

Bayreuther Blätter.

Monatschrift

unter der Redaktion

von

HANS VON WOLZOGEN

herausgegeben

vom

Allgemeinen Richard Wagner-Verein.

Sechzehnter Jahrgang 1893.

Inhalt des sechzehnten Jahrganges.

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

Erstes Stück (Januar): S. 1—32.

Richard Wagner. Brünnhilde. Aus den Entwürfen zu Brünnhildens letzten Worten. — *Arthur Seidl.* Ueber musikalische Erziehung. Ein Vortrag. I. — *Hans von Wolzogen.* E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Erster Theil: Die Romantik. Erstes Kapitel: Aus versunkenen Gärten. — *Rudolf Schlösser.* König Marke. — Stimmen aus der Vergangenheit: „Goethe und die Religion“. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Beilage: Bayreuther Taschenkalender für 1893. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 90.)

Zweites und drittes Stück (Februar—März): S. 33—96.

Hans von Wolzogen. E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Zweites Kapitel: Musen und Masken. — *Arthur Seidl.* Ueber musikalische Erziehung. II. — *Ludwig Scheumann.* Ein Nachwort zu den Schopenhauer-Briefen. — *Richard Batka.* Zum Andenken an Franz Grillparzer. — Nachrufe für Adolf Schmidt, Rudolf Zenker, Nikolaus Creutzburg, Karl Hill, Bertha von Marenholtz. — Lagarde-Stiftung. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Ein Bild Heinrichs von Stein. — Berichtigungen. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 91. — Aufruf für eine Ausgabe der Schriften E. Grisanowski's.)

Viertes Stück (April): S. 97—136.

Houston Stewart Chamberlain. Parsifal's Gebet. Ein Märchen. — *J. H. Löffler.* Vom deutschen Volkgeist, seinen Freunden und Feinden. III. Ein Helfer in der Noth. — Bayreuther Bühnenfestspiele 1884. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Berichtigungen. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 92.)

Fünftes und sechstes Stück (Mai—Juni): S. 137—200.

Houston Stewart Chamberlain. Richard Wagner und die Politik. — *William Ashton Ellis.* Richard Wagner's (prosaische) Schriften. Ein Vorwort. — *Charles Bonnier.* Persönlichkeit. — *Hans von Wolzogen.* E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Drittes Kapitel: Die vier Elemente. — Stimmen aus der Vergangenheit: *Rudolf Schlösser.* Beaumarchais. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — *Richard Wagner-Museum.* — Das Grab B. Förster's. — Ein Denkmal für Hans Herrig. — (Umschlag: Aufführungen der Werke. — Litterarische Anzeigen Nr. 93.)

Siebentes Stück (Juli): S. 201—240.

Houston Stewart Chamberlain. Ferdinand Praeger's „Wagner, wie ich ihn kannte“. — Beilage: Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — B. Förster's Grab. — An unsere werthen Vereinsvorstände und Ortsvertreter. — Schopenhauer's Denkmal. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 94.)

Achtes und neuntes Stück (August—September): S. 241—320.

Arthur Graf Gobineau. Die Renaissance. Historische Scenen. Deutsch von Ludwig Schemann. III. Julius II. — *Wolfgang Gölther.* Die Sage vom „Fliegenden Holländer“. — *Hans von Wolzogen.* „Goethe und Schiller“ von Heinrich von Stein. — Beiblatt: B. Förster's Grab. — Schopenhauer's Denkmal. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 95.)

Zehntes Stück (Oktober): S. 321—356.

Heinrich von Stein. Marat's Tod. Nebst einer Einführung durch H. v. Wolzogen. — *Friedrich von Hausegger.* Aesthetik von Innen. — *Robert Sommer.* „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller.“ Selbstbericht. — *Richard Louis.* H. S. Chamberlain, „Das Drama Richard Wagners“. — Beilagen: Bayreuther Schule. — Bayreuther Bühnenfestspiele. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Nachtrag zur Sage vom „Fliegenden Holländer“. — Bayreuther Taschenkalender für 1894. — Die Tage der Festspielaufführungen 1894. — (Umschlag: Aufführungen der Werke. — Litterarische Anzeigen Nr. 96.)

Elftes Stück (November): S. 357—392.

Richard Wagner. Bayreuther Leit- u. Zeitgedanken. Aus den „Gesammelten Schriften“. — *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Olympia und Bayreuth. — Stimmen aus der Vergangenheit: *Hans Sachs.* Nürnberger Zeit- und Streitgedanken. Aus der „Wittenbergischen Nachtigall“. — *Arthur Seidl.* Die Kunstlehre der Meistersinger. Ein Vortrag. — Beilage: Die Meistersinger-Litteratur. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 97.)

Zwölftes Stück (Dezember): 393—432.

Hans von Wolzogen. E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Viertes Kapitel: Geisterseher und Keine. — *J. H. Löffler.* Der Genius im Weltspiegel. (Wagner-Encyclopädie.) — *Ludwig Schemann.* Nachträge zum Lebensbilde Gobineau's. — Les grandes Légendes de France par Ed. Schuré. — Eine Büste von Karl Hill. — Neue litterarische Erscheinung: „1849“. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Generalregister. — Beilagen: Titel und Inhalt des Jahrganges. — Bayreuther Blätter 1894. — Weihnachtsgaben. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 98.)

I.

Nicht vorbei! Es muss erst frommen.
 Grosses in dem Lebensring
 wird nur zur Entwicklung kommen,
 wenn es uns vorüberging.

(Goethe.)

Zum Jahre 1893.

Brünnhilde.

Trauernder Minne

tiefstes Mitleid

schloss die Thore mir auf:

Wer über Alles

achtet das Leben,

wende sein Auge von mir!

Wer aus Mitleid

der Scheidenden nachblickt,

dem dämmert von fern

die Erlösung, die ich erlangt.

So scheid' ich

grüssend, Welt, von dir!

Richard Wagner.

(Aus den Entwürfen zu Brünnhildens letzten Worten.)

Ueber musikalische Erziehung.

Ein Vortrag mit besonderem Hinblick auf die neuere (sogenannte neudeutsche) Musikentwicklung.

Von Arthur Seidl.

Das Thema „Musikalische Erziehung“, über welches sich nachstehender „Vortrag“ verbreiten soll, ist durchaus nicht mehr neu. Die Zahl seiner Bearbeitungen ist Legion, und so viele ich selbst davon auch schon eingesehen habe (ich kenne deren allein an fünfzig!): Demjenigen, der solchen Stoff in dem knappen Rahmen eines Vortrags nicht nur zu bewältigen, sondern auch durchaus neu und selbständig zu gestalten versuchte, würde aus diesem Umstande allein schon eine kaum zu überwindende Schwierigkeit erwachsen. Es kann daher auch nicht meine Absicht sein, die Leser hier mit einem Referat etwa, oder gar mit einer kritischen Auseinandersetzung über diese pädagogische Litteratur im Einzelnen zu behelligen; es kann dies schon deshalb nicht in meiner Absicht gelegen sein, weil ich selbst nichts weniger und nichts mehr im Schilde führe, als zu den bereits vorhandenen noch ein neues Problem aufzuzeigen, die alte Schwierigkeit durch eine neue zu vermehren und zu den aus jener Litteratur schon vorliegenden Lösungsversuchen womöglich noch einen anderen, bisher unbeachtet gelassenen hinzuzufügen. Gleichzeitig freilich sehe ich mich auch veranlasst, im Hinblick auf gewisse Erwartungen und Hoffnungen, welche die allgemeinere Fassung meines Themas da und dort allenfalls wohl geweckt haben könnte, hier gleich zu allem Anfang festzustellen, dass mein Vortrag nicht so sehr mit der „musikalischen Erziehung“ unserer Dilettanten in Haus und Schule, als vielmehr mit dem Problem der Musiker-Bildung und der Musiker-Erziehung vornehmlich sich befassen wird; ausdrücklich möchte ich schon an dieser Stelle bemerken, dass ich die musikalische Erziehungsfrage in ihrem Kerne als eine Musikschul-, zu allernächst aber als Konservatoriums-Frage, auffasse. Nur scheinbar mag dies dem Leser den Eindruck erwecken, dass mein Vortrag eigentlich nicht halten werde, was das Thema ursprünglich versprochen. Eine nähere Betrachtung soll aber sofort die Rechtfertigung bringen und alsbald zeigen, dass es sich, statt um eine Verengung unseres Gebietes, vielmehr nur um die weitere und logisch richtigere Fassung des Themas handeln kann: wenn wir uns nämlich nur erst einmal ernstlich klar machen, dass jene Anstalten vorzüglich das entsprechende Material an Musiklehrern uns zu liefern haben, die dann ihrerseits im weitesten Kreise und Umfange wieder auf die Dilettanten einzuwirken vermögen. „Nicht unsere Dilettanten selbst hat die Musikschule zu unterrichten, sondern die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrags derart auszubilden, dass ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wiederum ein Quell der edelsten Bildung des Geschmacks für Musik im Publikum selbst werde“ . . . und „es habe keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand sich zu denken“ — so bestimmt schon Wagner das Verhältniss beider; von dieser Voraussetzung also werden auch wir auszugehen haben.

Ist nun dies erst einmal festgestellt, und treten wir dem damit uns aufgegebenen Problem nunmehr näher, so muss es uns sofort zu ernstem Nachdenken bringen, dass wir unter den Namen derer, welche sich über die Frage der musikalischen Erziehung im Allgemeinen wie der Musikerbildung im Besonderen missbilligend ausgesprochen haben, unsere bedeutenderen Musiker der Neuzeit

von Schumann bis auf Wagner sammt und sonders vertreten finden. Mögen sie über einzelne Punkte in ihren Anschauungen von einander abweichen, darin stimmen sie doch völlig überein, dass hier etwas faul, oder besser: noch gar nicht zur Reife gelangt sei. Ja, unser Nachdenken hierüber muss neue Nahrung erhalten, wenn wir sehen, wie auch alle übrigen Publikationen in jener Sache (mit ganz wenigen, verschwindenden Ausnahmen) diese Frage übereinstimmend in negativem Sinne beantworten, wie es dabei sonderlich und immer wieder die Angriffe auf das Institut der Konservatorien sind, welche im Vordergrunde des Interesses stehen. Ueber diesen Punkt der Debatte also scheinen sich „die Gelehrten“ so ziemlich einig zu sein. Nur über andere Punkte konnte solche Einstimmigkeit bisher leider noch nicht erzielt werden!

In der That mehren sich die Klagen über unsere Konservatorien neuerdings in einer geradezu bedenklichen Weise. Sie sind jetzt schon beinahe so häufig, wie diejenigen über unsere sogen. „humanistischen“ Bildungsanstalten, die trotz Heidelberger Erklärungen, Denkschriften und Adressen nun einmal nicht mehr aus der Welt zu schaffen sind; sie sind nur noch nicht so laut und nehmen — der Natur der Sache gemäss — noch nicht einen so weiten Umfang auch in den breiteren Schichten des Volkes an. Aber sie sind darum, wo sie auftreten, nicht minder kräftig und nicht weniger „symptomatisch“ wie jene. Sonderlich drei Hauptvorwürfe, drei Hauptthemata sind es, die bei allen diesen Klagen in allerlei Variationen immer wieder kehren. Das erste hängt (angeblich) schon zusammen mit dem Namen „Konservatorium“ selber; das zweite weist hin auf die Gefahr einer über Hand nehmenden Mechanisierung der Tonkunst, wie sie namentlich auch in dem Vorwiegen eines blos als „Selbstzweck“ betriebenen, rein virtuoson Instrumentalspielles an den bedeutenderen Musik-Instituten in Deutschland zu Tage tritt (insbesondere Leipzig hat hier viel auf dem Gewissen!); das dritte und letzte endlich — zum Theil nur eine Folge aus den beiden vorhergehenden und jedenfalls der gemeinsame Gipfelpunkt für alle drei — wendet sich gegen den augenfälligen Mangel nicht nur einer allgemeinen (litterarisch-ästhetischen), sondern auch einer spezielleren (historischen und theoretischen) Durchbildung der Fachmusiker in der Wissenschaft ihrer Kunst, geht also aus von der Nothwendigkeit allgemeiner geistiger Hebung des Musikerstandes in seiner Gesamtheit. Ich habe bereits erwähnt, dass dies in Sonderheit der Hebel war, bei welchem auch unsere modernen Meister der Tonkunst mit ihren Reformbestrebungen auf diesem Gebiete einsetzen zu sollen glaubten.

Versuchen wir es nun, uns ebengenannte drei Hauptargumente gegen das Konservatorium im Einzelnen noch näher zu verdeutlichen, trachten wir vor allem sie auf ihre innere Berechtigung hin etwas sorgfältiger zu prüfen, wobei der erste und zweite ein Ganzes für sich bilden können.

I.

„Konservatorium“ kommt von „konservieren“: bewahren, erhalten. Das Alte, Ehrwürdig-Ueberkommene getreu hegen und pflegen hat immer sein Gutes; die Pietät ist sogar eine Pflicht für Jeden, der es ernst nimmt mit der Kunst. Aber die Medaille hat auch ihre schlimme Kehrseite. Konservieren heisst nicht produzieren, aufheben und bewahren ist nicht schaffen und fortschreiten. Und so vertreten denn wirklich die Konservatorien gegenüber dem fortgesetzt sich erneuernden und verjüngenden Leben der Kunst leider in der überwiegenden Mehrzahl ihre Mumifizierung, der lebendigen Künstler-Tradition gegenüber ein blosses Scheinleben führendes nüchternes Schriftthum, den steifen Akademismus der Kunst, kurz — wenn wir dem Begriffe recht klar auf den Grund blicken —

ein antiquarisches Element. So ist es denn auch von je und je mit dem Fortschritt der Kunst, mit einem kräftigen, gemeinsamen Fortgehen zugleich mit den Kunstbewegungen und -Bestrebungen der Zeit an unseren sowohl staatlichen wie städtischen Anstalten dieser Art ziemlich übel bestellt gewesen. Eine Richtung von „Oekonomisten“ ging und geht von ihnen aus, „welche den Haushalt der Kunst bewachen, wie sie ihn eben vorgefunden haben, und denen die Kunst weniger ein üppig grünendes, treibendes Feld als vielmehr ein Speicher voll getrockneter Früchte ist.“ (Marx.) Mit Recht sagte Franz Liszt einmal: „Die Lehre glaubte genug zu thun, wenn sie konserviere, vergass aber, dass sie diejenigen zur Missachtung der alten Meisterwerke reizte, denen sie diese als Schlagbaum, als unumgängliche Muster zu blinder Nachahmung, kurz als Bretter hinstellte, mit denen die Welt vernagelt ist.“ Und mit mindestens gleicher Berechtigung konnte Wagner in dem Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule sogar einmal die Behauptung aussprechen, dass sich — gleichsam wie *lucus a non lucendo* — die Bezeichnung „Konservatorium“ eigentlich wohl von dem Nicht-Bewahren der klassischen Meisterwerke herschreibe: „In unseren deutschen Schulen — so schreibt er dort — ist ein klassischer Styl nicht zu erhalten und nicht zu pflegen, weil er in unseren öffentlichen Kunst-Instituten vollkommen unbekannt oder in ihnen unvertreten ist. . . . Deutlich erkennen, woran es uns fehlt, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsere grossen Meister selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt werden.“

Angesichts solcher heute noch nicht aufgehobener Thatsachen einer mehr oder minder antiquarischen Tendenz bei den meisten unserer bisherigen Konservatorien werden wir also an ein Institut, welches der echten und wahren, der lebendigen, nicht der zu Formeln erstarrten, Kunstpflege genügen will, die Forderung stellen dürfen, dass es einen Januskopf zur Schau trage, d. h. eben ein Haupt mit doppeltem Gesichte, von welchem das eine nach rückwärts gewendet die unvergleichlich grosse und ehrwürdige Vergangenheit zwar fest im Auge zu behalten, das andere nach vorwärts schauend aber die verheissungsvolle Zukunft schon jetzt vorweg zu nehmen hätte, beides — Vergangenheit und Zukunft — aber wieder in dem Einen Haupte, dem gemeinsamen Vereinigungspunkte: Gegenwart verknüpfend. Schon Marx, dem die Konservatoriumsfrage viele gar bedeutsame und wichtige Anregungen verdankt, hat darauf aufmerksam gemacht, wie diese Anstalten, indem sie Lehrer der Jugend erziehen, welche ihrerseits wieder der Träger der zukünftigen Kunstbewegung werden soll, dieser Zukunft der Kunst selbst doch auch Rechnung tragen müssten; und auch unser Meister Franz Liszt vertritt ja in seinen Schriften ganz und gar diesen ebenso weitherzigen wie hochsinnigen Standpunkt. Ob freilich dieses Ziel auf dem Wege einer Uebertragung des Privatdozententhums der Universitäten auch auf die musikalischen Hoch-Schulen sich erreichen liesse (wie sie von Dr. Ed. Krüger bereits im Jahre 1847 vorgeschlagen, später in den 70er Jahren von Dr. Wilh. Langhans in Berlin wiederholt aufgegriffen worden war): Das ist wieder eine andere Frage, welche ich hier nicht ohne Weiteres zu entscheiden wage. Immerhin darf schon gleich bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass bewusste Idee gar nicht einmal so schlecht und unpraktisch wäre. Denn, wie schon deren intellektueller Urheber, Krüger selbst, es betont (es ist nicht ohne Werth, seine Worte hierüber zu vernehmen): „Eine gewisse Stabilität geziemt allerdings der Schule. Dem waltenden Geiste derselben muss überlassen werden, wie weit diese ohne Gefahr für die lebendige Entwicklung darf bewahrt bleiben. Günstig würde in dieser Hinsicht

wirken, wenn einzelnen besonders begabten unter den jüngeren Künstlern in der Weise akademischer Privatdozenten erlaubt wäre, Vorträge über gewisse Gegenstände zu halten; so würde sich die Bewegung, die der Zeit angehört, mit der Ruhe, welche die Schule fordert, glücklich vereinigen lassen. . . . Darum wünschen wir neben der Strenge des akademischen Kurses auch die echte akademische Freiheit.“ So viel genüge einstweilen!

Für jetzt wenden wir uns dem zweiten Vorwurfe zu, jenem tadelnden Hinweis auf die durch die Konservatorien drohende Gefahr einer Mechanisierung der Tonkunst infolge ihrer oft allzu einseitig auf das Technische abzielenden Gepflogenheiten. Um die hierbei in Betracht kommenden Fragen recht aus dem Kerne begreifen zu lernen, wird es sich empfehlen, uns zuvor über gewisse prinzipielle Voraussetzungen unserer Kunst ins Klare zu setzen; mit anderen Worten: wir haben zunächst einen kurzen Ausflug ins Gebiet der so sehr verurufenen musikalischen Aesthetik zu unternehmen, um von dort aus erst die rechte Leuchtkraft zur Aufhellung unseres stellenweise so dunklen Gebietes zu gewinnen. Die neuere Musikphilosophie hat, angeregt durch Wagner, gegenüber einer Afterwissenschaft, welche sich in den 50er Jahren unter der anspruchsvollen Spitzmarke „Revision der Musikästhetik“ gar sehr breit machte, neuerdings wieder mit Erfolg den Satz aufgestellt, dass die Musik nicht „tönend bewegte Form“ sondern „Ausdruck“, bewegte „Aeusserung eines drangvollen Inneren“ sei — welche Wahrheit genau genommen schon seit den 30er Jahren der musikalischen Wissenschaft gewonnen, aber durch jene formalistische Erklärung des Wesens der Tonkunst vorübergehend wieder verschüttet worden war. Fr. von Hausegger in Graz hat das unbestrittene Verdienst, in seiner 1884 in den „Bayr. Blättern“ erschienenen, später in Broschürenform (bei Konegen in Wien) wiederholt aufgelegten Monographie: „Die Musik als Ausdruck“ diesen Gedanken wieder energischer hervorgekehrt, ihn weiter ausgebaut, und somit jene alte Wahrheit unserer Wissenschaft dauernd wiedergewonnen zu haben. Nur noch auf einige Konsequenzen aus dieser Lehre möchte ich die Aufmerksamkeit hiermit hinlenken — Folgerungen, die für das Gebiet der musikalischen Erziehung gerade von einschneidender Bedeutung werden müssen. Ist nämlich das eigenste Wesen der Musik Ausdruck, also Entäusserung eines Innenlebens, so kann es nicht zugleich auch leeres, inhaltloses Formengetändel sein; ist die Tonkunst Seelen-Sprache in Tönen, so ist sie nicht tönendes Arabesken-Spiel, oder aber, wo sie solches ist, kann, dies vielleicht zwar eine Abart, eine besondere nebensächliche Seite von ihr aber füglich noch nicht ihre eigentlichste Kraft, die wahre Höhe und spezifische Eigenthümlichkeit dieser Kunst als Kunst bedeuten. Der hiermit gemeinte Gegensatz tritt in unserer Kunst ja schon in dem Unterschiede zwischen „Vokal- und Instrumentalmusik“ hervor, insofern die letztere wenigstens leichter dem ange deuteten Extrem verfällt, und dies erst von ihr aus auch in die Vokalmusik eindringt. Wir wollen damit durchaus nicht etwa jener Einseitigkeit das Wort geredet haben, die in ihrem Hauptvertreter (dem vor einigen Jahren zu Berlin verstorbenen Ed. Grell) eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, und welche in dem haarsträubenden Satze gipfelt, dass im Grunde genommen alle Instrumentalmusik überhaupt nichtsnutzig, als eine Verirrung der wahren Musik anzusehen und demnach womöglich auch gänzlich zu verwerfen sei. Nur auf die Gefahr wollte ich hinweisen, welche bei einer allzu einseitigen Pflege der instrumentalen Musik eben darin liegt, dass die Instrumentalisten dieses Ursprungs ihrer Kunst aus dem Gesange, der Priorität der Kehle vor allen anderen Instrumenten, überhaupt des vokalen Elementes als der naturgemässen Grundlage der gesamten Tonkunst nur allzuleicht vergessen. Nicht die menschliche Stimme soll — wie

man so oft hören kann — als Instrument behandelt oder gar „zum Instrument herabgewürdigt“ werden (dies hiesse den Begriff der Musik als Kunst geradezu auf den Kopf stellen!); wohl aber das Instrument soll sich an der Singstimme ein stätes Vorbild nehmen, das Instrumentalspiel soll zur Seelensprache, der mechanisch erzeugte Instrumental-Ton zum organischen Gesangs-Ausdruck erhoben und veredelt werden.

An dieser Ansicht über die Tonkunst werden wir nun aber erst recht festhalten dürfen, vernehmen wir vollends, dass sie auch dem historischen Verhältnisse beider Zweige zu einander durchaus entspricht — der thatsächlichen Entwicklung nämlich, welche ein Hervorgehen und allmähliches, gänzlichliches Lösen der Instrumentalmusik von der Vokalmusik lehrt. Was folgt schliesslich daraus? Ohne Zweifel, dass — wie man in der Erziehung des Menschen nicht mit dem Letzten, Allerneuesten und Modernsten zuerst anfängt, sondern vielmehr das Kind stufenweise eine Entwicklung durchmachen lässt, wie solche die gesamte Menschheit zurückzulegen hatte — man so auch in der Erziehung des musikalischen Menschen diesem Prinzip zu folgen, die historische Entwicklung der Tonkunst in ihren Grundtypen zu wiederholen haben wird (ein Grundsatz, den schon Lina Ramann in ihren vortrefflichen Vorträgen über musikalische Erziehung eindringlich genug betont hat*); mit anderen Worten gesagt: dass die gesangliche Ausbildung die unumgängliche, sichere Grundlage für alle weitere musikalische Fort- und Ausbildung bleiben muss.

