geschaut noch gedacht wird, sondern nur geschwatzet.*) Nun tritt auf einmal, nach halbhundertjährigem Ringen, die That

*) Soeben erschien im Verlag des „Allgemeinen Vereines für deutsche Litteratur“ ein Buch aus berühmter Feder, in welchem die scharfsinnige Entdeckung mitgetheilt wird, Wagner habe sich in seinem Nibelungenring mehr an die Edda als an das Volksepos angelehnt und damit allerdings „Freiheit der Grundstimmung gewonnen“, — als Dichter aber „sei er nicht besonders hoch zu stellen!“ Den Dichter des Tannhäuser stellt Herr Rudolf von Gottschall nicht besonders hoch! Da haben wir gleich wieder den Begriff ohne Anschauung und die ganz gedankenbare „Ansicht.“

doch plötzlich hervor! Dass eine Fluth von Unsinn sich über sie ergiesst, und dass man die traurige Erfahrung machen muss, dass die Freunde ebenso verwirrt wie die Feinde sind, das war zu erwarten. (Ja, diese Erfahrung von der gänzlichen Unzuverlässigkeit vieler Freunde und die Sichtung, die sie mit sich brachte, gehört zu den Wohlthaten des Tannhäuser). Die That steht nun aber einmal doch da, und sie bewirkt, was die sämmtlichen Weisen Griechenlands nicht vermocht hätten. Für den Nibelungenring und andere spätere Werke war die Phrase „musikalisches Drama“ erfunden worden, welche nun wie ein gähnender Fafner — „lasst mich schlafen!“ — den kostbaren Hort vor weiteren „Einsichten“ schützte. „Wagner hat zuerst Opern geschrieben, später musikalische Dramen; fertig! schweigt!“ Und es empörten sich sogar sehr zahlreiche Enthusiasten darüber, dass man die Festspielbühne mit einer „Oper“ entweihen wollte. Das gerade verlieh nun der Tannhäuser-Aufführung eine so grosse erziehlische Bedeutung, denn als die Leute merkten — „nein, man kann dieses Werk unmöglich unter einen Begriff mit der Afrikanerin und Gounod's Faust subsummiren“ — da stürzte die kunstvoll errichtete Legende wie ein Kartenhaus zusammen! Wir bekamen freie Luft; die Gespenster, die zwischen unseren Meister und uns sich hineingedrängt, — ihn uns in unerreichbare Ferne rückend, so dass die lebendige Gestalt schon zu systematischen Umrissen zu erstarren begann — sie verschwanden; unendlich nahe traten wir durch Tannhäuser dem Schöpfer des Werkes! Kann man dieser Aufführung ein grösseres und bedeutungsvolleres Lob sagen?

Hierdurch bekamen wir aber jetzt einen sehr erweiterten Begriff seines Bayreuth's. Und zwar gilt dies sowohl im engeren Sinne von dem, was Bayreuth kann, wie auch im weiteren, von dem, was es will. Denn beim Tannhäuser waren nicht blos grosse mechanische Schwierigkeiten zu überwinden und der verwickeltesten Aufgabe gegenüber ein untrüglicher Geschmack zu bewähren, sondern in Folge der Vertrautheit aller mitwirkenden Künstler und des gesamten Publikums mit der Oper Tannhäuser, galt es nun, die lebendige und Leben spendende Kraft Bayreuth's sowohl nach Innen wie nach Aussen auf die entscheidendste Probe zu stellen. — Als zuerst öffentlich verlautete, Tannhäuser würde in Bayreuth aufgeführt werden, sagte mir mit wichtiger Miene ein in wagnerischen Kreisen sehr überschätzter Herr: „Das sollten sie nicht thun! das ist sehr waghalsig! denn wenn sie nicht in Bayreuth den allerbesten Tenor für Tannhäuser, die glänzendste Sopranistin für Elisabeth, den unübertrefflichsten Baryton für Wolfram, u. s. w., u. s. w., haben, so bringen sie eben blos eine mittelmässige Theateraufführung zu Stande und mit den Festspielen ist es ein für alle Mal aus!“ Das sagte ein Mann, der der Sache seit vielen Jahren nahe steht, und ein einziger solcher Satz (Tausenden aus dem Herzen gesprochen) gibt einen Begriff von der Aufgabe, die es „nach Innen“ zu lösen gab, ehe man einem ganzen Heer von Künstlern, und „nach Aussen“, ehe man einem ganzen Volk von Zuschauern begreiflich machen konnte: „nein, beste Freunde, darauf kommt es ganz und gar nicht an, sondern einzig und allein darauf, Euch ein Drama vorzuführen, welches Ihr nicht kennt, und welches zu den wenigen absoluten Meisterwerken der menschlichen Dichtkunst gehört. Möglichst gute Stimmen sind gewiss erwünscht, aber ob gerade die berühmtesten Sänger dieser Aufgabe werden gewachsen sein, das ist sehr fraglich.“ Man kann es als einen besonders günstigen Stern begrüssen, dass nun, in der That, der Glanz der Stimme bei den Hauptdarstellern Niemandem für das Entscheidende in der Bayreuther Aufführung gelten konnte. Im Verlauf der ganzen Aufführung gab es nicht einen Effekt (das heisst, nach Wagner's Definition: Wirkung ohne Ursache); es gab aber ein Drama, das in seiner Ge-

sammtwirkung, also als anschaulich dargestellte dichterische Konzeption, so überwältigend war wie wohl kein zweites. —

Hat Tannhäuser in Bayreuth also gesiegt? Das unterliegt keiner Frage mehr. Sein folgereichster Sieg ist aber, wie gesagt, dass er unsere Vorstellung von der Bedeutung Bayreuth's überhaupt, also nicht blos von dem, was es kann, sondern von dem, was Bayreuth will, von der Aufgabe, die es zu erfüllen bestimmt ist, erweitert und präzisirt hat. Das geschah, indem es auf ein früheres Werk zurückgriff; gerade dadurch öffnete es den Menschen die Augen. Es ist, als ob dieser Schritt aus dem engeren Kreise heraus uns ganz klar gezeigt hätte, wie die Bayreuther Idee dazu berufen ist, die ganze Welt zu umspannen und alles Edle auf ihr aus den Klauen der „modernen Hand“ zu erretten und aufblühen zu lassen. Aus dieser Empfindung entsprang auch das Gefühl, dass jetzt die Wirksamkeit dieser Idee weitere Kreise um sich ziehen und zu einer entscheidenderen Beeinflussung des modernen Kunstlebens sich anschicken muss; die Aufführung des Tannhäuser zeitigte den Augenblick für die Gründung der Schule.

Sollte es nöthig sein, jetzt wo meine kurze Besprechung von Musikausstellung und Festspielen zu Ende ist, eine Moral zu ziehen und diese beiden Erfahrungen durch Betrachtungen allgemeiner Art zu einem Ganzen zu verbinden? Ich glaube es nicht. Dass sie Beide neben einander bestanden, in der Zeit, diese einfache Thatsache sagt mehr als Alles, was man noch hinzufügen könnte. Die Bitterkeit, welche jene blosse Erwägung gibt, wird doch sehr gemildert durch die Betrachtung von der Art und Weise, wie sie bestanden.

Und nun hat die Vergangenheit verschlungen, was sie verschlingen konnte: die Musikausstellung verschwand spurlos von der Erdoberfläche und auf dem geweihten Bayreuther Hügel ward es stille. Die Festspiele von 1892 leben aber nicht blos ewig gegenwärtig in den Herzen Vieler; sondern das wahrhaft Lebende zeugt neues Leben; das ist die Ueberwindung des Todes. In der Tannhäuser-Aufführung lag nicht nur die Verheissung eines neuen Tages, es lag darin der lebendige Keim einer neuen That.

Mit demuthsvollem Herzen war ich genaht, um „Gott zu danken“; frohlockend — trotz der Thränen, die jede schöne Vergangenheit sich erwirbt — zog ich mit der Botschaft heimwärts:

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

Bayreuther Festspiele.

„Zur Vorbereitung der kommenden Festspiele beabsichtigt die Festspielleitung am **10. November d. J.** eine Schule zu eröffnen, in der junge Künstlerinnen und Künstler zur Mitwirkung herangebildet werden. Zur Meldung als Mitglied der Schule wird hierdurch aufgefordert. Der Unterricht umfasst ausschliesslich **Gesang-, Sprach- und Bühnenstudien**. Der Meldung beizufügen sind ausreichende Angaben über Talent, Stimme, den bisherigen Bildungsgang, sowie eine Photographie. Der Unterricht ist frei, und unbemittelten Talenten können Aufenthaltsgelder gewährt werden; Ausbedungen ist eine Probezeit von 4 Wochen. Anmeldungen sind bis zum **15. Oktober** an den **Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele in Bayreuth** zu richten. Der Schule können später beitreten Bühnenmitglieder für die Zeit der engagementfreien (mindestens drei) Sommermonate.“

Diese im September d. J. veröffentlichte Ankündigung übergeben wir hiermit in unsern „Blättern“ der Geschichte des Bayreuther Gedankens.

In der Poesie gibt es keine Widersprüche, diese sind nur in der Wirklichkeit. Was der Dichter schafft, muss genommen werden, wie er es geschaffen hat; so wie er seine Welt gemacht hat, so ist sie: was der poetische Geist erzeugt, muss von einem poetischen Gemüth empfangen werden.

(Goethe.)

Die Renaissance.

Historische Scenen vom Grafen Gobineau.

Deutsch von Ludwig Schemann.

Zweiter Theil.

Cesare Borgia.

Ferrara.

Eine Loggia im herzoglichen Palaste. — Donna Lucrezia Borgia sitzt in einem Lehnssessel mit goldenen Fransen und blickt ins Land; neben ihr, auf eine der Säulen, welche das Dach tragen, gelehnt, Don Alfonso von Este, ihr Gemahl.

Alfonso.

Auf mein Wort, Euer Bruder hat sich gut aus dieser Klemme gezogen. Er hat den gordischen Knoten zuerst mit Vorsicht angefasst; er hat ihn mit geschickter Hand befühlt, er hat ihn mit Entschlossenheit gepackt, und er hat ihn zerhauen wie Alexander.

Donna Lucrezia.

Er ist jetzt viel stärker und sicherer, als er je war. Solche Krisen heben Diejenigen, welche sie glücklich durchmachen. Deshalb scheint mir's nöthig, dass Ihr vor dem Valentino auf der Hut seid.

Alfonso.

Findet Ihr nicht, Lucrezia, dass er allen Fürsten einen ungemeinen Dienst erwiesen hat? Hinfort wird Niemand weiter, als wir, die wir das Scepter führen, auch das Schwert führen.

Donna Lucrezia.

Das ist möglich, aber ich richte mein Augenmerk vornehmlich auf den Zuwachs an Ansehen und Gewalt, welchen der Valentino gewonnen hat. Ich frage mich, was er damit wird anfangen wollen.

Alfonso.

Sicherlich wird er damit beginnen, dass er sich in der Romagna befestigt, und er wird für einige Zeit genügend mit den Venetianern und Aragonesen zu schaffen haben. Also wird er unser benöthigt sein, und ich werde ihm unsere Hilfsleistungen so zumessen, dass ich ihn vor'm Fallen bewahre, ohne ihn indessen fest aufrecht zu stellen.

Donna Lucrezia.

Ich glaube, Ihr habt nicht die richtige Vorstellung von Don Cesare. Er ist nicht der Mann, um so an den Trauben des Glücks herumzunaschen. Betrachtet es als gewiss, dass er sich der Romagna auf eine Weise versichern wird, wobei er Niemanden schont. Er wird binnen Kurzem einen grossen Schlag führen, und ich bin überzeugt, dass in diesem Augenblicke schon seine gegenwärtigen Besitzungen Das sind, was ihm am Wenigsten Gedanken macht.

Alfonso.

Was soll er denn versuchen? So unermüdlich ich ihn mir auch denke, er muss sich doch die Zeit nehmen, sein Gleichgewicht zu befestigen. Uebrigens habe ich Nichts von ihm zu fürchten, aus dem einfachen Grunde, weil wir alle Beide den nämlichen Stützpunkt haben; es ist Frankreich, und gewiss, Ludwig XII. würde mich nicht angreifen lassen.

Donna Lucrezia.

Ich sage nicht, dass der Valentino daran denke, Euch anzugreifen, ja ich schmeichle mir sogar keineswegs, zu errathen, woran er denkt. Aber, wenn ich die Dinge im Grossen betrachte — und ich kenne ihn ja genau! —, so bin ich gewiss, dass er darauf sinnt, Das, was er besitzt, zu erhalten, nicht indem er es stützt, sondern indem er es vergrössert. Er wird sich deshalb an irgend einen seiner Nachbarn, ich weiss nicht welchen, halten; aber sicherlich, diesen Nachbar wird er zu Boden werfen, und ich mache mir klar, dass jede Machtstufe, die er erklimmt, ihn für uns furchtbar macht; weil, sollte das Geschick ihm auch den Erdball in die Hand legen, der Valentino nimmer sagen wird: es ist genug. Was Ludwig XII. angeht, so hat der gewiss gewichtige Gründe, Euch treu zu sein, und Ihr vermögt viel für oder gegen ihn; aber seine gränzenlose Schwäche für seinen Minister d'Amboise und der krankhafte Ehrgeiz, welcher diesen Günstling zur Tiara zieht, die Gewandtheit, mit welcher der Valentino ihm eingeredet hat, dass er allein beim Tode Alexander's VI. darüber verfügen würde, Das ist mehr als nöthig, um meinen Bruder den Sinn der Franzosen beherrschen zu lassen. Sie würden, werdet Ihr mir sagen, einen schweren Fehler begehen, wenn sie sich dazu hergäben, ihn über die Maassen gross zu machen; aber die Fehler — mir scheint, ein anderes Gewebe haben die Menschendinge nicht.

Alfonso.

Eure Rede macht mich betroffen. Ich merke in der That, dass Don Cesare's Grösse gefährlich wird. Gleichwohl kann ich mir nicht denken, auf welches System von Vorsichtsmaassregeln ich mich verlegen sollte. Miss-
trauen zu zeigen . . .

Donna Lucrezia.

Wäre der schlimmste Ausweg, auf den Ihr verfallen könntet. Ganz im Gegentheil, Ihr seid Don Cesare's natürlicher Verbündeter, es ist nicht rathsam, den Anschein zu erwecken, als vergäset Ihr Das.

Alfonso.

Ich habe eben einen meiner Officiere abgesandt, um ihn aus Anlass des Strafgerichts von Sinigaglia zu beglückwünschen.

Donna Lucrezia.

Wie, wenn Ihr auf alle Fälle insgeheim die Venetianer, die Florentiner und selbst die Aragonesen warntet, auf der Hut zu sein, da man ja nicht weiss, auf Wen der Valentino sich werfen wird? . . . Auf die Weise würdet Ihr die Kraft des Widerstandes erhöhen, ohne dass es so aussähe, und einem Feinde einen guten Dienst erweisen, der Euch später Dank dafür wissen würde.

Alfonso.

Ihr urtheilt recht, und diesen Weg will ich einschlagen.

Donna Lucrezia.

Auf jeden Fall könnt Ihr dabei nicht schlecht fahren. — Dass ich's nicht vergesse, Euch mit dem Briefe hier zu belustigen.

Alfonso.

Von Wem ist er?

Donna Lucrezia.

Von Eurer Schwester, der Frau Herzogin von Mantua. Ihr kennt den jungen Florentiner Bildhauer, Michelangelo Buonarrotti, von dem man so viel zu reden anfängt?

Alfonso.

Er macht wundervolle Sachen, und ich habe grosse Lust, ihn zu uns hieherzuziehen.

Donna Lucrezia.

Nun gut! Dieser Michelangelo hat eine so schöne Statue des Amor ausgeführt, dass Lorenzo der Prächtige ihm gerathen hatte, sie für eine Antike auszugeben. Der Cardinal de Saint-Georges, der sich wenig auf hübsche Sachen versteht . . .

Alfonso.

Er ist ein ausgemachter Stümper und Einfaltspinsel.

Donna Lucrezia.

Ihr seid streng; doch er straft Euch bei dieser Gelegenheit nicht Lügen. Er hat die Statue gekauft. Der Zufall belehrt ihn hernach, dass

sie modern ist. Ihr könnt Euch sein Missgeschick vorstellen. Er speit Feuer und Flammen, und in seiner Verachtung für ein Werk, das seines Blickes nun nicht mehr würdig ist, will er es verkaufen. Der Valentino bekommt Wind von der Sache. Ihr wisst, wie fein sein Geschmack ist; er kauft ungesäumt das verachtete Werk und hat es nun soeben Eurer Schwester verehrt; sie erzählt mir die Geschichte und ist ausser sich vor Freude darüber.

Alfonso.

Ja, gewiss, wir müssen Michelangelo hieherziehen. Er ist jung, ist ein wackerer Künstler, und er wird einer der Meister Italiens werden!

Donna Lucrezia.

Ich denke ganz wie Ihr. Ueberdies muss unser Hof die andern austechen, und jetzt, wo die Franzosen in Mailand häuslich eingerichtet sind, haben alle die Männer von Genie und Kenntnissen, welche Ludovico Sforza mit soviel Aufwand versammelt hatte, keinen Zufluchtsort mehr. Möchtet Ihr nicht Antonio Cornazano hier aufnehmen, der mir seine beiden Gedichte über das Leben der allerheiligsten Jungfrau und das Unseres Herrn gewidmet hat? Und auch Georgio Robusto von Alessandria, der mir seine Dichtungen überreicht hat?

Alfonso.

Erzeigt mir die Gunst, sogleich die nöthigen Briefe aufsetzen zu lassen, um so viele ausgezeichnete Autoren einzuladen. Diese Schriftstücke sollen in den schmeichelhaftesten Ausdrücken abgefasst werden; ich will selbst unterzeichnen. Ihr erfreut mich, indem Ihr mir Hoffnung gebt, diese schönen Geister mit denen zu vereinigen, welche wir bereits besitzen.

Donna Lucrezia.

Ach! wenn wir dem Hofe Eurer Schwester Giovan-Pietro Arrivabene und Spagnolo entführen könnten!

Alfonso.

Ganz gewiss, ganz gewiss, ich wünsche es wie Ihr; aber wir sind nicht so arm an Talenten, dass wir das Recht hätten, uns zu beklagen. Freilich hat uns der Tod den unnachahmlichen, herrlichen Bojardo entzogen; aber es bleiben uns Francesco Cieco, Lelio, die beiden Strozzi und der junge Ludovico Ariosto, von dem man mir Wunder sagt.

Donna Lucrezia.

Er verdient die vollkommensten Lobsprüche, und das lateinische Hochzeitsgedicht, das er bei unserer Vermählung für uns schrieb, ist eine der hübschesten Sachen dieser Zeit.

Alfonso.

Ich zweifle nicht daran, da Ihr mir es sagt. Gewiss, Ihr habt ein besseres Verständniss für Poesie und Litteratur, als ich; was ich weiss und

immer wieder sage, ist, dass es darauf ankommt, dass unser Ferrara keiner der Städte Italiens nachstehe in der Achtung für die grossen Talente, und ich gestehe Euch, ich möchte sogar sagen hören, dass mein Hof sie alle vereinigt.

Donna Lucrezia.

Das ist ein Ehrgeiz, Euer würdig, fürstliche Gnaden!

Alfonso.

Lasst sogleich an Eure drei Gelehrten schreiben; ich will mich mit den neuen Anweisungen beschäftigen, die es sich empfiehlt nach Venedig, Florenz und Neapel zu senden; dann will ich die Werkstätten besuchen, wo an meinen Geschützen gearbeitet wird. Wie schade, Lucrezia, dass Ihr Euch auf diese Dinge nicht ebenso gut versteht, wie auf die Poesie! Es würde mir Freude machen, mit Euch darüber zu plaudern. Wisst Ihr, dass Nichts in der Welt so interessant ist, wie die Auseinandersetzungen der Mathematiker und der Ingenieure?

Donna Lucrezia, lächelnd.

Ich glaube Euch, Don Alfonso, aber es ist nicht nöthig, dass ich darin sonderlich bewandert bin. Es gefällt mir, wenn ich sagen höre, dass Ihr mehr davon wisst als alle anderen Heerführer dieser Zeit. Das genügt für meinen Ruhm, und mit Eurer gütigen Erlaubniss werde ich, während Ihr irgend eine Feldschlange giessen seht, mit meinen Frauen in den Gärten lustwandeln, die wir angepflanzt haben.

Alfonso.

Geht, Lucrezia; ich küsse Euch die Hand.

Ein Dorf der Romagna.

Versammlung einer der Pacifici genannten geheimen Gesellschaften. — Bewaffnete Bauern; zwei Bravi.

Erster Bravo, grüssend.

Beati pacifici!

Der Anführer der Bauern.

Ihr seid rechte Ehrenmänner; wir danken Euch, dass Ihr alle Beide gekommen seid.

Erster Bravo.

Wir wären gar nicht im Stande, auszubleiben. Denkt besser, erlauchteste Herren, von unserem Eifer, so achtbaren Herrschaften, wie Ihr seid, unsere Dienste anzubieten.

Der Anführer.

Dank für Eure gütigen Worte. So seid Ihr uns von Seiner Hoheit gesandt?

Erster Bravo.

In der That, Don Cesare Borgia, Herzog von Romagna, und kein Anderer, weist uns an Euch. Hier ist ein Ring, den er uns als Erkennungszeichen eingehändigt hat.

Der Anführer.

Das hatten wir ja wohl mit ausgemacht. Nehmt Platz, Ihr Herren, Ihr müsst müde sein.

Erster Bravo.

Sich setzen ist ein gut Ding. Dieser Reitersmann und ich haben eben eine Strecke Wegs von zwanzig Meilen ohne Unterbrechung zurückgelegt, und so sehr man auch an die Strapazen des Kriegs gewöhnt sein mag, in solchem Falle darf man wohl ein Wenig steife Beine haben.

Der Anführer.

Ihr wisst vielleicht, aus welchem Grunde Ihr hieher bestellt seid?

Erster Bravo.

Der Herzog hat einige Worte darüber gegen uns fallen lassen.

Der Anführer.

Ohne Euch zu nahe zu treten, seid Ihr Eures Kameraden ebenso sicher, wie Eurer selbst? Es handelt sich um eine heikle Angelegenheit, und da ist man froh, wenn man weiss, mit Wem man zu thun hat.

Erster Bravo.

Ich lobe Eure Vorsicht. Wisst, dass mein Freund einer der Helden dieses Jahrhunderts ist. Man könnte fast das berühmte Wort Plutarch's aus seiner wundervollen römischen Geschichte auf ihn anwenden, wo er, von einem ausgezeichneten Heerführer sprechend, von diesem sagte: Er würde nicht wagen, in einem Zimmer mit einem Spiegel allein zu bleiben, aus Furcht, sein Antlitz zu erblicken. In der That, wenn dieser Reisige sein Kriegsgesicht aufsetzt, verbreitet er Schrecken! Wenn er wenig spricht, so ist's, weil er ganz Thätigkeit ist.

Der Anführer.

Kommen wir nunmehr zu unserer Sache. Es handelte sich also darum, mit dem Malatesta ein Ende zu machen.

Der Bravo.

Nichts leichter.