Zwei Momente von besonderer Wichtigkeit sind hierbei ausserdem noch zu berücksichtigen, zum Mindesten etwas genauer zu unterscheiden. Das erste und nächste wäre die bei solchem Ausbildungsgange eröffnete Möglichkeit, die allgemeinen Gesetze des Ausdruckes und Vortrages an den natürlichen Ausdrucksbewegungen und Ausdrucksformen des Gesangsvortrags kennen zu lernen, sie hier prinzipiell zu entwickeln und dann vom Gesangsgebiet im Allgemeinen auf das Instrumentalgebiet im Besonderen zu übertragen, um in diesem dann wieder die „gesangsmelodische Substanz“ (wie es Wagner genannt) zum Ausdruck zu bringen. Nicht nur eine kunstgemässe, korrekte und sinnvolle Deklamation — nein, auch vor Allem das rhythmische Gefühl (welches den Musiker erst zum Musiker macht), namentlich aber das trotz der eifrigen Bemühungen eines Lussy, Riemann, Fuchs und anderer Männer heute noch immer so sehr darniederliegende Gebiet der Phraseologie (als der Wissenschaft und Lehre einer richtigen und sinngemässen, wahrhaft organischen, nicht nur logischen sondern auch psychologischen, Phrasirung eines Musikstückes): — das wären die einzelnen Zweige der musikalischen Gesamt-Disziplin, welche hierbei vorzüglich zu gewinnen hätten. Dies ist das Eine. Das andere, aber vielleicht nicht minder wichtige Moment wäre dann der bei solch' gesanglicher Vorbildung für den Musikbessenen sich ergebende und gar nicht hoch genug anzuschlagende Vortheil (bei dem Musiker von Fach wird es eine Nothwendigkeit!): zuerst mit der ursprünglichen „Reinheit der Tonkunst“ sich vertraut zu machen. Der so wichtige Unterschied zwischen dem alten reinen, „natürlichen“ und dem späteren sogenannten „temperierten“

* Ihr eigener Lehrer Brendel hatte noch gesagt (vgl. „Neue Zeitschrift f. Musik“; Jahrg. 1866 — Bd. 62, Nr. 41, S. 345): „Die Pädagogik lehrt, dass es am Gerathensten sei, stäts mit dem Nächstliegenden zu beginnen. Übertragen wir diesen Grundsatz auf den vorliegenden Fall, so ergibt sich als praktischer Wink, statt mit der alten Zeit lieber mit der Gegenwart, mit der Musik des 19. Jahrh. zu beginnen, und statt in der Zeitfolge vorwärts im Gegentheil rückwärts zu schreiten. Es gewährt ein solches Vorgehen den Vortheil, an bereits einigermaassen Bekanntes, für das ein gewisses Interesse voraus gesetzt werden kann, anknüpfen zu können.“

Tonsystem sollte nicht ohne Weiteres übersehen oder etwa mit einem: „die Temperirung ist für die Musik das selbe, was die Legirung für das Gold!“ kurzer Hand abgethan werden. Denn soviel steht doch unwiderleglich fest: dass auf unserem heutigen Klavier — und mag es sich auch stäts nur um ganz verschwindende Abweichungen in den betreffenden Schwingungszahlen handeln — das ursprüngliche, „reine“ Tonsystem alterirt erscheint („temperirt“ d. h. so viel als „gemässigt“, wie eben der technische Ausdruck hiefür lautet), dass also einer, der es von Anfang an und sein ganzes Leben hindurch stäts nur immer mit dem Pianoforte und mit der Klaviermusik allein zu thun gehabt hat, zeitlebens über die physikalische Reinheit seiner Kunst, über ihre realen Tonverhältnisse und akustischen Grundgesetze in Unkenntniss bleibt; ja noch weit mehr: dass — wie Professor Barraga in München einmal sehr richtig gesagt hat — durch einzige Erlernung eines Tasteninstrumentes der Mensch noch lange nicht zu dem wird, was man im besseren (ernsteren) Sinne des Wortes „musikalisch“ heisst! Dieser bedauerliche Mangel in unserem Musikunterricht muss zweifellos als übler und nothwendig abzustellender Misstand unserer zeitgenössischen Musikpädagogik aufgefasst werden, und zwar schon deswegen, weil diese sich leider in ihren wesentlichsten Faktoren auf die Ausübung eben jenes Instrumentes, des modernen Klavieres, gründet. Andererseits mag dann wieder gerne zugegeben werden, dass jenes akustische Missverhältniss auf den natürlichen (d. h. noch nicht mit Ventilklappen versehenen) Blasinstrumenten und noch mehr auf den Streichinstrumenten — nicht zwar gänzlich, so doch ganz erheblich — wieder ausgeglichen werden kann, da ja (in Sonderheit bei den letzteren) — wie jeder Kundige weiss — durch beliebige Verrückung des Fingers auf der Darmsaite oder entsprechende Modifikation der Blasart ein ungleich grösserer Spielraum zur Einhaltung oder Herstellung der gesetzlich normalen Schwingungsverhältnisse obwaltet.

Aus diesem Wenigen geht schon klar und deutlich genug hervor: dass das moderne Klavier als das wenigst geeignete Instrument für den ersten Musikunterricht sich herausstellt und geradezu als der widersinnigste Ausgangspunkt einer gesunden und heilsamen musikalischen Erziehung zu gelten hat. Dass es für den späteren Unterricht, für den weiteren Fortgang der musikalischen, technischen, wie theoretischen Studien von grösster Wichtigkeit und unschätzbarer Bedeutung werden kann, wird kein Einsichtiger leugnen. Es ist und bleibt wahr, dass das Klavier sowohl vermöge der ihm eigenthümlichen Spielmechanik als auch vermöge seiner besonderen orchestralen Leistungsfähigkeiten gegenüber den anderen Instrumenten (die Orgel natürlich ausgenommen), zur Darstellung der allgemeinen musikalischen Ton- und Formverhältnisse sich vorzüglich eignet, — also einerseits von wegen einer gewissen Objektivität, um nicht zu sagen Neutralität, andererseits von wegen der Vielstimmigkeit seiner Töne zur Kenntnissnahme der melodischen Zeichnung, des harmonischen Gefüges und des polyphon-thematischen Aufbaues einer Komposition vor Allem sich befähigt erweist. Auf der andern Seite aber ist es nicht minder richtig, dass das Saiteninstrument (bis zu einem gewissen Grade auch das Blasinstrument) infolge seiner besonderen Spielart, also auch durch seine augenfällige Annäherung an die Prinzipien des gesanglichen Ausdruckes (man denke u. A. auch an das Analogon: Athem und Bogenstrich-Eintheilung!) behufs Einschärfung gerade dieser vokalen Grundbedingungen aller Musik dem Pianoforte, welches gleichsam nur den „fertigen Ton“ kennt, immer noch vorzuziehen sind. Aus diesem Grunde allein rechtfertigt sich denn auch der von so vielen Seiten eingeleitete und ziemlich heftig geführte Kampf gegen dieses „leidige Hausmöbel“ als ein angeblich „nothwendiges Uebel“

unserer modernen Zivilisation. Nur ist's dabei verwunderlich, dass die selbe formalistische Aesthetik, welche die Musik als Tonspiel lehrte, hinterher am Aergsten über diese zeitgenössische Erscheinung sich ereifern wollte, und zu ihrer schlagenden Charakteristik in einem „Offenen Briefe an die Gartenlaube“ sogar das Losungswort „Klavierseuche“ erfand, oder vielmehr „neu prägte“ — denn zu erfinden brauchte sie nicht erst, wo die Sache im Wesen der Kunst selbst schon lag und thatsächlich zu allen Zeiten beobachtet, auch zeitenweise als eine Art grassirender Epidemie wahrgenommen wurde. — Festzuhalten bleibt bei alledem, dass über beiden gleicherweise, d. h. sowohl über dem Klavier als auch über allen anderen Instrumenten, eben der Gesang, das gesangliche Element seinen Platz erhalten muss; und zwar der Gesang und die gesangliche Ausbildung — wie schon erwähnt — im Hinblick auf ihre besondere Befähigung, ein richtiges Musikverständniss von Grund aus beim Schüler anzubahnen und dem ausübenden Tonkünstler gleich von Anbeginn an den tiefeingreifenden Wesensunterschied innerhalb seiner eigenen Kunst eindringlich nahe zu führen, eine Unterscheidung nämlich zwischen inhaltserfülltem, gleichsam nothgedrungenem Ausdruck und gehaltlosem, gleichsam müssigem Spiel in leeren Phrasen und Passagen. Hat es doch auch Wagner (in dem bereits erwähnten „Bericht“ an den König von Bayern) unumwunden ausgesprochen: „dass die Vernachlässigung des Gesanges sich in Deutschland nicht nur an den Sängern sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den — Komponisten gar bedenklich räche“ ... daher er den Elementarunterricht im Gesang für jeden Musiker rundweg als obligatorisch betrachtet sehen wollte, ja sogar versichert, dass mit der geglückten Organisation dieser Gesangsschule der allerwichtigste und entscheidendste Schritt zur Realisirung der ihm als Ideal vorschwebenden Stilbildungsschule gethan, die sicherste Grundlage zu der beabsichtigten allgemeinen Musikschule gefunden wäre. In der That haben wir dieses geistige Testament erst noch anzutreten — jeder von uns in seinem Kreise und auf seine Weise dafür zu wirken, auf dass die Zukunft hierin ernstlich Wandel schaffen möge! Uebrigens steht das, was ich hier von dem Unterschiede und dem Verhältnisse der vokalen und der instrumentalen Tonkunst zu einander zu entwickeln versuchte schon ganz ähnlich im Goethe'schen „Wilhelm Meister.“ Man wandere nur einmal wieder zurück in die musikalische Abtheilung jener interessanten pädagogischen Provinz (im II. Theile des grossen Romanes), welche Meister mit seinem Sohne Felix besucht und deren Thätigkeit und Walten er sich von einem Aufseher dieser höchst gemeinnützigen Anstalt näher erläutern lässt. Ausdrücklich wird hier der Gesang als die erste Stufe der Ausbildung bezeichnet, woran sich Alles andere schliesse und wodurch alles Uebrige erst vermittelt werde, während die Instrumentalmusik zwar nicht vernachlässigt, aber doch in einem besonderen Bezirk, in ein anmuthiges Bergthal eingeschlossen, geübt wird und dabei vor Allem dafür gesorgt ist, dass einerseits die verschiedenen Instrumente in auseinanderliegenden Ortschaften gelehrt, andererseits die Misttöne der Anfänger in gewisse Einsiedeleien verwiesen bleiben, wo sie wenigstens niemand zur Verzweiflung bringen können. Welch ein Paradies — das heute schon zum „verlorenen“ geworden zu sein scheint! Und Welch ein bezauberndes Eldorado thut sich unseren erstaunten Blicken nun gar erst auf, wenn wir weiter hin noch zu hören bekommen, dass in diesem idealen Pädagogium „unter allem Denkbaren“ die Musik sogar „zum Element der ganzen Erziehung“ erwählt worden sei. Welche Fülle der Weisheit vollends liegt nicht in der vom Aufseher später ausgesprochenen Sentenz: „Der Musiker muss in sich selbst gekehrt sein, sein Innerstes ausbilden, um es nach aussen zu wenden; dem Sinne des Auges hat er nicht zu schmeicheln: das

Auge bevorthcilt gar leicht das Ohr und lockt den Geist von innen nach aussen. Umgekehrt muss der bildende Künstler in der Aussenwelt leben und sein Inneres gleichsam unbewusst an und in dem Auswendigen manifestiren.“ Steckt nicht in diesen wenigen, kernigen Sätzen eine ganze „Aesthetik“ — unsere Aesthetik der Zukunft? Aber freilich, „Wilhelm Meister's Wanderjahre“! Was fragt unsere liebe gebildete Gegenwart nach ihnen?! Dass er ein „Bildungs- und Erziehungsroman“ des 19. Jahrhunderts sei, dieser „Wilhelm Meister“, das weiss man allenfalls noch aus der Litteraturgeschichte, damit hat man sich aber auch schon Genüge sein lassen. Man schien sich dabei nicht eben im 19. Jahrhundert zu fühlen. Denn dass er für die moderne Erziehung eben dieses Jahrhunderts auch eine Bedeutung haben könnte — darauf konnten freilich nur noch die vielgeschmähten „Romantiker“ im Anfange eben dieses Jahrhunderts kommen! Es beruht das aber auf einem uralten, urwesentlichen Gegensatz, jenem Gegensatz zwischen verknöchertem Schriftenthum und frisch blühendem Kunstleben: „jenes macht aus Büchern immer wieder nur Bücher“ — wir nennen es darum „Litteratur“; dieses saugt auch aus Büchern nur Leben und setzt ihren Inhalt in Realitäten um — und das bezeichnen wir eben mit dem heiligen Namen der Kunst. —

Was nun eine etwaige spätere, d. h. der gesanglichen Vorschulung noch folgende Methodik des Instrumental- oder Klavierunterrichtes betrifft, so wird es gut sein, an dieser Stelle auf den schon von anderer Seite, wiederum von Lina Ramann (vgl. aber auch Fr. Wiek: „Clavier und Gesang“, Leipzig 1853 *), verfochtenen Grundsatz nachdrücklich hinzuweisen: dass nicht die Schnelligkeit, mit der sich die Finger auf den Tasten bewegen, sondern weit mehr die Tonbildung es ist, welche die Grundlage aller künstlerischen Technik ausmacht — eine Maxime, deren gewissenhafte Befolgung am allersichersten jener gleich Eingangs als „drohend“ bezeichnete Gefahr einer Mechanisirung der Tonkunst glücklich vorbeugen wird, und — nebenbei bemerkt — den interessantesten Gegensatz zu den Anschauungen des Formalisten Hanslick bildet, welcher in dem bereits erwähnten Briefe von dem „Ton-Moderator“ eines Hamburger Pianofortefabrikanten sich Abhilfe gegen die Klavierseuche erhofft, da dieser den Spieler in den Stand setze, den Ton jedes Klavieres beliebig abzudämpfen, wie es dort heisst, „auf Wunsch bis zur Tonlosigkeit“. „Von Stummen kann man nicht sprechen lernen“ — sagt aber schon Schumann gar treffend mit spezieller Bezugnahme auf solche „sogen. stumme Claviaturen“ — und ich meine, man sollte das gar nicht erst zu erwähnen brauchen. (Vgl. übrigens auch Professor Hans Schmitt's Artikel: „Ueber die Zulässigkeit des Gebrauchs der sogenannten stummen Claviaturen bei den Klavierübungen“ in der „Zeitschr. für Musik“; Jahrg. 1868, Nr. 44.)

Endlich gestatte man mir noch zu einem letzten Punkte in diesem Kapitel — wie die Methode des theoretischen Unterrichtes wohl gehandhabt werden müsste, um auch hier die genannten negativen Resultate zu vermeiden — die Stimme einer Autorität hier mitzutheilen. Fr. von Hausegger schrieb mir brieflich unter'm 4. Oktober 1889: „In unseren Musikschulen lernen zwar die Schüler

*) Pag. V: „Ein Klavierlehrer von Geist und Herz, gleichviel, ob er die „Elemente“ lehrt, oder sich mit „höherer Ausbildung“ beschäftigt, der so beschaffen ist, wie ich ihn mir denke, muss die „Gesangskunst“ verstehen, wenigstens soll er ein hohes Interesse dafür an den Tag legen und ein warmes Herz dafür im Busen tragen. Wenn ich überhaupt von Gesang spreche, so meine ich nur den „schönen Gesang“, die Basis der feinsten und vollendetsten musikalischen Darstellung; und vor allen Dingen denke ich wieder an eine „schöne Tonbildung“, als die Basis für den möglichst schönsten Anschlag auf dem Klaviere.“ (Cf. auch ebenda S. 37, 94, 127.)

häufig Harmonielehre; nach der heutigen Methode aber wird damit nur das gelehrt, was sie zu vermeiden haben. Was sie machen dürfen und sollen, kann ihnen aber nach dieser Methode nie beigebracht werden. Es ist komisch zu sehen, wie unsere Lehrbücher mit einer Unzahl von Regeln sich bemühen, den Schülern einen schönen und richtigen Satz beizubringen. Jeder wird aber schliesslich doch zur einzigen Hilfsquelle seine Zuflucht nehmen müssen, zu seinem musikalischen Instinkte. Dieser muss gebildet werden. Praktisch muss der Unterricht sein. Eine möglichst feine Bildung des Gehörs und des rhythmischen Gefühles soll das Ergebniss meiner Schule sein. Der absolvierte Schüler muss jede noch so komplizierte Melodie- und Harmoniefolge auf den ersten Blick in sich lebendig machen können, jede bloß gehörte sogleich vollkommen richtig aufschreiben können. Es geht — ich habe zahlreiche Beispiele!“ Der Verfasser dieser Briefzeilen, welcher — vom Vertrauen der Stadt an die Spitze der steirischen Musikschule in Graz berufen — in deren Organisation sofort den „obligatorischen Gesangsunterricht“ zur Grundlage des gesamten Musikunterrichtes erhob, hatte die Freude, sein immerhin schwieriges Experiment geglückt, und die Genugthuung, seine Bestrebungen durch einen Erlass des österreichischen Unterrichtsministeriums ausdrücklich anerkannt — ja, allen ähnlichen Anstalten der österreichischen Monarchie warm empfohlen zu sehen. Wie er hierin einer der Allerersten war, welche Wagner'sche Prinzipien in die Praxis einzuführen und Bayreuther Ideen in fruchtbare Realitäten umzusetzen wagten, so ist er gewiss jederzeit auch gerne bereit, auf bezügliche Fragen und Erkundigungen hin aus dem reichen Schatz der dort von ihm gewonnenen Erfahrungen Aufschluss zu ertheilen, daher ich nicht unterlassen wollte, auf das unter seiner Leitung stehende Musikinstitut insbesondere aufmerksam zu machen.

Wie aber „in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich lebendig berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung Musik und Poesie sich die Hand“ — so sagt Wagner an anderer Stelle einmal in dem selben Bericht an den König zum Capitel „Musikschule“. Dies leitet uns wie von selbst zu der dritten unserer Ausstellungen an den Konservatorien, welche in dem zweiten Abschnitt unserer Betrachtungen genauer zu erwägen und zu begründen bleibt. —

E. T. A. Hoffmann,
der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen. *)

Erster Theil.
Die Romantik.

Erstes Kapitel: Aus versunkenen Gärten.
 (Geisterhafte Geschichten.)

Mondbeglänzte Zaubernacht,
 die den Sinn gefangen hält,
 wundervolle Märchenwelt,
 steig auf in der alten Pracht!

Genau ein Jahrhundert vor der Schöpfung des „Parsifal“, 1779 und 1780, hatte Vater Wieland auf dem bekannten, noch einmal gesattelten Hippogryphen den Ritt in das „alte, romantische Land“ gewagt. Das nämliche Jahr sah seinen Hün nach der Rezia in den abenteuerlichen Orient ziehen und hörte den dreissigjährigen Goethe „seine Göttin“, die Phantasie, die „ewig bewegliche, immer neue, seltsame Tochter, das Schooskind Jovis“ im genialisch beflügelten Sange preisen. Die anscheinend dem schon vergangenen Jahrhundert der „Asiatischen Banise“ angehörende *Romantik* war damit gerade recht in den jungen Blütenlenz der *klassischen* Dichtung wieder hineingeführt, und sie hat den deutschen Dichterwald nie wieder ganz verlassen. Keinen reineren poetischen Ausdruck hatte man seitdem sich ersinnen können, jenen uralt-ewig neuen Zauber mit dem römischen Namen auf Deutsch zu bezeichnen, als die oben hergesetzten träumerischen Verse des kritischen „Führers der Romantiker“, Ludwig Tieck, aus seinem „Aufzug der Romanze“ im „Kaiser Octavianus“ vom Jahre 1804. —

Ein bedeutungsvolles Vierteljahrhundert, diese Zeit von 1779 bis 1804!

Während Wieland noch mit grosser technischer Mühe die Stansen des „romantischen“ Oberon dichtete, entstanden dem jugendlich feuerigen Sänger der „Göttin Phantasie“ schon jene „klassischen“ Erstlinge, Iphigenia und Tasso, im schlichten deutschen Prosagewande. Fünfundzwanzig Jahre später, während Tieck die „Romanze“ selbst in den klingenden „Aufzug“ seiner freien Assonanzen und Allitterationen verzauberte, hatten die zwei „natürlichen Töchter“ der beiden grossen Klassiker, Eugenie und Beatrice, den glatten Gipfel des Parnasses hellenisch-deutscher Schönheit eben völlig erstiegen. —

*) Diese Arbeit ist bereits in der Zeit vom Dezember 1885 bis zum März 1886 geschrieben worden. — H. v. W.

Aber in jenem selben Früh-Jahre der Romantik, 1779, war auch das Meisterwerk des „klassischen“ Musikers, Gluck's „Iphigenia in Tauris“, volltönend in edelster Gewandung über die Pariser Opernbühne geschritten, und zugleich sollte der junge Mozart, von der Stätte des Gluckisten- und Piccinisten-Streites heimkehrend, seine Pariser Schule mit seinem eigenen „klassischen“ Erstlinge, dem „Idomeneo“, auf italiänisch in München erweisen. Dagegen in jenem andern Jahre, gleichsam der „silbernen Hochzeit“ unserer „klassisch-romantischen“ Litteratur: 1804, hatte auch der grosse „Romantiker“ in Tönen, Beethoven, sich von seiner ersten Helden-Symphonie, der Eroica, zum einzigen Male der Bühne zugewandt, und arbeitete an der „Leonore“, welche selbst in der zerstückelten, schmerzhaften Uniform des Opern-Drama's alle glänzenden Formensiege klassischer Schwestern, Eugenien und Beatricen, Paris und Messina, in den Schatten stellen sollte. —

Ein 17jähriger Musiker vervollkommnete sich damals zu Wien beim greisen Vater Haydn in der „Komposition“, — ein Jüngling aus Eutin in Holstein — dessen Name aber erst von einigen deutschen und russischen Theaterzetteln des Jahres 1804, als des Komponisten der neuesten Oper „Das stumme Waldmädchen“ (später „Sylvana“), sich dem Theaterpublikum jener napoleonischen Cäsarenzeit bekannt gab: Karl Maria von Weber. „Wundervolle Märchenwelt, steig auf in der alten Pracht!“ — Wenn auch dieses „stumme Waldmädchen“ reden lernt, dann wird der Schatten, der auf unsere klassischen Heroinen fiel, zur vollen, mondbeglänzten Zaubernacht sich wieder aufthun, und uns ein neues Bild, ein singendes und klingendes Traumleben von höchster Wahrhaftigkeit erblicken lassen, davor die leeren Begriffe des „Klassischen“ und des „Romantischen“ gerade auf demjenigen „springenden Punkte“ in das ärgste Schwanken gerathen werden, wo ein jeder von ihnen seine eigentliche Erfüllung erreicht zu haben scheint. —

Das bedeutungsvolle Vierteljahrhundert von 1779 bis 1804 war vergangen. Es hatte auch insgesamt Schiller's dramatische Werke von den „Räubern“ bis zum „Demetrius“ umschlossen. Neun Jahre vor seinem Abschlusse, 1795, war Opus 1. von Ludwig von Beethoven erschienen; neun Jahre nachher, 1813, starb Wieland, und ward Richard Wagner geboren. Der romanische Caesar von 1804 unterlag in der Völkerschlacht; und Deutschlands Wiedergeburt begann — nicht mit jenem anderen romantischen „Kaiser Octavianus“ von 1804, sondern mit dem einen deutschen Bürgerkinde von 1813 im „rothen Löwen“ zu Leipzig. — „Den Löwen-Stuhl“, eine „romantische Oper“, versuchte in dem selben Jahre 1813 der vereinsamte Klassiker in Weimar zu dichten; dem deutschen Volke aber schenkte er just am 22. Mai 1813 aus den böhmischen Wäldern her ein kleines klingendes Pathengeschenk: „Die wandelnde Glocke“. Will das Kindlein hinter seines Glaubens Heiligthum herum in das Weite laufen:

die Glocke wird es holen! Der Glockenstuhl ist an die Stelle des Löwenstuhls getreten, und der Sonntag des sich wieder findenden heiligen deutschen Geistes wird eingeläutet. Advent! Advent! — Wir haben das glockentönende Weithagsfest unserer Kunst nach hundert Jahren in Bayreuth erlebt! — 1779 ward dem Todten von 1813 der „Zwerg Alberich“ aus der französischen Rittergeschichte zum Elfen-Könige „Oberon“ im „deutschen Zauber-Epos“. 1879 ward dem Kinde von 1813 der Heidengott „Wotan“ aus dem „Nibelungenringe“ zum Gralskönige „Titurel“ im „Parsifal“. So gehen die Geister um in der deutschen Kunst und Geschichte und verwandeln sich zwischen den Jahrhunderten unter geheimnissvollen Klängen, einem Zauberspiele der Sphärenharmonieen, das wohl „den Sinn gefangen hält“, aber auch das Gemüth befreit „zu neuen Thaten“! —

1804! „Die Zeit ist da!“ Nun trete er selber auf den Plan: der „deutsche Geisterseher!“ Wir hatten ihm hier nur erst ein Häuflein bunter Blumen aus dem Garten der Romantik durcheinander auf den Weg zu streuen, damit unsere zur Begrüssung eingeladenen „Blätter“-Gäste gleich an der Art dieser Blumen recht deutlich erkennen möchten, wo wir uns heute mitsammen befinden, und was wir zu erwarten haben im „versunkenen Garten“ der Romantik. —