Der Anführer.

Aber wisst Ihr, dass er niemals auszieht, ohne dass er einen langen Trupp hinter sich her schleppt?

Der Bravo.

Das verschlägt mir wenig! Mein Genoss und ich sind gewohnt, mit den verworrensten Schwierigkeiten fertig zu werden. Sagt nur, welche Art von Lösung Ihr wünscht.

Der Anführer.

Ich verstehe Euch nicht.

Der Bravo.

Genügt's Euch, wenn der Herr Malatesta bekäme, was wir Leute von der Klinge eine erste Verwarnung nennen, welche ihn . . . sagen wir einmal ein oder zwei Monate im Bette hielte? Wenn Ihr nicht mehr braucht, um zufriedengestellt zu sein, so sagt's.

Der Anführer.

Wir würden lieber ein Ende mit ihm machen.

Erster Bravo.

Famos! Die Sache gründlich zu Ende führen, he? . . . So ist's vortrefflich! Der Punkt wäre abgemacht. Gut! Nun kommen wir zu den Mitteln. Habt Ihr eine besondere Vorliebe? Wie wünscht Ihr, dass Euer Mann in die andere Welt spedirt werde?

Der Anführer.

So bald wie möglich und so sicher wie möglich.

Erster Bravo.

Das will ich meinen; mein Freund und ich lassen nie eine Arbeit halb gethan. Da es sich um einen Mann handelt, der gewarnt, und auf seiner Hut ist, so will ich Euch hier zunächst Dies vorschlagen.

Der Anführer.

Was ist das für ein Geräth?

Die Anwesenden drängen sich um zu sehen.

Der Bravo.

Ach, lieber Gott! ein kleines Meisterwerk! Und doch, anscheinend eine Tischgabel, Nichts weiter! Seht, wie hübsch sie ist, meine Gabel, ganz von blankem, ciselirtem Silber! Bewundert Ihr nicht diese kleine Figur, die über dem Dreizack angebracht ist? Seht, seht! Ich drücke so auf den Kopf. . . Die Füße heben sich unmerklich. . . Blickt her! . . . Da ist eine Oeffnung. Seht Ihr die Oeffnung?

Die Bauern.

Meiner Treu, ja! meiner Treu, ja!

Der Bravo.

Nun gut! wenn ich in diese Oeffnung ein Präparat, ein wenig Pulver, einige Tropfen Flüssigkeit thue, und der Truchsess im Augenblick, wo er

die Portion für den Gast, den ich auf dem Korne habe, zuschneidet, seine Gabel geschickt handhabt. . . Ihr versteht? Das Pulver oder die Tropfen fallen auf das Stück herab, das der Hungerige alsbald zum Munde führt. Auch Das ist nicht schwer, und für ein fünfzig Ducaten verschaffe ich mir die Freundschaft jedes beliebigen Dieners im Hause Malatesta.

Der Anführer.

Das ist ganz gut; aber wenn dieser Diener, in der einen Hand seine Gabel und in der Tasche seine Ducaten, Alles seinem Herrn erzählen ginge, in der Hoffnung, ein zweites Trinkgeld davonzutragen, ohne irgend Etwas zu riskiren, so wären wir um unser Geld. Nein! wir wollen lieber nur mit Euch zu thun haben.

Der Bravo.

Ich schlug Euch mein Verfahren nur vor, weil es ganz nett, und das Instrument noch unbekannt ist! Einer meiner besten Freunde ist sein Erfinder. Ihr wollt Nichts davon wissen? Auch gut! Ich werde es bei irgend einer andern Veranstaltung anbringen, und was Das anbelangt, ein Mittel zu finden, das lasst meine Sorge sein! Lasst mal sehen! . . . Das gläserne Stilett, das in der Wunde zerbräche, würde wohl so ziemlich passen. . . . Uebrigens, werde ja sehen! . . . Liegt Euch daran, dass binnen eines bestimmten Zeitabschnittes Alles vorbei sei?

Der Anführer.

Je baldier je besser.

Erster Bravo.

Ich verstehe! . . . Wir haben heute den 5. Mai. Mein Waffengenoss und ich müssen uns den 20. Juni in Vicenza einfinden, wo uns die durchlauchtigste Signoria von Venedig mit einem Auftrage beehrt hat. Bis dahin soll Euer Streit mit dem Herrn Malatesta beendigt sein; Ihr könnt auf mein Wort zählen.

Der Anführer.

Vielen Dank! hier habt Ihr hundert Ducaten zum Voraus!

Der Bravo.

Lasst doch! . . . lasst doch! . . . Bagatelle! . . . Alles für das Vergnügen, Euch zu Diensten zu sein. Danke immerhin. Wir küssen Ew. Herrlichkeiten die Hand.

Die Bravi ziehen sich zurück. Edelleute aus der Romagna treten auf.

Erster Edelmann.

Guten Abend, Gevattern! Schon versammelt, und einig?

Der Anführer.

Wir warteten nur noch auf Euch.

Der Edelmann.

Wohlan denn! wir sind hier, lauter Landleute, lauter gute Freunde, gute Nachbarn, lauter Pacifici, verbündet, um gegen die Parteien und die Tyrannen gute Ordnung einzuführen und aufrechtzuerhalten, weder Guelfen, noch Ghibellinen, weder Freunde der Malatesta, noch Helfershelfer der Baglioni, sondern unsere eigenen Freunde, die unserer Familien, und der öffentlichen Ruhe! Wohlan denn! erlauchteste Herren, lasst uns unsere Pläne in Richtigkeit bringen und zusehen, wie es sich empfiehlt vorzugehen.

Ein Bauer.

So lange es Städte in der Welt gibt, wird es Bürger geben, und mit Bürgern ist keine Ruhe möglich. Ich habe einen Vetter, der Wächter an einem der Stadthore zu Rimini ist. Im Nothfalle würde sich der nicht weigern, uns durchzulassen. Wie, wenn wir in den Häusern dieser gottlosen Stadt ein Wenig fouragiren gingen?

Ein Edelmann.

Gut erdacht.

Allgemeines Beifallsgemurmel.

Der Anführer der Bauern.

Erlauchteste Herrschaften, verstehen wir uns! Mit Wem sind wir verbündet? Mit den Condottieri?

Die ganze Versammlung.

Gott bewahre uns davor!

Der Anführer.

Dann seid Ihr's mit den Guelfen, da wo der Herr Ghibelline ist? Mit den Ghibellinen, da wo der Fürst Guelfe ist? Ist es so?

Heftiges Gemurmel.

Ebensowenig? In diesem Falle reicht Ihr, echte, ehrbare, treffliche Pacifici, die Hand Don Cesare Borgia?

Mehrere Stimmen.

Gewiss!

Der Anführer.

Dann rührt nicht an Rimini! Der Herzog wünscht nicht, dass man da Ordnung stifte, wo er sie aufrechterhält, hören wir lieber, was er uns sagen lässt. Er beabsichtigt jetzt in Toscana Das auszuführen, was er soeben in den Städten der Romagna vollendet hat: die Tyranneien aller Sorten zerstören, die Grossen demüthigen, die Kleinen erhöhen. Sind wir dabei?

Die Versammlung.

Ja! ja! Hoch lebe der Valentino!

Der Anführer.

Sollen wir dem Herzog schreiben, dass er auf uns zählen kann?

Die Versammlung.

Schreiben wir! Hoch lebe der Valentino! Beati pacifici! Feuer nach Florenz hinein!

Mailand.

Das Innere des Domes. — Feier des Hochamts; zahlreiche Geistlichkeit im Chore; eine grosse Menge im Schiff und den Seitenschiffen.

Im Chore.

Ein Domherr, auf den Knien.

Wie schwach mein Herz ist! wie kalt mein Inneres! Ach! es gelingt mir nicht, mich, wie ich sollte, mit meines Gottes unaussprechlicher Güte zu durchdringen! So tief ist mein Sehnen, mich bis zum Throne der Allmacht zu erheben! . . . So tief mein Sehnen, mich in diesen Strahlen zu verlieren! . . . Mein Gott! hilf mir! Mein Gott, stärke mich!

Er wirft sich nieder.

Zweiter Domherr.

Speist Ihr mit uns beim Erzbischof?

Dritter Domherr.

Das thue ich! Es wird eine ganz herrliche Forelle geben.

Zweiter Domherr.

Sie wird nicht zu essen sein, wenn der Schafskopf von Bruder Lorenzo sich nicht eilt, mit seiner Messe fertig zu werden.

Zu einem Chorknaben.

Höre, Kleiner!

Der Chorknabe.

Ja, Hochwürden.

Zweiter Domherr.

Geh', sag dem Bruder Lorenzo, er solle voranmachen.

Der Chorknabe, zum Officianten.

Der Pater Dom Paolo bittet Euch, schnell ein Ende zu machen.

Bruder Lorenzo.

Was geht ihn Das an? Ich esse nicht beim Erzbischof! Achtung, Einfaltspinsel! *Dominus vobiscum!*

Die Sänger.

Et cum spiritu tuo.

Orgelspiel.

Im Schiffe.

Ein Bettelmönch.

Kauft Ablass! Ablass! Es gibt welchen zu allen Preisen! Christliche Brüder, kauft Ablass!

Eine sehr geputzte Frau.

Mein Gott! welch' eine Hitze!

Sie fächelt sich.

Zweite Frau.

Man hält's nicht mehr aus! Gebt mir Euer Riechfläschchen, Monna Bianca, bitte, ich habe meines vergessen!

Dritte Frau.

Mit Vergnügen, hier! Was der Filippo also für ein falscher Bösewicht ist!

Erste Frau.

Meine Liebe, er hat mir lange genug den Hof gemacht, dass ich wissen kann, was man von ihm zu halten hat.

Vierte Frau.

Das mag sein, aber er sieht gut aus! Da kommt die Wandlung!

Alle Frauen knien nieder und schlagen sich an die Brust.

Ein Mann, zu einer alten bebrillten Dame, welche ihr Messbuch liest.

Gnädige Frau . . . Gnädige Frau . . . Wollt Ihr Rosenkränze kaufen, die vom heiligen Vater geweiht sind?

Die alte Dame.

Lasst mich in Ruhe!

Der Mann.

Gnädige Frau . . . wollt Ihr eine Reliquie des grossen Heiligen Ambrosius kaufen? Einen Knochen vom Ellenbogen! . . . nicht theuer! . . . mit den Beglaubigungsurkunden!

Die alte Dame.

Ich sage Euch, Ihr sollt mich in Ruhe lassen!

Der Mann.

Wollt Ihr feine Seife oder spanische Handschuhe?

Die alte Dame, ausser sich.

Wenn Ihr mich nicht in Ruhe lasst, werde ich die Kirchendiener rufen!

Der Mann entfernt sich.

In den Seitenschiffen.

Zwei Bürger beten nahe einer Kapelle, die Mütze unterm Arm, ihren Rosenkranz her.

Erster Bürger.

Et benedictus fructus ventris tui! . . . Das hindert nicht, dass der Lump auf und davon ist, ohne mir die drei Mittagessen zu bezahlen, die er mir schuldig ist, und meinetwegen soll der Teufel mich holen, wenn er sie mir je bezahlt! . . . *Jesus! amen! Ave, Maria, gratia plena, Dominus . . .*

Zweiter Bürger.

Qui es in coelis, sanctificetur . . . Ich hab's Euch fünfzig Mal gesagt! Wie dumm seid Ihr, Studenten Credit zu geben! He, Herr Guglielmo,

hab' ich's Euch gesagt oder hab' ich's Euch nicht gesagt? . . . *nomen tuum*, *adveniat regnum* . . . Was Teufel! Studenten, wenn Das zahlte, dann wären's keine Studenten mehr!

Ein Cavalier, zu einer alten Frau.

Vorwärts, liebe Laurenziana, hier ist das Briefchen!

Die alte Frau.

Ich wiederhole Euch, dass es sehr schwierig ist! Sie hat mich hart abgewiesen und gedroht, ihrer Mutter Mittheilung zu machen!

Der Cavalier.

Nimm noch diese Zechine!

Die alte Frau.

Ich werde versuchen, sie zu überzeugen . . . aber es ist nur wegen meiner grossen Liebe für Euch! Wenn ich Euch ein Zeichen gebe, setzt Euch hinter sie; Ihr könnt dann mit ihr sprechen, soviel Ihr wollt.

Der Cavalier.

Der Himmel erleuchte Dich, oder ich verliere meine Wette.

Das Sanctus beginnt.

Zwei Almosensammler, aus vollem Halse rufend.

Für den Kreuzzug! Für den Kreuzzug! Gebt für den Kreuzzug! Befreit das heilige Grab! Für den Kreuzzug! Meine Herren und Damen, erbarmt Euch der armen Christen, welche alle Tage von den grimmen Türken niedergemetzelt werden! Für den Kreuzzug!

Drei Burschen von unheimlichem Aussehen bei einem Pfeiler.

Erster Bursche.

Es ist der Edelmann dort!

Zweiter Bursche.

Der da mit dem schwarzbraunen Gesicht und dem kleinen schwarzen Schnurrbart!

Dritter Bursche.

Ja wohl . . . und dem schwarzen Wams.

Zweiter Bursche.

Eine Krause am Hals, die rechte Hand in einem zerrissenen Handschuh . . . die andere bloss?

Erster Bursche.

Ganz recht.

Zweiter Bursche.

Er ist so gross, dass er mich todtschlagen könnte, wenn er sich umdreht. Ich werfe das Stilett auf zehn Schritt nach ihm und mache mich fort.

Erster Bursche.

Wenn er Dich verfolgt, thun wir, als gingen wir schnell vorbei und werfen ihn zu Boden.

Zweiter Bursche.

Sicher?

Erster Bursche.

Wenn ich Dir's sage, Lumpenkerl! . . . Verthu' Dich nicht! Triff ihn in die Hüfte, der Quere! Es braucht ja nur einen Ritz von fünf Linien. Wir sind vorausbezahlt.

Zweiter Bursche.

Wartet ein Wenig, bis ich San Niccolo eine Kerze angezündet habe.

Erster Bursche.

Geh' geschwind und komm zurück . . . Wir folgen dem Springinsfeld in die Gasse hinter der Kirche. Du verbirgst Dich in der Mauerecke.

Zweiter Bursche.

Habt keine Angst. Ich bin meines Stiches gewiss. Er soll vierzehn Tage das Bett hüten!

Orgelspiel. Knall einer Rakete.

Die Menge.

Ach! grosser Gott! Alles ist verloren! Die Franzosen morden uns! Heilige Madonna, Alles ist verloren!

Stimmen in der Menge.

Nein! nein! nein! Fürchtet Nichts! Es sind Gassenjungen, die sich ihren Spaass machen! Jesus! Da haben sie mir meinen Geldbeutel gestohlen! Wollt Ihr wohl meinen Mantel loslassen!

Eine Frau, in einer Ecke knieend.

Dank, mein Gott! Dank! Mein armer Bruder, mein armer Bruder! Er wird nicht sterben! Du hast es nicht gewollt! Du gibst ihn mir zurück, ich verdanke ihn Dir! Alle Tage meines Lebens will ich recht sehr zu Dir beten! Nie werde ich meine Dankesschuld Dir abtragen! Wie ich Dich liebe! Wie ich Dich erkenne in Deiner Güte ohne Gleichen! Mein Gott, vergiss mich nimmer! Beschütze meinen armen Bruder, den Du mir wiedergegeben hast!

Sie weint.

Ein Notar, zu seiner Frau.

Ist's nun bald genug mit Eurer Andacht? Wenn wir nicht gleich herausgehen, werden wir im Gedränge todtgedrückt werden. Vorwärts, dass wir die Thür gewinnen! Eilt Euch!

Die Frau.

Ich nehme nur mein Kleid zusammen, dass sie mir's nicht zerknittern,

Der Notar.

Hört einmal, Ihr blinzelt Jemanden zu, um bemerkt zu werden! Denkt Ihr, Monna Pomponia, dass ich diese Kniffe nicht künnte? Soll ich hintergangen werden?

Die Frau.

Wer denkt daran, Euch zu hintergehen? Lasst mich noch ein Ave sagen!

Der Notar.

Ihr könnt es im Gehen sagen. Was macht Ihr noch?

Die Frau.

Ich will Weihwasser nehmen, wenn ich kann; aber es sind viel Leute drum herum.

Ein Cavalier.

Erlaubt Ihr mir, gnädige Frau, Euch davon anzubieten?

Die Frau.

Sehr gern, Herr . . . (Sehr leise). Komme um zwei Uhr . . . Er wird den ganzen Tag aus sein. Komme!

Der Cavalier.

Wohin?

Die Frau.

In den unteren Saal . . . Geh' weg, er dreht sich um!

Der Notar.

Vorwärts! Werden wir heute fertig oder morgen? Wer ist der Junker, der Euch Weihwasser gegeben hat?

Die Frau.

Ich weiss nicht; ich habe ihn mein Lebtag nicht gesehen.

Bewaffnete Diener, die Menge in grosser Eile zurücktreibend.

Platz! Platz! Platz für die Frau Herzogin!

Alles verlässt die Kirche; das Orgelspiel dauert fort.

Rom.

Die Villa des Cardinals Corneto. — Ein Saal, dessen grosse rebenumkränzte Fenster nach den Gärten zu gelegen sind. — Papst Alexander VI.; Don Cesare Borgia.

Der Papst.

Es ist wahr! obwohl die Sonne schon gesunken, ist die Hitze noch drückend. Dennoch habe ich niemals mehr Kraft in mir gefühlt. Die Grösse Deiner Pläne, die Kühnheit Deiner Entschlüsse heben meine Willenskraft. Alles lässt sich nach unseren Absichten an. Wir nähern uns einem

entscheidenden Augenblicke, nicht nur für Dich, Cesare, und für mich, sondern für ganz Italien. Unser Triumph wird der seine sein; denn das ist ein armseliger Staatskünstler, dessen Erfolg nur ihm selbst frommt, und diese Welt ist nun einmal so eingerichtet, dass, wenn der Weise seine Pläne gelingen sieht, die trägen Massen der Kleinen dabei gewinnen. Das eben beweist die Nothwendigkeit der Mittel. Wir denken einen kühnen Schlag zu führen. Ich verhehle mir das nicht. Du empfindest es eben so gut wie ich. Morgen beim Erwachen soll Rom die Namen der Cardinäle erfahren, welche diese Nacht erliegen werden. Ich wiederhole es, es ist ein kühner Schlag; er ist nothwendig. Wir müssen unsere Feinde schrecken und durch eine ausgedehnte Einziehung der Güter, welche die abgeschiedenen Cardinäle uns frei lassen, für die dringenden Bedürfnisse Deines Unternehmens in Toscana sorgen. Diesen Stützpunkt einmal gewonnen, können wir Frankreichs Hilfe für immer entbehren.

Don Cesare.

Wir werden nach Niemanden mehr fragen. Das Schiff unserer Hoffnung wird, von eigenem Triebe belebt, dahinfahren, selbst wenn kein Wind es vorwärts treibt. Was mich anlangt, ich fordere Fortuna heraus, die Kette zu zerbrechen, womit ich ihr den Arm gebunden habe.

Der Papst.

Unsere Gäste nahen . . . ich höre sie, denke ich . . . Was gilt's! Cesare, wer unter ihnen ahnte wohl, dass er diesen Saal nicht lebend verlassen werde? . . . Aber ich merke da, dass ich . . . Nein, ich hab's nicht! . . . Das ist seltsam! . . . Wie habe ich Das vergessen können?

Don Cesare.

Was habt Ihr vergessen?

Der Papst.

Das thut Nichts zur Sache. Aber ich darf es nicht länger missen . . . Rufe Caraffa!

Don Cesare.

Er ist hier im Vorzimmer . . . Kommt herein, Caraffa; der heilige Vater will Euch sprechen.

Der Papst.

Caraffa, kehre schnell in den Vatican zurück . . . Geh' in mein Zimmer . . . Suche und bringe mir das kleine goldene Kästchen, in dem . . . Du weisst?

Caraffa.

Eine geweihte Hostie ist?

Der Papst.

Ganz recht. Geh!

Caraffa.

Wie! Ihr habt es nicht bei Euch?

Der Papst.

Je nun, 's ist 'ne Dummheit; ich habe es vergessen, denke Dir!

Caraffa.

Wie kann man so Doss nicht achten, das vor jeder Gefahr sicher stellt?

Der Papst.

Du hast wohl recht . . . Geh', hole mir mein Kästchen, verliere keine Minute, hörst Du? Ich werde keine Ruhe haben, ohne mein Kästchen in der Tasche.

Caraffa.

Ich eile!

Er geht ab.

Der Papst.

Hast Du Deine Vorsichtsmaassregeln schon getroffen, Cesare, dass wir unser Spiel nicht verlieren können?

Don Cesare.

Es sind sechs Flaschen spanischen Weines. Euer Kellermeister Mathias hat das Gift vor meinen Augen hineingethan, und ich habe ihm eingeschärft, diese Mischung nur Denen darzureichen, die ich ihm bezeichnen werde. Mathias ist ein zuverlässiger Mann.

Der Papst.

Gewiss. Auf jeden Fall, ich sage Dir's noch einmal, sieh' Dich wohl vor.

Don Cesare, lächelnd.

Habt nur keine Angst.

Der Papst.

Deine Entschlossenheit macht mir Freude . . . Aber wie heiss es ist! Heda!

Ein Bedienter.

Allerheiligster Vater!

Der Papst.

Sage Matthias, dass er uns Wein bringt; ich vergehe vor Durst.

Don Cesare.

Ich trinke gern mit, und dann wollen wir unter dem schattigen Laube des Gartens einen Gang machen, bis unsere Gäste kommen.

Zwei Diener treten ein und bringen auf einem Präsentirteller zwei Trinkschalen und eine Flasche Wein.

Der Papst.

Warum kommt Matthias nicht selbst, wenn ich ihn rufen lasse?

Erster Diener.

Allerheiligster Vater, er ist zur Stadt zurückgekehrt, um Pflirsichen zu holen, an denen es fehlte.

Der Papst.

Wo hast Du den Wein hergenommen, den Du uns da gibst?

Erster Diener.

Vom Schenktisch, allerheiligster Vater!

Don Cesare, lachend.

Ihr habt doch keine Sorgen?

Der Papst.

Nein! Aber Matthias wäre besser hier geblieben. Auf Dein Wohl, Cesare!

Don Cesare.

Ich danke Euch; ich trinke Euch ein langes, blühendes und glorreiches Leben zu!

Sie trinken.

Der Vatican.

Das Schlafgemach des Papstes.

Caraffa.