Der Mann, den wir hier begrüßen wollen, wie er dem Dufte der „blauen Blume“ folgt, er kommt aus keinem schöneren Orte als — Plozk an der Weichsel im alten „Süd-Preussen“. Von dort aus hat er, als ein wegen litterarischer und zeichnerischer Allotria verbannter preussischer Gerichtsassessor, im „Freimüthigen“ am 9. September 1803 sein erstes öffentliches Wort in Druck gegeben: eine ironische Rüge des „Uebersehens eines Umstandes bei Einführung des griechischen Chores auf die deutsche Bühne“. Dies und nicht mehr meldet uns der Litterarhistoriker Koberstein auf S. 2747 des III. Bandes seines bekannten cyklopischen „Grundrisses“. Für uns, die wir jene „Einführung des Chores“ in der „Braut von Mes-sina“ des Jahres 1803 unter einem so eigenthümlichen Gesichtspunkte betrachten und schätzen durften, wäre es besonders werthvoll, zu erfahren, welchen „Umstand“ der Musiker E. T. A. Hoffmann damals zu rügen gefunden hatte. Das sagt uns aber nicht Koberstein, sondern der Autor selbst in seinem „Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt“, worin ihn leider die „Ironie“ kaum auf einen Augenblick verlässt: „Ohne Klanginstrument, ohne notirte Deklamation wird alles nur ein unnützes Geplapper sein.“ — So spricht der Musiker zum Poeten. Denn — Musiker war er auch, und das von ganzer Seele, jener seltsame Mann, welcher im Frühjahr 1804 von Plozk nach dem preussischen Warschau zog — während das „stumme Waldmädchen“ Weber's die Petersburger ergötzte, Ludwig Tieck, auf einer Reise nach Italien erkrankt, in München altnordische Sagen studirte und das Nibelungen-Lied neu zu dichten gedachte, die boshafte Karoline Schlegel von dort sich brieflich

beklagte, dass die „kleine schwarze Jüdin“ Bettina ihn bei der Arbeit durch kindisches Kosen störe, Schiller zur Aufführung seines „Tell“ nach Berlin reiste, der 16jährige Knabe Schopenhauer nach niederdrückend trüben Eindrücken in der Weltstadt Paris sich an der freien Natur der Schweiz erlabte, in Wien aber der einsame Beethoven in den Kerker des „Florestan“ niederstieg, mit der Erlösungsmacht der Eroica-Leonore: Musik! — Und noch am Ende des Jahres kam ihm auch seine Leonore um's Morgenroth an's Licht der Welt: Wilhelmine Schröder-Devrient! —

Ja, so wanderten damals die deutschen und andere Geister. — Zu der selben Zeit, am 10. April 1804, schrieb obendrein unser alter Vater Wieland aus Osmannstädt bei Weimar gerade jenes schöne, wunderbare Wort: „Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare's sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleist's „Tod Guiskard's des Normanen“, soferne das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals (1803) hören liess. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die grosse Lücke auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt ist.“ — Ach, der selbe Kleist hatte diese Tragödie soeben in jener fremden Weltstadt Paris verbrannt; in Mainz lag der heimkehrende Dichter auf den Tod krank darnieder! —

Unser junger Gerichtsassessor aus Plozk, der Altersgenosse des Königsberger Kammerdiätar von Kleist, trat damals eben erst in jenen Garten ein, wo die blaue Blume ihn mit ihren klingenden Düften mehr als Andere „hellsichtig“ machen sollte. Für Kleist blühte die Blume, die er suchte, im Todtenreiche („Ach, wie die Nachviole lieblich duftet!“ — *Prinz v. Homburg* 1811. —) Für Hoffmann öffnete sie ihre wunderbaren Kelche und Sterne im Reiche des Märchens, der Phantasie, der Geister. Wir wissen: es kam Einer, der Trismegistos der „romantischen“ Kunst, und ihr „Klassiker“ zugleich; der lehrte uns über jede Ahnung hinaus erkennen, dass beide Reiche Eines sind, und zwar ein Reich des Lebens, durch die Musik. Hundert Jahre vor dem ersten Bayreuther Bühnenfestspiele, 1776, in dem Geburtsjahre der Königin Luise, waren auch diese beiden grossen Preussen, Heinrich von Kleist und E. T. A. Hoffmann, geboren worden. An der Pforte jener Zeit, welche Wieland mit seinem „Oberon“ der Neugeburt der Romantik weihte, hatte ihre Wiege gestanden. Als Weber seinen „Oberon“ wie den Schwanengesang der Romantik sang, deckte sie Beide schon das Grab. Jetzt eben aber, zum Mai 1804, in Warschau angelangt, lernte Hoffmann jenen kriminalistischen und buchhändlerischen Freund und Makler der romantischen Schule, den Referendar Eduard Hitzig, kennen, „der einer seiner nächsten und treuesten Freunde ward“ (Hier mag Koberstein reden, da er uns etwas zu sagen weiss!), „seinen engeren Verkehr mit Zacharias Werner vermittelte,

und ihn durch seine Mittheilungen über die Bestrebungen und Leistungen der romantischen Schule in eine ganz neue geistige Welt einführte.“ —

„Neben seinen Berufsgeschäften hatte er Zeit genug übrig, sich bei dem Ausbau und der inneren Ausschmückung eines für Musikaufführungen bestimmten Gebäudes als Architekt und Maler auf's Thätigste zu betheiligen und später die darin veranstalteten Konzerte und anderweitigen Uebungen zu dirigiren.“ (Koberstein.) „Seine Tempi waren feurig und rasch, aber ohne alle Uebertreibung, und in der Folgezeit urtheilte man von ihm, dass wohl nicht leicht ein Dirigent in Mozart'schen Compositionen ihn übertroffen haben würde, wenn er sich mit einem guten Orchester hätte zeigen können. Auch von Beethoven liess er damals schon eine Symphonie (Eroica?) aufführen, von welcher er sehr erfüllt war.“ So erzählt uns Freund Hitzig. Ein merkwürdiger junger Romantiker gewiss! Es währte 70 Jahre, bis man in Deutschland auf eine solche — so genannte — Vielseitigkeit wieder treffen konnte, die in Italien ehemals nicht unerhört gewesen wäre. Aber nun hier in Preussisch-Polen! — „Wie mir's in Warschau geht, fragst Du, mein theurer Freund! — Eine bunte Welt! — Zu geräuschvoll, — zu toll, — zu wild, — alles durcheinander! — Wo nehme ich die Musse her, um zu schreiben, — zu zeichnen, — zu komponiren!“ (14. Mai 1804.) Alles durcheinander! Ja, so geht es, wenn man von seinen Künsten besessen wird. „Meinst du nicht“ frug Hoffmann schon in Ploetz am 28. Februar 1804 einen Freund, „ich müsste noch einmal den Grosskanzler fragen, ob ich zum Maler oder zum Musikus organisirt bin“; und auch sein Tagebuch vom 16. Oktober 1803 enthält die selbe Ironie: „Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde? Ich muss die Frage dem Präsidenten oder dem Grosskanzler vorlegen; die werden's wissen!“ — Kein Wunder, wenn man endlich in der enthusiastischen Erregung dieses seltsamen Zustandes — Geister sieht! — Am 4. Januar 1804 schrieb er: „Jetzt habe ich nichts Angelegentlicheres zu thun, als den Besuch der Entbinderin der Feenwelt abzuwarten!“ Aber am 6. kam nicht Fee Mab, sondern: „Ungeheure Gespanntheit des Abends, alle Nerven exzitiert von dem gewürzten Wein; Anwandlung von Todes-Gedanken: Doppeltgänger.“ — Schon in der Sylvesternacht zu 1799 hatte Hoffmann seinem Freunde den Zug seines Gemüthes auf das „Geistersehen“ verrathen, zugleich aber mit der ihn charakterisirenden Wendung auf das Musikalische seiner Visionen: „Auf die zwölfte Stunde der Neujahrsnacht habe ich immer viel gehalten, — immer weckte mich da die sanfte Musik der Klarinetten und Hörner auf dem Schlossthorne; ich glaubte, kindisch phantasirend, silberne Engel trügen jetzt das neue Jahr, einem Sterne gleich, am blauen Himmel vorbei; aber ich hatte nicht den Muth aufzustehen und zu sehen, — ihren Flug hörte ich in jener für mich damals himmlischen Musik!“ — In der Sylvesternacht von 1813 ward dieser Ton ihm wieder einmal zum

Bilde auf seine eigene hellsichtige Art; da beendete er in Dresden den „goldenen Topf“ mit den Worten: „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas Anderes, als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimniss der Natur offenbart?“ — Das heisst etwas! Allein nur Der, welcher von den Künsten nicht besessen wird, sondern selbst die Künste — in der Kunst — als Künstler besitzt, der vermag auch die poetischen Geister „aus dem tiefsten Geheimnisse der Natur“ zum wirklichen Leben, zum „heiligen Einklang“ des künstlerischen Seins zu erwecken! —

Dieser grosse Erwecker erwachte selber zum Leben in dieser „tollen, wilden Welt“ erst an eben jenem aufgeregten Tage nach der Bautzener Schlacht, dem 22. Mai 1813, welcher auch unsern merkwürdigen Warschauer Romantiker und von den Franzosen exmittirten Preussischen Gerichtsrath, nun um neun „bunte“ Sylvesternächte älter, mit seinem armen verwundeten Weibe auf einer abenteuerlichen Komödiantenfahrt halb todt geschlagen dem Thore von Leipzig sich nähern sah. Just 8 Tage zuvor war der Berliner Studiosus Philosophiae Schopenhauer auf der Reise nach Sachsen mitten in das Kriegsgetümmel gerathen, das in eben jener Gegend zwischen den Tagen von Lützen und Bautzen wogte. Am 23. Mai 1813 traf Hoffmann als Musikdirektor bei der in Dresden und Leipzig spielenden Seconda'schen Theatergesellschaft in der Stadt ein, welche gestern die Vaterstadt Richard Wagner's geworden war, und durch wilden Kriegslärm hindurch binnen fünf Monden die Stadt der deutschen Völkerschlacht werden sollte. In dem selben kriegesischen Dresdener Sommer und Herbst von 1813, die Schopenhauers erste Abhandlung „über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ ebendort entstehen sahen, während Goethe, bevor er mit Schopenhauer seine Weimarer Winter-Gespräche führte, mitten im Kriegsgewühle dem Freiherrn von Hess die Schönheiten der Dresdener Gallerie erklärte — da dirigierte Hoffmann auf dem Platze Weber's und Wagner's im Dresdener Hoftheater die Werke Gluck's, Mozart's, Méhul's und Paër's. Es gibt Dinge, deren zureichender Grund so tiefe Wurzeln hat, dass wir ihn nur nach seiner verflatternden Blüthe „Zufall“ zu nennen pflegen. „Es ist mir merkwürdig“, schrieb Hoffmann im Juli, vor des kleinen Richard Taufe, „dass ich hier den „Sargines“ an dem selben Platz, auf dem selben rothbeschlagenen Lehnstuhl, vor dem selben Pianoforte, dirigirt habe, wo Paër ihn, als er zum ersten Mal gegeben wurde, dirigierte.“ — Paër — Hoffmann — Weber — Wagner! So wandeln die Geister in Sachsen! — Auch komponirte der Dirigent der deutschen Oper von 1813 damals nicht nur seine eigene Oper „Undine“, welche Weber selbst als „eines der geistvollsten Werke der neueren Zeit“ rühmte, sondern er liess auch sein erstes namhaftes, wenngleich noch namenloses, Dichter-Werk erscheinen: die von 1814 datirten „Phantasie-

stücke in *Callot's Manier*“, die ihn berühmt machen sollten, und mit denen auch ihre „Vorrede“ von Jean Paul berühmt ward.

Es ist, als hätte Jean Paul das Hoffmann'sche Zwiegespräch „*Dichter und Componist*“ aus den „Serapionsbrüdern“ bereits gelesen, welches gleichfalls in jenem grossen Geburtsjahre des „Dichter-Componisten“ unter dem Schrecken des Bombardements von Dresden entstanden ist. Denn seine Vorrede schliesst mit den merkwürdigen Worten: „Kenner und Freunde des Autors, und die musikalische Kenntniss und Begeisterung im Buche selber, versprechen und versichern von ihm die Erscheinung eines hohen Tonkünstlers. Desto besser und desto seltener! Denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtergabe mit der Rechten, und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, dass wir noch bis auf diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.“ Darunter steht das Datum: „Bayreuth, 24. November 1813.“ —

Auch Hoffmann ist durch die Strassen von Bayreuth gewandelt. Als Kleist in Berlin noch zum Abschiede von der Welt den „Homburg“ dichtete, und Schopenhauer wieder, wie voreinst in Paris, mit dem verzweifeltsten Dichter in der selben Stadt „altnordische Poesie“ studirte: am 30. März 1811 war Hoffmann bei Jean Paul zu Besuch gewesen, nachdem er am 3. in Bamberg die Bekanntschaft Weber's gemacht. In dieser fränkischen Nachbarstadt von Bayreuth hat er fast die ganze Zeit zwischen Warschau und Leipzig, 1808—1813, zumeist als Musikdirektor, Theaterkomponist, Dekorateur und Architekt am dortigen Theater, nebenher als Musiklehrer, Porträtmaler und Dichter, reichlich beschäftigt zugebracht. Mit der Darstellung des Calderon'schen Drama's „Die Andacht zum Kreuze“ veranstaltete er damals sogar, unter Zusammenwirkung aller Künste, eine Art religiösen „Festspiels“, das die frommen Katholiken von Bamberg mit dem Rosenkranz zwischen den Fingern zu besuchen pflegten. —

Schon 1814 schied er wieder aus der Seconda'schen Gesellschaft, der auch Richard Wagners gleich vielfach begabter Stiefvater, der Maler, Dichter und Schauspieler Ludwig Geyer angehörte, und ging nach Berlin, vom Dirigentenpult an das Kammergericht, wo er noch sieben Jahre in vielfältiger, gewissenhafter amtlicher und phantastischer dichterischer Thätigkeit lebte, doch für die beiden ungemein gewissenhaften und phantasiereichen Beobachter: Publikum und Litteraturgeschichte, bis auf das Schwanenlied Offenbach's hinaus, nur als mitternächtiger Besucher der Weinstube von Lutter und Wegener hinter dem abgebrannten Schauspielhause sich neben Ludwig Devrient ein dauernd charakterisirendes Angedenken sicherte. Gleichwie ein Jahrzehnt zuvor in dem selben Berlin H. von Kleist nicht an dem Wahnsinn der kranken Henriette Vogel, sondern an der Erniedrigung und Niedrigkeit seiner Volkes und seiner Zeit zu Grunde gegangen war, nachdem er nur erst noch im „Homburg“ schmerzlichst

verzweifelt ausgerufen: „Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben, und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!“ — so ward auch Hoffmann nicht durch die feurig begeisternden Weine von Lutter und Wegener, sondern durch den matten „ästhetischen Thee“ ruinirt, der ihn aus der „Berliner Gesellschaft“ — einem trüben Gemisch von „Publikum“ und „Litteraturgeschichte“ — in's Weinhaus vertrieben hatte, bis er an seinem letzten Geburtstage mit den Worten: „Nein! — nein! — Leben, nur leben, unter welchen Bedingungen es auch sei!“ sich selber das gespenstische Zeichen zu seiner gänzlichen, schrecklichen Niederlage auf dem Sterbebette gab! „Er starb im Alter von nur 46 Jahren an den Folgen seines regellosen Lebens“, berichten uns vorwurfsvoll die aufmerksamen Litteraturgeschichten, eine nach der andern. Aber — es waren seine edelen „Serapionsbrüder“ (und so nannten sich auch gerne ihre Gäste, die Fouqué, Chamisso, Oehlenschläger!) welche ihm, „dem im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler gleich Ausgezeichneten“, auf dem Grabe das ehrende Denkmal ihrer Liebe, ihres Glaubens, ihrer Achtung setzten; und es war Ludwig van Beethoven, sein verehrter Meister, der ihm noch im Jahre 1820 mit seinem brieflichen Grusse aus Wien seinen Segen mitgab in das dunkle Land, das der Sänger des „Fidelio“ fünf Jahre später, neun Monde nach Weber, selbst erschaun sollte: „Sie nehmen, wie ich glauben muss, einigen Antheil an mir; erlauben Sie mir, zu sagen, dass dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohl thut: ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute!“ —

Schon am 25. Juni 1822, da er sein letztes „Nachtstück“ durchlebt, sank der von seinem schweren Leiden erlöste Geist des Geistersehers in die „tiefsten Geheimnisse der Natur“ zurück, die er als „heiligen Einklang aller Wesen“ hienieden schon ahnungsvoll ertönen gehört! „Das Mysterium ist erschlossen, der höchste Augenblick alles erfüllten Sehnsens war auch der Augenblick deines Todes.“ So schliesst sein letztes Werk; sein bestes nahm er unvollendet mit sich. In heiligen Serapions-Stunden wandeln die Erbtümer der Unvollendeten in die Seelen der Vollender, und der kreiselnde Wahn der tiefen, schmerzlichen Sehnsucht verklärt sich zum erhabenen Frieden des Sieges!

Die Familie Wagner-Geyer lebte nach Geyer's Tode (1821) in Dresden, und eben kehrte der neunjährige Richard in jenem Jahre 1822 aus der Lutherstadt Eisleben zurück, um die Dresdener Kreuzschule zu besuchen. Hier sollte dem Knaben zuerst die Wunderwelt der Musik aus den Tönen und Geistern des „Freischütz“ aufgehen und in seiner jungen Phantasie wohl manche dramatisch bewegten Gestalten, erst noch ein wenig „in Callot's Manier“, entzünden. Hier prägte sich ihm auch das Bild der Strassen, Plätze, Brücken, Alleen, und der bürgerlichen Lokale, vor dem „schwarzen Thore“, wo einst Hoffmann gewohnt, vom „Linkischen Bade“ bis hinaus zur „bretternen Saloppe“, der „stillen Musik“, dem „lustigen Winzer“, dem

„spanischen Kragen“, so knabenhaft tief und deutlich bis für sein spätestes Alter ein, wie sie in seinem Geburtsjahre dort für den Dichter des „goldenen Topfes“, unter dem Kanonendonner der Völkerschlächten und dem Geisterblicke des eisernen Imperatoren, ein so geheimnissvoll realistisch-phantastisches Kolorit gewonnen hatten. — So wurden und blieben diese Dresdener Erzählungen Hoffmann's zauberkräftig für den Jüngling, den Mann, den Bayreuther Meister Wagner: sie versetzten ihn zurück in seine Jugend, zurück in die Zeit seines Erwachens zum Lauschen und Schauen, zum Werden des Künstlers in seiner Kindesseele Ueber dem Grabe Hoffmann's begann sich das Wort Jean Paul's von Bayreuth zu erfüllen. —

Ueber dem Grabe Hoffmann's in jenem Jahre 1822, neun Jahre wieder nach 1813, da schritten zwei deutsche Meister von Werk zu Werk ihrer eigenen und einer höheren Vollendung zu. Ein Jahr vor dem Tode des geistersehenden Berliner Tribunalthes hatte Weber am 18. Juni 1821 in dem eben neu eröffneten Schinkel'schen Schauspielhause seinen „Freischütz“ für Berlin zur ersten Aufführung gebracht, und Hoffmann hatte zwar die Geister darin gesehen, aber nicht, wie es ihm sonst so schön zu Theil geworden war, auch gehört. Er stand auf Seiten der „Spontinisten“, und dies mit manchen edelsinnigen Männern jener Tage, welche den Gedanken der „klassischen Form“, das Ziel der Zukunft, wie es von hohen künstlerischen Kräften seit vierzig Jahren gepflegt war, so fest und feierlich in sich aufgenommen hatten, dass die junge Sprache des „musikalischen Geistes“, die singende Seele der deutschen Romantik, die schöpferische Kraft der Zukunft unserer Kunst, welche die Bühnen kaum erst berührt, dagegen nicht aufkommen konnte. Mit Hoffmann's Tode schlug Weber die Stunde, dass er an die Composition der „Euryanthe“ ging: der Romantiker suchte nun selbst die klassische Form des „musikalischen Drama's“. Zugleich aber hatte auch Beethoven, der taube Seher in Tönen, während Hoffmann in Berlin die Augen schloss und gar keine Geister auf Erden mehr hören konnte, in Wien seine grosse Messe mit dem Rufe des Friedens geschlossen und ging an das Werk der neunten Symphonie: der leidende Musiker suchte nach dem „Worte“ der Freude! Das brachte ihm — seltsam genug — noch in dem nämlichen Jahre seine „Leonore“ von 1804! „O namen-namenlose Freude!“ Am 3. November 1821 hatte Wilhelmine Schröder als siebenzehnjährige „Anfängerin“ auf der Bühne in der ersten Aufführung des „Freischütz“ zu Wien die „Agathe“ gesungen; am 3. November 1822 sang sie ebendort zum ersten Male den „Fidelio“. Inzwischen aber hatte sie im Juli auf der Dresdener Bühne, unter Weber's Leitung, durch den Gesang der blonden Försterstochter vom böhmischen Walde sich ihr erstes Dresdener Engagement verschafft, und so zum ersten Male auch in der selben Stadt mit dem vom „Freischützen“ begeisterten Knaben Richard verweilt, der zwanzig Jahre später dort auf dem verwaisten Platze Weber's als deutscher Mann und Künstler mit ihr vereint

am Theater, tiefer aber mit ihrem musikalisch-dramatischen Genius verbunden an dem Werke seines Lebens wirken sollte. — Der „Aufzug der Romanze“ hatte sich in einem Menschenalter vollendet. —

Scheinbar weit entrückt dem Garten der Romantik, ja, selbst dem grossen deutschen Dichterwalde, sass in jenem Jahre 1822 der würdevolle Greis von Weimar, versenkt auf seine Weise in die „Geheimnisse der Natur“. Noch hatte der „Faust“ nicht wieder ihn ergriffen und zu den „Müttern“ hinabgeführt; er schrieb über „d'Alton's Faulthiere“ und den „fossilen Stier“. „Fern und so weiter fern“ schwebte ihm die „heilige Poesie.“ Aber glaubt mir, das ist nur Schein bei uns Deutschen! „Und sie erreicht uns doch, immer man hört sie noch, vernimmt sie gern!“ Goethe zog im Todessommer unseres Geistersehers nach den böhmischen Wäldern, klopfte an die steinernen Pforten des Fichtelgebirges, erfuhr, als Jenem das Auge brach, an den heilkräftigen Quellen Mariä in den Augen „Ulrikens“ ein altes, ewig-neues Räthsel seines Lebens, alles Lebens, — walddrausend umzog ihn der Zauber der unsterblichen Freundin, und scheidend mit jugendtiefem, wildem Weh im Herzen, auf den Gränzen des Böhmer- und des Frankenlandes, nahe dem schlummernden Bayreuth, als in der alten Eger-Stadt ein czechischer Musiker ihn mit Liederklängen seiner eigenen Mignon-Poesie umspinnen hatte, da verrieth der greise Wanderer ihm zum Danke seine jüngste, geheime Zwiesprache mit ihr, dem ewig-weiblichen Genius seiner Dichtung, die wie ein tönender Hauch der vorübergezogenen Romantik ihm die doppelstimmige Melodie jenes „Liebeschmerzlichen Zwiegesanges nach dem Scheiden“ auf „*Aeolsharfen*“ in die Seele gespielt . . . Und doch — nicht Alles verrieth der liebende Dichter in seiner Stammbuchschrift für Wenzel Tomaczek vom 6. August; tief in sich verschloss er die Geister, die er am 24. Juli auf dem Wege von Marienbad träumend weiter gesehen — gehört:

„Zur Trauer bin ich nicht gestimmt
und Freude kann ich auch nicht haben:
was sollen mir die reifen Gaben,
die man von jedem Baume nimmt!
Der Tag ist mir zum Ueberdruß,
langweilig ist's, wenn Nächte sich befeuern,
mir bleibt der einzige Genuss
Dein holdes Bild mir ewig zu erneuern,
und fühltest du den Wunsch nach diesem Segen,
du kämest mir auf halbem Weg entgegen!“

Da flüsterte „Sie“, und Ulrikens Auge schien den trauernden Flüchtling wieder anzulächeln:

„Schmückt Iris wohl des Himmels Bläue?
Lass regnen, gleich erscheint die neue;
Du weinst! Schon bin ich wieder da!“

— — Wie klingt uns das Ohr bei diesen Worten!? — „Du weinst, sieh es lacht die Aue!“ — Noch ist's ein weiter Weg von 1822 bis 1882, von

dem poetischen Bilde der erotischen Lyrik bis zum musikalischen Wunder des Charfreitagszaubers, — und er führt durch geheimnissvolle Lande, die nicht an der Oberfläche der Zeit liegen, die bisher auch kaum noch ein anderer hellseherischer Blick gestreift, deren märchenhafte Sprache kaum noch ein anderes musikalisches Ohr erlauscht, als das des soeben gestorbenen Berliner Dichters jener kuriosen Mären von der „Prinzess Brambilla“ und vom „Meister Floh“! — Der einzige „Philosoph“ jener Lande, von stumpfer Welt mit seinem Werk zurückgewiesen, suchte damals im südlichen Garten der Hesperiden einen schönen Schein des Idealen zu genießen. Der 73jährige mächtige Meister des schönen Scheines aber sah zu dem geisterhaften Bilde der Letztgeliebten unter Thränen empor und sprach:

„Ja, du bist wohl der Iris zu vergleichen!
Ein lebenswürdig Wunderzeichen,
so schmiegsam herrlich, bunt in Harmonie,
und immer neu, und immer gleich wie sie!“

Doch auch ihn, den Licht- und Farbenfrohen, tröstete endlich nur ein Klang aus jenem geheimen Lande, dem Iris nur als flüchtiger Bote sich entschwingt; eine andere Göttin als jene vor 44 Jahren, als das „ewig bewegliche Schooskind Jovis“, Phantasie, spricht immerdar aus Noth und Nacht das letzte, lösende Wort:

„Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen,
verflucht zu Millionen Tön' um Töne,
des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
zu überfallen ihn mit ew'ger Schöne!“ —
„Da fühlte sich — o dass es ewig bliebe —
das Doppelglück der Töne und der Liebe!“ —

So sang der greise Dichter im nächsten Marienbader August 1823, zur „Harfe“ der Polin statt des Czechen, als eben Weber der Deutsche die „Euryanthe“ mit dem Ausrufe „*Soli Deo gloria!*“ vollendete. — „Die ganz eigenthümliche, nie gehörte Melodie — ach es war ja die tiefe, wonnevolle Schwermuth der inbrünstigsten Liebe selbst!“ (Hoffmann.)