Mich bei einer solchen Hitze auf einen solchen Gang zu schicken! . . . Nur dieser Alexander ist einer derartigen Niederträchtigkeit fähig! Seine Hostie! seine Hostie! Seit ihm versichert worden, dass, solange er sie bei sich hätte, ihm kein Unglück zustossen könne, wird er ganz toll, wenn er sie aus den Augen verliert! . . . Wie einfältig die Menschen sind! Was läuft er für Gefahr? . . . Lasst doch einmal sehen! . . . wo kann das verfluchte Kästchen sein? . . . Wahrscheinlich auf dem Tisch neben dem Bette . . . Was ist Das? Heilige Madonna! . . . O! was gewahre ich? Ein Mann, auf dem Lager des heiligen Vaters hingestreckt! . . . O! Da . . . Da . . . Was habe ich nur? Werde ich verrückt? . . . Das Haar steht mir zu Berge! . . . Die Zähne klappern mir! . . . Mein Gott! mein Gott! . . . ich komme um! . . . Was gäbe ich darum, wenn ich fern wäre! . . . Ich werde verrückt! . . . Es ist nicht möglich! . . . Der Papst selbst! . . . Hier! . . . O Jesus! o alle Heiligen! . . . Was bedeutet Das? . . . Der Papst Alexander auf seinem Bette dahingestreckt! . . . Und ich habe ihn doch eben erst dort hinten verlassen! . . . Er ist fahl! sein Gesicht ist ganz schwarz! . . . Er ist todt! todt! todt! Hinweg! Er stürzt mit einem Schrei gegen die Thür, öffnet sie mit Mühe und sinkt ohnmächtig im Flure hin, wo die Bedienten ihn aufheben.

Die Villa des Cardinals Corneto.

Der Speisesaal. Statuen, Gemälde, reiche flandrische Tapeten, grosse geschnitzte Schenktische, Mosaikfussboden. Eine ungeheuer grosse Tafel, mit Gold- und Silbergeschirr bedeckt; auf einer grossen Schüssel in der Mitte ein gebratener Pfau, mit seinen Federn geschmückt, der Schwanz ausgebreitet; eine Pyramide von Früchten; grosse Vasen voll Blumen. — Papst Alexander, Don Cesare Borgia; die Cardinäle Castelar, Romolino, Francesco Soderini, Copis, Niccolo de' Fieschi, Sprata, Corneto, Iloris, Casanova, Valentin; Kämmerer, Schaffner, Diener, päpstliche Leibwächter auf Posten an den Thüren.

Der Papst, sich zu Tische setzend.

Das ist ein schöner Abend! Seien wir lustig, und dabei soviel als möglich geistlich. Ich kenne Nichts, das einem Abendessen in guter, glänzender Gesellschaft gleichkäme.

Cardinal Corneto.

Welch ein Glück, welche Glückseligkeit, so mit Eurer Heiligkeit die auserlesene Gunst zu feiern, welche Sie uns allen durch Erhebung zur Cardinalswürde gnädigst gewährt hat!

Der Papst.

Es ist eine gar grosse Freude, seinen Freunden und der Gerechtigkeit zugleich zu Gefallen zu sein!

Cardinal Copis, leise zu seinem Tischnachbar, dem Cardinal Fieschi.

Findet Ihr den heiligen Vater nicht ungewöhnlich blass?

Cardinal Fieschi, ebenso.

Ich wollte Euch eben auf die matten Züge des Valentino aufmerksam machen.

Cardinal Romolino, leise zum Cardinal Valentin.

Wenn ich mich hätte entschuldigen können, wäre ich nicht gekommen. Ich traue dieser Art Festen nicht!

Der Papst.

Cardinal Romolino, seit dem Handel mit dem Ketzer Savonarola habt Ihr nie aufgehört, uns Zeichen Eurer hervorragenden Freundschaft zu geben. Ihr seht, dass ich das bemerkt habe.

Cardinal Romolino.

Allerheiligster Vater, meine Ergebenheit gegen Eure Person kennt keine Grenzen, jetzt und immerdar!

Cardinal Soderini, leise zum Cardinal Castelar.

Der Papst ist wahrhaft bleifarben heut' Abend. Was mag er uns bereiten? Ich wollte, ich wäre nicht hier.

Cardinal Castelar.

Ich ebenso. Man erstickt in diesem Saale.

Don Cesare Borgia.

Ich bin unwohl . . . Ich weiss nicht, was ich habe . . . Ich muss hinaus . . . Ich kämpfe vergebens . . . Mir schwindelt . . . Was habt Ihr, allerheiligster Vater?

Der Papst.

Ich weiss nicht . . . Ich glaube, dass . . . Ach, was ich ausstehe! Er sinkt zu Boden. Die Gäste erheben sich voller Schrecken. Don Cesare Borgia will einige Schritte thun, er taumelt auf den Fussboden. Tumult im Saale.

Zum ersten Schaffner, der ihn aufhebt.

Höre . . . höre . . . Entfernt Euch Alle! Wo habt Ihr den Wein hergenommen, den Ihr mir eben gereicht habt?

Der Schaffner.

Es war eine von den Flaschen, welche Seine Hoheit der Herzog hingestellt hatte.

Der Papst.

Dann sind wir . . . mein Sohn und ich . . . verloren!

Er wird ohnmächtig.

Don Michele, ungestüm eintretend.

Es heisst, Seine Hoheit befinde sich unwohl? (Er geht zum Herzog.) Sprecht zu mir, gnädiger Herr!

Der Herzog.

Komm näher mit Deinem Ohre . . .

Don Michele kniet neben ihm nieder.

Ich bin vergiftet . . . Der Papst ist es auch . . . Lass uns in den Vatican tragen . . . Alle meine Truppen auf die Beine . . . Bemächtige Dich der Engelsburg! . . . Rette den Schatz! Wenn man uns angreift, vertheidige Dich wie ein Tiger! vertheidige mich!

Er verliert das Bewusstsein.

Cardinal Corneto.

Hochwürdigste Herren, der heilige Vater ist sehr krank. Wir müssen an die Kirche denken . . . an die öffentliche Ruhe! . . . Ich kehre nach Rom zurück!

Alle Cardinäle.

Trennen wir uns nicht! Wir gehen mit Euch! zu Euch! Wir wollen beschliessen, was zu thun ist!

Alle entfernen sich.

Don Michele, zu den Dienern und Soldaten.

Nehmt die ersten besten Sänften! Schnell! in den Vatican! . . . Den Ersten, der strauchelt, schlage ich auf der Stelle todt!

Die Piazza del Popolo.

Grosser Volksandrang, Bürger, Frauen, Kinder, Schiffer, Lastträger, Landstreicher. — Geschrei, Tumult. An den Strassenecken werden Barricaden errichtet.

Die Menge.

Er ist todt! Der Teufel soll seine Seele holen! Dem Alexander seine Seele! Die Hölle hat Angst vor ihm! Das Ungeheuer! Er wollte alle Cardinäle vergiften! Er hat sich selbst vergiftet! Er hat seinen Sohn nicht vergessen! Das ist recht! — Sind sie todt? Sie sind todt! Nein! Ja! Heut Nacht werden sie beerdigt! Der Valentino ist nicht todt! Doch, sage ich Euch! Auf, wir wollen sie ausgraben! In den Tiber! in den Tiber! In den Tiber mit ihren Gerippen! Keine geweihte Erde für den Antichrist!

Ein neuer Trupp, herbeieilend.

Zu den Waffen! Die Leute der Borgia schlagen die Häuser ein! Auf die Barricaden! Vertheidigen wir uns!

Trompeten, Trommeln, Büchschüsse.

Ein Mann, voller Erbitterung.

Die Orsini plündern die Freunde der Borgia aus! Sie haben ihrer einen Haufen erschlagen!

Die Menge.

Bravo! Drauf los gebrannt, geraubt, gemetzelt!

Dröhnen der Geschütze.

Was ist Das?

Rufe am andern Ende des Platzes.

Die Engelsburg feuert auf die Orsini! Zu den Waffen! Gegen die Borgia und die Barone! Die Spanier und die Colonna wollen herein und Alles verheeren!

Eine Stimme.

Da sind die Franzosen! Sie geben kein Quartier!

Die Menge.

Auf die Barricaden! Vertheidigen wir uns! In's Wasser mit dem Papst!

Eine Compagnie Soldaten der Borgia wirft sich auf das Volk.

Die Menge.

Rettet Euch! Rette sich, wer kann!

Salven auf beiden Seiten, Todte, Verwundete, das Volk flüchtet, formirt sich in den Strassen neu und gibt wieder Feuer; Handgemenge. Andauerndes Dröhnen der Geschütze.

Ein Palast der Orsini.

Fabio Orsini, der Graf von Petigliano, Bartolommeo Alviano, andere Orsini, Alle bewaffnet.

Fabio.

Michele hat unser Haus auf Monte-Giordano angezündet.

Petigliano.

Achtet's nicht, Brüder und Vettern! Sein Meister soll Alles auf einmal bezahlen! Zweihundert Cuirassiere, tausend Armbrustschützen und Pikeniere, das sind unsere Kräfte. Handeln wir ohne Aufschub. Prospero Colonna ist mit Aragonesischen Truppen eingedrungen. Zwar will er den Valentino niederschmettern; aber wenn er einmal im Zuge ist, wird er uns ebenfalls angreifen, zweifelt nicht daran. Wir haben gegen uns die Borgia, die Colonna, die Cardinäle, das Volk, die Spanier . . . Lasst uns unseren Feinden einen Vorsprung abgewinnen!

Alviano.

Der Valentino bietet uns an, uns unsere festen Plätze zurückzugeben, wenn wir ihm auf einige Tage Quartier geben. Ich möchte annehmen, trotz der Einäscherung unseres Hauses, die wir später rächen werden.

Ein Orsini.

Nein! Zertreten wir den Borgia, und verständigen uns mit den Andern!

Fabio.

Mit den Colonna ist das unmöglich, und mit dem Volke, nimmermehr! Kein Bündniss mit dem Pack!

Petigliano.

Verhandeln wir mit dem Borgia! Er ist verloren! Einige Tage Aufschub werden ihn nicht retten! Die ganze Romagna ist zur Stunde bereits im Aufruhr! Mit ihm einig, machen wir die Cardinäle zittern; das ist für den Augenblick die Hauptsache. Soll's ein Wort sein?

Die Orsini.

Es soll ein Wort sein.

Petigliano.

Zu den Waffen denn! Kommt auf die Strasse hinab!

Er befestigt sich den Helm; Alle ab, unter Geklirr ihrer Rüstungen und Sporen.

Das Haus des Cardinals Corneto.

Ein grosser bemalter Saal. — Versammlung der Cardinäle; Officiere aller Gattungen, Geheimschreiber, Mönche.

Cardinal Copis.

Ich bin noch nicht wieder zu mir selbst gekommen! Diese Ungeheuer wollten uns vergiften und haben sich selbst vernichtet!

Cardinal Fieschi.

Es wird versichert, dass Cesare nicht todt ist. Er hat sich eine Stunde in eiskaltes Wasser halten lassen, wo seine heftigen Schmerzen ihm entsetzliche Krämpfe verursachten. Man sagt sogar, dass die Aerzte zwei lebendigen Maulthieren die Eingeweide geöffnet und ihn mit Haut und Haar in dies fürchterliche Grab versenkt hätten, in der Hoffnung, dass er dort wieder zu Kräften kommen würde!

Cardinal Castelar.

Ich glaube, dass Michele nicht so viele Gewaltthaten zu begehen wagen würde, wenn er nicht auf die Genesung seines Meisters zählte.

Cardinal Corneto.

Doch Alexander, er ist todt, gründlich todt! Es ist fürchterlich! Lastträger haben ihn in seinen Sarg gethan! Mit Fusstritten haben sie seinen Leichnam, den das Gift aufgetrieben, und der in Fetzen fiel, hineingestossen! Die Soldaten haben die Priester beschimpft, welche beten wollten. Es ist grässlich!

Cardinal Soderini.

Hochwürdige Herren, hochwürdige Herren, wir sind hier nicht versammelt, um uns zu unterhalten, wohl aber, um diese unglückliche Stadt zu retten. Alle Dämonen, welche Alexander beherrschten, scheinen seinem Leichnam nur entronnen zu sein, um desto gemächlicher gegen uns loszubrechen! Mord, Raub, Brand, Verbrechen, Schändlichkeiten, an Nichts fehlt es! Und wir, die wir in diesem Augenblicke die einzige gesetzmässige Gewalt vertreten, wollen wir Nichts beschliessen? Wollen wir die Zeit mit Plaudern, mit Zittern, mit Weinen hinbringen? Genug! was verfügt Ihr? Ich beschwöre Euch, schärft Euren Geist, stählt Euer Herz! Möge ein mannhafter Entschluss, wie eine Minerva in Waffen, Eurem Haupte entspringen! Gebt uns eine Aegis, um die Stadt und die Welt zu schirmen!

Cardinal Valentin.

Wir müssen ungesäumt Truppen ausheben und sie den Parteien entgegenstellen.

Cardinal Casanova.

Ich stimme dieser Meinung bei, und wenn das heilige Collegium mich damit beauftragen will, so mache ich mich anheischig, einen schnellen Erfolg zu erwirken. Mehrere der in Rom anwesenden Heerführer werden meine Vorschläge annehmen.

Alle.

Wohl gesprochen! Handelt!

Cardinal Casanova.

Ich eile, mich meines Auftrages zu entledigen. Zählt auf meinen Eifer!
Ab mit seinem Gefolge.

Cardinal Romolino.

Entbieten wir sogleich die Gesandten vor uns. Sonst werden sich die Colonna mit den Spaniern und die Orsini mit Frankreich verständigen; die Venetianer in der Romagna Ränke schmieden und die Florentiner uns unentwirrbare Schwierigkeiten beim Pöbel bereiten. Wenn wir auf der Stelle die christlichen Fürsten mahnen, unsere Gewalt, die einzige gesetzmässige — denn wir sind das zukünftige Conclave — zu unterstützen, so versetzen wir sie in die Unmöglichkeit, zu schaden. Uebrigens wird der Kaiser für uns sein.

Allgemeine Beistimmung.

Cardinal Valentin.

In der Eile hatte ich die Meinung unseres ehrwürdigen Bruders vorausgesehen, und ich habe die Gesandten einladen lassen, sich hieher zu begeben. Ich erfahre eben, dass sie Eurer Befehle harren.

Alle.

Lasst sie herein! lasst sie herein!

Die Gesandten Frankreichs, Spaniens, des Reichs, Venedigs, Florenzens, Mailands und der Schweizerbünde treten ein. — Grosser Tumult unter den Fenstern. — Andauerndes Büchsenfeuer. Man hört Geschützdonner vom Vatican und der Engelsburg her.

Cardinal Corneto.

Ihr Herren Gesandten, seid willkommen! Die Kirche Christi bedarf ihrer Kinder! Wir rufen Euch, um den Schutz in Anspruch zu nehmen, welchen die christlichen Fürsten ihrer heiligen Mutter schulden. Die Umstände drängen. Was erwidert Ihr uns?

Der Gesandte Frankreichs.

Hochwürdige Herren Cardinäle, vor Allem zwingt mich meine Pflicht, feierlich gegen eine Beleidigung Verwahrung einzulegen.

Die Cardinäle.

Eine Beleidigung? Unserseits?

Der Gesandte Spaniens.

Ich werde die Wahrheit zu Ehren bringen.

Der Gesandte Frankreichs.

Stände ich hier als Privatmann, so sollten Euer Gnaden Sich nicht zweimal eines solchen Ausdrucks bedienen. Aber die Ehre meines Herrn geht vor der meinen. Hört, was geschehen ist; ich will meine Entrüstung darüber nicht verbergen.

Cardinal Corneto.

Herr Gesandter, die Stadt brennt, der Aufruhr ist da; wäre es nicht möglich, Eure Klagen auf einen schicklicheren Augenblick zu verschieben?

Der Gesandte Frankreichs.

Wenn man mich nicht hört, entferne ich mich. Ich bin vor dem Herrn Gesandten Spaniens an der Pforte dieses Palastes angelangt. Seine Edelleute haben sich auf die meinigen gestürzt, und während man die Schwerter zog, hat mich der Herr Gesandte überholt und ist zuerst eingetreten. Das ist der Thatbestand! Wie! meine hochwürdigen Herren, ist es das Recht eines Fürsten von Aragon, vor dem allerchristlichsten Könige den Vorrang zu behaupten? Wenn es gilt, Euch zu nahen, darf da der Kirche ältester Sohn hinter den Andern her ziehen? Ich verlange augenblicklich eine glänzende Genugthuung!

Die Cardinäle Juliano de la Rovere und Piccolomini treten auf.

Der Gesandte des Kaisers.

Es ist zum Mindesten sonderbar, dass in meiner Gegenwart andere Kronen auf den Vorrang Ansprüche erheben.

Der Gesandte Frankreichs, leidenschaftlich auffahrend.

Wie meint Ihr Das, Herr?

Der Gesandte Spaniens, die Hand an das Schwert legend.

Ich habe nur eine Weise zu reden und eine Weise zu antworten.

Cardinal de la Rovere.

Also Das ist's, Ihr Herren, was Ihr dem heiligen Collegium zu sagen habt? Im Augenblicke, wo die heilige Stadt die Beute der Aufrührer wird; während Ihr von hier aus den Donner der Geschütze, das Gewehrfeuer, die Gotteslästerungen vernehmt und durch diese Fenster, ja durch diese Fenster das Aufleuchten der Feuersbrunst unserem empörten Blicke sich darbietet, da kramt Ihr, anstatt uns zu Hilfe zu kommen, Eurer eitlen Gelüste armseligen Wettstreit vor uns aus? Bei Jesu, meines Heilandes, Wunden und Tod, Ihr treibt Euren Spott mit uns, Herr Gesandter von Frankreich!

Der Gesandte Frankreichs.

Herr Juliano de la Rovere, ich erlaube Euch diese Sprache nicht, und kein Rothhut lebt, der einen Unverschämten vor mir bergen könnte!

Cardinal de la Rovere, gerade auf ihn zugehend.

Lest diesen Brief, lest diesen Befehl, und senkt das Haupt! Senkt es, Herr, tiefer, ganz tief! und gehorchet! Unser ehrwürdiger Bruder, der Herr Cardinal d'Amboise, des Königs verehrter Minister, Euer Gebieter, schreibt Euch Dies! Ihr erkennt ja wohl Unterschrift und Siegel? Nun! so lest doch! Er befiehlt Euch, unverzüglich die französischen Truppen dem Conclave zur Verfügung zu stellen, und das Conclave befiehlt Euch, sie aus der Stadt abziehen zu lassen!

Der Gesandte Frankreichs.

Herr Cardinal, es ist darum nicht weniger wahr, dass . . .

Cardinal de la Rovere (leise ihm in's Ohr).

Ihr sollt eine vollständige Genugthuung haben, wenn der Augenblick günstiger ist.

Der Gesandte Frankreichs.

Alle Schwierigkeit ist gehoben. Unsere französischen Compagnieen werden die Stadt verlassen . . . da Ihr es wünscht. Ich möchte indessen noch bemerken, dass der Herzog von Valentino sich anbietet, um Eure Gewalt zu schützen.

Mehrere Cardinäle.

So ist er nicht todt?

Cardinal Piccolomini.

Er ist sehr krank; aber Alles deutet darauf hin, dass er seinen Körper in der Gewalt hat, wie er von je über fremden Willen Gewalt gehabt hat. Ich bin nicht der Meinung, dass man seine Vorschläge annehmen sollte.

Cardinal Copis.

Habt Acht! er hat sich mit den Orsini versöhnt. Man sollte diese mächtigen Leute, welche uns beizustehen verlangen, nicht als Feinde behandeln.

Der Gesandte Frankreichs.

Ich möchte rathen, sich mit dem Valentino nicht zu überwerfen. Er hat viel Geist; er hält die stärksten Stellungen besetzt; sein Geschütz ist zahlreich, und seine Kassen strotzen von Geld.

Der Gesandte Spaniens.

Wenn man sich mit dem Valentino verträgt, so verlange ich im Namen des katholischen Königs, dass man gleichermaassen unseren Truppen und unseren Verbündeten, unter Andern Don Prospero Colonna und Allen seines Hauses, Zutritt gewähre.

Der Gesandte Frankreichs.

Dann heisst das, der Anarchie Zutritt gewähren!

Der Gesandte Spaniens.

Sie scheint mir durch Euch noch besser vertreten, als durch uns!

Cardinal de la Rovere.

Höret hiemit die Entscheidung des heiligen Collegiums. Das Conclave wird sich so schnell als möglich versammeln, um den erledigten Stuhl wieder zu besetzen. Nie war die heilsame Gegenwart eines höchsten Priesters mehr zu wünschen, als in dieser furchtbaren Krisis, wo Seelen

und Leiber gleichermaassen in Gefahr sind! Es ziemt sich nicht, dass eine so ehrwürdige Versammlung inmitten des Lärms der Waffen abgehalten werde. Nein, Ihr Herren, nein! Das ziemt sich nicht, das wird nicht sein! Franzosen, Aragonesen, Colonna, Orsini, Alles was das Schwert in der Hand hat, zieht ab; der Valentino zieht ab, wie die Andern! Es bleiben hier nur päpstliche Truppen!

Der Gesandte Frankreichs.

Herr Cardinal, es kommt mir schwer an, zu glauben, dass der König, mein Herr, derartige Maassregeln billigen sollte.

Cardinal de la Rovere.

Mein Herz ist noch voller Begeisterung über die edelmüthigen Gesinnungen, welche unser ehrwürdiger Bruder d'Amboise mir ausgedrückt hat. — Cardinal de la Rovere, hat dieser wahrhaft grosse Mann zu mir gesagt, als Fürst der römischen Kirche würde ich mich schämen, wenn ich den leisesten Anschein erweckte, als wolle ich dem Conclave Gewalt anthun; das Conclave muss frei sein in seiner Wahl! Das Heer des allerchristlichsten Königs wird sich aus den Mauern Roms entfernen! — Das sind die eigenen Worte dieses herrlichen Geistes! Ihr werdet ihm Dank wissen, hochwürdige Herren, ja, Ihr werdet ihm Dank wissen für soviel Hochherzigkeit, und ich zweifle nicht, dass der heilige Geist Euch eingeben wird, was Ihr thun müsst, um solche Tugenden zu belohnen!

Die Gesandten von Venedig und Florenz blicken sich sehr erstaunt an.

Die Cardinäle.

Gewiss! gewiss! es ist ein schöner Zug!

Cardinal Casanova, leise zum Cardinal Romolino.

Was der Juliano da für einen wahren Teufelsstreich gemacht hat! Da wären wir den französischen Papst glücklich los!

Cardinal Romolino, ebenso.

Ich fürchtete ihm nicht entgehen zu können! Denkt Ihr für Juliano zu stimmen?

Cardinal Casanova.

Nimmermehr! Er ist zu schlau und zu hart. Was uns Noth thut, ist eine unbedeutende Persönlichkeit.

Cardinal Romolino.

Was dächtet Ihr vom alten Piccolomini?

Cardinal Casanova.

Nicht übel. Wir wollen darauf zurückkommen. Hören wir, was sie sagen.

Cardinal de la Rovere.

Ein päpstlicher Geheimschreiber wird sich zum Herzoge von Valentinois begeben, um ihn aufzufordern, sich zurückzuziehen; und Ihr, Herr Gesandter von Spanien, was beschliesst Ihr?

Der Gesandte Spaniens.

Mit dem Augenblicke, wo die Franzosen die Stadt verlassen, werden unsere Kriegsleute und Verbündete sich ebenfalls entfernen, da der König, mein Herr, hinter Niemanden an Ehrerbietung für das Conclave zurückstehen will.

Cardinal de la Rovere.

Ihr mögt dem Könige für uns danken.

Leise zum Gesandten Frankreichs.

Schreibt auf der Stelle an Seine Heiligkeit . . . Verzeihung! ich irrte mich! ich wollte sagen, an den ehrwürdigsten Cardinal d'Amboise, dass, Dank seiner klugen Mässigung, seine Wahl für den päpstlichen Stuhl beschlossene Sache ist!

Der Gesandte Frankreichs.

Das Alles macht mich ganz verwirrt!

Der Vatican.

Ein Zimmer, dessen Vorhänge geschlossen sind. — Don Cesare Borgia zu Bett, mager, abgezehrt; Don Michele.

Don Cesare Borgia.

Komm näher . . . Ich kann nicht laut sprechen . . . Was hast Du ausgerichtet?

Don Michele.

Wir sind Herr, vollkommen Herr des Stadtviertels geblieben. Eure Leute sind fest und treu. Ich habe sie durch die Plünderung einiger Häuser in unser Spiel gezogen. Sie wissen, dass, wenn sie sich zerstreuen, das ihr Untergang sein wird.

Don Cesare.

Hölle! Was ich leide!

Don Michele.

Die Cardinäle lassen Euch sagen, Ihr sollet die Stadt binnen drei Tagen verlassen. Die Franzosen sind abgezogen.

Don Cesare.

So verzichtet der Cardinal d'Amboise darauf, Papst zu werden?

Don Michele.

Juliano de la Rovere hat ihm eingeredet, dass er's noch glorreicher werden würde, wenn er dem Conclave seine volle Freiheit liesse.

Don Cesare.

Ich hatte vergessen, dass bei den Franzosen die Ruhmsucht den Ruhm erstickt.

Don Michele.

Ihr werdet sehen, dass Juliano sich wählen lassen wird.

Don Cesare.

Ich zweifle daran. Man hat zu sehr Furcht vor seinen Gaben und seinen Gewaltstreich. Ich habe keine Mittel, mich hier zu behaupten. Weichen wir gutwillig, solange wir noch verhandeln können. Verlange von den Cardinälen, dass sie mich abziehen lassen mit meinen Geschützen, meinen Truppen, meinen Kassen, und unter der Gewähr, dass ich nicht angegriffen werde.

Don Michele.

Schlimme Geschichte!

Don Cesare Borgia.

Wäre ich aufrecht, würde ich anders handeln. In diesem Augenblick habe ich keine andere Sorge, als: Zeit zu gewinnen.

Don Michele.

So verliert Ihr den Muth nicht!

Don Cesare Borgia.

Solange ich lebe, gehört die Welt mir! Ich habe den Fuss darauf!

Florenz.

Das Kloster und Hospital de' Tintori, zu Sant-Onofrio. — Eine grosse Werkstatt; Marmorarbeiten, die einen in Vorbereitung, andere vollendet, wieder andere noch unbehauen; Bänke, Schemel. — Michelangelo Buonarrotti, sehr fleissig an der Arbeit an einem mächtigen Carton. — Es wird an die Thüre geklopft. — Michelangelo geht und schaut durch ein Guckfenster, dreht den Schlüssel im Schlosse um und öffnet.

Michelangelo.

Du, Du kannst eintreten.

Francesco Granacci.

Ich komme aus dem Palast; Dein Ruhm ist vollkommen.

Er umarmt ihn.

Michelangelo, sich wieder an sein Werk begebend.

Erzähle mir, wie die Dinge gehen.

Granacci.

Dein Ruhm ist vollkommen, sage ich Dir! Alle die Meister, welche in Florenz sind, drängen sich staunend vor Deinem Werke. Ach! der

Carton des Krieges von Pisa ist ein unsterbliches Werk! Niemand bestreitet es! Alles wird nicht müde dies Wunder zu betrachten, und die es nachzeichnen, entdecken tausend Schönheiten daran, welche die alltäglichen Bewunderer niemals ahnen werden.

Michelangelo.

Ich habe mein Bestes in dieser Arbeit gegeben.

Granacci.

Du wirst gleichwohl noch Grösseres thun! . . . Es ist kaum glaublich, aber ich glaube es.

Michelangelo.

Ich werde thun, was meines Schöpfers heilige Güte zu thun in meine Macht gelegt hat. So gut, wie ich bis auf diesen Tag gearbeitet habe, werde ich fortfahren. Wenn der Carton den Beifall erhalten hat, den er verdient, so bewegt mich Das in tiefster Seele; aber wenn ich niemals etwas Besseres ausführen sollte, so möchte ich todt sein, denn ich habe weit mehr zu sagen! Welches sind die Meister, die Du vor meiner Zeichnung gesehen hast und die sie gelobt haben?

Granacci.

Zuerst ist da Vinci mit all seinen Schülern gekommen. Er hat sich in unendlichen Lobreden ergangen.

Michelangelo.

Er ist der falscheste Mann, den ich kenne, und was geschwätziges Höflichkeit anlangt, da hat er Nichts mehr zu lernen. Alle seine Worte sind honigsüss . . . wie seine Malerei. Meister Leonardo trägt ein schlaues, kein freies und starkes Herz in der Brust . . . Er verwünscht mich . . . Ich geb's ihm zurück. Er ist gleichwohl ein grosser Maler. Und wer ist nach ihm gekommen?

Granacci.

Ridolfo Ghirlandajo.

Michelangelo.

Er, er, er ist ein Freund! Der Himmel segne ihn, den würdigen Sohn seines Vaters! Ich schulde Domenico viele Danksagungen! Möge der Himmel mich verlassen, wenn ich jemals dahin käme ihn zu verkennen!

Granacci.

Sodann habe ich in der Menge gesehen Baccio Bandinelli, Beruguetta, Andrea del Sarto. . .

Michelangelo, lebhaft den Kopf hebend.

Was hat er gesagt, Der?

Granacci.

Ach! Der . . . wie er etliche Stümper eine Verkürzung für zu hart oder eine Nase für zu lang erklären hörte, hat er sie kalt angeblickt, einen Schemel genommen, sich gesetzt und, einen Carton vor sich legend, hat er angefangen zu copiren.

Michelangelo beisst sich auf die Lippe, macht das Zeichen des Kreuzes und fährt fort zu arbeiten.

Granacci.

Dasselbe hat übrigens auch Sanzio gethan.

Michelangelo.

Der . . . Der . . . dieser Raphael . . . der kleine junge Mensch . . . er ist kein Gotteskind! Ich liebe ihn nicht sehr, Granacci. . . Dennoch, ich möchte nicht sagen . . . zwar, was er sucht, davon will ich Nichts wissen, und . . . was thut's! Ich will nichts Uebles von ihm sagen!

Er gibt sich wieder an die Arbeit.

Granacci.

Was mich angeht, ich werde gleich morgen anfangen zu thun wie Andrea del Sarto und Der, den Du den kleinen jungen Menschen nennst. Ich will nicht zufrieden sein, ehe ich nicht eine vollständige Nachbildung des Meisterwerkes fertig habe.

Michelangelo.

Du mußt auch Etwas aus Dir selbst erfinden.

Granacci.

O! ich, ich mache, wie bisher, Decorationen für die Feste, das ist mein Loos; ich habe kein Genie, das weiss ich wohl. Ich liebe die Schönheit, weiter Nichts, und es taugt mir besser, ein Liebhaber, als ein Maler zu sein.

Michelangelo, leidenschaftlich aufbrausend.

So sind sie nun alle! Welch kriechende Hunde, die Menschen! Wenn Du durchaus eine Knechtschaft haben mußt, so greife wenigstens nach einer würdigeren; aber wenn ein elendes Weib Dich belogen, betrogen, verkauft und schliesslich mit blutendem Herzen in einen Winkel geworfen hat. . . Bei Gott! Du machst mir Schande!

Granacci.

Das würde immer noch eine Liebe abwerfen, bei der es Nichts als Küsse geben könnte. . . .

Michelangelo.

Wenn Du mein Freund bist, keine solchen Reden; Du weisst, dass ich sie nicht dulde.

Granacci.

Aber ernstlich, was soll ich denn versuchen? Ich verweile vor Deinen Werken. Sieh'! . . . vor Deiner Pietà, zum Beispiel! Nun ja, da bleibe ich wahrhaft wie erstarrt; Du denkst, was ich nie denken werde; Du gewahrst deutlich, Du betrachtetest, was mir auf immer verschleiert sein wird; Du ersinnest, was ich nicht fassen könnte, und ich fühle mich so klein, so schwach, so ohnmächtig neben Dem, was Du zu fassen und hervorzubringen weisst, dass die Entmuthigung den Sieg davon trägt, und ich keine Lust mehr habe, irgend Etwas zu versuchen.

Michelangelo.

Bist Du eifersüchtig auf mich?

Granacci.

Nicht im Mindesten von der Welt!

Michelangelo.

Da liegt eben das Uebel! Wie! Du, ein Künstler, stellst Dich vor das Werk eines Andern, Du bewunderst es, und Du bist nicht eifersüchtig? Du zerreissest Dir nicht wüthend die Brust, und Du verwünschest nicht den Tag, wo dieser Feind Das gefunden und ergriffen hat, was Dir gehört? Du bist ein Künstler, und Du liebst die Muse so kümmerlich, dass Du sie ihre Gunstbezeugungen Dem, der nicht Du ist, zuwenden siehst, ohne Dich vor Unwillen und Grimm ausser Dir zu fühlen? Aber was für Honig, was für Milch, was für einen faden süsslichen Saft hast Du denn in den Adern anstatt des Blutes? Weisst Du denn nicht, dass man mit der Wuth, dem Zorne, der Hitze, dem Ungestüm den Himmel erstürmt? Als ob da was zu lächeln wäre! Ich sage Dir nicht, Du sollest mir nachlaufen, den Dolch in der Faust, aber ich würde es begreiflich finden, dass Du mich verwünschest, und ich, ich würde Dich nur um so mehr darum lieben. Härte Dich, werde ein Mann; ich will Dich Alles lehren, wass ich weiss, ich will Dir zeigen, was ich kann. Auf, Granacci! weihe Dich einem feurigen Entschlusse! Setze Dich da hin! Arbeite! Einzig die Arbeit und die be rauschende Wonne des Schaffens sind es, die dem Leben Geschmack einflössen. An sich selbst gilt es Nichts!

Granacci.

Ich will thun, was Du willst, ausser auf Dich eifersüchtig sein. Ich müsste mir selbst in's Gesicht lachen. Weisst Du das Neuste?

Michelangelo.

Ich nehme keinerlei Antheil am Neusten.

Granacci.

Sie haben einen neuen Papst gewählt, den Piccolomini. Er nennt sich jetzt Pius III.

Michelangelo.

Da er Papst ist, muss man ihn ehren.

Granacci.

Es heisst, dass Cesare Borgia . . .

Michelangelo.

Ich kümmere mich weder um die Borgia, noch um die Sforza, noch um irgend Jemanden. Ich bin ein Künstler und sehe in der Welt nur meine Arbeit, und vor Allem die heilige Religion. Ich forsche nicht darnach, warum der Herr Gott, gepriesen sei sein Name! so viele Fürsten, Feldhauptleute und Männer der Obrigkeit in die Welt gesetzt hat, die sich einander auffressen. Sie sollten keine andere Beschäftigung haben, als tugendhafte Werke zu thun, das Laster zu strafen und die Künste zu beschützen. Sie handeln gerade umgekehrt . . . Gott sollte sie unterdrücken. Freilich würde man dann in die Hände des Pöbels fallen, des schmutzigsten Thieres, das jemals über den Boden gekrochen ist. Hast Du je bemerkt, dass ein Mensch von gemeiner Herkunft ein guter Künstler geworden ist?

Granacci.

Ich hatte nicht darüber nachgedacht.

Michelangelo.

Wenn meine Familie nicht von den Grafen von Canossa entsprossen wäre, so wäre ich nicht, was ich bin, und ich wollte, es wäre diesen Emporkömmlingen bei Todesstrafe verboten, dass sie jemals ihren Finger auf einen Meissel oder einen Stift zu legen wagten.

Glaube mir! die Welt ist grauenvoll. Ich verliere mich in der Bitterniss meiner Gedanken, wenn ich mir's gerade vor Augen bringe. . . . Der Tag neigt sich; er gibt kein klares Licht mehr. Komm, lass uns am Ufer des Wassers wandern, und dann wollen wir den Abend damit hinbringen, Dante zu lesen.

Neapel.

Der Palast des Vicekönigs. — Ein mit Gemälden und Vergoldungen reichgeschmückter Saal. Vor einem Tische mit rothsammetner goldbefranster Decke sitzen auf Brocatsesseln mit geschnittner Lehne der Vicekönig, Don Gonsalvo de Cordova, und Don Cesare Borgia einander gegenüber. Sie drücken sich die Hand.

Don Cesare Borgia.

Ich setze all mein Vertrauen in Euere Excellenz.

Don Gonsalvo.

Es ist gut angebracht.

Don Cesare Borgia.

Ihr seid ein grosser Feldherr, der Ruhm dieses Jahrhunderts. Die Ehre Eures Namens bürgt mir für Eure Aufrichtigkeit.

Don Gonsalvo.

Ihr lasst mir Gerechtigkeit widerfahren.

Don Cesare.

Ich habe in diesen letzten Zeiten Nichts als ehrloses Benehmen gefunden. Ich hatte eingewilligt, den Cardinälen des Conclave den Vatican und die Engelsburg, die mich zum Herrn von Rom machten, abzutreten, und ich habe so den Beweis einer so auffallenden Mässigung geliefert, dass meine Feinde sie nicht leugnen könnten. Ja, Don Gonsalvo, wenn ich mich aus Rom entfernt habe, so geschah es freiwillig. Nach diesem edelmüthigen Verfahren sind mir die Versprechungen, die man mir gemacht, nicht gehalten worden. Der Cardinal d'Amboise hat sich übrigens benommen wie ein Tropf, indem er sein Heer vor den schönklingenden Phrasen Juliano's de la Rovere entfernte. Der hat dann nicht versäumt, Piccolomini wählen zu lassen, der nur zwei und zwanzig Tage am Leben geblieben ist, und dann hat er die Tiara für sich selbst genommen; Ihr und ich, wir haben den erbittertsten Feind in diesem ehrgeizigen, gewaltthätigen, falschen, treulosen und räuberischen Julius II. Dank den Ränken dieses Menschen sind meine Völker aus der Romagna im Aufstande; die Venetianer haben mir meine besten Festungen weggenommen; das Glück der Waffen hat mich verrathen; ich bin eingekerkert, ich bin wieder freigelassen worden. Die Franzosen haben sich unwürdig gegen mich benommen. Ich habe ihnen zu gut und zu lange gedient. Heute gehöre ich Euch, dem Könige, Eurem Herrn, und Ihr dürft auf mich zählen, wie ich auf Euch zähle. Habe ich Dess Ursach?

Don Gonsalvo.

Ich bitte Euere Hoheit inständigst, davon überzeugt zu sein. Uebrigens habt Ihr mein Wort, Don Cesare.

Don Cesare.

Diese Versicherung ist mir sehr wohlthuend und tröstet mich über so viele getäuschte Hoffnungen. Noch einmal, ich verlange Nichts weiter, als Euch wohl zu dienen, und da Ihr mir Truppen anvertraut, um in Toscana zu Gunsten der Medici zu wirken, so dürft Ihr nicht zweifeln, dass ich mich Dem mit meiner ganzen Kraft widme, indem ich hinfort nur die Interessen des katholischen Königs wahrnehme.

Don Gonsalvo.

Ich bin Euch äusserst verpflichtet für so viel Eifer.

Don Cesare.

Meine Absicht ist, mich noch heute auf den Galeeren Seiner Majestät, welche im Hafen liegen, einzuschiffen, und so nehme ich Abschied von Euch.

Don Gonsalvo.

Geht mit Gott, Hoheit, und möge seine Allmacht Euch geleiten!

Don Cesare.

Ich danke Euerer Excellenz noch, dass Sie mir in meinem übergrossen Unglück ein Freund gewesen ist.

Sie erheben sich.

Zählt auf mich, ich bitte Euch, Don Gonsalvo, wie auf Euren wärmst-ergebenen Diener.

Don Gonsalvo, ihn umarmend.

Das ist eine Ehre, von der ich tief gerührt bin.

Don Cesare.

Gott behüte Euer Excellenz!

Der Wartesaal vor dem Arbeitszimmer des Vicekönigs. In dem Augenblicke, wo Don Cesare von der Unterredung mit Don Gonsalvo heraustritt, erheben sich die Hofleute, Officiere und Bittsteller, welche das Gemach anfüllen, und entblössen das Haupt.

Don Nunez Campeio, Befehlshaber der Gardien des Vicekönigs, zu Don Cesare.

Euer Gnaden, ich verhafte Euch im Namen Seiner Majestät!

Don Cesare, zwei Schritt zurückweichend.

Was soll Das heissen? . . . Ich bin der Freund des Vicekönigs! . . . Ich habe sein Wort!

Don Nunez Campeio.

Hier seine Ordre! Lest!

Don Cesare, das Pergament betrachtend.

Das ist eine teuflische Verrätherei!

Don Nunez Campeio.

Ihr müsst Euch darauf verstehen! Euren Degen!

Don Cesare, da er, einen Blick ringsum werfend, nur Spanier gewahrt. Nie ist ein gleiches Bubenstück verübt worden.

Don Nunez Campeio.

Ausser zu Sinigaglia. Euren Degen, sag' ich Euch, Hoheit, oder muss ich ihn Euch abnehmen lassen?

Don Cesare wirft seinen Degen heftig auf die Erde; er wird wieder aufgehoben. Der Herzog wird von den Soldaten fortgerissen.

Ein Höfling, zu einem schwarzgekleideten Manne, welcher emsig auf's Knie gebeugt schreibt.

Was macht Ihr da, Herr Sannazaro? Sollte dieser Auftritt das Dichterfeuer in Euch erweckt haben?

Sannazaro.

Wie ich so diesen grossen Missethäter betrachtete, habe ich mich plötzlich seines Wahlspruches erinnert: „*Aut Caesar, aut nihil*“, und da habe ich soeben dies Distichon gedichtet.

Die Höflinge.

Lasst sehn! lasst sehn!

Sannazaro, lesend.

Omnia vincebas, sperabas omnia, Caesar;

Omnia deficiunt, incipis esse nihil.

Die Höflinge.

Allerliebste! allerliebste! Wie geistreich!

Rom.

Der Palazzo Borgia. — Donna Maria Henriquez, die Wittwe Giovanni Borgia's, Herzogs von Gandia; ihre Tochter, Donna Isabella Borgia; ein Dominicaner.

Der Dominicaner.

Ja, Frau Herzogin, und alsobald hat der Vicekönig, Don Gonsalvo de Cordova, ihn auf den Galeeren Seiner Majestät einschiffen und nach Spanien senden lassen, wo er, wie man versichert, wenn er nicht um's Leben gebracht ist, zu einer Einkerkierung verurtheilt werden wird, die nur mit seinem Leben endet.

Die Herzogin.

Möge Gott ihm verzeihen! ihm seine Sünden verzeihen! . . . Es gibt deren kaum eine in dem unseligen Bereich menschlichen Wesens, womit er sich nicht befleckt hätte. . . . Ich habe an ihm nie weder ein Schwanken im Bösen, noch eine Versuchung zur Reue gekannt. Er ist bis auf diese Stunde selbst für die einzige Tugend der Hölle nicht empfänglich gewesen: die Gewissheit, dass Gott den Sieg davon trägt. Ach! mein Vater, ich frage Euch. . . . Ehe Ihr im Kloster waret, habt Ihr das Leben gekannt. . . . Es ist kein gemeines Blut, das in Euren Adern fliesst. . . . Ich frage Euch: was soll eine Familie wie die unsere auf der Erde? Sie befleckt sie! Sie entstammt der Sünde, ist getragen von der Sünde, fortgewälzt in der Sünde, dahingetrieben auf den wildesten, schaumigsten, schlammigsten Wogen der Sünde, und nun — ist sie gestürzt! Wo sind unsere frechen Glücksfälle? Nirgendwo! Alles ist Schutt! Keine Fanfaren, keine Triumphe, keine Gotteslästerungen mehr. . . . Wir sind das Schauspiel der Massen geworden; ist wohl unser Beispiel ein Gegenstand der Erbauung?

Der Mönch.

Ja, edle Frau, obwohl in anderer Weise, als Ihr denkt.

Donna Isabella Borgia.

Frau Mutter, und Ihr, mein Vater, lasst mich Euch aussprechen, was in mir vorgeht. Zwar zähle ich erst sechszehn Jahre, und ich sollte Euch, ohne Etwas zu sagen, in geziemender Demuth anhören; aber es ist mir Bedürfniss Euch wissen zu lassen, was ich empfinde an diesem Tage, wo wir so schreckliche Dinge vernommen haben. Mein Oheim, Don Cesare, hat meinen Vater um's Leben gebracht. . . Was er anderwärts gethan, ich weiss es nicht genau und trage kein Verlangen, es zu erfahren. Genug ich gewahre in unheilvoller Finsterniss einen röthlichen Trauerschimmer, der von unserem Namen auszuströmen scheint. Ich weiss nicht, wie das Gefühl Euch deuten, das dieser Anblick mir einflösst, und ich will es doch . . . Dieser Anblick, sage ich Euch, denn ich habe dess lichten Glauben, und der Eindruck, den ich davon empfangen, und die beständigen Thränen meiner Mutter, alles Das beunruhigt mich nicht, wie es mich vielleicht beunruhigen sollte. Mein Verstand heisst mich von Traurigkeit ganz erfüllt sein. Ich bin es nicht. Die einzige Wirkung, die dies Elend auf mich ausübt, ist, dass ich mich gänzlich, doch ohne Hass, ohne Verachtung, ohne Aufregung, von dieser Welt loslöse, wo solche Dinge begangen werden, und wo der Anblick der Strafen und die beständige Erfahrung von der Gebrechlichkeit der Siege, die das Böse davonträgt, dieses Böse nicht zurückzuhalten und zum Nachdenken zu bringen vermögen. Ich hasse die Welt nicht; sie erschreckt mich nicht; sie ist mir Nichts! Ich berühre sie von keiner Seite sie umgibt mich vielleicht, aber sie vermag Nichts über mich, und wenn ich an sie denke, so kommt es über mich wie eine vollkommen reine Freude weil ich begreife, dass ich Nichts gemein habe weder mit Dem, was sie liebt, noch mit Dem, was sie will.

Die Herzogin.

Und doch sind wir mit die schlimmsten Kinder dieser Unheilswelt; unser Fleisch gehört ihr, und sie drückt ihm in jedem Augenblicke ihre Stachel ein.

Der Mönch.

So entnehmt Ihr Beide den selben Gegenständen eine ganz verschiedene Nahrung für das Gemüth. Ihr, edle Frau — die Schläge der Bosheit sind auf Euch gefallen und haben in unauslöschlichen Spuren den Schrecken und den Schmerz in Euch zurückgelassen. Ihr, Donna Isabella, Ihr habt erzählen hören, aber Ihr für Euch selbst habt nicht gefühlt. Nur das Echo der Bosheit ist auf Euch eingedrungen. So bemächtigen sich die Handlungen der Menschen in ihrer Schwäche nur eines engen Kreises; sie dauern nur so lange wie ein Blitzstrahl und lassen eine Schwingung zurück, welche allmählich schwächer wird und verschwindet. Ihre Verheerungen richten

wenig aus, und was nach ihnen bleibt, . . was bleibt, es ist . . . wisst Ihr's wohl? . . . der Abglanz des ewigen Lebens! Dieses Licht — es gibt keinen teuflischen Frevel, dem es je gelingen könnte es auszulöschen! So schreitet Ihr denn alle Beide, die Eine niedergeschlagen in ihrer Entsagung, die Andere heiter in ihrer Weltabkehr, kurz alle Beide gleichen Schrittes der unwandelbaren Region des Guten und der Wahrheit zu.