Nein, die Romantik ist uns nicht versunken, solange Töne und Liebe uns ahnungsvoll von dem Doppelglück auf Erden verkünden, das nicht von dieser Welt ist. „Schon ist sie wieder da!“ — wie wild auch ihr Garten verwuchs und winterlich dorrt über dem Grabe Hoffmann's und aller Derer, welche die moderne Litteraturgeschichte so gerne immer wieder als die „letzten“ und „unwiderruflich letzten“ *Romantiker* uns nennt. Welch ein Geistertanz, diese „todte“ romantische Schule! Welch ein bunter Blütenfall durch 50 Jahre deutscher Geschichte! Hoffmann und Heyse: „Blüthen der Novelle!“ — Eichendorff und Heine: „Blüthen der Lyrik!“ — Endlich auch Meyerbeer und Richard Wagner: Blüthen der „Oper!“ Alles nur „Romantiker“ — und „letzte“ Romantiker! Aber — „den Letzttesten“ hat hier noch kein „Herkules erschlagen“. Und „die Letzten

werden die Ersten sein“, das ist ein Gotteswort trotz den Todtengräbern der „historischen“ Schule. Die Jahrzehnte von 1822—1882 bezeichnen sich durch Namen neuer Helden, die im warmen Tage des Lebens leuchten, auch wenn sie tief in Berge der Venus, in Klüfte von Nibelheim, in Kareol-Nächte des Todes, in Schluchten von Monsalvat sich versenken mögen. 1832, im Jahre der „asiatischen Hyäne“, die Schopenhauer von Berlin nach Frankfurt scheuchte, starb Goethe, und Richard Wagner betrat die offene Bahn. Er dichtete und komponirte sein erstes musikalisch-dramatisches Werk, das Fragment der „Hochzeit“. Ein grauenhafter Stoff, voller Töne, Liebe und — Schrecken, wie ihn Hoffmann nicht fürchterlicher hätte ersinnen können, und wie er dem jungen Musiker in in der That durch Hoffmann's Erzählungen eingegeben worden war. Gerade zu dieser Zeit hatten dessen musikalische Geister-Erscheinungen, wie irre schweifende Seelen, die aus seltsamer litterarischer Verdammnis zu lebendigen tragischen Menschen werden wollten, seine jugendlich erregte Phantasie zum freien Schauplatz ihrer Geheimnisse erwählt. Der 17jährige Wagner von 1830 war der eifrigste Leser Hoffmann's in Leipzig. Was er da frühe in sich aufgenommen, ward nicht nur sein, es empfing auch erst ein Sein durch ihn, in ihm, und ward aus romantischen Ahnungen zur künstlerischen Gewissheit. Von 1842 an folgen sie ihrem neuen Meister alle, die wiedererweckten Helden des deutschen Geistes, ein gewaltiger „Aufzug der Romanze“ im neuen „klassischen“ Styl: Tannhäuser — Wotan — Tristan — Parsifal! — „Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“ — Doch nein, kein Zeichen mehr: „Hört ihr den Ruf?“:

„Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
Zu zieh'n durch Fluren und Auen!
Gar süßen Klang erfuhr da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu schauen:
da träumt' ich manchen holden Traum,
und als mein Aug' erschlossen kaum,
da strahlte warm die Sonne:
der Mai — der Mai war kommen!“

Vergessen, verstoben „Gespenster und Spuk!“ — Aber jene romantisch-geheimnisreiche „Tag- und Nacht-Gleiche“ (da, wo der Tag von der Nacht, und die Nacht vom Tage träumte), sie, welche solch' unserem klassischen Maienlichte klingend voraußog, gespenstisch anzeigend deutet Euch diese Geister-Stunde, ihr meine lieben „geladenen Gäste“, der deutsche Geister-seher E. T. A. Hoffmann in den „versunkenen Gärten“ der Romantik. —

König Marke.

Von Rudolf Schlösser.

Es ist nichts weniger meine Absicht, als mit den folgenden Zeilen einen Streit um des Königs Bart in des Wortes kühnster Bedeutung wieder auffrischen zu wollen; ich würde es sogar tief bedauern, wenn ich durch meine Veröffentlichung Anlass dazu geben sollte. Aber selbst auf diese Gefahr hin erachte ich es für meine Pflicht, diese Studie der Oeffentlichkeit zu übergeben. Sie ist das Ergebniss einer leidenschaftlosen, gewissenhaften Prüfung der Figur des Marke und der bisher an sie geknüpften Anschauungen, einer schlichten Zusammenstellung dessen, was Wagner selbst uns in seiner Dichtung an die Hand giebt.

Ein kurzer Ueberblick über die bisher mit der Gestalt des Marke verbundenen Auffassungen wird zu meinen Erörterungen unentbehrlich sein.

Der erste, welcher den Charakter Marke's einer eingehenden Würdigung unterzogen hat, ist Moritz Wirth.*). Er stellt den König als eine für die Handlung des „Tristan“ besonders wichtige Person hin und erörtert ausführlich sein Verhältniss zu dem Helden des Stückes, dessen Kern er in einem Uebermaasse der Freundschaft Marke's Tristan gegenüber und einer darin begründeten Schuld des Königs sieht; er schlägt für Marke ein Alter von etwa 70 Jahren vor.

Gegen diese Auffassung wendet sich Wolfgang Golther in den Bayreuther Blättern; wie Tristan und Isolde überhaupt, meint er, so sei auch die Gestalt des Marke im Sinne der Schopenhauerischen Philosophie zu fassen; sie stehe dem Idealbilde eines „Heiligen,“ wie es uns Schopenhauer schildere, sehr nahe, und aus diesem Grunde sei Marke, Wagner's Vorschriften getreu, als ein Mann zwischen 40 und 50 Jahren darzustellen; denn nur bei einem solchen, nicht aber bei einem Greise, könne uns die Askese bedeutungsvoll erscheinen.

Wirth's Erwiderung auf die Arbeit Golther's (Wagner-Jahrbuch 1886) hat leider durch die Heftigkeit ihres Tons die weitere ruhige Behandlung der Frage sehr erschwert; doch ist nicht abzustreiten, dass sie neben einer klaren Zusammenfassung der Wirth'schen Ansichten auch weitere werthvolle Beiträge zum Verständniss des Tristan enthielt.

Eine Entgegnung hierauf im Sinne Golther's veröffentlichte Nikolaus Creutzburg 1887 in den Bayreuther Blättern. Mit Scharfsinn weist er darin eine Reihe von Irrthümern Wirth's nach; doch scheint mir seine Bekämpfung Wirth's besser gelungen als die Vertheidigung Golther's. —

Auf den Inhalt der betreffenden Schriften näher einzugehen wird unsere folgende Auseinandersetzung Gelegenheit darbieten. —

1.

Merkwürdiger Weise hat keiner der drei Streitenden sich veranlasst gesehen, sich über die Entstehung des Wagnerischen Marke zu unterrichten. Gewiss ist die Hinzuziehung der betreffenden Sagenstoffe zur Erläuterung Wagnerischer Dichtungen nicht unbedenklich, und durchaus nicht in allen Fällen haben wir z. B. das Recht, Lücken bei Wagner durch Einschaltungen aus den alten Dichtungen zu ergänzen. In zwei Beziehungen jedoch ist sie für jede eingehende Kritik von hervorragender Wichtigkeit: erstens zur Feststellung der Unterschiede der Wagnerischen Dichtungen von ihren Quellen, da Abänderungen wie Beibehaltung oder

*) König Marke. Leipzig 1882,

Zufügung von Zügen für die Art und Weise, wie der Meister seinem Stoffe gegenüberstand, sehr belehrend sind; zweitens aber zur Ergänzung der Dichtung da, wo sich deutliche Hinweise auf die Sage und nothwendig auszufüllende Lücken finden. Ich verweise für den ersten Fall auf die veränderte Bedeutung des Liebes-trankes im Tristan, sowie auf die Verschmelzung der Kundry und Herodias im Parsifal, die überdies noch durch eine Vertauschung des Täufers Johannes mit Christus erweitert ist; für den zweiten Fall auf die Erwähnung der Eltern Tristan's und des Todes von Gahmuret in Arabien, welche Züge erst durch Gottfried und Wolfram in deutlichem Lichte erscheinen; ich wenigstens habe übrigens ganz verständige Leute gefunden, welche Gahmuret zum Araber machen wollten.

Aus beiden Gründen, namentlich aus dem ersteren, wird sich eine Vergleichung des Wagnerischen Marke mit dem Gottfried's von Strassburg empfehlen.

Ich weiss nicht, woher es kommt, dass man sich den Marke der epischen Dichtung als einen alten König vorstellt, doch bin ich dieser Vorstellung häufiger begegnet, bei Kennern wie Nichtkennern der Wagnerischen Dichtung. Sogar der mit der mittelhochdeutschen Litteratur wohlvertraute Eduard Grisebach singt in einem Gedichte seines „neuen Tannhäuser“:

Es ist das alte Minnelied,
das *Meister Gottfried gesungen*,
Das Lied begiebt sich täglich neu,
Wir singens in in allen Zungen.

— — — — —
Es ist der arme, betrogene Gemahl,
Herr König Marke, *der greise*.

Diese Vorstellung muss als grundfalsch bezeichnet werden. Zu Anfang des Gedichtes finden wir Marke als Bruder der Jungfrau Blanscheflur, der späteren Mutter Tristan's, die wir uns höchsten 18—20jährig zu denken haben; wir werden also das Alter Markes, da er ausdrücklich als junger König bezeichnet wird, auf 20—25 Jahre anschlagen. Als Tristan an seines Oheims Hof kommt, ist er 14 Jahre alt, so dass Marke dann etwa 35—40 Jahre alt wäre und im Verlaufe der Dichtung 45—50 würde. Dazu stimmt auch folgendes vortrefflich: Als Morold zum fünften Male erscheint, um den alle fünf Jahre fälligen Zins zu fordern, heisst es, Marke sei bei der Unterwerfung Kornwalls noch „ein Kind“ gewesen; nun fällt Morold's Ankunft in die Zeit, als Tristan etwa 4 Jahre an seines Oheims Hofe, Marke also zwischen 39 und 44 Jahre alt ist; mithin wäre er bei der Unterwerfung 14, höchstens 18 Jahre alt gewesen, was bei der ausgedehnten Bedeutung des Wortes „Kind“ im Mittelhochdeutschen sehr gut passt; wie denn auch im übrigen Gottfried in seinen Zeitangaben recht gewissenhaft erscheint. — Uebrigens ist auch das jedenfalls für die einheitlich-durchgeführte Altersvorstellung des Dichters nicht unwichtig, dass Marke in einem der mittleren Gesänge auf einen Baum klettert, was doch 70—80jährige Greise für gewöhnlich nicht zu thun pflegen.

Alles dies möchte ich nun durchaus nicht so aufgefasst wissen, als wollte ich alle diese Eigenschaften von Gottfried's Marke ohne weiteres auf den Wagner's übertragen. Nur das Eine bitte ich festzuhalten, dass der erste Eindruck von der Gestalt Marke's, den Wagner bekam, nicht der eines Greises war, dass also eine ganz besondere und ausdrücklich zu bemerkende Aenderung vor sich gegangen wäre, wenn Wagner den Marke zu einem Greise gemacht hätte. Etwas Unerhörtes wäre dies übrigens an und für sich durchaus nicht, da der Marke Wagner's ja auch innerlich von dem der alten Dichtung stark abweicht.

Die Vorgeschichte des Dramas stimmt allerdings ziemlich zu der des Epos; ein wichtiger Unterschied besteht nur darin, dass Gottfried seinen Marke nicht als Wittwer denkt, wohl dagegen Wagner. Im Uebrigen haben wir annähernd die gleiche Handlung: Marke hat seinem Neffen Tristan sein Reich vermacht, bei Wagner nach dem entscheidenden Siege über Morold, bei Gottfried schon früher; Tristan, von seiner Wunde durch seinen Aufenthalt in Irland als Tantris geheilt, verfällt dem Neide einer Hofpartei, die Marke zu vermählen sucht, und der zu Liebe endlich Tristan selbst den König zum Ehebunde drängt; allerdings schlägt bei Gottfried nicht er selbst Isolden vor.

Es ist zum Wenigsten übertrieben, wenn behauptet wird, Marke spiele bei Gottfried in den folgenden Gesängen eine verächtliche oder gar komische Rolle. Wir finden ihn häufig genug in tiefen Konflikten mit seinem eigenen Innern: es ist ihm einerseits unmöglich, sich von der Wahrheit des Ehebruchs zu überzeugen, andererseits, nicht an ihn zu glauben. Als er endlich Tristan und Isolde bei einander schlummernd überrascht, geht er bis auf den Tod betrübt schweigen von dannen, und nachdem er sie vergeblich vor den Augen seiner Umgebung zu überführen gesucht hat, und Tristan entflohen ist, lebt er mit Isolde weiter, ohne sie zu strafen. — Glänzend ist seine Rolle ja gewiss nicht, aber sie entbehrt nicht der Tragik; trotz einiger gehässiger Züge, welche die Eifersucht in ihm erweckt, bleibt sich Gottfried in der Schilderung seines Charakters ziemlich gleich und vergisst nie, wie sympathisch er uns ihn als den Freund Tristan's in den ersten Gesängen gemacht hat.

Bedeutend vertieft hat Wagner die Gestalt Marke's. Mit unzweifelhafter Klarheit tritt er als eine ideale Persönlichkeit auf den Schauplatz: tief und scharf ausgeprägt ist die innige Neigung zu seinem Schwestersöhne, herrlich sein Verhalten der Isolde gegenüber, der er „ehrfurchtsscheu entsagt“, als sie ihm zur Konvenienzehe zu hehr dünkt; ein Zug, wodurch der Ehebruch völlig aus Wagner's Dichtung entfernt wird. —

Behalten wir die wesentlichen Ergebnisse unserer Vergleichung und betrachten wir nun, in wiefern Golther's Marke dem Wagner's entspricht.

2.

Ein edler, gewaltiger Held der Resignation ist König Marke nach Golther's Auffassung; in ihm ist die Idee des Stückes gleichsam personifizirt; er ist insofern ein Wunder, als er, obwohl die ethische Erkenntniss bei ihm volle Willensumkehr, Abkehr vom Leben bewirkt hat, doch noch weiter zu leben vermag, während bei Tristan und Isolde mit voller Erkenntniss auch die Erscheinung, der Leib und das irdische Leben, verschwindet. — Als ihm sein Weib gestorben, will er sich nicht mehr vermählen; von dieser Zeit an beginnt bei ihm ein sanftes Loslösen vom Leben; selbst Ruhm und Reich will er entsagen, aber aus Rücksicht gegen Hof und Volk darf er dies nicht; daher sucht er nach und nach an seiner Statt dem Lande den jungen, lebensfreudigen Tristan zum Herrn zu geben. Doch um seiner Königspflicht zu genügen, muss er sich zu einer neuen Ehe entschliessen; aber der tief ergreifende Anblick der schönen Isolde, die ihm so „herrlich, holderhaben“ erscheint, bringt ihn wieder zur Entsagung. Nur noch ein Band kettet ihn an die Welt: die Liebe zu Tristan, zu dem er steht wie ein Vater zum Sohne. Aber der Pfad des Resignirenden wird immer einsamer: seine Freundschaft zu Tristan ist ein Wahn, dem er noch entsagen muss. Doch selbst hierbei ist er noch in einer Täuschung befangen, indem er das Wesen von Tristan's Liebe nicht erkennt; erst im letzten Akte, als er alles durchschaut, ist er auf der höchsten Höhe der Entsagung angelangt, unter den heftigsten Schmerzen

innigen Mitleidens. — Einen solchen Helden der Resignation als Greis darzustellen ist ungeschickt und nicht rathsam; auch hat Wagner selbst gewünscht, dass Marke als Mann zwischen 40 und 50 Jahren dargestellt werde. —

So sehr ich mich bemüht habe, ist es mir nicht gelungen, in Wagner's Dichtung die Bestätigung für Golther's Worte zu finden. Ungenau ist es zunächst, wenn Golther uns berichtet: als Marke's Gattin kinderlos starb, wollte er sich nimmer vermählen, wogegen in der Dichtung Marke zu Tristan sagt:

Dem kinderlos einst starb sein Weib,
so liebt' er dich, dass nie auf's Neu'
sich Marke wollt' vermählen,

was doch gewiss von grosser Wichtigkeit ist. „Selbst Ruhm und Reich will er entsagen,“ heisst es zur Erläuterung dieses Satzes, und zwar zu Gunsten „Tristan's“. Auch dies bestätigt die Dichtung nicht. Nach ihr hat Marke dem Tristan „Ruhm und Reich zu Erb' und Eigen gegeben“. Dies kann zweierlei heissen: entweder Marke hat thatsächlich seine Krone an Tristan abgetreten — und das ist unmöglich; oder aber: er hat ihn zum Erben eingesetzt. Eine Deutung anderer Art erlaubt schon der einfache Wortlaut nicht, Golther's Annahme ist also hin-fällig. — Ferner scheint es mir sehr befremdend, dass ein Mann, der auf dem besten Wege ist, der Welt zu entsagen und heilig zu werden, sich dazu bringen lässt, eine Convenienzehe einzugehen, eine Handlung, die zwar einem Könige ge-wöhnlichen Schlages Niemand verargen wird, die aber in diesem Falle doch eigen-thümlich wirkt. Obendrein ist es ja fraglich, ob ein wirkliches Staatsbedürfniss hierzu vorliegt, da wir deutlich aus der Dichtung ersehen, dass nicht die Bitte des Hofes und Volkes, sondern die Drohung Tristans, für immer das Land zu verlassen, Marke zur Heirath bewog. Dass er nachher Isolden entsagt und mit ihr nicht in wirklicher Ehe lebt, ist ja gewiss ein Zug in's Asketische, aber man darf nicht vergessen, dass nur der Anblick eben dieses Weibes, Isoldens, ihn dazu bringt, zu entsagen. Dass bei diesem Schritte die Liebe zu Tristan nicht mitwirkt, darin stimme ich Golther bei.

Nach seinem Verzicht auf Isolde soll nun Marke nur noch durch sein Ver-hältniss zu Tristan an die Welt geknüpft sein. Aber beweist nicht gerade die grosse Rede Marke's am Ende des zweiten Aktes das Gegentheil? Dadurch, dass Isolde ihm gehört, wird Marke's Herz „fühlsamer als sonst dem Schmerz“; er preist sich selig, sie zu besitzen. — Auch begreife ich nicht, wie er, der doch die Idee, d. h. die Vollendung des Drama's, repräsentiren soll, der Frage nach dem geheimnissvollen Grund der Geschehnisse des zweiten Aktes rathlos gegenübersteht. Man wende nicht ein, dies sei noch eine Vorstufe seines Werdens: dass wir seine Worte im dritten Akte:

Da hell mir ward enthüllt,
was zuvor ich nicht fassen konnt',
wie selig, dass ich den Freund
frei von Schuld da fand!

nur durch Hypothese so auffassen können, als habe Marke das Wesen der Liebe durchschaut und nicht nur von dem Tranke und seiner Vorgeschichte gehört, das erkennt selbst Golther an. Wie wir aber auch jene Stelle fassen wollen: mit einer Klage schliesst Marke's Rolle; er hat nur das zu seiner Befriedigung, dass er Tristan als unschuldig erkannt hat. Dass darin die Erlangung völliger Heiligkeit liegen soll, vermag ich nicht zu verstehen.

Unangetastet bliebe also von Golther's Erörterungen im Grunde nur die Thatsache, dass Wagner den Marke als einen Mann zwischen 40 und 50 Jahren hat dargestellt wissen wollen.

3.

Gegen diese Auffassung wendet sich nun Moritz Wirth. Zwar erkennt er die Thatsache an, dass Wagner selbst bei den ersten Münchener Aufführungen für den Marke ein männliches Aussehen angeordnet habe, behauptet aber, dies sei eben eine nachträgliche Entstellung des Tristans! Ursprünglich nämlich sei Marke als Greis gedacht gewesen, aber in den Jahren 1859—65, der Zeit zwischen der Schöpfung und ersten Aufführung des Tristans, liege Wagner's schwerste Leidenszeit; in dieser habe wahrscheinlich die Gestalt des schopenhauerischen Heiligen Gewalt über ihn gewonnen, sein Blick sei für die feineren Zusammenhänge seines eigenen Werkes getrübt worden, und so habe er den jüngeren Marke erst bei der Aufführung eingeführt.

Wir wollen uns hier zunächst daran erinnern, dass der Eindruck, den Wagner zuerst vom Marke empfang, nämlich durch Gottfried von Strassburg, der eines Mannes zwischen 40 und 50 Jahren war. Diesen Mann nun hat Wagner, wenn wir Wirth glauben wollen*), zunächst für 6 Jahre zum Greise erhoben und dann wieder zum Manne degradirt! Ein solcher Einfall muss zum Mindesten wunderlich erscheinen, und ich frage mich vergeblich, warum ich — für einstweilen von inneren Gründen abgesehen — etwas so Unwahrscheinliches annehmen soll, wo es doch so nahe liegt anzunehmen, dass der 40—50 jährige Marke gleich von vornherein bei Wagner haften blieb?

Sodann enthält Wirth's Erörterung auch eine Unrichtigkeit. Eingehender als bei der Konzeption des Tristans hat sich Wagner in den späteren Jahren schwerlich in Schopenhauer vertieft, wie der Briefwechsel mit Liszt uns deutlich lehrt; und wäre wirklich das Bild des „Heiligen“ in ihm aufgestiegen, so hätte dies wohl gerade so gut bei der Konzeption des Werkes geschehen können. Berücksichtigen wir noch, dass die erste Aufführung des Tristan in München in eine Zeit voll neuen Glanzes und neuer Hoffnungen für den Meister fiel, so verliert Wirth's Hypothese noch mehr an Boden, und ich kann sie in keiner Beziehung glaubwürdig finden. Denn, abgesehen von allem bisher Gesagten, enthält sie einen Trugschluss: was hat denn Wagner mehr gethan, als dem Marke einen dunklen Bart und dunkles Haar zu geben, und mit welchem Recht schliesst Wirth hieraus, dass er ihn zum Asketen gemacht habe? Ist denn jeder Mann zwischen 40 und 50 Jahren ein Schopenhauerischer Heiliger, oder kann, wie Golther meint, ein männlicher Marke nichts anders sein als ein Asket? Wagner hat davon nichts gesagt, von ihm wissen wir nichts, als dass er den Marke als Mann in der Kraft seiner Jahre dargestellt sehen wollte. Alle bisher daraus gezogenen Folgerungen waren nur Vermuthungen Dritter. —

Nun hat aber Wirth auch den Versuch gemacht, seinen greisen Marke aus der Tristan-Dichtung zu rechtfertigen. Ein Hinweis darauf findet sich in der Dichtung nirgends, und gewiss würde doch der Meister, wenn er einen alten König hätte haben wollen, ausdrücklich darauf hingewiesen haben, um seinen Marke deutlich von dem Gottfried's zu scheiden. Davon ist aber so wenig die Rede, dass wir sogar in der Bestimmung bei den Münchener Aufführungen ein Zeugniß entgegengesetzter Auffassung haben.