Die Herzogin.

Wir, wir Beide, mein Vater? Ihr vergesst, aus welcher schrecklichen Höhle wir herkommen!

Der Mönch.

Das eben ist das wunderbarste Geheimniss des Weltalls, ja die eigentliche Achse seiner Existenz. Der Theriak wird aus dem Gift der Viper gezogen, und aus der Düngererde, von unreinen Stoffen gebildet, erhebt sich das köstliche Haupt der seltensten Blumen! Glaubt Ihr, dass für mich, für all dies Volk von Rom, das seit so vielen Jahren Euch betrachtet, Euch bewundert, Euch verehrt, nicht Eure blosse Gegenwart schon eine Wohlthat sei? Wenn Ihr die so verschiedenen Eindrücke erlebt, welche der Name, den Ihr tragt, hervorruft, wolltet Ihr da die Absicht einer Vorsehung verkennen? Und wenn sie mit Wuth und Schaudern „Cesare Borgia“ rufen, ist es da gleichgiltig, dass sie mit Rührung, mit Thränen der Liebe in den Augen hinzufügen: „Maria und Isabella Borgia“? Ach, edle Frau, ach, meine Tochter, es fehlt nicht an Thoren, die, wenn sie Alexander VI. mit der Tiara geschmückt und Savonarola zum Richtplatze schleppen sehen, ausrufen, es gebe keinen Gott! Wenn ich, indem ich Euch betrachte, ihnen antwortete: Nein, aber es gibt kein Böses! würde mein Schluss nicht den ihrigen aufwiegen? . . . Es gibt Böses, es gibt Gutes, und das Gute siegt; es macht nicht so viel Aufhebens, es brüstet sich nicht, es prunkt nicht, es erhebt kein Geschrei, es bläht sich nicht auf, um die ersten Stellen an sich zu reißen, aber es ist gegenwärtig, es ist thätig, und die Hand, welche an letzter Statt sich auf das Werk der sieben Tage legen wird, es wird die seine sein!

Donna Isabella, vor ihrer Mutter niederknierend.

Weint nicht, Frau Mutter! Frau Mutter, ich bitte Euch darum, schüttelt nicht das Haupt! Der Vater spricht gar wahr! Ich bin tieftraurig, Euch so bekümmert zu sehen! . . . Dennoch, ich gestehe es Euch . . . ich habe den Himmel im Herzen! . . . Gott ist so gross! . . . Glaubt mir! Das Böse . . . es ist so gar Nichts!

Die Herzogin, sich die Augen trocknend.

Wir müssen für den Unseligen beten, und wir wollen reichliche Almosen in seinem Namen austheilen.

Donna Isabella. Sie umarmt ihre Mutter, und, ihr Halsband loslösend:
Ich will alle meine Juwelen hingeben.

Der Mönch.

Gebt sie hin, meine Tochter. Was ich sehe, wiegt alle Missethaten
des Sünders auf und überwiegt sie.

In Spanien.

Viana.

Die navarresischen Truppen belagern die Stadt. — Es ist Nacht; es schneit und regnet. —
In der Ecke des Laufgrabens, nach der Festung zu, eine Schildwache; der Himmel ist so
schwarz, dass man sie kaum bemerkt. — Ein Fähnrich mit einigen Soldaten löst die Vor-
posten ab.

Der Fähnrich.

Ist's alle?

Ein Korporal.

Es bleibt noch ein Posten. Dort ist er.

Der Fähnrich.

'Ne verteufelte Nacht! Ich sehe da Nichts! Es ist eine Hundekälte.
Vorwärts!

Die Schildwache.

Wer da?

Der Fähnrich.

Navarreser! . . . Halt! . . . Zum Examiniren vor! . . . San Jago!

Die Schildwache.

Und Pampeluna! . . . Ihr kennt mich nicht wieder, Don Michele!

Der Fähnrich.

Welche Stimme! . . . Ist's möglich? . . . Korporal, bring' die La-
terne! . . . So seid Ihr's, gnädiger Herr?

Die Schildwache.

Sieh' in mir Cesare Borgia.

Der Fähnrich.

Was wir tief gefallen sind! . . . Und ich muss Euch befehligen! . . .
Welch ein Jammer!

Die Schildwache.

Solange man lebt, bewegt man sich fort und man kann wieder steigen!

Der Fähnrich.

Ihr seid nicht entmuthigt?

Die Schildwache.

Tollkopf! . . . Sie haben mir meinen Kerker geöffnet, weil sie mich für harmlos hielten. Wie sie sich täuschen! . . . Frankreich hat mich verlassen und geplündert! . . . Italien rühmt sich Dessen, dass es mich für todt hält! . . . Ha, heilige Rache!

Der Fähnrich.

Was mich angeht, ich denke nicht daran. Ich verlange Nichts weiter, als mein Brot zu verdienen und es ohne Aufhebens zu verzehren. Macht es ebenso; glaubt mir, wir sind besiegt.

Die Schildwache.

Feigling! Solange ich einen Athemzug im Leibe habe, ist es ein Athem des Hasses und der Begierde.

Der Fähnrich.

Mög's Euch recht gut bekommen! Ihr werdet Euch die letzten Zähne dabei ausbeissen. . . . Unterdessen löse ich Euch ab; kommt Euch wärmen. Da graut der Tag; der Feind fängt wieder an auf uns zu schiessen.

Ein von einer Bastei kommender Falkonettsschuss trifft die Schildwache mitten in den Leib.

Potzkreuz! Da liegt er am Boden! . . . Don Cesare! . . . Er ist todt! . . . Zertreten im Koth wie ein Wurm, er, der stolzeste der Dämonen! . . . Tausend Millionen Teufel! . . . Bleiben wir nicht hier . . . Kommt uns wärmen!

Der Fähnrich und die Soldaten entfernen sich; Trossknechte stürzen sich auf den Leichnam der Schildwache, ziehen ihn ganz nackend aus und werfen ihn in den Graben.

 Ende des zweiten Theiles.

Ueber einige Schriften zur deutschen Sage und Mythologie.

J. Grimm beschloss die Vorrede zur 2. Ausgabe seiner Mythologie im Jahr 1844 mit den schönen Worten: „Die Gegenwart kann ich mir nicht denken, ohne dass unsere Vergangenheit auf sie zurückstrahlte, und an der die Zukunft jede Geringschätzung der Vorzeit rächen würde.“ Den Ausspruch that J. Grimm zu einer Zeit, wo ihm Gegenwart und nächste Zukunft des deutschen Vaterlandes trübe erschien und darum wenig geeignet, das Erbgold altdeutscher Sage und Dichtung zu heben und neu zu schmieden. Auch noch später kam ihm oft sein Schaffen einsam und wenig verstanden vor. Ist es doch ein schwierig Stück Arbeit, die Deutschen für sich selber, für das viele Schöne und Gute, das schon aus ihrer Mitte hervorging, zu erwärmen, immer bleibt es nur ein kleines Häuflein Auserwählter, welche das geistige Erbe hoher Ahnen begreifen und werth halten. In Richard Wagners Werken gewannen die Gestalten deutscher Sage neues Leben und damit die Möglichkeit unmittelbarer Wirkung auf weitere Kreise. Bei Manchen ward dadurch das Verlangen wach gerufen, auch zu den Quellen selber hinabzusteigen, aus denen diese Schätze gehoben waren. Im Grossen und Ganzen aber bleibt die Menge, selbst nachdem sie den Zauber altdeutscher Dichtung in des Meisters Kunst erfuhr, für die Vergangenheit kalt und gleichgiltig. Ein Fluch lastet auf den Quellen deutscher Vorzeit, der ihre lebendige und breitere Wirkung auf die Gegenwart trotz allen künstlerischen und wissenschaftlichen Erfolgen stäts verhindert; die völlig undeutsche Erziehung, die gerade den sogenannten gebildeten Schichten der heutigen Gesellschaft zu Theil wird, trägt daran die meiste Schuld. Lag deutsches Leben seit den Tagen der Renaissance in den Fesseln der Antike, deren übertriebener Zwang die Entfaltung des eigenen Wesens oft schwer schädigte, so ist allerdings in unserer Zeit eine entschiedene Auflehnung dagegen erfolgt. Die modernen Stürmer und Dränger kennen aber gar nichts Heiliges, weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft, sie reissen alle Fesseln und knüpfen sich nur an die herrliche „Jetztzeit“. Sie sind auch viel zu plebejisch und aufgeklärt, um den hehren Adel, der von eh und je in germanischer Sage lag, zu begreifen. Die hoheitvolle deutsche Dichtung gehörte dem Edeling, die trauliche, heitere, mit derbem Humor gewürzte Sage dem Volk. Mit dem Hörerkreis muss natürlich auch die ihm heilige Kunst verschwinden, und so gehört sie heute nur noch wenigen Einzelnen, nimmer einer Gemeinschaft.

Im Folgenden sollen einige Bücher namhaft gemacht werden, deren Verfasser in mehr oder weniger engem Anschluss an die Kunst des Meisters zu den alten Quellen zu dringen suchten, oder auch solche, aus denen die, welche um des Meisters Willen die deutsche Vorzeit liebgewannen, ihr Wissen bereichern und klären können. Also keine „Bibliographie“, keinen „kritischen Jahresbericht“ will der Schreiber dieser Zeilen geben, sondern nur auf einige derartige, passend erscheinende Bücher, die ihm zufällig bekannt geworden, aufmerksam machen.

Unter den mancherlei Schriften, die anlässlich der Festspiele in den Druck ausgingen, und welche meist nur dem Bedürfniss des Augenblickes dienen oder auch solcher Art sind, dass man ihrer an diesem Ort billig geschweigt, ist das

Tannhäuserbuch von A. v. Schleinitz*) als eine Erscheinung von bleibendem Werthe rühmend hervorzuheben. Die Verfasserin hat sich zur Aufgabe gemacht, den mittelalterlichen Stoff des Tannhäuser in seiner ganzen Ausdehnung vorzuführen. Wir hören vom Landgrafen Hermann, von Walther und Wolfram, von Reinmar, Biterolf und Heinrich von Ofterdingen und vom Tannhäuser, was geschichtliche und sagenhafte Quellen von ihnen melden. Die Sage vom Wartburgkrieg wird in ihrem Entstehen geschildert, das Fortleben dieser Dichtung in den Chroniken des Mittelalters bis zur Tradition der Meistersinger herab verfolgt. Das Buch ist mit umfassender Sachkenntniss geschrieben und hat die wissenschaftlichen Forschungen ziemlich vollständig benützt. Eher etwas allzuviel Gelehrsamkeit könnte man aussetzen, wenn gar zu gewissenhaft alle die verschiedenen Meinungen der einzelnen Forscher aufgezählt werden. Man erkennt aber aus der Schrift das ernste Streben, den vom Werke des Meisters empfangenen Eindruck dahin zu vertiefen, dass der edle Stoff, aus dem es hervorging, in allen seinen Theilen dem Geiste wieder auflebe. Möchten doch auch Andere an dem schönen Bemühen, so in die alten Denkmäler einzudringen, Theil nehmen und sich dabei der Führung der Verfasserin anvertrauen! Das Tannhäuser-Drama, in Form der Inhaltserzählung erklärt, bildet den krönenden Abschluss der alten Dichtungen. Anmuthig ist die Bedeutung des Hirtenliedes im 1. Aufzug hervorgehoben. Die holde freundliche Göttin, die im Lenz segnend durch die Fluren zieht, lebt im schlichten Volksglauben; dem Schönheit suchenden Sinn erscheint sie als Venus, ähnlich dem antiken Idealbild; der gesellschaftlichen Konvenienz, der beschränkten geistlichen Weltanschauung ist sie hier und dort ein Teufelsgepenst. Man beachte die Gegensätze, Tannhäusers letzten Ruf im Berg: „*Göttin der Wonne und Huld*, nein, nicht in Dir find' ich Frieden und Ruh, mein Heil ruht in *Maria*!“ — dann auf den Dämmerchein des selben Berges das Waldthal und darüber den hellen blauen Himmel, und das erste Wort, das wir hören „*Frau Holda*!“

Zu den germanischen Götter- und Heldengestalten führt uns eine Reihe anderer Schriften.

„Wir wollen nicht Griechen oder Römer, wir wollen Deutsche erziehen. Diese Worte unseres Kaisers eröffnen für Schule, Leben und Kunst neue Bahnen und Ausblicke. Deutsche Art wie sie in Geschichte und Sage sich darstellt, soll mehr in den Vordergrund treten und liebevoller gepflegt werden. Möge der Weckruf nicht umsonst ertönt sein!“ — —

So leitet Herrmanowski**) ein Buch ein, das in warmer Begeisterung geschrieben sich nicht an zünftige Gelehrte wendet, sondern an weitere Kreise, mit dem Bestreben, Sinn und Liebe für die hehren Schöpfungen deutscher Götter- und Heldensage wachzurufen und insbesondere die bildenden Künstler dazu zu er-muthigen, aus den reichen nationalen Stoffen zu schöpfen. Seinen Zweck sucht der Verfasser dadurch zu erreichen, dass er im ersten Bande ein Bild der alt-germanischen Mythologie entwirft, im zweiten Bande aber eine stattliche Anzahl von Kunstwerken aus dem Bereiche der Malerei und Bildnerei beschreibt, welche ihre Stoffe der deutschen Sagenwelt entnommen haben.

*) Wagners Tannhäuser und Sängerkrieg an der Wartburg. Sage, Dichtung und Geschichte. Meran 1891. Kl. 8^o. 235 S.

**) Dr. Paul Herrmanowski, die deutsche Götterlehre und ihre Verwerthung in Kunst und Dichtung. 2 Bände, Berlin 1891. Nikolaische Verlagsbuchhandlung. Band I deutsche Götterlehre, Band II germanische Götter und Helden in Kunst und Dichtung. Der ideal gesinnte Gymnasiallehrer ist leider vor wenig Wochen mitten aus dem blühenden Leben weggerafft worden.

Die Darstellung der deutschen Götterlehre hält sich im Allgemeinen an den Abriss der nordischen Mythologie, welchen der Isländer Snorre Sturluson um 1230 in seinem Handbuche der Poetik (Edda) gab. Darum gewährt allerdings der erste Band kein richtiges Bild der deutschen Mythologie, wie man diese gegenwärtig nach ihrem geschichtlichen Aufbau zu betrachten bestrebt ist. Weder die grosse Verschiedenheit, die in Götterglauben und Götterkult zwischen den einzelnen germanischen Stämmen obwaltete, die insbesondere aber die Mythenwelt der Deutschen durch eine gewaltige Kluft von der oft unter fremden Einflüssen weit ausgebildeteren und jüngeren der Skandinavier und Isländer trennt, noch das Verhältniss zwischen dem eigentlichen niederen, in Sage und Sitte herrschenden Volksglauben und den auf einer höheren Stufe stehenden Göttergestalten, noch endlich auch die Wandlungen, welche die Götterbegriffe der Germanen schon in heidnischer Zeit durchgemacht haben, sind deutlich genug ins Licht gerückt; auch sind nur allzu häufig die Schlacken veralteter und verkehrter Ansichten nicht genug ausgeschieden worden. Aber der Verfasser hat auch keine Geschichte, kein Lehrbuch der germanischen Mythologie geben wollen, vielmehr kam es ihm vor allem darauf an, was bei Nordleuten und Deutschen überliefert ist, in möglichst anschaulicher, plastischer Form wieder zu erzählen. Und das ist ihm gelungen. Beispielshalber ersieht man aus dem Buche rasch und sicher, wie der nordische Odin gedacht war, mit welchen Attributen, in welcher Gestalt; also was etwa ein Maler oder Bildhauer zu wissen wünscht. Ebenso was man sich unter Walhall und Walküren dachte u. s. f. Was die Quellen an einzelnen Zügen darbieten, ist klar und übersichtlich zusammengestellt, dass die Phantassie mit leichter Mühe aus diesen Anhaltspunkten sich ein Bild auszumalen vermag. Sollte dies Bild reich und lebendig sein, so war allerdings ohne die nordischen Quellen gar nicht auszukommen; denn die deutschen sind für diesen Zweck, um bildlich dargestellt zu werden, zu trümmerhaft und dürftig.

Der zweite Band enthält eine Uebersicht über das, was bislang von Kunstwerken auf Grund nationaler Sage geschaffen ward. Dieser Theil ist in jeder Hinsicht interessant und wird auch unter den germanistischen Fachgelehrten willkommen sein, da er ein reiches, Manchen fast ganz unbekanntes Material verzeichnet und erkennen lässt, in wie weit die von der Wissenschaft gehobenen Schätze in der Kunst Verwertung fanden und damit für weitere Kreise, fürs Volk lebendig wurden. Denn die glänzendste wissenschaftliche Leistung vermag eben nicht, was der Kunst so leicht gelingt, unmittelbar zum Herzen des Beschauers oder Hörers zu sprechen. Eine stattliche Anzahl von Künstlern kann der Verfasser uns nennen. Freilich monumentale Schöpfungen sind nicht mehr entstanden, seit Cornelius und Schnorr die deutsche Heldensage, Moritz von Schwind das liebliche Märchen verherrlichten. Doch war immerhin auf manches tüchtige Werk hinzuweisen und auf eine rege Theilnahme, welche die Künstler für die Gestalten der deutschen Vorzeit bekundeten.

Den deutsch-nordischen Sagen wird häufig beim Vergleich mit den antiken der Vorwurf gemacht, sie seien zu wenig plastisch, um eine künstlerisch veranlagte Natur anzuregen, und während diese eine Fülle von dankbaren Motiven darböten, sei aus jenen nur wenig Brauchbares zu holen. Abgesehen davon, dass der klassischen Sagenwelt dadurch ein grosser Vorzug zukommt, dass ihre Quellen so reichlich fliessen, wogegen aus deutscher Vorzeit nur spärliche Kunde auf uns gelangt ist, glaube ich, dass der Grund für die verschiedenartige Brauchbarkeit germanischer und antiker Mythen weniger in deren Gehalt, als vielmehr in der bei Griechen und Germanen infolge der Kulturzustände von Anfang an so ganz anders gearteten Stellung der bildenden Künste zur heimischen Sagenüberlieferung

zu suchen ist. Die griechischen Mythen sind auf uns gekommen in Begleitung zahlreicher ewig schöner Kunstwerke, die ihren Inhalt verkörperten. Dem griechischen Künstler war es leicht, die Gestalten der Dichtung und des Volksglaubens zum lebensvollen Bilde zu formen. Damit gab er der Nachwelt ein Vorbild, wie jene Gestalten zu erschauen waren. So war dem Späteren, der den Inhalt antiker Poesie im Bilde zu gestalten suchte, die Bahn vorgezeichnet, auf welcher er im selben idealen Streben wandeln mochte. Dazu gesellt sich noch der Umstand, dass seit der Renaissance die deutsche Bildung an den Mustern des klassischen Alterthums heranwuchs, dass den Gebildeten die Ideen der Alten bis zu einem gewissen Grade vertraut sind, und sie ohne viel Mühe antike Vorstellungen sich neu zu beleben vermögen.

Dem gegenüber ward den germanischen Mythen nie das Glück zu Theil, aus Glauben und Dichtung in schöne bildliche Form überzugehen. Wohl hören wir von alten Götterbildern. Herrmanowski hat die Nachrichten darüber gesammelt; aber diese Erzeugnisse dürften schwerlich auch nur den bescheidensten künstlerischen Anforderungen genügt haben und sind ausserdem zu Grunde gegangen. So muss der moderne Künstler, der seine Kraft an heimischen Stoffen zu erproben gewillt ist, allein aus den Eindrücken heraus, welche er von den Dichtungen empfangt, Bilder formen und gestalten. Seine Aufgabe ist noch dadurch um ein Bedeutendes erschwert, dass seine Erziehung in den meisten Fällen gar nichts gethan hat, um ihn mit der Gedankenwelt der germanischen Vorzeit bekannt zu machen. Während in Bezug auf klassische Stoffe der Weg völlig ebnet ist, um dem Künstler geniessendes Nachempfinden und Ausgestalten zu ermöglichen, bedarf es bei germanischen Sagen erst bedeutender Verstandesarbeit und selbst angestrengter Studien, um nur so weit zu gelangen, einen tieferen Eindruck davon zu tragen, und dann erst stehen der Ausführung grosse technische Schwierigkeiten entgegen. Nicht ohne Grund wird der Künstler so schwere und einsame Pfade scheuen, bei deren Betreten er noch dazu fürchten muss, einem gleichgiltigen und verständnislosen Publikum gegenüber zu stehen. Denn die hehren Schöpfungen altdeutscher Dichtung sind nur dem kleinen Häuflein von Fachgelehrten bekannt, aber von aller Wirkung auf breitere Schichten der heutigen Gesellschaft ausgeschlossen.

Und doch haben sie, wie Herrmanowski schön ausführt, ihre unendliche Zaubermacht bewährt, sobald sie, von einem grossen Genius zum Bilde gefasst, unmittelbar zum Volke sprechen durften. Richard Wagners Dichtungen zeugen für das gewaltige Leben, das in diesen Stoffen wirkt, die nur des wahren und echten Meisters harren, um aus dem todähnlichen Zauberschlafe zu erwachen. Im Ring des Nibelungen ist vor Allem die ausserordentliche Plastik der einzelnen Scenen zu bewundern. Dass die Künstler, wenn sie germanische Sagenmotive verwenden wollen, daher lieber an des Meisters Werk anknüpfen als an die Quellen selber, ist nicht zu verwundern. Wir finden eine Reihe von bildlichen Darstellungen aus dem Ring, die grossentheils auf königlichen Befehl angefertigt wurden. Freilich trotz vielen guten und schönen Leistungen kam es zu erhabenen und grossen Kunstthaten bislang noch nicht. Noch fand sich kein bildender Künstler, dessen Seele im Innersten von der Herrlichkeit dieser Stoffe ergriffen worden wäre und der zugleich die Mittel besessen hätte, das erschaute Idealbild getreulich wiederzugeben. Ein gewisses äusserliches Verhältniss ist nicht abzuleugnen, in dem die bisherigen Versuche zum Inhalt des Ringes stehen, sie malen mehr nur wie eine Theaterdekoration die Scenen nach, sie arbeiten äusserlich, nicht selbständig und innerlich. Mit Recht hebt Herrmanowski hervor, dass die bildende Kunst, wenn sie nur wollte, noch weit mehr als die dramatische Mittel

und Fähigkeit besitze, die heidnische Vorzeit wieder zu beleben. Namentlich in Bezug auf das Bildliche ist dem zuzustimmen, da sicherlich ein genialer Maler beim Entwurf eines Sagenbildes viel weniger gehemmt ist, da er mit Leichtigkeit das vom Meister Geschaute auszuführen vermöchte, während die Wiedergabe auf der Bühne selbst bei den denkbar günstigsten Umständen doch nie alle Schwierigkeiten überwinden kann.

Dass Herrmanowski den Jordanschen Nibelungen Geschmack abgewinnen kann, ist mir verwunderlich. Wenn ein beliebiger, oberflächlicher Mensch sich bei Jordan unterhalten kann und daneben auch vom Ring einen gewissen Eindruck empfängt, so verstehe ich das. Wenn aber Jemand einerseits unsere alten Quellen wirklich kennt und andererseits auch dem Ring mit Verständniss gegenüber steht und dann noch an Jordan Gefallen findet, so ist mir das ein psychologisches Räthsel. Stillosigkeit scheint mir das Charakteristische an den Jordanschen Nibelungen, wie schon das Durcheinanderwerfen aller möglichen Quellen erweist, wesshalb die die ‚Dichtung‘ wie ein Flickwerk aus allerlei Lappen aussieht, und der Handwerksmann, der dieses Kunstwerk vollendete, hatte offenbar auch keinen andern leitenden Grundgedanken, als dass es am Ende recht bunt ausschauen möge. Schöne Bilder im Einzelnen, insbesondere solche, in denen der eigentliche Sagengehalt zum plastischen Ausdruck kommt, vermag ich nirgends zu entdecken. Benutzt Jordan alte Sagenbilder, so verdirbt er sie durch allerhand ungeschickte Aenderungen, schafft er selber welche, so sind sie steif und unnatürlich ausgefallen. Herrmanowski kann uns nach einer Inhaltsangabe der ‚Nibelungen‘ auch nur mittheilen, dass sie fast keinen Bildner zum Schaffen begeisterten, worin ich einen guten Instinkt der bildenden Künste erkennen möchte.

Das besonders im 2. Theile äusserst lehrreiche Buch entsprang aus guter Gesinnung; wir können nur wünschen, dass die darin ausgesprochenen Mahnungen bei ernst strebenden Künstlern, soweit im Reiche der Malerei und Bildnerei solche vorhanden sind, Gehör und die Hoffnungen Erfüllung fänden. In sinniger Weise schliesst der 2. Band mit einer Beschreibung des Bildes auf Wahnfried.

Unter den Schriften, deren Zweck dahin geht, zu bestimmen, wie Wagners Werk zu den alten Dichtungen und zu den jüngeren Vorläufern sich verhält, gebührt dem Buche Meinck's*) ein Ehrenplatz. Der Verfasser strebt mit klarem Blick einem festen Ziele zu, er gebietet in genügendem Maasse über die Kenntnisse, welche zur Lösung dieser Aufgabe nöthig sind, er arbeitet gründlich, fleissig und redet immer in ruhigem, sachlichem Ton, wie es einer solchen Untersuchung geziemt. Aus den modernen Nibelungendichtungen werden mitunter einige Stellen ausgehoben, welche oft in ergötzlicher Weise des betreffenden Autors Abhängigkeit vom Ring darthun. Man kann keine bessere Kritik üben, als dass man einfach derlei Stellen neben einander setzt. Der vernünftige Leser wird sich das naheliegende Urtheil dann schon selber bilden.

Aber weit schöner und erquicklicher ist der Haupttheil der Schrift, worin bis in die verborgensten unscheinbarsten Einzelheiten gezeigt wird, wie fast jeder Zug des Ringes in deutschen Sagen und Mythen wiederzufinden ist, nicht blos in den altnordischen und mittelhochdeutschen Nibelungendichtungen, sondern namentlich in der rein volksthümlichen Sagen- und Märchenüberlieferung, die mit so heimlich traumtem Zauber zu jedem sinnigen, unverbildeten Herzen spricht.

*) Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Berlin, Felber 1892. 80. 328 Seiten.)

Hier fliesst der Quickborn wahrhaft edler Kunstdichtung, wenn sie verständnissvoll dem schuldlos heiteren, bei aller Einfachheit oft so tiefsinnigen, in der Form anspruchlosen Sagedeichte sich neigt, das dem Deutschen aus dem innigen Verkehr mit der heimischen Naturumgebung erstand. Sagen und Märchen machen auch den Grundstock der alten fränkischen Dichtung von Siegfried und den Nibelungen aus. Aber der Meister knüpfte selbständig noch manches neue Band zwischen seiner urgewaltigen Neuschöpfung und dem deutschen Sagenhort und wandelte mit richtiger Empfindung so in den selben Bahnen wie der erste Nibelungendichter.

Das Buch Meincks gewinnt auch dadurch an Werth, dass es mit Thatsächlichem, Gegebenem zu thun hat und nicht auf den Widerstreit wissenschaftlicher Lehrsätze und Behauptungen, die neuerdings unsere sagengeschichtlichen und mythologischen Ansichten stark in Fluss gebracht haben, einzugehen braucht. Da würde der Verfasser kaum mit der nöthigen Selbständigkeit zu urtheilen vermocht haben, wie man aus gelegentlichen Bemerkungen, z. B. daraus, dass er Krauses Tuiskoland unter die streng wissenschaftlichen Werke stellt, ersieht. Für die Entstehungsgeschichte des Nibelungenringes kommen jedoch ausser den mittelbaren (d. h. allgemeine, volksthümliche Sagen- und Märchenüberlieferung) und unmittelbaren (d. h. die alten und einige neuere Nibelungengedichte, wobei S. 209 f. Uhlands Lied von Siegfrieds Schwert nachzutragen ist) Quellen nur die Ansichten in Betracht, welche die Altmeister deutscher Alterthumswissenschaft, wie Grimm, Lachmann, Uhland u. A., über die Sage aufstellten und vertheidigten, weil Wagner mehrfach dadurch beeinflusst wurde. Darüber weiss Meinck aber gut Bescheid und hebt das Wichtige hervor.

Man gewinnt bei Durchsicht der Schrift wieder von Neuem das Gefühl staunender Bewunderung vor des Meisters erhabenem Dichterwerk, das allein schon im Gefüge der Handlung so weitumfassend und tiefsinnig und doch wieder so schlicht und einfach erscheint, und im Ganzen volle Einheitlichkeit aufweist, obschon die einzelnen Züge aus zahllosen und sehr verschiedenartigen Quellen hergeholt sind. Schon im Aufbau des Stoffes zeigt das Genie gleichsam vereinigt und gesteigert alles Das beisammen, was an guten Eigenschaften sonst über ein ganzes Volk weithin verstreut ist. In seinem Verhältniss zu Vorgängern gleicht der Ring am meisten Goethes Faust, indem er den herrlichen und krönenden Abschluss einer langen Sagenentwicklung bildet, der alle guten Keime der früheren neben vielen durchaus neuen und eigenen Zügen in sich begreift, aber ihre Bedeutung durch eine neue Gesamttidee unendlich erhöht. Das Wunderbare dabei ist, dass aus solchen genialen Schöpfungen selber wieder auf die Vorläufer neues Licht zurückstrahlt. Stein verlieh diesem Gefühl Worte: 'es ist schliesslich einfach und geradezu, als ob der Ring eine den Eddadichtern nicht mehr zugänglich gewesene Urschrift sei, deren theilweises Verständniss man demnach in ihren Liedern nur hie und da verspürte: so sehr scheint im Drama Alles zu seiner Ureinheit zurückgeführt und neu geschaffen und belebt' (Bayr. Bl. 1889 S. 189). Das Geheimniss liegt darin, dass der Meister durchaus organisch aus dem innersten Kern der Sage selber seine Neudichtung schuf, dass er bereits vorhandene Keime mächtig emporblühen liess, andere Züge dagegen mehr zurückdrängte, aber dabei eigentlich nirgends von den Wegen der alten Dichter sich entfernte. Unsere schlechten Poeten dagegen trafen immer nur eine unglaublich äusserliche Wahl vereinzelter Theile, die ihrem beschränkten Interesse wichtig vorkamen, oder wie Jordan suchten sie ebenso gedanken- und stillos alles Erreichbare unterzubringen.

Eine treffliche Beigabe des Buches sind eine Reihe von Anmerkungen, welche der sprachlichen Erläuterung der ausgehobenen Textstellen des Ringes dienen.

Seit Hans von Wolzogens schönen Arbeiten über die Dichtersprache Wagners lasen wir nichts Aehnliches mehr, das gleich erfreulich gewesen wäre. Meinck bekundet in seinen Bemerkungen ein feines ästhetisches Sprachgefühl, dazu eine erstaunliche Belesenheit und eine glückliche Findergabe. Aus griechischen und römischen Autoren, aus Shakespeare, aus alten und neuen deutschen Dichtern bringt er zahlreiche treffende Parallelen bei zu Ausdrücken und Wendungen, die Wagner gebraucht, die unsrer Umgangssprache aber nicht mehr durchweg geläufig und darum ungewöhnlich sind. Die Sprache meint ein Jeder beurtheilen und meistern zu können; Lob und Tadel, womit der Oberflächliche gleich schnell zur Hand ist, trifft nicht den Meister allein, sondern viele andere grosse Denker und Dichter, die ebenso schrieben und sprachen. Man wird gewiss jeden Satz und Ausdruck, der klugen Leuten in Wagners Werken wunderbar scheint, auch bei andern Dichtern, die als sprachliche und stilistische Autoritäten anerkannt sind, zu belegen vermögen.

Das Buch Meincks sei Allen warm empfohlen, da jeder wenigstens einiges Schöne und Neue daraus lernen kann.

Auch aus dem germanischen Norden vernehmen wir ein uns werthvolles Urtheil über des Meisters Neugestaltung der nordisch-deutschen Sage.

Die Schrift Gjellerup's*) über den Ring war einer deutschen Uebertragung wohl würdig, da sie vortrefflich zur Einführung in das Werk geeignet ist, deren auch bei uns immer noch gar Viele bedürfen. Auch wer nicht viel Neues darin findet, wird sich doch der gefälligen Darstellung erfreuen und daraus gerne seine eigenen Eindrücke erneuen. Der Verfasser gibt eine Analyse der Dichtung, in welcher er geschickt die Motiverklärung seiner Inhaltserzählung einzuverweben versteht. Schön nennt er den Trauermarsch die „Drapa“ Siegfrieds; unter Drapa verstanden die alten Skalden ein Preis- und Ehrenlied auf einen König oder Fürsten, worin dessen Thaten aufgezählt wurden. Schön ist auch die Beobachtung (S. 161) „unter den Schicksalsakkorden und der Todesbotschaft der Walküre tritt Brünnhilde zu Siegfrieds Leiche, wie sie dereinst seinem todgeweihten Vater genaht.“ Die Walküren nennt Gjellerup „kriegerische Sturmvögel“ und charakterisirt ihren Ruf als einen „gellenden, raubvogelartigen Kampfschrei.“ In vier Abschnitten behandelt der Verfasser den Stoff und seine Quellen und erweist sich dabei als guten Kenner der altnorwegischen und isländischen Dichtung. Er versteht es gut, die poetische Technik des Meisters ins Licht zu rücken, wie er aus scheinbar leichten Veränderungen eine ganz neue Dichtung schafft. Bei der Todkündigung der Walküre „dem erhabensten Auftritt der Trilogie, vielleicht dem erhabensten, der überhaupt die Bühne betreten, gleich vollendet in plastischer, musikalischer und poetischer Beziehung, einem Auftritt, der dem Auge ein Gemälde, dem Ohre ein Hymnus, dem Gedanken eine tiefsinnige und stilvolle Dichtung ist“, war auf des Skald Eyvindr schöne Dichtung, die Hákonarmál (um 976) zu verweisen, wo Odin die Valkyrjen aussendet, um den König Hákon zu kiesen. „Die Valkyrje sprach, auf den Speerschaft gelehnt: nun wächst der Götter Schar, da sie den Hákon mit grossem Heere heim entboten. Der König hörte, was die Valkyrjen sprachen, die edlen auf ihren Rossen; ernst blickten sie, im Helmschmuck und die Schilde vor sich.“ Und dann reiten sie zum grünen Heim der Götter, um die Ankunft des Helden dem Odin zu melden. Der Gott heisst die

*) Richard Wagner in seinem Hauptwerke „der Ring des Nibelungen“. Aus dem Dänischen übersetzt von Dr. O. L. Jiriczek. Leipzig 1891. 8^o. XII, 207 S.

Einherjar sich erheben, und den kommenden Helden mit hochheiligem Grusse zu empfangen. Die Stimmung in der Walküre und in Eyvinds Gedicht ist oft bis zu wörtlichen Anklängen verwandt. Unter den Quellen des Siegfried waren Simrocks Wieland der Schmied, 11. und 12. Abenteurer, wo wir Waldesweben vernehmen, und die Thidrekssaga besonders Kap. 159—167 zu erwähnen. Den 1. Auftritt im Siegfried III. Aufz. findet der Verf. in poetischer und scenischer Hinsicht wenig interessant, obwohl er der musikalischen Herrlichkeit gerecht wird. Freilich auf den Bühnen erscheint kein schönes Bild, aber in der Dichtung des Meisters sehe ich auch hier ein wundervolles Gemälde, welches er dem Wandererliede der sog. Lieder-Edda entnahm. Wie anschaulich malen die Worte: „aus nebliger Gruft, aus nächtigem Grunde herauf! Erda! Erda! ewiges Weib, aus heimischer Tiefe tauche zur Höh!“ Erda erscheint wie von Reif bedeckt; Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von sich. Dazu steht die Schilderung der Vegtamskvida, wie Odin zum Grabe der Volva reitet und den Todtenzauber singt. Die Volva sagt: Vom Schnee beschneit, beschlagen vom Regen, beträufelt vom Thau, todt war ich lange. Wer die Quellen der Walküre aufzeigen will, muss die schönen Worte der Sigdrifa in der Originalfassung vorführen: „Sie nannte sich Sigdrifa und war Valkyrje. Sie sagte, dass zwei Könige sich schlügen: der eine hiess Híalmgunnar, er war da alt und ein gewaltiger Kriegermann, und ihm hatte Odin Sieg verheissen, aber der andere hiess Agnarr, der Auda Bruder, den kein Wesen beschützen wollte. Sigdrifa fällte den Híalmgunnar im Kampfe.“ Ich meine, gerade diese Worte in ihrer rührenden Schlichtheit enthalten den Keim zu dem Walküren-Motiv des innigsten Mitleidens und Mitfühlens mit Siegmund, weil kein Wesen sich seiner annehmen wollte, weil er allein und verlassen in Noth und Tod stand; aus diesen Worten entsprang der Gedanke, die hehre Göttermaid, wie sie heilige Noth erschaut, im Sturme des Mitgefühls zum Menschenweib zu verwandeln.

Ausserdem behandelt Gjellerup noch das Leitmotiv, die Erotik in der Walküre, wo er sehr beachtenswerthe Gedanken vorbringt, die Naturstimmung im Siegfried, ein Abschnitt, welcher das echt deutsche träumerische Waldidyll vortrefflich zu würdigen versteht, und gibt zum Schluss noch ein Paar Bemerkungen über das Werk als Ganzes.

Des Verfassers schöne, von warmer und echter Begeisterung getragene Schrift ist für den Deutschen hoch interessant, da er darin das Urtheil eines stammverwandten Germanen, eines Dänen vernimmt. Das eigenartig Deutsche, das uns angeboren und unbewusst ist, vermag ein Fremder immer klarer in Worte zu fassen; so lernt der Deutsche besonders durch den Ausländer, was eigentlich an ihm ist. Gjellerups Buch sucht dem Verständniss der Werke in Dänemark Bahn zu brechen; die Dänen haben sich leider in chauvinistischen Anwandlungen zum Deutschen- und Preussenhass verschworen und sich in die Fesseln der schlimmen Auswüchse der französischen Kunst begeben. Die Werke des Meisters haben also in Kopenhagen ähnlich wie in Paris neben dem allgemeinen Unverstande auch noch politische Vorurtheile zu besiegen. Die Walküre errang aber am 7. März 1891 vollen Sieg. Infolge dieser Umstände, da des Meisters künstlerisches Wollen den Dänen lange unbekannt blieb, musste der Verfasser häufig elementare Dinge besprechen, die heute in einem deutschen Buch ähnlicher Art kaum mehr beredet würden. Nicht uneben leitet er seine Schrift mit eigenen Bekenntnissen, wie er zum „Wagnerianer“ wurde, ein. Unbefangenes erstmaliges Anhören des Ringes liess einen völlig deutlichen und übergewaltigen Eindruck in ihm zurück. Was gleich damals in grossen Zügen seiner Seele sich eingeprägt hatte, befestigte und vervollkommnete später liebevolles Versenken ins Einzelne.

Gegen eine Anmerkung auf S. 204 f. muss ich aus wissenschaftlichem Gerechtigkeitsgefühl Einspruch thun. Gjellerup rühmt den Meister, dass er zur nordischen Form der Siegfriedsage griff und nicht zur Mittelhochdeutschen. Uebri- gens stehe sich nicht etwa skandinavische und deutsche Tradition gegenüber, vielmehr altdeutsche (aber nur in skandinavischen Quellen bewahrte) und mittel- alterlich deutsche (im Nibelungenlied, hürnen Seyfrid u. s. w.); zugleich wird auch ein oberflächlicher Hieb auf die norwegischen Forscher geführt, die be- haupteten, in der nordischen Mythologie seien fremde Bestandtheile aufgegangen (siehe Bayr. Blätter XV, 205 ff.). Die Sage von Siegfried und den Nibelungen ist eine Dichtung der Franken aus dem Ende des 5. Jahrhunderts. Von den Franken wanderte sie zu den Oberdeutschen und nach dem Norden zu Norwegern und Isländern. Hier wie dort ward sie stark verändert, das Original kann man nur bei sorgfältiger, überaus schwieriger Einzeluntersuchung wieder erschliessen. Ich neige mit aller Entschiedenheit zur Ansicht derjenigen Gelehrten, welche glauben, dass die Göttersage ursprünglich nichts mit der fränkischen Urdichtung zu thun hatte, das Odin und die Valkyrje, der gesammte mythologische Hintergrund, eine gewiss schöne und erhabene nordische Neudichtung ist. Der nordgermanische Geist ist überaus selbständig und eigenartig, in seinem Bereich wird ein Sagen- typus stäts neu gestaltet und vielfach verändert. So auch geschah es mit der fränkischen Nibelungendichtung. Man kann demnach allerdings mit Grund sagen, dass es im Wesentlichen die Dichtung der Norweger und Isländer war, auf der der Ring sich aufbaut. Ich finde, es liegt ein schöner Gedanke darin, eine alte Sage von Stamm zu Stamm wandern zu sehen. Der Goldhort, der in ihr ver- verborgen liegt, taucht bald heller hervor, bald trübt er sich, wie Zeit und Um- stände es fügen, und anders gestaltet sich Gehalt und Form, wenn ein deutscher Spielmann oder ein norwegischer Skald oder ein Sagenerzähler daran schafft; in hellem Glanze strahlt er, wenn der rechte Meister ihn aufblühen lässt. Aus nord- ischer und deutscher Sage schöpfte Richard Wagner, und darum gerieth ihm ein Werk, das überall verstanden werden muss, wo noch germanischer Geist in Nord und Süd fortlebt.

Die Geschichte der Nibelungensage und des Nibelungenliedes hat in der germanischen Alterthumswissenschaft schon viel Streit erregt. Ausser der Home- rischen Frage wurde wohl keine so lebhaft und oft heftig erörtert. Zahllose Einzelschriften, deren Charakteristikum mitunter fabelhafte Grobheit ist, hat der Nibelungenstreit schon veranlasst. In Bezug auf das Lied ist die Sache heute wohl so ziemlich zum Abschluss gediehen, aber für die Sage scheint erst jetzt eine neue Forschungsepoche anzuheben. Die Untersuchungen über unsere grösste altdeutsche Dichtung dürften wohl auch ausserhalb der zünftigen Fachleute Interesse erregen; aber im Gewirre der oft schwierigen wissenschaftlichen Schriften wird ein Laie sich schwerlich zurecht finden. Ein gemeinverständliches, anziehend ge- schriebenes Buch, das auch der Uneingeweihte benutzen kann, scheint darum nicht überflüssig. R. v. Muths 1877 verfasste Einleitung in das Nibelungenlied verfolgt allerdings diesen Zweck, aber sie ist so unliebsam parteiisch gehalten und leidet auch sonst an allerhand Schwächen, dass sie ihre Aufgabe, die Nibelungenforschung weiteren Kreisen zu erschliessen, keineswegs erfüllt. Der Leser lernt unverhältniss- mässig mehr aus den ausführlichen und klaren Einleitungen, die Zarneke der 6. Auflage seines Nibelungentextes (1887) und Piper seiner Ausgabe des Liedes (1890 in Kürschners deutscher Nationalliteratur) vorausgeschickt haben. In aller-

jüngster Zeit hat nun ein französischer Gelehrter, Lichtenberger*), eine übersichtliche Darstellung der Nibelungenstudien unternommen und dabei Vorzügliches geleistet. Es ist gewiss merkwürdig, aber auch hoch erfreulich, gerade von Seiten eines Franzosen eine so gründliche und objektive Studie über das germanische Heldenepos rühmen zu dürfen. Volle Sachkenntnis, selbständiges Urtheil und klare, gefällige Darstellungsweise zeichnen die schöne Arbeit aus. Der Sage ist grössere Aufmerksamkeit geschenkt als der mehr formellen Frage nach der Entstehung des Nibelungenliedes; Sagengeschichtliches interessiert aber auch sicherlich den nicht philologisch geschulten Leser in höherem Grade. Mit gutem Gewissen darf man auch den Deutschen, der über den gegenwärtigen Stand der Nibelungenforschung Belehrung wünscht und nicht in der Lage ist, die weitschichtige gelehrte Litteratur selber zu studiren, an Lichtenbergers Werk verweisen. Es ist das beste von Büchern dieser Art, die bisher erschienen, und gereicht dem Verfasser zu hoher Ehre, dem deutschen Leser aber zu herzlicher Freude, dass einmal deutsche Art aus dem Spiegel französischer Anschauung so rein und ungetrübt zurückstrahlt.