Wirth erklärt, Marke's hauptsächliche Charaktereigenschaft sei durch Einsicht beruhigte Leidenschaft, wie sie sich im höheren Alter bei gut gearteten Naturen zu finden pflege; wie Wirth darüber empört sein kann, wenn Golther infolge dessen sagt, Marke's Verhalten erkläre sich nach Wirth aus seinem Alter,

*) Neuerdings scheint er selbst nicht mehr daran zu glauben und leugnet den Wagnerischen Ursprung des jüngeren Marke überhaupt. —

verstehe ich nicht; denn thatsächlich ist in Wirth's Aeußerung nichts anders gesagt. Und zweifellos würde ein alter Marke befremdend wirken. Wenn schon Wirth sogar medizinische Forschungen aufbietet, um seinen 70 jährigen Marke glaubhaft zu machen, so bleibt doch ein so greiser Monarch, der von seinem Volke gedrängt wird, nochmals zu heirathen, etwas höchst Verwunderliches. Denn erstens ist doch die Wahrscheinlichkeit, dass er noch Vater wird, worauf allein es seinem Volke ankommen kann, jedenfalls gering; ganz gewiss aber wird ein moderner Zuschauer, sei er physiologisch gebildet oder nicht, sich sehr schwer mit dem Gedanken an die Vaterschaft des 70 jährigen versöhnen, namentlich wenn er sieht, dass Marke gar nicht heirathen will und nachher, als er es muss, trotzdem Isolden entsagt. Sollen wir wirklich an Marke glauben, so müssen wir uns ihn männlich vorstellen. Er ist ja Tristan's Ohm, d. i. Mutterbruder, und sollen wir uns Tristan's Mutter etwa 36 jährig denken, als sie dem ersten und einzigen Kinde ihrer Liebe das Leben schenkt?

Zu Gunsten seines alten Marke führt Wirth noch an, dass durch das Alter des Königs sein Freundschaftsverhältniss zu Tristan wahrer werde; als auf einen analogen Fall beruft er sich hier auf das Verhältniss zweier Personen in Viktor Hugo's Burggrafen. Wieviel näher hätte es gelegen, sich daraufhin Gottfried's Dichtung anzusehen, wo wir ein lebenswahres und treffendes Beispiel der Freundschaft eines männlich-reifen Marke und eines jugendlichen Tristan finden!

4.

Wenn nun Marke weder der Wirth'sche Greis noch der Golther'sche Asket ist — wer ist er denn eigentlich?

Zunächst ein Mann in reiferem Alter; denn dass bei einem solchen die Entsagung unnatürlich sein sollte, zu diesem Glauben kann ich nicht gelangen. Wir werden uns erinnern, wie erst Wagner den Zug, dass Marke schon einmal verheirathet war, in die Dichtung eingeführt hat. Es ist doch etwas ganz Natürliches und Alltägliches, dass ein Wittwer, selbst wenn er sein Weib verhältnissmässig früh verloren hat, nicht mehr heirathen will, und der Widerstand Marke's gegen den Plan einer Heirath, die noch obendrein eine konventionelle ist und seinem geliebten Tristan zu Gunsten des Sprösslings einer lieblosen Ehe die Thronfolge raubt, scheint mir unter allen Umständen gerechtfertigt. Nun erscheint Isolde selbst — Marke wird sie bedauern, dass dieses herrliche Weib das Opfer einer Konventionsheirath sein soll, und scheu muss er vor diesem Gedanken zurückbeben. Auch sieht er, dass sie ihn nicht liebt — was ist da natürlicher, als dass seine Abneigung gegen die erzwungene Heirath in verklärter Form wiederkehrt und er Isolden entsagt? Darin ist allerdings Golther Recht zu geben: ein völlig im Zwange der Welt Befangener wird nicht so handeln, eine Hinneigung zur Verneinung ist dabei unverkennbar.

Des Königs Verhalten gegen Tristan, als er diesen bei Isolden überrascht, ist nun ganz klar. Ein Ehebruch liegt moralisch nicht vor — also warum sollte Marke gewaltsame Rache an Tristan üben? Das Gefühl, von Tristan betrogen zu sein, der ihm Alles war, überwiegt deutlich alle andern; gegen Isolde fällt kein Wort des Vorwurfs. Warum nur ein Greis oder Onkel so soll handeln können, sehe ich nicht ein. Jeder, der das Verhältniss Marke's und Tristan's genau geprüft hat, wird es auch bei einem Manne verstehen.

Ob wir annehmen dürfen, dass Marke im dritten Akt das Geheimniss der Liebe durchschaut hat, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls aber weiss er aus Brangäns's Munde, dass die Liebe älter ist als der Liebestrank — das genügt völlig, um ihn reif und richtig urtheilen zu lassen. Dies verleiht ihm Trost im

tiefsten Leid — eine Verklärung oder gar eine Erhebung über Tristan und Isolde darf man aber nicht darin erblicken.

Was soll nun Marke in dem Stück? Man hat ihn oft mit dem Hans Sachs verglichen, und mit Recht. Wie dieser steht er zwischen Ideal und Wirklichkeit, als Vermittler und Beispiel. Zwischen dem einzig-unerreichbaren Paare Tristan und Isolde und den ganz naiv-natürlichen Charakteren Kurwenal's und Brangäne's bildet er das Mittelglied. So erklärt sich auch seine Klage um Ehre und Ruhm, vor allem aber um die Treue, die Tristan preisgegeben hat, so auch sein Plan am Schlusse, die Liebenden zu vermählen, in welchem wieder seine edle, schlichte Selbstlosigkeit zu Tage tritt. Zu den übermenschlichen Gedanken Tristan's und Isolden's vermag er sich nicht aufzuschwingen; die seinigen bleiben auf dieser Erde haften, aber sie sind trotzdem edel und rein und haben die Realität des Lebens für sich. Zu den verklärten Liebenden sehen wir in Wonneshauern erbebend empor, aber Marke, der fest im Leben wurzelt und doch seinen Trug durchschaut, ihn können wir erreichen! Er ist gleichsam die Antwort auf die bange Frage, die das Stück in uns hinterlässt, der einzig Ueberlebende unter all' den Todten — und in diesem Sinne ganz gewiss ebenso wie nach den früheren Aufführungen nächst Tristan und Isolde die eigentliche Hauptfigur des Drama's.

Stimmen aus der Vergangenheit.

„Goethe und die Religion.“

Aus Woldemar Freiherrn von Biedermann's Sammelwerke „Goethe's Gespräche“, 10 Bände, Leipzig, F. W. v. Biedermann.

Gott begegnet sich immer selbst, Gott im Menschen sich selbst wieder im Menschen; daher Keiner Ursach hat, sich gegen den Grösseren gering zu achten. (1810.)

Was die Menschen bei ihren Unternehmungen nicht in Anschlag bringen, und was da, wo ihre Grösse am Herrlichsten erscheinen sollte; am Auffallendsten waltet — nachher von ihnen der Zufall genannt — das ist eben Gott, der hier unmittelbar in seiner Allmacht eintritt und sich durch das Geringfügigste verherrlicht. (1807.)

Die Leute traktiren den Namen Gottes, als wäre das unbegreifliche, gar nicht auszudenkende, höchste Wesen nicht viel mehr als Ihresgleichen; wären sie durchdrungen von seiner Grösse, sie würden verstummen und ihn vor Verehrung nicht nennen mögen. (1823.)

Die moralische Weltregierung Gottes anerkennen, wer muss das nicht? Ich aber — schweigend! Wer kann es ausreden, ausser allenfalls für sich selbst? Für Andere — Wer? Und wenn er weiss, dass er's nicht kann, so ist's ihm nicht nicht erlaubt. (1813.)

Streng genommen kann ich von Gott nichts weiter wissen, als wozu mich der ziemlich beschränkte Gesichtskreis von sinnlicher Wahrnehmung auf diesem Planeten berechtigt. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass durch diese Beschränkung unserer Naturbetrachtungen auch dem Glauben Schranken gesetzt wären. Im Gegentheil kann bei der Unmittelbarkeit göttlicher Gefühle in uns der Fall gar leicht eintreten, dass das Wissen als Stückwerk besonders auf einem Planeten erscheinen muss, der aus seinem ganzen Zusammenhange mit der Sonne herausgerissen, all' und jede Betrachtung unvollkommen lässt, die eben darum

erst durch den Glauben ihre vollständige Ergänzung erhält. Sobald man nur von dem Grundsatz ausgeht, dass Wissen und Glauben nicht dazu da sind, um einander aufzuheben, sondern um einander zu ergänzen, so wird schon überall das Rechte ausgemittelt werden. (1813.)

Was hat denn der christlichen Religion den Sieg über alle andern verschafft, wodurch ist sie die Herrin der Welt geworden und verdient es zu sein, als weil sie die Wahrheiten der natürlichen Religion in sich aufgenommen? Wo ist denn da der Gegensatz? Die Grenzen fließen ja in einander. (1821.)

Das Vermögen, jedes Sinnliche zu veredeln und den toten Stoff durch Vermählung mit der geistigen Idee zu beleben, ist die sicherste Bürgschaft unseres überirdischen Ursprungs, und wie sehr wir auch durch tausend und abertausend Erscheinungen dieser Erde angezogen und gefesselt werden, so zwingt uns doch eine innige Sehnsucht, den Blick immer wieder zum Himmel zu erheben, weil ein unerklärbar tiefes Gefühl uns die Ueberzeugung gibt, dass wir Bürger jener Welten sind, die so geheimnissvoll über uns leuchten, und in die wir einst zurückkehren werden. In dieser Ahnung liegt das Geheimniss des ewigen Fortschrittes nach einem unbekannten Ziel; es ist gleichsam der Hebel unseres Forschens und Sinnens, das zarte Band zwischen Poesie und Wirklichkeit. (1818.)

Vom Untergange hoher Seelenkräfte kann in der Natur niemals und unter keinen Umständen die Rede sein, so verschwenderisch behandelt sie ihre Kapitalien nicht; wie viel aber oder wie wenig von der Persönlichkeit übrigens verdient, dass es fortdanere, ist eine andere Frage und ein Punkt, den wir Gott überlassen müssen. (1813.)

Die Religion soll Frieden stiften zwischen den Gesetzen des geistigen Reiches und der Sinnlichkeit des Menschen. Die Moral war nur ein Versuch, dies zu bewirken, sie ist jedoch schwach und knechtisch geworden, als man sie dem schwankenden Calcul einer blossen Glückseligkeitstheorie unterwerfen wollte. (1814.)

Vernunftkultur haben am Ende einzig die Frommen! (1807.)

Wenn Paulus sagt: „Gehorchet der Obrigkeit, denn sie ist Gottes Ordnung“, so spricht dies eine ungeheure Kultur aus, die wohl auf keinem höheren Wege als dem christlichen erreicht werden konnte: eine Vorschrift, die, wenn alle Ueberwundenen sie jetzt beobachteten, diese von allem eigenmächtigen und unbilligen, zu ihrem Verderben ausschlagenden Verfahren abhalten würde. (1806.)

Das neue Judengesetz, welches die Heirathen zwischen beiden Glaubensverwandten gestattet, wird die schlimmsten Folgen haben. Wenn der Generalsuperintendent Charakter hätte, müsste er lieber seine Stelle niederlegen, als eine Jüdin in der Kirche im Namen der heiligen Dreieinigkeit trauen. Alle sittlichen Gefühle in den Familien, die doch durchaus auf den religiösen ruhen, werden durch ein solches scandalöses Gesetz untergraben. Wollen wir denn überall im Absurden vorausgehen? alles Fratzenhafte zuerst probieren? (1823.)

Dergleichen Kulturbegriffe wie die christliche Ehe sind den Völkern nun einmal eingepflichtet und laufen durch alle Jahrhunderte; überall hat man vor unregelmäßigem, ehelosen Liebesverhältnissen eine gewisse unbezwingliche Scheu, und das ist recht gut. Man sollte nicht so leicht mit Ehescheidungen vorschreiten. Was liegt daran, ob einige Paare sich prügeln, wenn nur der allgemeine Begriff von der Heiligkeit der Ehe aufrecht bleibt. Jene würden doch auch andere Leiden zu empfinden haben, wenn sie diese los würden. (1830.)

Man hört so oft über weitverbreitete Immoralität in unserer Zeit klagen, und doch wüsste ich nicht, dass irgend Einer, der Lust hätte, moralisch

zu sein, verhindert würde, es nur um so mehr und mit desto mehr Ehre zu sein! (1810.)

Die Charakterzüge der christlichen Religion, wie sie sich als römisch-katholisches Individuum entwickelt, deuten sich so zu sagen präformirt in den Charaktern der einzelnen Apostel aus: die Liebe in Johannes, der Glaube in Jakobus, der Fanatismus in Petrus, der Zweifel in Thomas, der Geiz in Judas Ischariot, woran sie auch wie diese gescheitert, durch die Reformation; denn vorzüglich der Geiz der römischen Curie schlug dem Fass den Boden aus. (1809.)

Noch lässt sich das Ende von jenen unerfreulichen Geistesverirrungen schwerlich ab- und voraussehen, die seit der Reformation dadurch bei uns entstanden, dass man die Mysterien der Religion dem Volke preisgab, und sie ebendadurch der Spitzfindigkeit aller einseitigen Verstandesurtheile blossstellte. Das Maass des gemeinen Menschenverstandes ist wahrlich nicht so gross, dass man ihm eine solche ungeheure Aufgabe zumuthen könnte, es zum Schiedsrichter in solchen Dingen zu erwählen. Die Mysterien, besonders die Dogmen der christlichen Religion, eignen sich zu Gegenständen der tiefsten Philosophie, und nur eine positive Einkleidung ist es, die sie von diesen unterscheidet. Beide stehen zu hoch, als dass der Verstand in seiner gewöhnlichen Sphäre ihr Kleinod zu erlangen sich schmeicheln dürfte. Die Aufklärung des Verstandes beschränkt sich auf einen sehr engen praktischen Wirkungskreis. Das Volk aber begnügt sich meist damit, einigen recht lauten Vorsprechern das, was es von ihnen gehört hat, ebenso laut wieder nachzusprechen. Dadurch werden dann freilich die seltsamsten Erscheinungen herbeigeführt, und die Anmaassungen nehmen kein Ende. Ein aufgeklärter ziemlich roher Mensch verspottet oft in seiner Seichtigkeit einen Gegenstand, vor dem sich ein Jacobi und Kant, die man billig zu den Zierden der Nation rechnet, mit Ehrfurcht verneigen würden. Die Resultate der Philosophie, der Politik und der Religion sollen billig dem Volke zu Gute kommen, das Volk aber selbst soll man weder zu Philosophen, noch zu Priestern, noch zu Politikern erheben wollen. Es taugt nichts! Gewiss, suchte man, was geliebt, gebetet und gelehrt werden soll, besser auseinander zu halten, legte man sich über die Mysterien ein unverbrüchliches, ehrerbietiges Stillschweigen auf, ohne die Dogmen mit verdriesslicher Anmaassung, nach dieser oder jener Linie verkünstelt, irgend Jemandem wider Willen aufzunöthigen, oder sie wohl gar durch unzeitigen Spott, oder vorwitziges Ableugnen bei der Menge zu entehren oder in Gefahr zu bringen, so wollte ich selbst der Erste sein, der die Kirche meiner Religionsverwandten mit ehrlichem Herzen besuchte, und sich dem allgemeinen praktischen Bekenntniss des Glaubens, der sich unmittelbar an das Thätige knüpfte, mit vergnüglicher Erbauung unterordnete. (1823.)

Es ist ein Meer auszutrinken, wenn man sich in eine kritische und historische Untersuchung der Evangelien einlässt. Man thut immer besser, sich ohne Weiteres an Das zu halten, was wirklich da ist, und sich davon anzuzeigen, was man für seine sittliche Kultur und Stärkung gebrauchen kann. (1831.)

Die Menschheit steckt jetzt in einer religiösen Krisis; wie sie durchkommen will, weiss ich nicht: aber sie wird und muss durchkommen! (1830.)

Mag die geistige Kultur nur immer fortschreiten, mögen die Naturwissenschaften in immer breiterer Ausdehnung und Tiefe wachsen, und der menschliche Geist sich erweitern, wie er will: über die Hoheit und sittliche Kultur des Christenthums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird es nicht hinauskommen! (11. März 1832.)

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Berlin. Akad. W.-Ver. Neuwahl des Vorstandes am 28. 11. 92: stud. theol. Rudolf Hermes, I. Vors.; stud. jur. Bruno Döring, Schriftführer; stud. phil. Carl Timmermann, Kassenwart.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Leipzig. Akad. W.-V. Im Sommersemester 1892 ward gemeinsam gelesen und besprochen: *Zukunftsmusik*, *Ueber Staat und Religion*, *Kunst und Klima*, *Das Publikum in Zeit und Raum*, *Die Wibelungen*, *Ueber die Bestimmung der Oper*. — Wintersemester 1892/93: 29. 10. 92. Vortrag des Hrn. Dr. Kaestner: Die gegenseitige Beeinflussung Liszt's und Wagner's in ihren Kompositionsweisen. — Andante lagrimoso und Harmonies poétiques et religieuses von Liszt. (Hr. Dr. Stade.) — 5. 11. 92. Vorspiel zur „Heiligen Elisabeth“ von Liszt. (Hr. Dr. Kaestner.) Vortrag des stud. jur. Hrn. M. Zenker: Die Reformen im Theaterbaue vor Wagner. — *Meistersinger-Vorspiel* und *Siegfrieds Rheinfahrt*. (Hr. Dr. Kaestner.) — 11. 11. 92. *Tristan-Vorspiel* und *Schluss*. (Hr. Dr. Kaestner.) — Besprechung des Aufsatzes „Warum haben die Deutschen kein Lustspiel?“ im „Kunstwart“ V. 23. — *Anrede des Landgrafen und Wolfram's Gesang* (Hr. stud. jur. Heydrich, Klav.: Hr. stud. jur. Böttger.) *Kaisermarsch* mit allgemeinem Schlussgesang. (Hr. Dr. Kaestner.) — 19. 11. 92. Stiftungsfest. Ansprache des Vorsitzenden. Orpheus von Liszt. (Hr. Dr. Kaestner.) „Lorelei“ und „Drei Zigeuner“ von Liszt. (Viol.: Hr. Haufe, Klav.: Hr. stud. jur. Böttger.) — Vortrag des Hrn. stud. jur. Zenker: Das Kunstwerk der Zukunft. Ansprache des Hrn. stud. jur. Heydrich. *Siegfried's Rheinfahrt* (Hrn. Dr. Stade, Dr. Kaestner.) — 26. 11. 92. Faust-Symphonie von Liszt, 2. Satz. (Hr. Dr. Kaestner.) — Vortrag des Hrn. Cand. med. Heitz: Lohengrin. — Biterolf's Heimkehr von M. Plüddemann. (Hr. Heydrich.) Wandererphantasie von Schubert-Liszt. (Hr. Dr. Kaestner.) — 2. 12. 92. Allgemeine Besprechung des Aufsatzes „Gedankendichtung“ im „Kunstwart“ II, 3. mit besonderer Berücksichtigung von „*Tristan und Isolde*“ und den Beziehungen des Werkes zu Schopenhauerischen Ideen. —

Mannheim. 11. 11. 92. Musikal. Abend des Zw.-V's unter Mitwirkung der Fr. Hofopers. H. Seubert, der Hrn. Hofmusiker A. Hartmann, R. Bärtich u. Musikdir. A. Hänlein: *Fünf Gedichte*, *Albumblatt* (f. Violoncello), Lieder von Robert Franz und Peter Cornelius, Violoncello-Konzert von Caro. —

Plauen. Zw.-V. 7. 11. 92. II. Abonnements-Konzert unter Mitwirkung des Frl. Elisabeth Leisinger, k. Hofopers. aus Berlin, Fr. v. Radezki-Steinacker, Pianistin, und des Stadtorchesters unter Leitung des Hrn. Musikdir. Zöphel. *Tristan-Vorspiel* und *Isoldens Liebestod*, Werke von Beethoven, Brahms, Cornelius, Mozart, Rubinstein, Schubert, Volkmann, Weber. — 28. 11. 92. Grosses Extra-Konzert unter Mitwirkung des Frl. M. Hunger, Joh. Geidel, des Stadtorchesters und Vereinschors. *Vorspiel* und *Choral a. d. Meistersingern*, Werke von Beethoven, Franz, Gade, Gramman, Haydn, Kjerulf, Marchesi, Métra, Mozart, Oberthür. — 8. 12. 92. Kammermusik-Abend unter Mitwirkung des Frl. Marie Schäfer, Konzertsängerin, sowie des Hrn. k. Musikdir. Ch. W. Hilf, Arno Hilf, Arno Pötzsch u. Joh. Hilf. Werke von d'Albert, Haydn, Meyer-Helmund, Mozart, Steinbach, Schumann. —

Reichenberg i. B. 9. 11. 92. XXXVII. Musikabend des Zw.-V's. unter Mitwirkung der Konzerts. Frau L. Fischer aus Zittau, des Frl. A. Herzog, der Hrn. Straschnow, Vatter, Hesse, Jantsch, Reimer: Musikstücke von Beethoven (Streichquartett op. 18. Nr. 5, Klavier-sonate op. 31. Nr. 3), Bungert, d'Albert, Hoffmann, Mendelssohn, Reinecke, Schumann. —

Wiener-Neustadt. 14. 11. 92. III. Vereinsabend d. Zw.-V's: *Die Erwartung* (Frl. v. Statzer), *Rheingold-* und *Meistersinger*-Studien von Dr. v. Waldstein, Duett a. d. „Freischütz“ von Weber (Frau Dr. Spiegel, Frl. Statzer), Märsche von Schubert (Frau A. v. Hochstädter), Balladen von Löwe, Grieg u. A. (Hr. Dr. Krawani, Frl. Statzer, Frau Dr. Spiegel), Trio von Zeller. —

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

II/III.

Ein Volk soll nur grosse Dichter anerkennen, und zurückweichen lassen Alles, was ihre majestätischen Bahnen zu erspähen hindert.

(Jakob Grimm.)

Wer gross ist, erkennt sich in Allem und daher im Ganzen; darum eben ist das Ganze ihm angelegen, und er sucht es zu erfassen, um es darzustellen, oder um es zu erklären, oder um praktisch darauf zu wirken. Demnach gebührt nur dem wahren Helden, in irgend einem Sinne, und dem Genie jenes erhabene Prädikat: es besagt, dass sie, der menschlichen Natur entgegen, nicht ihre eigene Sache gesucht, nicht für sich, sondern für Alle gelebt haben.

(Schopenhauer.)

E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Zweites Kapitel: Musen und Masken.

(Ein deutsches Schönbartspiel mit undeutschen Beispielen.)

Seit mir sind bei Maskeraden
Heroldspflichten aufgeladen,
wach' ich ernstlich an der Pforte,
dass Euch hier am lust'gen Orte
nichts Verderbliches erschleiche; —
weder wanke, weder weiche:
doch ich fürchte, durch die Fenster
ziehen luftige Gespenster,
und von Spuk und Zaubereien
wusst' ich Euch nicht zu befreien.

Die Bedeutung der Gestalten
möcht' ich amtsgemäss entfalten;
aber, was nicht zu begreifen,
wusst' ich auch nicht zu erklären:
helfet Alle mich belehren!

(Goethe's Faust II. 1. Mummerschanz.)

Nun denn aber, was endlich ist das „Romantische“? —

Wer diese Frage am Schlusse des vorigen Abschnittes an mich gerichtet hätte, den würde ich einen guten Leser loben. Andere werden vielleicht bei der häufigen Nennung des Wortes gedacht haben, sie verständen es — wer wird denn nicht wissen, was „romantisch“ ist!? —

aber diese möchte ich schlechte Denker schelten. Sie haben gemeint, durch litterarhistorische Beziehungen mit der Muse selbst lange bekannt zu sein, und haben doch nur erst die Maske gesehen. Um aber zu den Musen zu gelangen, muss man sich durch die Masken drängen, und der Herold des Maskenfestes im „Faust“, obwohl in guter Uebung seiner Amtspflichten, möchte noch in leidliche Verwirrung gerathen, wenn er mit seinen Klienten geradesweges in den „Aufzug der Romanze“ sich verirrt!

Ja, wenn es mit der litterarhistorischen Terminologie abgethan wäre! Wenn es sich nur um eine Anzahl deutscher Dichter aus dem Anfange des Jahrhunderts handelte, welche der gebildete Bürger des Endes „nicht gelesen“ hat! Dann liesse sich wunderleicht darüber reden. Aber welche Magd weiss denn nicht heute, dass eben so wohl eine Gegend, ein Berg, ein See, ein Wald, ein Dorf, eine Stadt, eine Gasse, ein Gebäude „romantisch“ sein könne, wie ein Liebesverhältniss, ein Reiseabenteuer, ein junger Mann mit blondem Bart oder schwarzen Locken!? Bald hören wir ein Gemälde, bald ein Musikstück, bald eine Tracht, bald einen Gedanken romantisch nennen. Ja, man kann es soweit bringen, eine wohlschmeckende Speise „romantisch komponirt“ zu finden, und spricht im selben Athem von einem „Romantiker auf dem Throne“! — Fast möchte man kurzweg sagen: „Romantisch ist, was gefällt“, womit man nach Tasso zuzugeben scheinen würde, dass im Romantischen Alles „erlaubt“ sei. Tritt dann an die Seite der Maske aus Romanenland eine andere, echtrömische Schwester: die „Klassizität“ — neuerlich auch „die Klassik“ geheissen, — so dürfte man auf sie das Widerwort Leonorens von Este anwenden, und „klassisch“ nennen, „was sich ziemt.“ Doch auch damit lüftet man die Masken dieser Begriffe nicht; man gibt ihnen nur selber noch eine „romantische“ Devise mit. —

Soll man sich an die „Wissenschaft“ wenden? Ist sie doch der Herold der Zeit, und unterfängt sich, alle Masken so vollständig zu lüften, dass die Musen selbst dahinter — verschwinden. Die historische Methode ist recht eigentlich die Saaldienerin unserer Kultur-Maskerade, nur dass sie zugleich die Herrin spielen will und, indem sie jeder Maske ihren Platz anweist, sich selber für den Festgeber hält.