E. Krause hat mit seinem Buche Tuiskoland**) ein überaus wunderbares, Erstaunen erregendes Werk geliefert. Der Verfasser besitzt offenbar treffliche naturwissenschaftliche Kenntnisse, auch in ethnologischen Dingen urtheilt er zuweilen sehr besonnen und gesund. Sobald er aber mit philologischen Fragen zu thun hat, geräth er in Verwirrung. Die Mythologie, insbesondere die vergleichende, fordert entschieden sehr viel Sprachwissenschaft und ebenso gründliche historische und philologische Schulung. Man muss die Quellen, in welchen die Mythologie überliefert ist, verstehen und prüfen können, ehe man den Inhalt selber benützt; man muss ein Urtheil über einen Zeugen haben, und kann nicht unesehen auf Treu und Glauben jede Aussage hinnehmen. Auf schwankem Grund baut, wer germanische Götternamen mit indischen, griechischen und andern zusammenstellt und vergleicht, ohne dabei die germanische Lautverschiebung, geschweige denn die Ablautgesetze zu berücksichtigen. Die neuerdings immer mehr Anhänger findende Ansicht, dass Asien nicht die Urheimath der sog. Indokelten sein könne, vielmehr Mitteleuropa, sucht der Verf. aus dem Mythenschatze zu stützen; die nordischen Sagen und Sagformen seien darum viel ursprünglicher und älter, als die südlichen, in jenen liege gewissermaassen der Keimzustand vor, der sich in diesen erst entwickelte. Ferner hebt er den richtigen Grundsatz hervor, dass man sprachliche Einheit keineswegs mit ethnologischer zusammen werfen dürfe. Wie verschiedenartige Völker sprechen romanisch oder russisch! Ein besiehtes nicht arisches Volk kann in Urzeiten leicht eine arische Sprache angenommen haben, und erscheint nun allerdings sprachlich als arisch, wie die Gallier in Kurzem sprachlich zu Römern wurden, aber den Grundzug des keltischen Volkstums auch heute noch nicht gänzlich verloren. Nur aus der Eddamythologie kann man vernünftigerweise solche urzeitliche Zustände nimmer hervorleuchten zu sehen hoffen. Wer die germanische Alterthumsforschung auf dem Gebiete der Sprache, der Geschichte, der Sage und Mythologie wirklich kennt, braucht darüber keine Worte zu verlieren. Von der sog. vergleichenden Mythologie ist die Wissenschaft gegenwärtig abgekommen, weil man erkannte, dass man auf viel zu unsichere Anhaltspunkte vorerst angewiesen ist. Zuerst

*) Le poème et la légende des Nibelungen, Paris 1891. 8°. 442 S.

**) Tuisko-Land der arischen Stämme und Götter Urheimath. Erläuterungen zum Sagenschatz der Veden, Edda, Ilias und Odyssee. Glogau 1891. 8°, VIII, 624 S.

muss man die einzelnen Theile kennen, ehe man über das Ganze urtheilt. Auch die natursymbolische Auslegung der Mythen ist verlassen worden. Sie war oft wunderschön, bei Männern wie Uhland selber eine Dichtung, aber zu phantastisch und zu allgemein. Mit etwas Geist mag jeder moderne Liebesroman auch als Naturmythus gedeutet werden. Die Einzelarbeit, zu der wir Jüngeren uns bekennen, scheint manchen Fernerstehenden vielleicht beschränkt, aber sie will ehrlich sein und misst die Aufgabe und die Kraft ab; sie will nicht subjektive Phantasie als wahres Wissen geben. Subjektiv im Kleinen wie im Grossen ist aber Krauses Mythologie. Wäre das Buch eine harmlose und doch warm empfundene Plauderei wie Lists mythologische Wanderungen, so könnte man es ruhig hinnehmen, obwohl auch einem gemüthvollen, für die germanische Vorzeit begeisterten Sinne ein klares Wissen von den wirklichen alten Zuständen nichts schaden würde. Aber es will wissenschaftlich sein, „einen bedeutsamen Fortschritt der Erkenntniss auf diesem Gebiete ergeben und die vergleichende Mythologie vom Fluche der Verachtung, dem sie nicht ohne eigene Verschuldung verfallen war, erlösen!“ Dies zwingt den wissenschaftlichen Beurtheiler, bei aller Anerkennung des grossen Sammelfleisses, der eine Fülle mythologischen Materials zusammentrug, und des ganzen ersten, ethnographischen Theiles, der allgemein unterrichtend wirken kann, dennoch zur Abwehr der Methode und zum Widerspruch gegen den Standpunkt des Verfassers. *)

Wir erwähnten oben schon das merkwürdige Buch, das uns Guido List**) mit seinen deutsch-mythologischen Wanderungen gab. Grundgedanke und Gesinnung, aus welcher das Buch entstand, sind gut und schön. Der Verfasser ist von poetischem Naturgefühl durchdrungen und von inniger Liebe zu den landschaftlichen Schönheiten seiner österreichischen Heimath erfüllt. Er führt uns auf seinen Lieblingsausflügen mit sich und weiss anmuthig und hübsch zu schildern. Beim Anblick der Naturbilder tauchen ihm nun alte Mythen auf, welche in irgend welcher Art damit zusammenhängen. Dem Sagenzauber, der um alte Burgen webt, träumt er gerne nach und sucht auch hier das Walten der germanischen Götter wieder zu finden. Aber freilich, was da vor der Seele des Verfassers auftaucht, ist ein ‚tolles Gekreis.‘ Vom Götterglauben und von der Geschichte der alten Germanen besitzt List nur sehr verschwommene und mitunter grundfalsche Vorstellungen; die Götternamen und Gestalten, die er nach Oesterreich versetzt, sind von ihm erfunden und in Wirklichkeit nie dort bekannt gewesen. Alle Fehler, welche der unwissenschaftlich betriebenen Mythenbehandlung anhaften und denen

*) Die obige streng modern-wissenschaftliche Kritik schliesst eine selbständig eingreifende Phantasie vom Recht auf das gelehrte Mitsprechen bei Dingen aus, welche ihrerseits zum grossen Theile aus der Phantasie hervorgegangen sind, wie die Mythen der Völker. Etwas von der altgermanischen Phantasie wird zwar wohl auch in den späteren Eddaliedern nachgewirkt haben und nachzuweisen sein. Wer jedoch den ausschliesslich philologischen Standpunkt nicht theilt, wird in Krause's reichhaltigem Buche auch ausser dem werthvollen 1. Theile doch noch Mancherlei finden, was ihm für die Hauptfrage, auf welche es dem Verfasser ankam, die europäische Herkunft der Ariogermanen, wohl beachtenswerth erscheinen dürfte, insbesondere die Nachweisungen unzweifelhafter Widersprüche zwischen gewissen europäischen Sonnenmythen und den klimatischen Verhältnissen der bisher angenommenen Heimath Asien. Doch hätte unser werther Beurtheiler nicht den ihm eigenthümlichen wissenschaftlichen Standpunkt mit so fester Ueberzeugung eingenommen, so würde er uns auch nicht mit solch sicherer Hand von dort aus durch die gesamte mythologische Litteratur der neuesten Zeit haben führen können.

Die Redaktion.

**) Deutsch-mythologische Landschaftsbilder. Berlin 1891. 8°. 264 S.

jeder mit altgermanischer Sprache und Geschichte nicht völlig vertraute Schriftsteller anheimfällt, sind hier vereinigt. Auch ist der Verfasser von argen Geschmacklosigkeiten nicht frei geblieben, wie das greuliche Gedicht von ‚Perahta, der Schönsten der Disen‘ (S. 37 f.) zeigt. Dass man aber trotz diesen schlimmen Aergernissen dem Buche doch einigen Geschmack abgewinnt, bewirkt der lebenswürdige, gemüthvolle und echt deutsche Sinn des Verfassers; wirklich Gutes wäre herausgekommen, wenn er nur den Quellen selber und den Ansichten verständiger und kundiger Männer etwas Gehör geschenkt und bei Schilderung der Vergangenheit nicht bloß aus der Tiefe seines Gemüths geschöpft hätte.

Gerade solchen mythologischen Wirrnissen gegenüber, die sich gewaltsam gegen die wahre Erkenntniss altgermanischen Götterglaubens sperren, mag es angezeigt erscheinen, auf einige kürzlich erschienene Gesamtdarstellungen*) der germanischen Mythologie hinzuweisen, worin die in zahlreichen, oft überaus schwierigen und darum nur dem Fachgelehrten zugänglichen Einzeluntersuchungen gewonnenen Grundsätze zum ersten Male beim Aufbau eines Gesamtbildes benützt wurden. Da sehen wir denn, wie auch im heidnischen Götterstaate ewiger Wandel und Wechsel herrscht, dass man nicht von der Anschauung eines reich bevölkerten urgermanischen Götterhimmels ausgehen darf, von dem sich bei den einzelnen Stämmen nur elendes Trümmerwerk gerettet, dass vielmehr die Schaar der Himmlichen schon im Heidenthum ein nach Zeit und Umständen sehr verschiedenes Bild darbot. Der noch aus urarischer Gemeinschaft stammende Kult des Himmelsgottes (germ. *Tiwaz*, altnord. *Týr*, ahd. *Ziu*) und seiner lieben Gemahlin (germ. *Frijō*, Sanskrit *priyā*), der Erdgöttin, hatte schon um Christi Geburt seine Allgemeinheit verloren und war auf bestimmte Völkerbünde, insbesondere die Ermionen, woraus die Thüringer, Alemannen und Schwaben, die treuesten Ziuverehrer hervorgingen, beschränkt. Bei den meeranwohnenden Ingvaeonen stand *Nerthus* und bei den Schweden *Freyr* (wohl ein alter Beiname des *Tiwaz*) und *Njorthr* im Mittelpunkt des nationalen Kultes; die Norweger erhoben im 7. oder 8. Jahrhundert den *Thorr*, den Donnerer, zum Nationalgott; den *Thunraz*, der ja nur eine besondere Seite des Himmelsgottes bildet (vgl. Jupiter tonans), kannten wohl sämtliche germanische Stämme, aber nirgends ward er gleich hoch geehrt, wie in Norwegen. Der schwedische Freyr-, Njorthr- und der norwegische Thorskult vereinigten sich; so sehen wir die isländischen Ansiedler (von 874 ab) unter dem Schutze der Dreiheit *Freyr*, *Njorthr*, *Thorr* dahinsegeln und im öffentlichen wie im privaten Leben, am Thingplatz wie im Hause, bleiben die drei die heidnische Zeit hindurch vollends unangefochten mächtig. Ganz anders freilich stand es in der norwegisch-isländischen Kunstdichtung der Skalden, wo der deutsche Wödan (nach nordischem Lautgesetz Othen, Othin) über alle andern Götter den Sieg davon trug. Der Wödankult kam etwa zu Anfang unserer Zeitrechnung bei den rheinischen und niederdeutschen Germanen, den späteren Franken und Sachsen auf. Von dort verbreitete er sich weiter, mit den Sachsen und Angeln zog er nach England. Auch die Langobarden, welche bis zum 5. Jahrhundert an der untern Elbe sassen,

*) Eine kleine zur Uebersicht geeignete Mythologie gab F. Kauffmann, deutsche Mythologie, Stuttgart 1890. Kl. 80. 107 S.; zwei wichtigere grössere Arbeiten sind die von E. H. Meyer, germanische Mythologie, Berlin 1891. 80. XI 354 S.; und von E. Mogk, Mythologie (in Pauls Grundriss der germanischen Philologie, Strassburg 1891. Bd. I S. 982 bis 1138 erschienen. Ebendort im Band II, 1. Abtheilung findet sich eine schöne Uebersicht über die deutsche Heldensage von B. Symons, worin die Einzelforschungen zur Gesamtdarstellung verarbeitet wurden.)

nahmen ihn an, und noch in Aufzeichnungen, die erst in der Lombardei gemacht wurden, klingt er nach. Zu den Norwegern und Schweden kam Wôdan über Dänemark, um 800 scheint Othin bereits im Norden bekannt gewesen zu sein. Der aus Deutschland eingewanderte Gott hatte natürlich den alten und eingewanderten nordischen Göttern gegenüber einen schwierigen Stand, es ward um den Vorrang der alten nationalen Kulte und des zugewanderten deutschen gekämpft. Die Entscheidung fiel dahin aus, dass das Volk und auch die Edlen, sobald es sich um eigentliche Ausübung des Kultes handelte, dem Alten treu blieben, dass aber Othin, der Valhollherrscher, in der nordischen Kunstpoesie, welche überhaupt gern fremde Stoffe wie z. B. die fränkische Nibelungensage den heimischen vorzog, glänzend verherrlicht wurde. Im Wellenschlag der Wikingerzeit, vielfach erst geweckt und genährt von den wärmenden Sonnenstrahlen südlicher Kultur, unter dem Verkehr mit den oft hochgebildeten Franken, Angelsachsen und Iren erwuchs der kunstvolle Bau der nordischen Mythologie, die sich auf gewaltigem Hintergrund, auf der christlicher Mythologie entnommenen Anschauung von Welterschöpfung und Weltbrand so geheimnissvoll und grossartig abhebt, als die letzte geistige Schöpfung, in der germanisches Heidenthum mit vollen Akkorden und mit dem versöhnenden Ausblick auf eine bessere Zukunft ausklingt.

Die vielgestaltige Göttermutter, einst die Gemahlin des Tiwaz, ging auf Wôdan über; ihre unendlich manigfaltigen Wesensäusserungen, die vielen Benennungen, welche ihr Wesen zu umfassen trachteten, gaben die Veranlassung, dass aus der einen Urmutter bei den einzelnen Stämmen je nach deren Charaktereigenthümlichkeit und Wohnsitz viele andere Göttinnen hervorgingen, die aber immer nur wie die unendliche Variation des einen Grundthemas, bald mild und freundlich, bald verderblich erscheinen. Ist doch die Mutter Erde in winterlicher Todesstarrheit und in sommerlichem Blumen- und Blätterschmuck voll warmen Lebens des Weltenwerdens Walterin, der Leben und Tod unterthan sind.

Endlich aber erscheint uns neuerdings das ungezählte Heer der Elbe und Wichte, die hold oder unhold überall in Haus und Hof, Feld und Flur, Berg und Thal, Wald und Wasser und Luft, ober und unter der Erde den Menschen umschweben und von deren Wirken die schönsten und traulichsten Volkssagen berichten, in anderem Lichte als früher. Während man nämlich früher in den Elben, besonders sofern sie in Sagen der christlichen Zeit vorkommen, mit Vorliebe verblasste Götter suchte, die Elbensagen und Märchen als Niederschläge alter Göttermythen betrachtete, hat man heute erkannt, dass dieser Art von Mythologie gewisse typische Vorstellungen zu Grunde liegen, die weder spezifisch germanisch noch indogermanisch, vielmehr allgemein menschlich sind, und die geradeso den rohen und wilden Volksstämmen wie den im Besitze einer Kultur Befindlichen eignen. Diese allgemeinen zweifellos dem Seelenleben des Menschen mit Naturnothwendigkeit entkeimenden Typen besitzen in hohem Maasse die Fähigkeit, allen Zeiten und Umständen sich anzuschmiegen. Besonders leicht nehmen sie örtliche Färbung an, da ja in ihnen gleichsam die naive Naturanschauung eines Volkes zum Ausdruck kommt; und diese ist begreiflicher Weise eine andere in den Alpen als in der norddeutschen Tiefebene oder in Norwegen oder auf Island. Bei aller Einstimmung der Grundvorstellung ist darum die Einzelausführung stets eine sehr manigfaltige. Dieser Geister- oder Dämonenglaube ist auch die älteste und ursprünglichste Religion des Menschen. Seinen Gott aber trägt ein Jeder im eigenen Herzen. Darum bleiben höher entwickelte und edler gebildete Völker bei diesen primitiven Vorstellungen nicht stehen, sie streben nach besseren und reineren. Sie schaffen sich waltende Götter, die in ihrer Machtfülle weit über den elbischen Geistern im Himmelslichte thronen, denen alles unterthan ist. Aber merkwürdiger

Weise hat das Volk fast nie von seinen einfacheren Religionsanschauungen gelassen, mochten noch so edle und reine Götterbegriffe darüber stehen. Der Glaube an elbische Geister ist kein Niederschlag des Götterglaubens, sondern weit älter und ursprünglicher als dieser, ja eher die Quelle des Letzteren. Als unausrottbare Wurzel hat er auch alle Wechsel höherer Religionsvorstellungen bis in die jüngste Zeit überdauert. Diese Erkenntniss verdankt die germanische Mythologie den anthropologischen Studien.

Wer treu zu des Meisters Kunst steht, dem, sollte man meinen, muss auch die Herrlichkeit unserer altdutschen Dichtung aufgehen. Ihm wird es unter den Mühen und Nöthen der Gegenwart immer eine Erholung und Erhebung sein, zu den Schöpfungen der Vergangenheit zurückzukehren. Weil diese Vergangenheit auf die Gegenwart zurückstrahlte, wie J. Grimm es erhoffte, wenigstens auf den Sinn Richard Wagners, erblühte eine nach Form und Inhalt deutsche Kunst, die allem Neuen, das gut und wahr ist, vollauf gerecht wird und doch zugleich auf dem alten geweihten Grunde steht; sollte sich einmal noch in der Zukunft auch ein echtes deutsches Volksleben entfalten, so geschähe es gewiss vor Allem dadurch, dass die Deutschen die ernste Mahnung des Altmeisters deutscher Wissenschaft, des Meisters deutscher Kunst, und ihres Kaisers hörten, durch liebevolles Versenken in die eigene Vergangenheit sich das ideale Verständniss für die Thaten der Gegenwart und Zukunft zu gewinnen!

Wolfgang Golther.

Josef Standthartner. — Julius Cyriax. †

In der zweiten Hälfte des nun endenden Jahres, das uns Bayreuthern so überaus Herrliches brachte, wurden unserem Kreise auch zu schmerzlichem Verluste zwei der Getreuesten entrissen, solche Männer, wie wir sie nöthig haben, die als Beispiele der in Liebe und Glauben festwurzelnden Treue zum grossen Menschen und erhabenen Künstler aus der Masse der herzlos vorbeidrängenden oder flachsinnig bewundernden Mitwelt hervorragend, dem Gedächtnisse der Unsern über die Gegenwart hinaus erhalten bleiben sollten. Dr. Josef Standthartner († 29. 8.), der stäts innig-ergebene und in grosser Weise hilfreiche persönliche Freund seit den schweren Wiener Tagen aus der Tristan-Zeit in den 60^{er} Jahren, der so treffliche Arzt wie verständnisvoll eifrige Kunstförderer, eine der letzten echten altösterreichischen Bürgergestalten der einst so deutschen Donaustadt; — und Julius Cyriax († 29. 9.), der in selbstloser Anhänglichkeit und unbedingter Verehrung zu jeglichem Dienste treu-freudig bereite Vertreter Wagnerianischer Gesinnung und der Bayreuther Sache in England, unter den grossen Kaufherren der britischen Weltstadt eine vereinzelte Erscheinung deutschen Gemüthes und Kunstsinnes: — wir betrauern in ihnen Beiden vor Allem den Adel des warmen Herzens, ohne den es uns unmöglich dünken muss, dass auch selbst das feinste Verständniss, die reichste Begabung für die Kunst, das weiteste Wissen, die erregteste Begeisterung, die höchste Stellung und die dienlichsten Mittel genügen könnten, Bayreuther Geist in volles Leben zu rufen. Der Grund, worauf einzig solcher Geist gedeihen kann, dieser menschliche Herzensgrund des Glaubens und der Liebe, er war das vorzügliche Eigen, das alle Unterschiede des Wesens, Wirkens und Verdienstes ausgleichende Gemeinsame der Männer, denen wir am Jahresende in die strahlende Halle unserer schönsten Erinnerungen den ernststen Trauerkranz aufhängen müssen. —

Robert Franz †.

Des jüngst dahingeshiedenen edlen Meisters der Tonkunst auf dem Gebiete des echten deutschen Liedes, Robert Franz († 24. 10.), haben die „Bayreuther Blätter“ schon bei Lebzeiten, nach dem Vorgange der beiden Meister der symphonischen Dichtung und des musikalischen Dramas, Franz Liszt und Richard Wagner, verehrungsvoll gedacht in den Aufsätzen von Ludwig Schemann („Franz Liszt als Schriftsteller“ 1887, IX./X.) und Heinrich M. Schuster („Die Verbindung von Musik und Poesie im Liede“ 1890, VI.). Wir erinnern unsere Leser heute in stillem Gedenken an diese Schriften und insbesondere an die der Letzteren voraufgehenden Worte: „Richard Wagner über Robert Franz.“ —

Geschäftlicher Theil.

Die Zentralleitung bringt hiermit zur allgemeinen Kenntniss, dass von der General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zu Bayreuth am 23. Juli 1892

gemäss § 11 der Satzungen zum Vorort und demnach Sitz der Zentralleitung Berlin,

zu Mitgliedern der Zentralleitung:

Contre-Admiral à la suite der Marine Graf Waldersee,
Geheimer Ober-Regierungsrath Freiherr von Seckendorff,
Professor Dr. B. A. Wagner,
Major a. D. von Rosenberg,
Regierungs-Assessor von Puttkamer,
Geheimer Rechnungsrath Erdtmann,
Premier-Lieutenant von Chelius,
Hofkapellmeister Sucher,
Freiherr von Wolzogen,

gemäss § 24 der Satzungen

zum Delegirten des Kuratoriums des Richard Wagner-Festspiel-Stiftungsfonds für die Zeit bis zur nächsten ordentlichen General-Versammlung:

Freiherr von Wolzogen,

gemäss § 15 der Satzungen

zu Rechnungs-Revisoren:

Regierungs-Rath Ressler und
Professor Dingeldey,

zu deren Ersatzmännern:

Oscar Merz und
Kapellmeister Smolian

gewählt worden sind.

Seitens der Zentralleitung sind auf Grund des § 10 der Satzungen

Herr Bürgermeister, Geheimer Hofrath von Muncker zu Bayreuth
zum Vorstand des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins und

Herr Justizrath Meyer ebendasselbst zum Stellvertreter

für die Zeit bis zur nächsten ordentlichen Generalversammlung des Vereins gewählt worden.

Da Herr Contre-Admiral à la suite der Marine Graf Waldersee und Herr Regierungs-Assessor von Puttkamer bis auf Weiteres zur Theilnahme an den Berathungen der Zentralleitung dauernd verhindert sind, so hat die Zentralleitung auf Grund des § 13 Abs. 2 der Satzungen aus den im Vororte wohnenden Vereinsmitgliedern

Herrn Musikalienhändler P. Thelen und

Herrn Hauptmann von Stuckrad

zu Stellvertretern der obengenannten Herren bestimmt.

Die Funktionen innerhalb der Zentralleitung sind in folgender Weise vertheilt worden:

I. Vorsitzender: Freiherr von Seckendorff, Geheimer Ober-Regierungsrath,

II. „ Dr. B. A. Wagner, Professor,

I. Schriftführer: von Rosenberg, Major a. D.,

II. „ Erdtmann, Geheimer Rechnungsrath,

Kassenführer: P. Thelen, Musikalienhändler.

Berlin, im Oktober 1892.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Bericht für das Jahr 1891/2.

Die der Verwaltung zur Verfügung gestandenen Mittel waren wesentlich geringer, die vorgelegenen Gesuche um Verleihung von Stipendien jedoch nicht weniger zahlreich als in den Vorjahren.

Eine nicht unbedeutende Einschränkung von Bewilligungen hätte erfolgen müssen, wenn nicht die Festspiel-Leitung in freundlichem Entgegenkommen 200 Eintrittskarten zu den diesjährigen Aufführungen zur Verfügung gestellt hätte.

Hierdurch wurde es ermöglicht 116 Gesuche in befriedigender Weise zu erledigen, während nur 27 Gesuche leider nicht berücksichtigt werden konnten.