Die historische Methode theilt uns mit ehrendem Vertrauen mit, dass der „Klassiker“ ursprünglich der Angehörige einer römischen Steuerklasse, und zwar vorzugsweise der höheren und höchsten, also reichsten Klasse sei, wonach ein *Classicus testis* einen vermögenden Zeugen bedeute, was zuerst Gellius im 2. Jahrhundert auf einen Schriftsteller von musterhafter Latinität der Sprache — *classicus scriptor non proletarius* — bezogen habe. Dieser Begriff hatte etwas besonders Anziehendes für die *Académie française*, deren erstes Wörterbuch von 1694 den „*auteur classique*“ erklärt als „*un auteur ancien fort apprécié et qui fait autorité dans la matière qu'il traite.*“ Alt, vornehm, autoritativ, zumal in der Form der Sprache ausgezeichnet, das

scheinen hiernach die Grundzüge der klassischen Charaktermaske zu sein. In Deutschland kennt man, nach Grimm, das Wort seit noch nicht 150 Jahren. Es ist französische Importwaare, um solche Leute würdig zu bezeichnen, welche seit 1750 etwa anfangen, in vornehmer Weise zu zeigen, was Deutsch sei, und dass Deutsch überhaupt etwas sei. Die Firma Cotta bestimmte, dass diese Leute: Klopstock, Wieland, Herder, Goethe und Schiller hiessen. Ausser diesen fünf „Klassikern“ gab es nur „Epigonen“, höchstens „Romantiker“. — Die historische Methode belehrt uns ferner, dass „Romantiker“ ursprünglich Solche waren, welche nicht das „klassische“ Latein von Rom, sondern *romanice*, d. h. in romanischen Dialekten, redeten. Das *Romancium* hiess im Mittellateinischen die romanische Sprache und Dichtung. Der Altfranzose nannte dieses *romans* oder *romant*, woraus der Engländer *romant* machte. Ehe dieser, wie es scheint, zuerst hieraus das Adjektiv *romantik* bildete, gebrauchte der Franzose dafür *romanesque*, und das erste Wörterbuch seiner *Académie* erklärt es bereits im litterarischen Sinne als abgeleitet „*du Roman*“. Man kennt nun schon (auf der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts) *aventures romanesques* und *manières romanesques*, als Etwas, wie man es in den Romanen findet. Romane aber sind eigentlich Erzählungen in romanischer Mundart. Binnen hundert Jahren geht dann eine Verwandlung mit dem Begriff und seiner Form vor. Inzwischen hatte das englische Lexikon „*The new world of words by Philipps*“ (London 1706) das Neuwort *romantik* aufgeführt; man schrieb von *romancists* als „romantischen Schriftstellern“ und von *romantik style* als ihrer Schreibart. Es ist möglich, dass diese Bildung mit den Uebersetzungen der englischen Litteraturgrössen des vorigen Jahrhunderts nach Frankreich übergesiedelt ist, wo — nach Littré — zuerst Marmontel von einem „romantischen Gedicht“ und einer „romantischen Phantasie“, Rousseau aber von einer „romantischen Gegend“ spricht; das *Dictionnaire de l'Académie* von 1793 kennt es sogar nur in Bezug auf das Landschaftliche. Die guten Deutschen hatten bis dahin ganz einfach von „romanischen“ Geschichten gesprochen, womit sie fabelhafte, abenteuerliche, eines Romanes würdige, vom Charakter der „Asiatischen Banise“, meinten. Im „Bernischen Spectateur“ von 1734 steht aber schon neben: „Curtius hat ein gutes Talent gehabt, romanisch zu schreiben“ — „aus Curtius wird erhellen, dass die Historici gern etwas Romantisches einmischen“, und der brave Breitinger in Zürich fügt das neue Wort seiner „Kritischen Dichtkunst“ von 1760 ein.

So dringt das „Romantische“ aus Frankreich über die Schweiz nach Deutschland, und zwar kommt es dorthin zugleich mit den ersten Anregungen der poetischen Empfindung, die zum Aufgang der „klassischen“ Periode führten. Vom Geiste der schweizerischen Romantik beflügelt, dichtet Klopstock die *Messias* (1748—1773) und erwirbt sich damit den Ehrentitel des ersten deutschen Klassikers. Während er gerade darin noch etwas schwerfällig zu seraphischen Höhen verschwebt, giesst der junge Goethe

„auf der festen, wohlgegründeten Erde“ den Lebensroman des „Götz“ in sein lebensfrisches romantisches Schauspiel um (1773); der ältere Wieland folgt auf dem Hippogryphen mit seinem romantischen „Oberon“ (1780); Schiller endlich dichtet die „romantische Tragödie“ der „Jungfrau“ (1802). Kurz zuvor aber hatte schon Ludwig Tieck seine „romantischen Dichtungen“ (1799) veröffentlicht: und damit war die litterarhistorische Maske fertig, um ein ganzes neues Dichtergeschlecht zu bedecken: „*die Romantiker*“!

Will es uns auch fast bedünken, als wäre das „Klassische“ immer gerade solange „romantisch“, bis es für „klassisch“ erklärt wird, so hilft uns dies so wenig, wie den Romantikern. Messias, Götz, Oberon, Jungfrau im bunten Gemenge sind „klassisch“, und gar nun Goethe's Faust, sammt seinem „Mummenschanz“, „romantischer“ und „klassischer Walpurgisnacht“, ist das klassische Werk des Klassikers aller Klassiker; aber Heinrich von Kleist bleibt ein „romantischer Epigone“. — Ach, die Wissenschaft weiss uns keinen Rath, obwohl wir sie grossentheils direkt aus der „Gegenwart“ bezogen haben (1885. Nr. 5. Heinrich Breitingen, Klassisch und Romantisch). Wir können höchstens zu der Ahnung gelangen, dass es Romantik bereits vor den Romantikern gegeben habe, aber unsere Sehnsucht nach der Muse hinter der Maske wird nicht dadurch gestillt.

Vergleichen wir nun einmal statt dessen die lebendigen Thatsachen, die wir selber bemerken können, nämlich unsere subjektive Empfindung und die objektive (historische) Erscheinung des Romantischen: so gerathen wir sofort in die grössten Widersprüche, und werden dadurch wiederum versucht, gerade den Widerspruch für romantisch zu halten. Unsere Seele fühlt sich vom Romantischen wie von einem laueren, südlicheren Lufthauche zauberisch angeweht. Diese bunte Maske trägt Orangenblüthen im Haare, und was ihrem schmeichlerischen Dufte in unserem Gemüthe verwandtschaftlich begegnet, ist ein weiches, weibliches Element, das wir gern dem Süden unseres Vaterlandes zuschreiben, wo ja auch für den flüchtigen Blick des gewöhnlichen Wanderers die Gegend aufhört ihrem Begriffe zu entsprechen, nämlich eine „Gegenöde“ zu sein. Und doch! — Die romantische Periode unserer Poesie ist geschichtlich unzweifelhaft nord-deutscher, ja im engeren Sinne sogar: Berliner Herkunft. Sollten die Orangerien von Sanssouci ihre Blüthen dazu hergegeben haben? Wären die Musen und Grazien der Mark etwa Nahverwandte jener zierlichen Gärtnerinnen aus dem Mummenschanze des Kaiserhofes im „Faust“?

„Tragen wir in bunten Locken
mancher heitern Blumen Zier:
Seidenfäden — Seidenflocken
spielen ihre Rolle hier!“

Gilt dann auch von ihnen der folgende Vers?

„Allerlei gefärbten Schnitzeln
ward symmetrisch Recht gethan;
mögt Ihr Stück für Stück bewitzeln,
doch das Ganze zieht Euch an!“

Gewiss! Das Ganze zieht uns an. Es birgt ein Unendliches im Gemüthe und will die „Poesie des Unendlichen“ selber sein. Wer sich nicht nur in das Endliche verliert, wird auf solche Erscheinung aufmerksam werden. Dann aber bemerkt er bald, dass, was da „Stück für Stück bewitzelt“, oft gerade mitten in diesem anmuthig schwärmerischen poetischen Ganzen versteckt sitzt, um kichernd mit seiner Unendlichkeit zu spielen, als wäre solch ein Spiel die Grundbewegung der poetischen Welt.

Die „romantische Ironie“ tritt an die Stelle der reinen Freude am Ausdruck der Naturwahrhaftigkeit des künstlerischen Ideales. Eine Kunst- art, die vom warmem Blute der menschlichen Empfindung getauft, wo sie auftritt, das Recht des Subjektivismus, als des natürlichen Idealismus, gegen den Akademismus, als des falschen Formalismus, durchsetzen will, weiss sich doch dessen nicht nachdrücklicher zu berühren, als durch eine Ironisirung und Zersetzung der eigenen zarten Seelengebilde, die ihrem Unendlichkeitsstreben auch im weitesten Spielraume der Phantasie niemals genügen. Ja, diese selbe Poesie, welche die Welt durchdringen möchte mit dem freien Athem ihrer unbegrenzten Phantasie, wie losgelöst von den Realitäten, im blauen Aether der „Ideen“ schwebend, — sie wurzelt selbst mit ihren Ursprüngen in dem trockenen Boden litterarhistorischer Kritik, und ihre ersten Führer, jene Brüder Schlegel, sind kaum Dichter zu nennen, sondern kritisiren und konstruiren, zum Theil mit scharfer Gelehrsamkeit, die Theorien der schönen Künste und die Geschichte der Litteratur. Ruht die nachkantische Zeit überhaupt auf dem Grunde der philosophischen „Kritik“, so sehen wir, wie schon sogleich die beiden daraus entsprossenen, edelsten künstlerischen Blüthen, der Klassiker Schiller und die Romantik, sich als Gegensätze schroff gegenübertreten. Selbst eine „Ironie“ der deutschen Geistesgeschichte! —

Man hofft, sich vielleicht mit dem Ausweg in das „Lokale“ helfen zu können? Die klassische Weltflucht eines Schiller sucht die ideale Welt ausserhalb unserer Zeit- und Raumgrenzen im vorchristlich-hellenischen Alterthume; dagegen die romantische schwärmt in das deutsch-christliche Mittelalter hinein und dichtet sich in jene dämmerig klingenden Sphären ihre freie phantastische Märchenwelt. Aber wie weit kommt man damit? Dürfen wir jene romantische Welt so kurzweg als die des Märchens, des Mythos im Kinderkleide, betrachten? Spielt nicht vielmehr ihre Romantik gern in allen Farben der Historie? Erscheint nicht gerade im Betonen des historischen Elementes zum Gegensatze des abstrakten Idealismus der Klassizität eine fesselnde Eigenart der poetischen, ja auch der malerischen Romantik? In der That ist die romantische Poesie aus der Roman-Poesie, und zwar aus dem Abenteuer-Roman, hervorgegangen, welcher den Menschen, wie sehr auch als oft groteskes Phantasiegebilde, doch immer als eine Art poetischen Touristen durch alle Gefilde der historischen und geographischen Welt darstellt, und selbst den blau-duftigsten Feenreichen die Trachten des

orientalisch-ritterlichen Mittelalters verleiht. Darum konnte selbst Novalis — der mindest historisch dichtende Romantiker — sagen: „Der Roman ist gleichsam die freie Geschichte, die Mythologie der Geschichte.“

Oder ist dies Alles nur Maskenspiel? Die Mythologie nur Allegorie? Wohl sagt Novalis auch einmal: „Die wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Grossen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben.“ Doch wohin führt uns diese „Musik“ in dem geschichtlichen Phantasiegewande der poetischen Romantik? Wenn man den hundertfach schwirrenden Klängen dieser Romanzen und Balladen, dieser Sonette und Madrigale, dieser Chanzunen, Lieder und Leiche aus dem Formen- und Stoff-Schatze aller mittelalterlichen Nationen, zumal aber der romanischen Mütter des Romans und des Romanesken, in den Werken der Romantiker nachgehen möchte: man fürchtet, den heimathlichen Boden bald ganz unter den Füßen und aus den Augen zu verlieren. Ja, man darf sich nicht einmal den Gewinn einer grossen originalen Form aus all' diesem fremdartigen Formspiele versprechen, welche unserem ästhetischen Sinne eine ideale Heimstätte erschliessen würde. Zur rechten künstlerischen „Irene“ kommt es nicht mit aller romantischen „Ironie“. Mit dem Mangel künstlerischer Befriedung gebricht es auch an der ästhetischen Befriedigung. Die Form — der „Frieden“ — dieser reichen Kunst des deutschen Gemüthes, sie scheint wirklich oft nur in der „Entfernung“ zu bestehen, einer „Iris“ gleich, welche den Schein des Friedens in eine blaue ferne Himmelswelt zaubert. Der „geheimnisvolle Widerspruch“ bleibt eben überall charakteristisch für die Romantik, und auch noch in der Beziehung auf das „Lokale“, welches uns endlich zur „Ausflucht“ diene, wirkt er als die ahnungsvoll schöne Fremde für den sehnstüchtigen deutschen Geist. Daher ist denn wirklich einmal die Romantik, die als deutsche Art gegen „griechenzende“ *Ars poetica* auftrat, von Einem der Ihren geradezu und wörtlich als die Kunst bezeichnet worden, „auf eine angenehme Art zu befremden.“ —

Auch dies ist ein Wort des Novalis aus seinen, von Tieck und Friedrich Schlegel, späterhin von Eduard von Bülow, herausgegebenen „*philosophischen Fragmenten*“ (II. 225). Noch mehrfach werden wir diese uns viel sagenden Sprüche hier zitiren dürfen, da wir doch nirgendwo reiner und tiefer die eigentliche Springquelle der neuen Romantik, und damit der zuerst bewusst gewordenen Romantik selbst, aus dem deutschen Dichtergemüthe entfliessen sehen könnten, als bei dem jugendlichen Sprösslinge des edelen Geschlechtes von Hardenberg.

Im frühesten Morgendämmern des neuen Jahrhunderts sehen wir diese milde Fülle keuscher deutscher Phantasie aus klingenden Tiefen auftauchen, wie ein goldlockiges Kinderantlitz, das aus fernen Zeiten und Räumen her in die ewige Zukunft des Ideales blickt. „Philosophie“ sagt dieses lebenswürdige Wunderkind unseres trauten Lutherischen Mutter-

landes zwischen Kyffhäuser und Brocken, „Philosophie klingt wie Poesie, weil jeder Ruf in der Ferne Vokal wird. So wird alles in der Entfernung Poesie: ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten u. s. w. (alles wird romantisch); daher ergibt sich unsere urpoetische Natur. Poesie der Nacht und Dämmerung.“ (II. 222.) Die romantische Phantasie, das einzige Ausdrucksmittel für die tiefe innere Philosophie der Empfindung, welche „wie Poesie klingen“ will, und doch nicht voll und rein „Vokal“ — Musik — zu werden vermag: diese Phantasie bekleidete die poetische Ur-Natur, die „Ferne“ oder „Fremde“, mit den Maskenkleidern historischer Fernen und Fremden.

Bei dem Allen aber — wenn irgend etwas diese Romantik gegenüber der antikisirenden Klassizität bezeichnet, so ist und bleibt es sicherlich ihr heimathlich vertrauter, ihr „nationaler“ Charakter! Sie, die durch alle Nationalitäten schweift, um ihre Phantasie mit neuen und fremden Bildern zu nähren, sie äussert eben darin den echtdeutschen Wandertrieb, das echtdeutsche Aneignungsvermögen. Und überall trägt sie im tiefen Herzen eingepflanzt eine blutroth und goldene Fahne der Begeisterung, welche aus ihren leuchtenden Augen weht und glüht: das deutsche Volksthum! —

Und dieses Deutschthum wiederum trägt das Kreuzeszeichen.

Das Kreuz ist das Vorzeichen für die grosse Zeit der musikalischen Kunst. — Mit dem Kreuze begann erst die eigentliche Geschichte der Menschheit. An die Stelle einer Biographie der Volksindividuen tritt nun das allgemeine Ringen von Weltmächten um die Realisirung des Ideals. Immer furchtbarer wird das Ringen, immer riesiger wachsen die Dämonen in der Berührung mit dem Ideal. Und doch! Alles zielt auf Erfüllung des tausendjährigen Reiches, auf die „Wiederkunft des Heilands“. Es ist ein Glaube in die Welt getreten, und damit ist jede Weltanschauung wie vor den Richterstuhl Gottes gestellt, eine Sache auf Leben und Tod geworden. Aus Rassenkämpfen werden Seelenkämpfe, und in den Seelen quillt die moralische Kraft. Oft aber will es den Gläubigen scheinen, als wandelte der „St. Johannes“, der nach ihrem Wahn die Wiederkunft des Heilandes nicht nur „erschauen“, sondern „erleben“ soll, wahrhaftig noch unter uns, trüge ein deutsches Blondhaar und blickte aus blauen Germanen-Augen in die Ferne der Zukunft, zwischen die blutigen Kämpfe der Weltanschauungen hindurch. Solch eine Johannesgestalt war auch Novalis, und er musste „Romantiker“ sein. Die Romantik gedeiht ersichtlich nur dort, wo Weltanschauungen sich berühren, wo Orient mit Occident, wo Germanenthum mit Christenthum, wo das Reich der Geschichte mit dem der Geister oder des Geistes sich mischt. Die poetische Phantasie aber sieht den Geist in Geister-Bildern; „Gott will Götter“ (Novalis). Die Feen- und Märchenwelt des Mittelalters ist die Spektralanalyse der romantischen Phantasie. Aber es waltet in dieser phantastischen Zersetzung ein tieffinniges Einheitsgefühl, und dies ist deutsch.

Ein Romantiker wie Novalis fühlt es zweifellos, dass seine poetische Fernsprechkunst nur Ausdruck des allerintimsten Heimathgefühles sei. Das „Ideal“ ist ja stäts der Wirklichkeit das Fernste, und doch der verschwiegene Seele der Menschheit das Nächste. Die Kunst soll dieses Schweigen brechen. Besitzt sie aber nicht die rechte heimathliche Sprache des Ideals selbst (wir kennen sie), so müht sie sich zunächst um die Bewahrung der „Ferne“, damit die Seele ihr Eigenstes, ihr universelles Ideal, nicht wiederum verwechsle und vermische mit dem ihr Gewohnten, der individualisirten Realität der drängenden Erscheinungswelt. Die grosse Mischung der Gegensätze, welche Leben heisst, wird also durch die Kunst zuerst zersetzt. Schiller „entfremdete“ seine Dramen dem gemeinen Publikum durch das idealisirende Kunstmittel des „Chores“; die Romantiker dagegen retten das Ewige, das sie fühlen, in ein kindliches Phantasie-land, das sie im Traume schauen, in das „ferne“, und doch uns eigenste „Märchen“. Dieses romantische Märchen ist selber der Sehnsuchtsruf aus den im Leben stäts vermischten, aber nicht harmonisirten Gegensätzen von Ideal und Wirklichkeit, von Menschheitsseele und Völkerhistorie, — Sehnsucht nach der Heimath, „wie fern so nah“, wo der wahre Deutsche wahrhafter Christ sein könne, wo der Johannes den Heiland wiedersieht.

Hier klingt des Novalis schönes Wort harmonisch ein: „In einem Märchen muss die ganze Natur wunderlich mit der ganzen Geisterwelt gemischt sein; hier tritt die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, der Freiheit, der Naturzustand der Natur, die Zeit vor der Welt ein. Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturzustand ein sonderbares Bild des ewigen Reiches ist.“ — „In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen, und doch durchaus anders; die künftige Welt ist das vernünftige Chaos, das Chaos, das sich selbst durchdrang, das in sich und ausser sich ist. Das echte Märchen muss zugleich prophetische Darstellung, idealische Darstellung, absolute nothwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“ „Es liegt nur an der Schwäche unserer Organe, dass wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Alle Märchen sind Träume von jener heimathlichen Welt, die überall und nirgend ist. Die höheren Mächte in uns, die einst als Genien unseren Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühsäligen Laufbahn mit süssen Erinnerungen erquicken.“ (II. 230. 231.)

Sehen wir nicht das Auge der Muse durch die Maske leuchten? Erkennen wir in dieser neuen Muse vielleicht schon den Genius der „Regeneration“? Diese Romantik, deren Urspring solche Bilder enttauchen, von sinnlich-phantastischer Art wie kaum eine andere Muse, Erato-Terpisichore in der selben blühenden und blendenden Person, und sogleich doch von einer hochauf schwebenden christlichen Glaubensinnigkeit, Urania mit

Santa Teresa verschmolzen, — kein Wunder, dass sie hinter all' ihren bunten Traumgebilden, unter dem schwirrenden Tanze ihrer Romanzen, eine in ihren klangvollen, und doch mysteriös verschwiegenen Tiefen echt musikalische Seele sich bewahrt! Ist doch Musik die Sprache der neuen Glaubenswelt, ist selbst das künstlerische Ideal des Ewigen, Unendlichen, um welches die Welten nach der Anschauung ringen, ist das ernsteste „Spiel“ des Weltwesens, jene „Magie“ — wie die Romantiker reden — der wunderbaren Einkehr des Übersinnlichen in der Sinnenwelt. „Dass die Zeit der Auferstehung gekommen ist, und gerade die Begebenheiten, die gegen ihre Belebung gerichtet zu sein schienen, und ihren Untergang zu vollenden drohten, die günstigen Zeichen ihrer Regeneration geworden sind: dieses kann einem historischen Gemüthe gar nicht zweifelhaft bleiben. Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion.“ „Es wird solange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise umhertreibt, und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten, Worte des Friedens vernehmen, und ein grosses Liebesmahl als Friedensfest auf den rauchenden Walstätten mit heissen Thränen gefeiert wird.“

Dieses ist nicht 1850 noch 1880 geschrieben, sondern um 1800 vom „Romantiker“ Novalis! (II. 280. 284.)

„Von heiliger Musik getroffen“ fühlen wir uns noch eine Zeit lang gefesselt an diesen Romantiker, der uns das Tiefste aller Romantik gleich in Einer prophetischen „Nacht“ vorzuträumen scheint. Es lohnt sich, dass wir uns noch einer anderen merkwürdigen Gedankenreihe aus seinen „Fragmenten“ erinnern, d. h. sie zu unserem innerlichen Besitz werden lassen, nachdem sein prophetischer Geist sie einmal seinem Volke, das zunächst doch eben „wir“ sind, hinterlassen hat. Wenn wir uns nur immer zugleich unserer eigenen Meisterlehre erinnern, wenn wir z. B. daran gedenken, dass die „Fähigkeit zum bewussten Leiden“ das Kennzeichen des Menschlichen sei, ferner auch, dass wir in einer Krankheit den Prozess der Genesung sehen müssen, sofern wir es mit dem individuellen Widerstande des Ewignatürlichen gegen die universelle Unnatur zu thun haben, welche sich für die wahre Gesundheit, nämlich Zeitgemässheit hält — dann werden wir ein Lob der „Krankheit“ aus dem Munde unseres Romantikers nicht mehr derart missverstehen, wie der oberflächliche Geist, der überall am Persönlichen, Accidentellen haften bleibt und gleich bereit sein würde, einen Schluss daraus zu ziehen auf das so oft hervorgehobene „Krankhafte“ der Romantik, im Gegensatz etwa zur giftdurchseuchten Gesundheit des Modernen.

Novalis sagt: „Das Ideal einer vollkommenen Gesundheit ist blos wissenschaftlich interessant. Krankheit gehört zur Individualisirung und zeichnet den Menschen vor Thieren und Pflanzen aus. Zum Leiden ist

der Mensch geboren!“ (II. 166.) „Man sollte stolz auf den Schmerz sein — jeder Schmerz ist eine Erinnerung unseres hohen Ranges.“ (III. 294.) „Vergänglichkeit, Gebrechlichkeit ist der Charakter der mit Geist verbundenen Natur. Es zeugt von der Thätigkeit und Universalität, von der erhabenen Personalität des Geistes.“ (II. 166.) „Jede Bedrängnis der Natur ist eine Erinnerung höherer Heimath, einer höheren, verwandteren Natur. Liebe ist durchaus Krankheit: daher die wunderbare Bedeutung des Christenthums.“ (II. 167.)

Klang uns hier das Sehnsuchtsmotiv des „Tristan“ an, dessen Umkehr den „Siechen“ begleitet, und ging dies alsbald über in eine Mahnung an die Sphären des Mit-Leides im „Parsifal“ — die „Heilandsklage“ —: so bleibt Novalis uns auch hier die traumhafte Verbindung der Ideen nicht schuldig, indem er fortfährt: „Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem, die Heilung eine musikalische Auflösung“. (II. 168.) Und: „Das Leben eines gebildeten Menschen sollte mit Musik und Nichtmusik so abwechseln wie Schlaf und Wachen.“ (III. 230.) Leben ist Leiden, und Leben wie Leiden ist — Musik! Schopenhauer und Wagner verdanken wir die volle Entfaltung des Reichthums an Tiefsinn und Wahrheit, der in diesem romantisch verdichteten „Ist“ sich geborgen hielt. Sie lehrten uns vor Allem die Musik in ihrer Beziehung zum Weltwesen kennen, und damit verstehen, was Novalis meinte: „Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein,“ und: „Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust sein?“ (III. 194. 226.)

Eine geheime Harmonie in dem schmerzreich dissonirenden Weltganzen deutet sich an, welche es wohl schon ahnen lässt, wie Novalis ferner darauf kommen konnte, zu der obigen Zusammenfassung der Begriffe Leben — Leiden — Liebe — Christenthum — Musik — Natur — Heimath — sehnen nach höherer Natur — nun auch noch die Begriffe der Mathematik und der Magie zu stellen. Allerdings mag die erste Anhäufung solcher Begriffe zunächst verwirren, doch wird der Schopenhauerianer und Wagnerianer später daran leichter anknüpfen und sich des jetzt noch etwa Unverständlichen dann schon als eines Bekannten erinnern können. Denn durch alle diese Ahnungstrümer einer unfertig entschwundenen Romantik sehen wir ja doch die grossen Formen des inzwischen vollendeten Gesamtbauwerks unserer Welt- und Kunstanschauung immerdar ergänzend hindurchschimmern. —

„Echte Mathematik ist das eigentliche Element des Magiers.“
 „Sie ist Kunst, weil sie genialisches Verfahren in Regeln bringt.“
 „In der Musik erscheint sie als Offenbarung, schaffender Idealismus.“
 „Sie ist der vollgiltige Zeuge des Natur-Idealismus.“
 „Die Sympathie des Weltalls ist ihre Basis.“
 „Sie ist Religion.“ (II. 145—148.)

Verstehen wir den Begriff „Mathematik“ als das Gesetz, den der „Magie“ als die Kraft der Freiheit; und dann denken wir an folgende uns ganz bekannte Gleichungen: Musik = Idee der Welt —, Musik = Kunst der Liebe („Nur unter dem Begriff der Liebe zu fassen“) —, Christenthum = Religion der Liebe.“ („Gott ist die Liebe.“) Und jetzt fragen wir: „Was verstehen wir unter dieser Liebe?“ —

Liebe heisst uns die Kraft des Guten, aus welcher die göttliche Nothwendigkeit der Natur sich verwirklicht als Akt höchster sittlicher Freiheit. Platon nannte diese Urregel der Welt das *megiston Mathema*. Der Christ spricht von der „Erfüllung des Gesetzes durch die Liebe“. „Die Harmonisirung des Ewignatürlichen mit dem Reimmenschlichen“ ist es dem Wagnerianer bezeichnet worden. Die „Notwendigkeit“ wird sich dabei mit dem „Mathematischen“ decken, die „Kraft“ mit dem „Magischen“, die „Freiheit“ selber endlich mit dem Göttlichen, das in die Sphäre der Kunst übertragen das „Genialische“ wäre.

Nun begeben wir uns in diese Sphäre der Kunst. Was erkennen wir denn in der Musik? Doch auch eben jene strengste Nothwendigkeit (das „Gesetz“), die aus einer idealen Kraft als Ausdruck der genialischen Freiheit im Kunstwerk lebendig wird. Der Wagnerianer und Schopenhauerianer, als Einer gedacht, könnte sagen: die „magische Mathematik“ des Romantikers erscheine in der Kunst als der eigenthümliche „genialische Styl“ des Musikers. Wagner selbst hat die Styl bildende Kraft seines idealen Kunstwerkes der Zukunft einst als das „Genie der Gemeinsamkeit“ bezeichnet. Es war dies aber eben das, was Er, kraft der Musik, nur erst einzig in sich selbst besass. Aber auch Novalis sagte schon ganz ähnlich: „Bisher haben wir nur das einzelne Genie gekannt, der Geist soll total *Genie* werden.“ (II. 135.) Wir, die wir die „Zukunft“ ebensowenig erleben, wie jene Geister und Meister, wohl aber das „Kunstwerk“, wir finden dieses „Totalgenie“, idealisch, bereits in der Musik, welche die Einzelkünste eben jener allseitig lebendigen Kunstwerke verschmilzt, und dies in einem Style, den man wohl eine Urregel des wahren Genius der Kunst nennen darf.

Novalis verlangte einmal „den thätigen Gebrauch aller Organe“ in der Kunst. Da ist er: als eine „mathematische“ Beherrschung aller Kunstmittel, des gesammten Kunstkörpers, der idealen Sinnenwelt durch das Genie. Novalis sagte: „Magie ist Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gestalten“. Diese Magie haben wir in der zur Freiheit erhobenen Nothwendigkeit des grossen Styles unserer Kunst. „Genie ist rhythmischer Sinn,“ wirft uns der Romantiker wie im Traume hin. (II. 175.) Da steht er vor unsern erweckten Augen: der grosse Weltspiellmann, wie Wagner uns Beethoven vorgestellt hat. Er lässt uns in die innerste Bewegung des Daseins blicken, wo der Wille als ein universeller sich nur in Ideen ruhend bewegt, und die sprechende Seele dieser Ideen ist Musik — die Sprache

der Liebe, der „Sympathie des Weltalls“. — Der ganze Zauber der ewigen Heimath laute thut sich auf. Eine uns also ertönende Welt wird zur Kunst verklärt. Erhabene Magie des Schönen!

„Die Musik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist frei, unbestimmt angeregt wird; dies thut ihm so wohl, so bekannt, so vaterländisch: er ist auf kurze Zeit in seiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm: Hoffnung und Sehnsucht!“ (II. 175.) Nach diesen schönen Worten fährt Novalis fort: „Unsere Sprache war zu Anfang viel musikalischer, sie hat sich nur nach und nach so prosairt, so enttönt; sie ist jetzt mehr Schall geworden; sie muss wieder Gesang werden.“ Was ist dies Anderes als die Poetifizierung des Lebens, jenes wunderbare „Romantisiren“, von welchem unsere Romantiker, Novalis vor Allen, so innig begeistert redeten? „Die Welt muss romantisirt werden; so findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisiren ist nichts als eine qualitative Potenzirung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifizirt.“ (III. 236.) Jedes lebendige Kunstwerk bewirkt diese Identifizirung des „niederen Selbst“, der Erscheinung, mit dem „besseren“, der Idee, zur Idealgestalt; und wenn diese Idealgestalt wahrhaftiges Leben in sich trägt, so wird dieses eben das Musikalische in ihr sein. Das Musikalische ist überall das Idealisirende. Darum konnte unser Meister auch vom Musikalischen aus bis zur Idee der „Regeneration der Menschheit“ gelangen. Die Realisirung des Kunstwerkes im Leben! So plastisch wie die Regeneration jener Romantisirung gegenüber steht, so plastisch die Kunst des Musikers der Poesie der romantischen Phantasie. Das wahre Romantisiren der Welt ist eben nicht nur „Poetifiziren“, sondern „Realisiren“. Diesen idealen Realismus besitzt allein in der ästhetischen Welt die Musik, in der moralischen Welt aber: das Christenthum.

Wir werden uns nach Alledem auch nicht mehr verwundern, wenn wir schon bei unserem jungen Erstlinge der Romantiker einem Weltbilde begegnen, das uns geradesweges hinausweist bis zum Grals-Tempel des „Parsifal“. Der Dichter des „Heinrich von Ofterdingen“, der im Winter 1799 auf 1800 in Goethe's Heimstatt, Artern, am Kyffhäuser-Fusse, als „Salinen-Assessor“ von der „blauen Blume“ träumte, und der dort auch das Wort dem Jean Paul vorgeredet: dass „Musik und Poesie wohl ziemlich Eins sein mögen und vielleicht ebenso zusammen gehören, wie Mund und Ohr, da der erste nur ein bewegliches, antwortendes Ohr ist (I. 34.) — dieser musikalisch-poetische Dichter der grossen Welt-Phantasie von der „Poetifizirung des Lebens“ — denn dieses sollte jener „Ofterdinger“ werden —, er malt uns ein Welt-Bild, eine räumliche Allegorie, die schon nahekommt einem Symbol, des von der Musik beseelten Menschheit-Tempels, folgendergestalt: „Die Worte des Alten hatten eine versteckte Tapetenthür in ihm geöffnet. Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen

Münster gebaut, aus dessen steinernem Boden die ernste Vorzeit emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldenen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte. Gewaltige Klänge bebten in dem silbernen Gesang, und zu den weiten Thoren traten alle Kreaturen herein, von denen jede ihre innere Natur in einer eigenthümlichen Mundart aussprach. Wie wunderte er sich, dass ihm diese klare, seinem Dasein schon unentbehrliche Ansicht so lange fremd geblieben sei. Nun übersah er auf einmal alle seine Verhältnisse mit der weiten Welt um ihn her; er fühlte, was er durch sie geworden, und was sie ihm werden würde, und begriff alle die seltsamen Vorstellungen und Anregungen, die er schon oft in ihrem Anschauen gespürt hatte.“ (I. 101.)

Ja, das ist nun die „Romantik“. Trägt sie eine Maske, so ist es doch eine rechte „Persona“ (*per-sonans*). Die Muse singt durch sie, und wir verstehen den Gesang; denn wenn er einem Vaterlande entstammt, so ist's das unsere, so ist's deutscher Gesang. Ihr werdet nimmer in anderen Gauen und Grenzen, nimmer aus anderen Rassen und Seelen, seines Gleichen vernehmen. Lasst Euch das von Niemandem vorreden! Es ist nicht anders: Was über alle Widersprüche in der Erscheinung, der Maskerade der Romantik, sieghaft für unsere Empfindung von dem „anziehenden Ganzen“, der Muse, zurückbleibt, das ist der Charakter des Musikalischen und des Deutschen. Umkränzt erscheint Der freilich von der ganzen Fülle jener nach Kunst-Werden drängenden sinnlich-phantastischen Elemente, welche — gleichviel welcher Herkunft — vom deutschen Genius erfasst und vereinigt in der That das Kunstwerk der deutschen Musik geschaffen haben würden. Das wahre, weltbezeichnende Symbol des Unendlichen, diese höchste That der symbolisirenden Urkraft der Kunst, ist noch nicht gefunden, aber der Trieb dazu ist mächtig aufgeregt, alle geistigen Kräfte drängen sich ihm nach, hängen sich ihm an, lassen sich von ihm fortreißen und senden mit ihm träumerische Blicke den Sternenpfaden möglicher Erfüllung nach.

So wäre denn die Romantik das Kunstwerk der Zukunft in jenem seltsam embryonischen Zustande, in welchem es noch nicht Kunstwerk werden konnte, ein Unendliches in sich fassend, seine endlich begrenzte Schau erstrebend, ahnungsvoll in das Reich der Ahnen versenkt, sehnstüchtig die Zukunft träumend: die „Zukunft des Kunstwerkes“ in einer vielstimmigen, unter Stürmen der Zeit verhallenden, poetischen Prophetie des musikalischen deutschen Geistes! —

Wo immer die Seele der Menschheit sich „sehnt“ und „ahnt“, wo in der Realität ihrer Geschichte ein unendliches Ideal ihr aufgeht, sie aber kann es noch nicht wiederum zur festumgränzten Realität lebendig sich aneignen, sich in Fleisch und Blut verwandeln, — es kommt zwar bis zu

einer liebesbrünstigen Mischung der heterogenen Elemente, aber sie verschmelzen nicht zur fruchtbaren, geistig-sittlichen Einheit, es bleibt ein Fremdes im Vertrauten, ein Fernes im Innersten, Eigensten, ein Ersehntes im Erscheinen, — überall da ist Romantik, da erwacht auch Poesie und spricht die Sehnsucht aus nach dem Unaussprechlichen. Und die einzig berufene Stimme dieser romantischen Sehnsucht ist die Sprache des deutschen Geistes. In ihr entäussert sich die musikalische Empfindung gewissermaassen an die poetische Phantasie, welche nun ihrerseits freien Spielraum gewinnt. Das wunderbare Zaubermittel aber, jene „mathematische Magie“, welche für vage Allegorien feste Symbole schuf, die hat die Empfindung in sich selbst zwar geahnt, doch noch nicht gefunden, so dass sie ihr eigenes, aus dem Ewignatürlichen strömendes Blut schöpferisch überfluthen lassen könnte in die Realität des erfüllten reinmenschlichen Ideales — sei es als klassisches Kunstwerk, sei es als geheiligtes Leben. Denn auch jedes gute Leben ist ja Symbol des Göttlichen, gleich jedem reinen Mythos. Und dies eben ist das unendliche Ziel der Romantik.

Die romantisch bewegte Seele genügt sich daher auch niemals an jenen vielfältigen Bildern ihrer Phantasie, die immer nur allegorische Nothbehelfe bleiben, nie der eigentliche Ausdruck ihrer selber werden. Sie sind ihr gleichsam „falsche Messiasse“, die sie nach einander selbst kreuzigt, wie der Philosoph der Romantik, Schelling, seine Systeme, und zwar mit ironischem Lachen, weil es die willkürlichen Gebilde ihres eigenen Wahnes sind, weil ihr freies Spiel nur erst eine phantastische Freiheit ohne heilige Nothwendigkeit ist. Immer von Neuem muss sie auf ihren „Erlöser“ warten, ihn „suchen von Welt zu Welt“, um ihn dann wieder nur in ein Bild, eine Allegorie, ein Wort-Spiel fassen zu können, im äusseren Schein verhaftet, während sie ihn doch lebendig, aber schlummernd, in sich selber trägt: den „furchtlos freiesten Helden!“ —

Ja, sie trägt ihn in sich, lebendig, aber schlummernd — doch so lange nur, als sie ihn nicht an die Phantasie, oder gar an den Witz verspielt um die Silberlinge der „Ironie“! Es liegt eine schwere Gefahr in dem Spiele mit der Tragik des Welträthsels, des Gottsehnens. Dieser Gefahr haben die Romantiker — nach Novalis' Tode — nicht zu entgehen gewusst. Sie meinten ihr Spiel ganz ehrlich, deutsch-ehrlich. Es gibt aber andere Geister, denen es unmöglich ist, den Ernst des deutschen Spieles ehrlich zu nehmen, so ehrlich, wie wir nur allzu geneigt sind, ihre Ehrlichkeit hingegen ernst zu nehmen. Ihnen kann aber nur daran gelegen sein, unseren ehrlichen Ernst möglichst aufzulösen in eitle Spielerei, um besser mit ihm fertig werden zu können. Diese selben Geister hatten anscheinend sogar einen Grundzug gemeinsam mit der Romantik. Jenes Messias-Sehnen, stammt es denn nicht aus dem Judenthum? Nannten wir nicht selber schon die Romantik eine Prophetin? Wäre sie, die deutsche Jungfrau, nun etwa wirklich verwandt mit jenem fremdartigen Geiste, der sich von ihr

stets heftig angezogen zeigte? — Verwandt? — O, der ganze Tag der germanischen Weltgeschichte, die ganze Nacht des Christmysteriums liegt dazwischen! —

Und doch! Dennoch! Wenden wir uns wieder der Geschichte der Romantik zu — sie hatte ja doch auch ein Leben auf Erden, auf Märker Sand, in Berlin —: die fatale Anziehungskraft für jene aus den alten Propheten uns wohlbekannte fremde Rasse lässt sich nun einmal nicht ableugnen, jene Rasse, die uns in unserer Mitte ihr Deutschthum und ihr Christenthum gar so schwer glauben lässt, trotz Geburt und Taufe!

Hier treten zum romantischen Spiele die undutschen Bei-Spiele hervor.

Ein moderner deutscher Schriftsteller, der sich Karpeles nennt, taufte kürzlich die Tochter des alten Moses Mendelssohn, die Berliner Bankiersgattin Dorothea Veit, spätere Frau Friedrich Schlegel: die „*Egeria der Romantik*“.

Ein anderer deutscher Schriftsteller, der sich aber Kalischer nennt, sprach ungefähr zu der selben Zeit von dem „Kinde Bettina“, welches der Dorothea Schwägerin, Frau Karoline Schlegel, boshafter Weise, „die kleine schwarze Jüdin“ genannt hatte, als von der „*Sibylle der Romantik*“.

Wunderlich! Dieses sibyllinische Kind hatte doch einen schier übermässig vollblütigen „deutschen Romantiker“ zum Bruder, den Clemens, der seinerseits, von tief innerlicher religiöser Umkehr ergriffen, seine weltlichen Erfahrungen einmal in die Worte fasste: die „Köpfe der alten Schlange“ seien „Juden und Philister“!? —

Weder Karpeles noch Kalischer aber brauchen wir zu Hilfe zu rufen, um die eigentlichen „Musen und Grazien“ der Romantik zu erkennen: in jenen berühmten Berliner Frauen, Rahel, des Lewin Marcus Tochter, der geistvollen Frau von Varnhagen, und Henriette, des Marcus Herz Gattin, der schönen Tochter des „portugiesischen“ Arztes Benjamin de Lemos.

Jean Paul schrieb im Jahre 1800 aus Berlin: „Juden, Minister, Offiziere, Gelehrte, Weiber, diese machen das gesellige Band oft zu einem Strauss.“ In diesem Jahre 1800 wollte der berühmte Harry geboren sein, der greulich undankbare Neffe des „besten Juden“ Hamburgs, des Bankiers Salomon Heine, — er fühlte sich als Eröffner der neuen Zeit. Dass er schon 1799 zur Welt kam, im Jahrhundert der Goethe- und Schiller-Geburten, war ein offener Rechenfehler, den er mit der „mathematischen Magie“, wie er sie verstand, korrigirte. Er verstand die Romantik überhaupt auf seine Art. In ihm ward der feine Esprit jener Berliner Gesellschaft auf seinen eigentlichen Quell zurückgeführt. Er ward schliesslich der singende und siegende Meister über alle die kosenden und causirenden Egerien, Sibyllen, Musen und Grazien der Mark. Ihm gelang es richtig, die germanischen Grossthaten der edlen Gebrüder Grimm, welche die Grundsteine schaffen sollten für eine selbstbewusste deutsche Kultur,

sobald wie möglich in eine Blau-Veiglein-Sentimentalität ohne Saft und Kraft lyrisch zu verpuffen. Damit verpuffte auch aller Aufwand an Geist und Sentiments, womit jene begabten Frauen es noch versucht hatten, die klassisch-romantische Geistesblüthe Deutschlands ihrem eigenen Volksgeiste anzueignen, gewiss in der Erwartung, dadurch selbst deutsche Frauen und Mütter zu werden. Sie hatten es nicht bedacht, dass es schon nicht mehr deutsch ist, was vom Deutschen der Jude sich angeeignet hat. Und die Deutschen liessen sich blenden durch das Fremdartig-Neue, das ihnen unmöglich gewesen wäre: die Verwerthung des ernstesten klassischen Erbes im geistvoll romantischen Gesellschaftskreise zum witzigen Elemente der modernen Zivilisation! — Was darin sich innerlichst verbarg, das verrieth der „ungezogene Liebling der Grazien“, wie man ihn in gewissen Kreisen so gerne mit schmunzelndem Schmollen nannte, indem er dieses ganze nun so wunderlich verwirrte Deutschland von Paris aus, gegen französische Bezahlung, unter die patriotische Fuchtel nahm und ihm mit schneidendem Hohne bewies, seine Freiheit leide an seinen Fürsten! —

Wo sind wir denn nur hingerathen? Der Athem will uns stocken! Karpeles und Kalischer, Moses und Veit, Rahel und Marcus, Marcus und Lewin, Benjamin und Salomon, Herz und Heine, — ja, wo sind wir hingerathen aus den Gärten der Romantik? Wir glauben uns mit einem Male aus dem Sande des Nordens in den blühenden Orient versetzt, oder auch von der blauen Blume unter die Sterne der Wüste! Ein neuer romantischer Widerspruch! Und immer neue Wunder vollziehen sich bald unter dem weiten buntfleckigen Mantel dieser Romantik. Die Juden werden evangelisch, die Evangelischen werden katholisch, und die Katholiken sind wiederum Juden! Dort in den Berliner „Aesthetischen Thee's“, ferne von Hardenbergs frühem, stillem Grabe, da bildete sich der Jean Paul'sche Strauss von 1800 zu solcher eigenartigen interkonfessionellen Kulturerscheinung des 19. Jahrhunderts aus, dass es uns nicht mehr so gar verwunderlich dünken kann, wenn er zu guter Letzt auch seine eigene Tempelmusik sich komponirt — hier: Mendelssohn der Jüngere für die gebildeten christlichen Theosophen in Berlin, — dort: Meyerbeer für die Heine'sche Heidenschaft in der Kosmopolis von Paris — und Heine lacht darüber satirisch-satyrhaft wie über einen schlechten Witz. „Witzige Vermischungen sind z. B. Jude und Kosmopolit“, das sagt Novalis an jener Stelle seiner Fragmente, wo auch der Satz zu lesen steht: „Das Unbedeutende, das Gemeine, Rohe, Hässliche, Ungesittete, wird durch den Witz gesellschaftsfähig; es ist gleichsam nur um des Witzes willen.“ (II. 192.)