Die Jahres-Rechnung stellt sich wie folgt:

I. Grundstock - Conto.

Stand am 1. Oktober 1891 . . . *M* 5870.—

26. Februar Zuweisung v. H. Th. " 300.—

Stand am 1. Oktober 1892 *M* 6170.—

II. Stipendien - Conto.

a) Einnahmen:

1891.	Oktober 1.	Vortrag vom Jahre 1890/1	<i>M</i>	549.80
	November 25.	Spende von Herrn S. R. in Frankfurt a/M.	"	10.—
	" 27.	" " " Lieut. Sch., Metz	"	3.—
	" "	" " " R. R., Neapel	"	50.—
	Dezember 14.	" " " Fräulein M. S. R., Gendringen	"	10.—
	" 27.	" " " G. K. T.	"	10.—
1892.	Februar 2.	" " " V. v. St., Stockholm	"	40.—
	März 3.	" " Frau G. H., Rom	"	400.—
	Juni 15.	" " Herr A. B., Valentigney	"	100.—
	" 21.	Ueberweisung der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins	"	3900.—
	" 24.	Spende von Herrn F. Sch., München	"	500.—
	Juli 20.	" " Frau v. H., Bellin	"	100.—
	September 30.	Zinsen vom Grundstock - Conto	"	241.80
	" "	" " Stipendien - Conto	"	44.85
				<i>M</i> 5959.45

b) Ausgaben:

1892.	Juni 11. — August 20.	Stipendien in baar	<i>M</i>	4020.—
	" "	Eintrittskarten	"	1660.—
				<i>M</i> 5680.—

c) Abgleichung:

Einnahmen . . . *M* 5959.45

Ausgaben . . . " 5680.—

Vortrag für das Jahr 1892/3 *M* 279.45

Für die freundlichst gebrachten Spenden sei hiermit nochmals verbindlichst gedankt.

Bayreuth, 1. Oktober 1892.

Die Verwaltung
der Richard Wagner-Stipendienstiftung.

(gez.) Max Gross.

Vereinsnachrichten.

Jahresbericht des Klagenfurter Zweig-Vereins.

Im Frühjahr 1891 verlor der Verein seinen bewährten, umsichtigen und rege thätigen Obmann Herrn Cyrill Hynais, der einem Rufe als Lehrer an das Musikinstitut Horrakl in Wien Folge leistete. Im Winter 1891/92 gewannen wir nun als artistischen Leiter eine neue treffliche Kraft in Herrn Edwin Komauer. Von bewährten auswärtigen Kräften unterstützten durch ihre Kunstgaben das Fräulein Kroneisen, Opernsängerin aus Graz, und Herr Ernst Appel als Balladensänger mehrer unserer Abende. Die Thätigkeit des Vereines erstreckte sich im Winter 1890/91 auf die Abhaltung von alle Montage stattfindenden sogenannten Herrenabenden, von jeden Monat stattfindenden Damenabenden und Veranstaltung eines Konzertes. Im Winter 1891/92 mussten diese Herrenabende entfallen, da die Betheiligung eine zu geringe war, die Damenabende erfreuten sich jedoch stäts regsten Besuches von Seiten der Mitglieder und Gäste, ebenso erzielte eine erfreuliche Wirkung das im Frühjahr 1892 zu Ehren des Geburtstages Richard Wagners veranstaltete Konzert.

Neben verschiedenen Vorlesungen war der Verein bestrebt, durch Wahl der echten, wahren Musik bildend und läuternd auf die Zuhörer zu wirken, und brachte daher sowohl für Orchester als Gesang der Hauptsache nach neben Richard Wagner nur Werke hervorragender Meister zur Aufführung.

Die am 7. Mai 1892 stattgefundene Generalversammlung verstärkte den Vereinsvorstand, und es gingen als gewählt hervor:

Josef Rhomberg, behördl. aut. Geometer, Obmann,
 Dr. Alfred Leopold, Obmannsstellvertreter und Schriftführer,
 Edwin Komauer, artistischer Leiter,
 Franz Botschon, Archivar,
 Johannes Heyn, Kassier,
 Professor Hans Neckheim, Beirath,
 Professor Heinrich Komm, „
 Dr. Josef Lemisch, „

Zur Aufführung wurden gebracht:

Mozart, Trio für Klavier, Violine und Cello (Frau Decker, Herr Reiter jun. und Herr Mayer); Pergolese, Duett aus dem Stabat Mater (gesungen von Frau Reiter und Frau Pitter); Wagner, 3 Lieder, Der Engel, Stehe still und Im Treibhaus (gesungen von Jos. Rhomberg); Beethoven, Theil aus dem Septett für Violine, Viola, Violoncello, Basso, Clarinette, Fagotto und Horn); Beethoven, Quintett für Klavier und Blasinstrumente; Schubert, Lieder (gesungen von Fräulein Mitteregger); Mozart, Larghetto für Cello und Klavier (Hr. Maier und Hr. Komauer); Mozart, Don Juan „Bande der Freundschaft“ (gesungen von J. Rhomberg); Brückler, 2 Lieder (gesungen von J. Rhomberg); Wagner aus dem 3. Akt „Tannhäuser“, Einleitung, Tannhäusers Pilgerfahrt, Orchester und Gesang (Solo Hr. Mazenauer); Brückner, 1. Satz aus der 3. Symphonie (Klavier Hr. Edwin Komauer); Wagner, „Lohengrin“, Verweis an Elsa (gesungen von J. Rhomberg); Komauer, 2 Lieder, Wolf, Hugo, 2 Lieder, (gesungen von J. Rhomberg); Wagner, Einleitung und Szene des Venusbergs aus Tannhäuser nach der neuen (Pariser) Bearbeitung (Klavier Hr. Komauer); Siegfried's Tod und Trauerklänge aus der „Götterdämmerung“ (Klavier H. Komauer, Gesang Rhomberg); Liszt, Thränen und Morgenhymne eines Kindes (Klavier Hr. Hans Neckheim); Beethoven, Romanze, Wagner, ein Albumblatt (Klavier Herr Komauer, Violine Herr Klimann); „Walküre“, Abschied Wotan's von Brünnhilde und Feuerzauber (Gesang Hr. Mazenauer, Klavier Hr. Komauer); Liszt (Rapsodie Nr. 12) (Klavier Hr. Professor Kamm); Wagner, Schmerzen, Jensen, Lehn deine Wang' (gesungen von Fräul. v. Buzzi); Beethoven, Kreutzer-Sonate (Violine Hr. Direktor Reiter, Klavier Hr. Professor Neckheim); Liszt'sche Bearbeitung des „Liedes an den Abendstern“ (Klavier Frl. Rabitsch); Wagner, „Lohengrin“: „Habt Dank ihr Edlen von Brabant“, „Meistersinger“: „Verachtet mir die Meister nicht“ (gesungen von Herrn Ernst Appel); „Parsifal“, Vorspiel (Klavier Hr. Komauer); Reiter, Josef, Grab im Busento, Edward, Schatzgräber (gesungen von Hrn. Ernst Appel); Beet-

hoven, Andante aus dem B-dur-Trio Reiter (Violine), Komauer (Klavier), Mayer (Cello); Reiter, Josef, Ganyed, Der Pilgrim, Der Sänger (vorgetragen von Hrn. Ernst Appel); Wagner, „Meistersinger“, Vorspiel zum 3. Akt; „Tannhäuser“, Vorspiel und Gesang Elisabeths aus dem 2. Akt: „Dich theure Halle grüss' ich wieder“ (gesungen von Fräul. Kroneisen); Haydn, Streichquartett in g-moll; Brückler, Hugo, 2 Lieder (gesungen von Fräul. Aurelie Kroneisen); Wagner, Preislied aus „Meistersinger“, Ein Albumblatt, für Orchester (Damenorchester); Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ für Orchester; Schumann, „Widmung“, „Er, der herrlichste von Allen“, Komauer, Edwin, „Hell schmetternd ruft die Lerche“, (gesungen von Fräul. Kroneisen a. Graz); Beethoven, Septett für Violine, Viola, Violoncello, Basso, Clarinette, Fagotto und Horn; Liszt, „Vergiftet sind meine Lieder“ Reiter, Josef, „Im Schlosshof“, (gesungen von J. Rhomberg); Wagner, Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser“ (gesungen von Fräul. Kroneisen mit Orchester); Vorspiel zu „Parsifal“, für Orchester.

Berliner Wagner-Verein.

Zum Gedächtnisse der vor 50 Jahren stattgehabten ersten Aufführung des „Rienzi“ in Dresden veranstaltete der Berliner Wagner-Verein vom 25. Oktober seinen 63. Vereinsabend, dessen erster Theil mit einem Vortrag des Herrn Professor B. A. Wagner, dem *Gebet des Rienzi*, gesungen von Herrn Hofopernsänger Georg Ritter, und der *Scene und Arie des Adriano*, gesungen von Frau Kammer Sängerin Moran-Olden, dem genannten Werke gewidmet war, während der zweite Theil Mozart's Fantasie c-moll für Klavier und Liszt's ungarische Rhapsodie, vorgetragen durch Herrn Dr. Jedliczka, *Loge's Erzählung*, gesungen von Herrn G. Ritter, und *Siegfrieds Abschied von Brünnhilde*, gesungen von Herrn Ritter und Frau Moran-Olden, darbot. —

Am 21. November, also dicht nach dem Elisabeth-Tage (19.), brachten die vereinigten Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam Liszt's „*Heilige Elisabeth*“ in einem grossen Konzerte zu festlicher Aufführung. Unter der Direktion Karl Klindworths spielte das verstärkte Philharmonische Orchester, die Solisten waren Frau Rosa Sucher, Gisela Staudigl, die Herrn K. Scheidemantel, R. Krasa, E. Severin, H. Richard. Die Chöre bestanden aus dem verstärkten Klindworth'schen Damenchor und dem Sängerbunde des Lehrervereins. —

Wiener Neuer Zweig-Verein.

Im kommenden Winter wird Mr. Houston Stewart Chamberlain in dem N. W.-V. zu Wien Vorträge halten über das Leben Richard Wagners, deren erster bereits am 26. 10. 92, der zweite am 9. 11. stattgefunden hat; sie behandeln die Kunstwerke, die literarische Thätigkeit, die Stellung zur Welt und in der Welt und „Bayreuth“.

Rienzi-Gedenkfeier in Osnabrück. (27. 10.)

Auf Veranlassung des Wagner-Zweigvereins fand im Stadttheater eine Feier mit Fest-Prolog (Frln. Wagner) und unter Mitwirkung der Kapelle des Inf.-Reg. Nr. 78 (kgl. Musikd. Schröder) statt, welche Stücke aus „Rienzi“, „Tannhäuser“, „Walküre“, „Götterdämmerung“ zur Aufführung brachte.

Missionsfest in Pössneck.

Bei der Abendfeier des Missionsfestes am 18. 10. 92 trugen die Mitglieder des Gesangsvereins unseres Herrn Vertreters, J. H. Löffler, „*Lohengrin's Herkunft*“ und „*Tannhäuser*“, „Gesang der Pilger beim Auszug, Hirtenlied und Gesang der Pilger bei der Heimkehr, dergestalt vor, dass diese musikalischen Momente stimmungsvoll eingriffen in den auch vom Gral und der Wartburg redenden Vortrag des Herrn Archidiakonus Mess aus Meinigen „über die Bedeutung der Kindergottesdienste für das kirchliche Gemeindeleben“. —

Bayreuther Bühnenfestspiele.

Am 10. November fand die Eröffnung des ersten Lehrganges zur Ausbildung und Uebung musikalisch-dramatischen Vortrags- und Darstellungs-Styles zu Bayreuth satt.

An eine Ansprache des Herrn Musikdirektors Julius Kniese schloss sich der Chor „Wach auf, es naht gen den Tag,“ gesungen von den bisher zu dem Probe-Monat zugelassenen 13 Damen und 11 Herren.

Die stylistischen Errungenschaften der bisherigen Festspiele sollen den jungen Lehrkräften zu Gute kommen und diese durch gemeinsame Uebungen nach jeder, bei diesem Style in Betracht kommenden Richtung zu einer Genossenschaft von Bayreuther Geist und Gesinnung zusammengeschlossen werden.

Nach Aussen hin hat Bayreuth, wie bisher, nur durch die fertigen Ergebnisse seiner Versuche und Bestrebungen zu reden, die ihrerseits lediglich im Sinne der Bayreuther Festspiele verstanden sein wollen.

Allen Gönnern und Freunden, die zu diesem Tage so freundliche Grüsse ihres treuen Gedenkens nach Bayreuth gelangen liessen, sei hiermit der herzlichste Dank gesagt! —

Generalregister.

Richard Wagner.

Drei Briefe. 181. — Die ursprüngliche Fassung des Preisliedes. **VII./VIII.** 225. —

Charles Bonnier.

Aus dem Briefe eines Franzosen an einen Deutschen. (Tannhäuser-Nachklänge.) 60. —

Houston Stewart Chamberlain.

Parsifal's Christbescheerung. Ein Weihnachtsmärchen. 28. — Aus dem Briefe eines Engländers an einen Franzosen. (Tannhäuser-Nachklänge.) 51. — Musikausstellung und Festspiele. 382. —

William Ashton Ellis.

Aus dem Briefe eines Engländers an einen Deutschen. (Tannhäuser-Nachklänge.) 76. —

Rudolf Geyer.

Mozart's Don Juan. Ein Vortrag zur Mozartfeier. 87. —

Arthur Graf Gobineau.

Die Renaissance. Zweiter Theil: Cesare Borgia. Deutsch von Ludwig Schemann. **X./XI.** 337. — **XII.** 409. —

Wolfgang Golther.

Ueber Scenenbilder in den Werken. (Tannhäuser-Nachklänge.) 123. — Ueber einige Schriften zur deutschen Sage und Mythologie. 448. —

Friedrich von Hausegger.

Die neue Scene im Venusberg. (Tannhäuser-Nachklänge.) 78. —

Friedrich Hofmann.

Aus dem Briefe eines Deutschen aus Oesterreich. (Tannhäuser-Nachklänge.) 80. —

Engelbert Humperdinck.

Wintergedanken über Sommerfreuden. (Tannhäuser-Nachklänge.) 57. —

Max Koch.

„Oper“ und „Drama“ im „Tannhäuser.“ (Tannhäuser-Nachklänge.) 83. —

Fritz Koegel.

Der Bau des Tristan-Dramas. 257. —

Franz Lechleitner.

Der Sängerkrieg auf der Wartburg. 275. —

Johann Heinrich Löffler.

Der Genius und sein Werk. (Tannhäuser-Nachklänge.) 132. —

Malvida von Meysenbug.

Tannhäuser in Paris und in Bayreuth. (Tannhäuser-Nachklänge.) 62. —

Martin Plüddemann.

Karl Loewe. 318. —

Alexander Ritter.

Was lehrt uns das Festspieljahr 1891? I. 1. — Eine Erinnerung an Josef Tichatschek. 121. —

Romain Rolland.

Der französische Geist und das französische Drama. IX. 297. —

J. van Santen Kolff.

Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens. I.: 21. — II.: 95. — III.: 170. —

Ludwig Schemann.

Paul de Lagarde. Ein Nachruf. VI. 185. —

Paul Schubring.

Aus dem Briefe eines deutschen Jünglings. (Tannhäuser-Nachklänge.) 136. —

Edouard Schuré.

Brief an Hans von Wolzogen über die Aufführung des „Tannhäuser“ zu Bayreuth 1891. (Tannhäuser-Nachklänge.) 70. —

Heinrich M. Schuster.

Mozart's nationale Bedeutung. 231. —

Richard Strauss.

Brief eines deutschen Kapellmeisters über das Bayreuther Orchester. (Tannhäuser-Nachklänge.) 126. —

Henri Viotta.

Aus dem Briefe eines Holländers über die Bayreuther „Elisabeth.“ (Tannhäuser-Nachklänge.) 84. —

Fr. Vult von Steyern.

Aus dem Briefe eines Schweden über Bayreuth. (Tannhäuser-Nachklänge.) 65. —

Adolf Wahrmund.

Paul de Lagarde. 210. —

Gustav Wittmer.

Christiani estote! V. 145. — Tannhäuser-Erlebnisse. Eine Schlussbetrachtung (zu den „Tannhäuser-Nachklängen“). 284. —

Hans von Wolzogen.

Einer, Anderer und Meyer. Ein Masken-Terzett zur Carnevalzeit. (Tannhäuser-Nachklänge.) III., IIII. 37. — Amerika in Bayreuth. (Marc-Twain.) Ein Festbericht als Fastenbrief. Ich an Einer. (Tannhäuser-Nachklänge.) 137. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXXII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 10. Wagner im Gymnasium. Von Rudolf Schlösser. (Rud. Merklein, „Zur Schulreform.“) 291. —

Gedenkworte.

Hans Herrig †. Von H. v. W. 222.

Josef Standthartner. — Julius Cyriax. — Robert Franz †. Von H. v. W. 462. —

Geschäftlicher Theil.

- I. Zentralleitung in Berlin: Einladung zur Generalversammlung und Kassabericht, Beilage zu VI. — Wahlen der Generalversammlung 463.
- II. Redaktion der „Bayreuther Blätter“: Caritas! Beil. VI., 296, Beil. IX. — H. Burger † Wilhelm Langhans †. Subskription auf Herrig's Schopenhauer-Schriften 296. — Anmeldung der „Aufführungen“ 296, Beil. IX., 472. Bericht über die Generalversammlung Beil. IX. — Abonnementszahlung 472.
- III. Nachrichten aus Zweigvereinen und Ortsvertretungen:
 - a. *Gedenkfeiern*: Mozart. Berlin (Ver. W.-V.), Oels, Plauen, Riga 35/6. — 13. Februar. Berlin (Ver. W.-V.), Breslau (evangel. Gesellenverein), Darmstadt, Graz, Heidelberg. Pössneck, Wien (Favoriten) Beil. IV. Wien (N. W.-V.) 295. — 22. Mai: Asch, Berlin, Düsseldorf, Kiel, Leipzig (Ak. W.-V.), Weimar 293/4. Wien (N. W.-V.) 295. —
 - b. *Grössere Berichte aus Vereinen*: Berlin (Ak. W.-V.) Beil. V. Klagenfurt 465. Wien (N. W.-V.) 295. —
 - c. *Statistisches und besondere Nachrichten*: Wagner-Museum in Wien. 224. — Vorstandswahlen und Vertreterwechsel: Brünn 183. Darmstadt Beil. IV. Graz 224. Heidelberg 183. Kempten 184. Leipzig (Ak. W.-V.) 224. London Beil. IV. Wien (Ak. W.-V.) Beil. II/III. — Neue Vertretungen: Hildrungen, New-York. Saargemünd 183. — Erlöschen: Bautzen 293. Burg, Dordrecht, Hagen 107, Kirchheimbolanden 183. Konstanz, Neuss 293. —
 - d. *Vorträge und Vorlesungen*: Berlin (Heintz, Wagner) 293, 466. Berlin (Ak. W.-V.: Huber, da Motta) 35, 184, Beil. IV. Breslau (Koch) Beil. IV. Graz (Hofmann) Beil. IV. Hannover (Kastrop) 184. Karlsruhe (Mey) Beil. IX. Kiel (Müller) 294. Leipzig (Ak. W.-V.: Dinger, Heitz, Schlösser, Springer, Zenker) 294, Beil. IX. London (Ashton Ellis) Beil. IV. Pössneck (Encyklopädie) Beil. IV. Rheydt (Rockicki) 107. Weimar (Seidl) 294. Wien (Lewinski) 36, Beil. IV. Wien (N. W.-V.: Chamberlain, Hynais, Haller, v. Lichtenberg) 36, 295, 466.
 - e. *Musikaufführungen*: Asch 35, 293. Amsterdam 107, 293. Berlin (Ver. W.-V.) 35, 466. (W.-V.) 184, 293, 466. (Ak. W.-V.) 34, Beil. IV, Beil. V, 183. Darmstadt 35, 107, Beil. IV (Jahresbericht). Graz 35, Beil. IV, 224. Grossenhain Beil. IV. Hannover 184. Kiel 107, 294. Leipzig (Ak. W.-V.) 294. London 294. Mannheim 35. München 107. Oels 35. Osnabrück 224, 466. Plauen 35, Beil. IV, 224, Beil. IX. Pössneck 466. Reichenberg 35, 184. Riga 36, 107, 184, 294. Turin 224. Waidhofen 224. Wels Beil. IX. Weimar 294. Wien (Ak. W.-V.) 86, 184, 224, 244, (N. W.-V.) 36, 295. Wiener-Neustadt 107, 185, 294. Znaim 107 (Jahresbericht).
- IV. Richard Wagner-Stipendienstiftung: Berichte Beil. II/III, 464. Weihnachtsgaben. Aufforderung, 144. Neuer Verwalter Beil. II/III. —
- V. Bayreuther Bühnenfestspiele: Festspiele 1892. 108. Schule 408, 467. —

Beilagen:

- Zum II./III. Stücke: Richard Wagner-Stipendienstiftung. — Wiener Akad. Wagner-Verein.
 „ IV. Stücke: Geschäftlicher Theil. —
 „ V. Stücke: Jahresbericht des Akad. Wagner-Vereins zu Berlin. —
 „ VI. Stücke: Einladung zur Generalversammlung. — Kassabericht. — Caritas! —
 „ VII./VIII. Stücke: Litterator zu den Festspielen. —
 „ IX. Stücke: Geschäftlicher Theil. Generalversammlung. Caritas. Aufforderung zur Einsendung der Statistik der Aufführungen. —
 „ XII. Stücke: Titel des Jahrganges und Inhaltsverzeichniss. — (Schemata für die Statistik der Aufführungen.)

Auf den Umschlägen:

Litterarische Anzeigen Nr. 81—89: im Ganzen 223 Anzeigen von 71 Büchern, 113 Zeitschriften und Zeitungsartikeln, 31 Flugblättern, Berichten und Programmen, 7 Musikalien, 1 Werke bildender Kunst, mit 86 redaktionellen Bemerkungen: Stück I—XII. — Aufführungen der Werke: Stück V und IX. — Voranzeige des Wiener Sonderzuges: Stück II/III. — Besondere litterarische Anzeigen: Stück VI. — Wiener Sonderzug: Stück VII/VIII. —

Bitten der Redaktion

zum neuen Jahre 1893.

(16. Jahrgang der „Bayreuther Blätter.“)

Unsere werthen Vertreter,

denen wir, in Folge ihrer diesjährigen gütigen Mithilfe, mit diesem Stücke wiederum ein Schema zur Ausfüllung für die Statistik der „Aufführungen“ mitzusenden uns erlauben, bitten wir damit um freundliche Rücksendung bis zum Anfang Juli 1893. Auch erinnern wir nochmals unsere Herren Vertreter im Allgemeinen an die wünschenswerthe Unterstützung ihrerseits bei Zusammenstellung der Statistik der Bücher- und Zeitungslitteratur. Endlich ersuchen wir noch um möglichst baldige Vermittelung der Abonnements-Zahlungen für den Jahrgang 1893 der „Bayreuther Blätter“.

Unsere getreuen Leser

bitten wir herzlich um rechtzeitige Einsendung des Abonnements, damit in der Zusendung der „Blätter“ keine Stockung eintrete.

Für die nächsten Stücke liegen Beiträge vor von R. Batka, Ch. Bonnier, H. St. Chamberlain, N. Creutzberg, W. Ashton Ellis, Graf Arthur Gobineau (Julius II.), J. H. Löffler (vom deutschen Volksgeist III), M. v. Millenkovich, H. Porges (Siegfried-Proben), L. Schemann, R. Schlösser, Ed. Schuré, Arthur Seidl, H. v. Stein (dram. Scenen) und H. v. Wolzogen.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.