Ach, hätten doch die deutschen Romantiker bei Zeiten darauf geachtet! An diesem „Witz“, an dem bösen Treppenwitz der Weltgeschichte nach der Zerstörung von Jerusalem, ist sie selber jämmerlich zu Grunde gegangen. Was vermochte sie doch ihre christlich-deutsche, ihre musi-

kalische Eigenart nicht anders gesellig zu äussern, als auf litterarisch-spirituelle Weise! So gerieth sie unter die Leitung des jüdischen „Esprit“, der schon auf der Lauer stand, und ging zu Grunde. — Die Schlegel'sche Gesellschaft hatte sich todt lachen wollen über Schiller's „Glocke“ — ja, Schiller war ihnen Allen zu ernst, der liess nicht mit sich spaassen — nun musste die ganze Romantik dafür todt gelacht werden, und nur noch die Gespenster lebten fort — in eben jenem Frankreich, wo Heine elend starb, während man noch E. T. A. Hoffmann als Repräsentanten der deutschen Litteratur las, — bis der Gegenzauber eintrat, der aus den Gespenstern die tragischen Menschen schuf, noch sterbend bewundert von den Franzosen, deren Staat nun an dem selben Witze — Heinisch elend — zu Grunde geht. —

Lernt von der Geschichte! —

Vorbereitet war jene böse Wendung, welche die Romantik nehmen sollte, im Berliner Geistesleben schon längst. In einem „geheimen Briefe über die Preussische Staatsverfassung seit der Thronbesteigung Friedrichs des Zweiten“ (Utrecht 1787), dessen Verfasser vermuthlich der Freiherr Adrian Heinrich von Borke, Gesandter in Dresden, später General-Kommissar des Handels, gewesen ist, lesen wir Folgendes:

„Man sollte es nicht glauben, was für einen mächtigen Einfluss die hiesige (Berliner) Judenschaft in alle Landesgeschäfte hat. Der Verkehr, worin sie mit den ersten im Staate, mit Ministern, Hofleuten, geheimen Räthen und Räthen, Generalen und Offizieren, mit Sekretären, Advokaten oder Justizkommissarien, Kanzlisten und Schreibern steht, setzt sie in den Stand, von den geheimsten Sachen Nachricht zu bekommen, und da ihr fast jeder zinsbar ist, so wird es ihr auch leicht, da Freunde zu finden, wo sie keine finden sollte. In den Justizkollegien wissen die Juden bei jedem Rechtsstreite sogleich den Referenten auszumitteln, und er muss mehr als ein reicher Mann sein, wenn er gegen alle ihre heimlichen Machinationen und Ränke die Probe halten soll. Es hat schon unter dem vorigen Könige (Friedrich II.) Beispiele gegeben, dass sie Mittel fanden, seine ausdrücklichen und gerechten Befehle, die sich auf Urtheil und Recht gründeten, zu vereiteln. Wie kann man auch an ihrem grossen Einflusse zweifeln, wenn selbst Justizminister mit einem Meier Warburg und anderen Juden, die von der Wucherei Profession machen, Arm in Arm gehen? Was soll der Christ, wenn er mit solchen Leuten im Prozess liegt, für Hoffnung auf seine gerechte Sache setzen? Was kann er hoffen, wenn der Jude unangeklopft zu seinem Referenten ins Zimmer gehen und sich Stunden lang mit ihm unterhalten, oder ihn wohl gar mit einer Wechselklage bedrohen darf; wenn die Registraturen ihm offen stehen, und wenn Kanzleiboten und Landreuter ihm auf seinen Wink folgen?“

Solche Verhältnisse mussten auch das geistige und künstlerische Leben beeinflussen, wie sie es heute thun. — Hatte Friedrich der Grosse den ästhetischen Sinn in den französischen Klassizismus geborgen und die deutschen Kunsttriebe einer nicht sehr beneidens- und begehrenswerthen Lage überlassen, so begann schon in seinem hohen Alter, zumal aber seit dem Regierungsantritte seines, auch in der Kunst deutsch gesinnten und das Deutsche protegirenden Nachfolgers die Sache ein anderes Ansehen zu

erhalten. „Der teutschen Thalia und Melpomene soll Unterstützung widerfahren“, hatte Friedrich Wilhelm der Gütige gesagt. Als bald aber machte sich auch jene, überall sich eindringende „Berliner Judenschaft“ in Kunst-Sachen ziemlich deutlich bemerkbar. War doch schon Moses Mendelssohn (1761) als Aesthetiker in die frischen Fusstapfen der biedereren Preussen, des Frankfurters Baumgarten und des Hallensers Meier, getreten. Bei der ersten Aufführung des „Nathan“ seines Freundes Lessing im Jahre 1783 bemerkte eine Berliner Zeitung: „Die Judenschaft, auf die man bei diesem Stücke rechnen konnte, war — wie sie selbst verlauten liess — zu bescheiden, eine Apologie anzuhören, die freilich nicht für die heutigen Juden geschrieben war, und so fanden sich nur sehr Wenige, denen der „Nathan“ behagen konnte.“ Schon 1783 erschien also der „Nathan“ den Berliner Juden nicht mehr zeitgemäss; und als 1788, unter der neuen Regierung, der „Kaufmann von Venedig“ zum ersten Male in Scene ging, musste der fridericianische Poet Ramler als Leiter des neuen, ersten „kgl. Nationaltheaters“ einen besonderen Prolog dichten, der „das Anstössige des Dramas für die Juden mildern“ sollte. Darin fanden sich die Verse:

„Nun das kluge Berlin die Glaubensgenossen des weisen
Mendelssohn höher zu schätzen anfängt und wir bei diesem
Volke (dessen Propheten und ersten Gesetze wir ehren),
Männer sehen, gleich gross in Wissenschaft und Künsten:
Wollen wir nun dies Volk durch Spott betrüben? dem alten
Ungerechten Hass mehr Nahrung geben? und Röthe
Denen in's Antlitz jagen, die menschenfreundlich gesinnt
Gegen arme Christen und Juden gleich gütig sich zeigen?
Nein, dies wollen wir nicht! Wir schildern auch bübische Christen,
Schildern (mit Abscheu) verfolgende Christen, wir tadeln der Klöster
Zwang und Grausamkeit an den eigenen Glaubensverwandten.
Unser Schauspiel zeigt das Lächerliche, das Laster
An dem entarteten Adel und an den Tyrannen der Erde,
Höhnet den schlechten Arzt, beschimpft den bestochenen Richter,
Straft den geizigen Diener des Altars. — In Nathan dem Weisen
Spielen die Christen die schlechtere Rolle, im Kaufmann Venedig's
Thun es die Juden.“

Kein Wunder, dass 100 Jahre später ein moderner Hallenser, der so unglücklich verstorbene Professor orientalischer Sprachen Gosche, sein Buch über „Georg Ebers“ mit den Worten beginnen konnte: „Das (Berliner) Judenthum bildet seit Friedrich dem Grossen einen Adel für sich: in diesen Kreisen fanden sich die Tummelplätze des Geistes, während das christliche Berlin noch keinen lebendigen Antheil daran nahm und nehmen konnte.“ —

So sagen Jene. Wir aber wissen und beklagen es wieder: in diesem Alles mitfortreissenden, nomadenhaften Getümmel fand auch der Adel christlich-deutscher Romantik seinen Untergang. Sie war Etwas, worin sich

ein zersetzendes Element nur zu leicht einnisten konnte: kritisch gerüstet, wie sie auftrat, war sie ja nicht nur ironisch lachend bei der Arbeit, sich selbst zu zersetzen, — auch die erste grosse Errungenschaft des deutschen Geistes, die antikisirende Klassizität zu zersetzen, war sie eifrig und ehrlich bemüht. Sie fühlte sich in ihrer Seele dennoch deutscher als jene künstlerisch gewonnene schöne Form. Ihre Zersetzung war eine Art von Reformationsversuch aus der Seele deutscher Kunst: Musik. Vollzog sich diese Reformation zunächst nur in Kritik und Litteratur, so hätte sie doch des „Volkes“ bedurft, eines nationalen Bewusstseins, welches sich darin wieder erkannte, um aus geistigen Experimenten zu künstlerischen Gestaltungen, zu wirklicher Form zu gelangen. Anstatt dieses eigensten „Volkes“ kam nun ein ganz anderes, wie ein fremdes Scheidewasser, über ihre frisch aufkeimenden Lenze ergossen. Das spülte die romantische Seele, welche „klassisch“ — Kunstwerk — zu werden berufen schien, in das „Moderne“ hinüber, das keine Kunst kennt als den Realismus. Dem deutschen Gemüthe, als idealer Natur, ist freilich auch noch der Realismus poetisch. Dem undutschen Geiste wird er alsbald zum wurzellos zerstiebenden Materialismus, der auch das Ideale noch als Material für seine Effekte benutzt.

Das fing zunächst sehr dünn und zart an. Aber den Boden sahen wir ja schon fruchtbar vorbereitet. Von ihrem eigenen Volke fort, diesem durch Unglück und Unmuth selbstunbewusst dahinkriechenden und siechenden deutschen Volke, sah sich die junge deutsche Poesie nun in jene wohlduftigen, behaglichen Berliner Theesalons eingeladen, wo Rahel, die dunkeläugige, spirituelle Tochter Judas, welche für den Tod des aus dieser Welt unglücklich-glücklich entflohenen Kleist nur empörende Herzenskälte hatte, die ahnungsvolle musikalische Seele dieser sehnstüchtig warmen Neugeburt des deutschen Bewusstseins, „blond mit blauen Augen“, in eitel Conversation und Bonmots zerflattern liess. Schön und gut mochte dies sein, in seiner Art, aber — deutsch war's nicht, das Undeutscheste war's. Es war die ästhetische Klinik, deren Charakterisirung neuerdings die Wiener „Neue Freie Presse“ mit folgenden Worten besorgt hat: „Die norddeutschen protestantischen Frauen konnten sich nicht mit den gebildeten und schönen Jüdinnen vergleichen, welche dort in ihren Salons den Ton angaben.“ „Während die christliche Frau nach wie vor von den geistigen Interessen der Männer ausgeschlossen blieb, hatte die jüdische mit dem genialen Instinkt, mit welchem dieser Stamm alles Ideale sogleich wieder zu verwerthen weiss, die modernsten Gedanken über Weiblichkeit sich angeeignet und zur Erscheinung gebracht.“

In solchen Salons war ein deutscher Geisterseher allerdings nicht zulässig. Er ist auch niemals acceptirt worden, selbst nicht, als an der Stelle des „esprit“ die „spirits“ getreten waren! Der „ästhetische Jude“ Berlins, wie ihn Beethoven nannte, der aber sonst Schlesinger hiess, wusste

dem Wiener Meister, welcher dem Geisterseher noch solch ein ehrendes Herzenswort zugerufen hatte, nach dessen Tode nichts Besseres von ihm zu berichten, als dass dieser Hoffmann „täglich sieben Flaschen Champagner getrunken habe“ — wohl um „Esprit“ zu bekommen! — Bis in unsere neuesten Tage kann man eine instinktive Abneigung gegen die echte Romantik, gegen ihr tiefes Wesen, nicht ihren bunten Schein, bei den Verehrern der romantischen Egerien und Sibyllen verfolgen. Eine historische Abhandlung über den Berliner Thiergarten ist doch ein harmlos Ding. Jüngst lieferte sie ein kundiger Autor Namens Meyer. Bei der Revue der interessantesten Erscheinungen aus dem 1. Viertel unseres Jahrhunderts schildert er zunächst karrikierend einen gewissen kleinen, unheimlichen Gast der Kneipen in den „Zelten“, dem „eine scharfgebogene Nase wie der Schnabel eines Raubthieres“ aus dem Gesichte hervorspringt. Es ist dies kein Jude, nicht etwa der Manasse aus E. T. A. Hoffmann's „Brautwahl“. Spöttelnd stellt unser Historiker ihn vor als den „Teufels-Hoffmann“, welcher „seinem Ideal Mozart und der eigenen lieben Eitelkeit zu Ehren seinen Namen Wilhelm in Amadeus umgewandelt“ habe. In erhobenem Tone aber fährt er dann fort: „Ein anderes Bild! — Gleich der tragischen Muse schreitet eine hohe junonische Gestalt in dem westlichen (nobelsten!) Theile des Thiergartens daher. Unter den orientalisch kühn geschwungenen Brauen leuchtet ein dunkles Augenpaar, dessen Glanz durch die sanften Schatten der langen Wimpern gemildert wird. Schwarzes Haar umwallt in üppiger Lockenfülle die Schläfe dieser Frauengestalt.“ Es ist — keine Deutsche: „Es ist — Henriette Herz“! — Glückliche Zeit, die solche hehren Gebilde — nur erst in vereinzelten Musterbeispielen bewundern durfte! Die ganze Gefahr des Zaubergartens ist seitdem über uns gekommen. Die „modernsten Gedanken über Weiblichkeit“ haben sich realisirt. Die „Juden und Weiber“ Jean Pauls haben ihren Ring um uns geschlossen. Und es sind keine feinsinnigen Rahels und hehre Herzenshenrietten mehr darunter, welche man deutsch-ehrlieh noch bewundern könnte. Aus Sehnen und Ahnen ward Begier und Genuss und aus der Prophetie der Romantik die Erfüllung der „Moderne“. —

Ein Volk, dem Alles „modern“ ist, weil es fremd inmitten eines Andern hineingerathen und nicht eben auf Wegen der höheren Kultur, — das nun einzig danach verlangt, durch seine scharfen geistigen Waffen (oft giftigen Pfeilen auf oft überspanntem Bogen!) sich selber Theilnahme zu erkämpfen und Mitgewinn zu erringen an den dort eben sich entwickelnden kulturellen Kräften, an den Lebensströmungen der just bestehenden oder lieber der neu werdenden, noch unfertigen Machtbildungen, viel eifriger als je der langsame, aber natürlich wachsende angeborene Geist, überall bei der Hand, um so allgemach selbst darüber zur entscheidenden Herrschaft zu gelangen — solch ein Volk, wie das Judenthum seit der Wende der Jahrhunderte, musste sich auch des neuen romantischen Elementes mit

seinen sehnuchtsvoll aufquillenden Geburtskräften sogleich bemächtigen, und wäre auf diesem Strome, der ohnehin manche orientalische Perle aus alten — aus Kreuzzugs-Zeiten mit sich führte, indem es ihn aus dem christlich-nationalen in das kosmopolitisch-moderne Fahrwasser leitete, in der That bis zur nächsten Jahrhundert-Wende, wie in Frankreich, so auch in Deutschland, zur vollständigen jüdisch-messianischen Herrschaft gelangt, so dass wir heute, der ewig-alten Modernen völlig preisgegeben, einfach sagen müssten: „Die Romantik ist versunken, aber das Judenthum triumphiert!“ — wenn nicht Eines — das Eine geschehen wäre, was Alles thatsächlich entscheidet: wenn nicht — wie die Juden spottend, und blasphemistisch zu sagen liebten: „der Messias“, — wir aber sagen, mit Dank zu Gott, der neue Genius der deutschen Kunst, gleichzeitig schon wirklich geboren, und durch ihn im Verlauf des halben Jahrhunderts die Ahnung und Sehnsucht aller Romantik völlig erfüllt worden wäre. —

Christenthum und Germanenthum, da sie ein Volk zum vollen warmen Leben noch nicht finden konnten, fanden doch eine ideale Sphäre, eine Kunst, welche das Ideal realisirte, und damit den Beweis lieferte von der Möglichkeit des Lebens, „von dem unversiegten Geburtsquell des Volkes der Zukunft.“

Dieser letzte weite Ausblick, den schon Novalis einst gethan, er zeigt uns nun auch die letzte Spur von jener überall wieder erkannten charakteristischen Art der „Romantik“, — dass sie nämlich — wie Goethe sagt — ein Wesen ist, das „der Phantasie Spielraum gibt“.

Andererseits hat sich damit auch das bezeichnende Werk der „Klassizität“ nun wahrhaft vollendet: dass nämlich „die Idee verwirklicht“ worden ist.

Die Seele alles Lebendig-Klassischen nennen wir das Romantische; und sie hat nun ihren idealen Leib empfangen, ist Fleisch und Blut geworden, deutsches Fleisch und Blut, im reinmenschlichen Kunstwerke Richard Wagners. —

Man hat den Satz aufgestellt und oft wiederholt: Wagner's Kunst sei nur der letzte Nachklang der längst überwundenen Romantik. Etwa, wie man den Donner noch hört, wenn der Blitz lange erloschen ist. Dies könnte freilich nur für solche undeutschen Geister etwas Herabwürdigendes einschliessen, welche in der Romantik überall nur eine glücklich überstandene Krankheitsperiode der modernen Poesie erblicken, oder — recht bedacht — in der Kunst überhaupt eine Krankheitsperiode, vielleicht eine lange andauernde Kinder-Krankheit des menschlichen Geistes. Wir aber wissen nun, dass jener Satz durch die Umkehrung seiner Fassung alsbald völlig zu Boden zu schlagen ist.

Wagner's Kunst ist nicht ein letzter Nachklang der Romantik, ein Nekrolog des deutschen poetischen Geistes, sondern, was man „Romantik“ nennt in unserer Litteraturgeschichte, das war, wie ein Nachklang uralten

Sehnens der Menschenseele, so auch eine letzte Vorahnung des Kunstwerkes der Zukunft, eine Prophetie der deutschen Kunst, die selbst Prophetin ist des deutschen Lebens, Symbol des Ideals reiner, naturgeborener und christgetaufter Menschlichkeit.

Sehet, es blitzt aus den Wolken über unserer Zeit, und ihr werdet noch lange den Donner hören. Die Kunst ist der Blitz, und der Donner ist das „Rollen der Begebenheit“, aus deren erhabenen Schrecken wir die Wiedergeburt einer fruchtbar gesegneten Kultur erhoffen. —

So schliessen wir denn unser Kapitel von den Masken und Musen, den bunten Gärtnerinnen des poetischen Mumenschanzes, mit noch einem letzten deutschen Blumenstrausse jener prophetischen Musen-Worte der lieblichen Johnnnes-Maske „Novalis“, darin sich der deutsche Geist im Zustande seiner „Kinder-Krankheit“, der Liebe zum Ideale, zugleich verbirgt und offenbart:

„Alles was in der neuesten Zeit in Deutschland geschehen ist, sind nur noch Andeutungen, unzusammenhangend und roh; aber sie verrathen dem historischen Auge eine universelle Individualität, eine neue Geschichte, eine neue Menschheit; die süsseste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes, und das innige Empfängniss eines neuen Messias in ihren tausend Gliedern zugleich. Wer fühlt sich nicht mit süsser Scham guter Hoffnung? Das Neugeborene wird das Abbild seines Vaters, eine neue goldene Zeit mit dunkeln unendlichen Augen, eine prophetische Wunder-thätige und Wunden-heilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein, eine grosse Versöhnungszeit, ein Heiland, der wie ein echter Genius unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt, nicht gesehen werden kann, doch unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geathmet, als Wort und Gesang vernommen, und mit himmlischer Wollust als Tod unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innere des verbrauchenden Lebens aufgenommen wird.“ (II. 282.)

Nennt Ihr dies auch nur noch den „freien Spielraum der Phantasie“?

Mich dünkt, es rauscht darin schon etwas von der „unendlich schöpferischen Musik des Weltalls“, die der moderne Sinn, soweit er undeutscher Sinn ist, schon nach Novalis Worten, so gern zum „einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle“ machte, „die vom Strom des Zufalls getrieben, und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein echtes *Perpetuum mobile*, eine sich selbst mahlende Mühle sei“. (II. 233.)

Wohl denn! „Wer unglücklich in der jetzigen Welt ist, wer nicht findet, was er sucht, der gehe in die Bücher- und Künstlerwelt, in die Natur, diese ewige Antike und „Moderne“ zugleich, und lebe in dieser *Ecclesia pressa* der bessern Welt. Eine Geliebte, einen Freund, ein Vaterland und einen Gott findet er hier gewiss. Sie schlummern, aber weis-

sagenden, vielbedeutenden Schlummer. Einst kommt die Zeit, wo jeder Eingeweihter der besseren Welt, wie Pygmalion, seine um sich geschaffene und versammelte Welt mit der Glorie einer höheren Morgenröthe erwachen und seine lange Treue und Liebe erwidern sieht.“ (II. 174.)

„Der Geist Gottes schwebt über dem Wasser, und ein himmlisches Eiland wird als Wohnstätte der neuen Menschen, als Stromgebiet des ewigen Lebens, zuerst sichtbar über den zurückströmenden Wogen.“ (II. 280.)

„Wo aber keine Götter sind, walten Gespenster!“ (II. 282.)

Dieses Wort weist uns zurück zu unserem „Geisterseher“, der um die Zeit, da Novalis die Götter ahnte, und Jean Paul die „Juden und Weiber“ ihren Strauss winden sah, das neue Jahrhundert von silbernen Engeln einem Sterne gleich am blauen Himmel klingend herniedergetragen hörte, und dem in solchem himmlischen Klange selbst seine Gespenster, wenn keine wahren Götter, doch auch nicht leere Masken mehr, sondern schwebende, schwärmende Musen waren, unerzogene, wilde Kinder des „Ewig-Weiblichen“ und „Ewig-Christlichen“, der grossen „deutschen Musik“.

Ueber musikalische Erziehung.

Ein Vortrag mit besonderem Hinblick auf die neuere (sogenannte neudeutsche) Musikentwicklung.

Von Arthur Seidl.

II.

Wir wenden uns damit nun der reingeistigen Seite der Frage, s. z. s. der poetischen Bedeutung der Tonkunst zu, und treffen hier auf einen Missstand, der nach durchgreifender Reform unseres gesamten Musikunterrichtes geradezu schreit. Es handelt sich um die empfindliche Unbildung oder doch höchst mangelhafte geistige Durchbildung der an den Konservatorien erzogenen, von dort herkommenden Durchschnittsmusiker. Diese Sache stammt nicht erst aus jüngster Zeit; traurig daran ist nur, dass wir heute darin noch nicht sehr viel weiter sind, als wie ungefähr vor 50 Jahren! So sprach es schon Robert Schumann aus, dass ein „Fortschritt unserer Kunst erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie erfolgen werde, nach deren Statuten das niedere Handwerk nicht blos verlangt, sondern schon vorausgesetzt sei“ — und meinte einmal: in der Musik sollten wir auch so weit sein, wie in der Litteratur, wo jeder für ungebildet gelte, der nicht das Bedeutsamste der neuen Erscheinungen kennt*). So hat auch Hector Berlioz gelegentlich ein Ideal-Konservatorium sich

*) Vgl. Rousseau's: „Le musicien lit peu.“

vorgestellt und die Errichtung von Lehrstühlen für Musikgeschichte, Aesthetik und Litteratur daran befürwortet; hat Franz Liszt in einem „die Stellung der Künstler“ überschriebenen Aufsätze von letzteren durchaus einen höheren geistigen Aufschwung verlangt und an sie die bestimmte Forderung gestellt, dass sie der Kritik sich bemächtigen, ihre Kunst auch mit der Feder vertreten sollten. Soll der echte Tonkünstler (der — wie Wagner einmal scherzhaft sagt — die Geigen statt in solistisch-egoistischer Vereinzelung im Plural liebt) nicht an dem blossen, rein äusserlichen Tonspiel Genüge finden, sondern in und mit seiner Kunst ein Innenleben zum Ausdruck bringen, so muss doch auch jenes Innere, welches er ausspricht, als ein entsprechend reiches und grosses an ihm sich erweisen, indem an ihn damit die ernste Aufgabe herantritt, jenes Gemüthsleben, zu dessen lebendigem Organ sich sein Können, seine Technik erheben will, im Hinblick auf die so nothwendige höhere Weihe der Kunst nun auch zu einer höheren Stufe zu entwickeln, es mit umfassenderer Bildung und tieferer Läuterung zu durchtränken. Wirklich hat denn auch schon Marx aus der gegebenen Prämisse diese ganz natürlichen Schlüsse gezogen, wenn er in seinem berühmten Buche über die Musik des 19. Jahrhunderts den Satz aufstellt: dass „der Künstler nicht blos die Form um der Form willen handhaben müsse, sondern in ihr nur die Stimme zu suchen hätte, welche die Eindrücke seines inneren Wesens kund gibt, und dass es für ihn demnach zur ersten Bedingung werde, diese Innerlichkeit zu erheben und zu veredeln, sie zu läutern und zu erweitern.“ Das alte, goldene „Nichts Menschliches weiss ich mir fremd“ muss doch auch einmal am Musiker zur Thatsache werden; es muss sich nachgerade doch die Ueberzeugung Bahn brechen, dass der Musiker (wie Meister Liszt einmal so schön sagt) nur noch unter der Bedingung Musiker sein kann, dass er es sich zur obersten Pflicht macht, aus eigenen Kräften ein Urtheil zu widerlegen, wie es dereinst noch Hegel aussprechen konnte, wenn er eingestand, keinem Musiker je begignet zu sein, der nicht sehr arm an Ideen gewesen wäre!

Es ist wahr: unsere grossen Tondichter der Neuzeit — ein Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner, wie auch so manche ihrer bedeutenderen und begabteren Jünger (ich erwähne hier nur P. v. Cornelius, H. v. Bülow, H. von Bronsart, Felix Draesecke, Richard Pohl etc.) — sie haben jenes bittere Wort des Philosophen mittlerweile durch Worte und Thaten widerlegt; ihnen ist es vor Allem auch zu verdanken, wenn die soziale Stellung des gesammten Musikerstandes seither eine ungleich würdigere geworden, als sie es noch im Anfange dieses Jahrhunderts war; und nichts ist ja auch bezeichnender für den geistigen Aufschwung, den die Tonkunst in der sog. „Weimarer Epoche“ genommen, und die litterarische Machtstellung, die sie da durch den Liszt'schen Kreis mit einem Male einzunehmen begann, als die regen, intimen Beziehungen, in welchen deren künstlerischer Mittelpunkt Fr. Liszt selber fortgesetzt zu den hervorragenden Geistesgrössen der Zeit standen, welche auch seine berufensten Anhänger zu den Vertretern der litterarischen Welt noch heute unterhalten. Auch der verstorbene Carl Riedel zum Beispiel, obwohl nicht unmittelbar dieser Schule beizuzählen, gehörte zu den seltenen Männern, die dem II. Theil des Goethe'schen „Faust“ ein gleiches Interesse entgegenzubringen wissen wie etwa der Beethoven'schen „Missa Solemnis“, und die H. v. Stein's Schriften mit ganz der selben Antheilnahme verfolgen wie sie ein rein musikalisches Buch zur Unterhaltung oder wissenschaftlichen Belehrung hin und wieder wohl lesen mögen. Aber gerade an diesen „Ausnahmen von der Regel“, werden wir nicht mit wahrem Schrecken erst den Abstand zwischen dieser und der durchschnittlichen (entweder rein handwerksmässigen oder ganz einseitig virtuos) Konservatoriumsbildung, kurz — die ungeheure Kluft gewahr, welche jene

alte Weimarer Garde von dieser, der eigentlichen Musikerkaste scheidet? Schon in den 60er Jahren sprach Franz Brendel einmal den beherzigenswerthen Satz aus: dass der erste, beste gebildete Dilettant mit den grossen Kunstfragen der Gegenwart vertrauter sei und klarer darin sehe als der Musiker von Fach. Viele gibt es gewiss, welche — die von den Konservatorien verschuldeten Lücken ihrer Bildung peinlichst empfindend — das dort Versäumte auf eigene Faust und nach allen Kräften nachzuholen sich bestreben. Allein ist dies etwa ein besonders wünschenswerther Zustand, dass sie dies auf ungleich schwierigerem autodidaktischem Wege einbringen müssen? Würde dies nicht erst recht die Unzulänglichkeit jener Anstalten uns bezeugen? Und zu guter Letzt' — war es nicht eben dies beklagenswerthe Konservatoriums-Proletariat in seinen vielen, unendlichen Verzweigungen, welches sich auch dem Verständnisse unserer grossen, neueren Musikbewegung allenthalben so mächtig entgegenstellte und — täuschen wir uns darüber nicht! — noch jetzt entgegenstellt? Was soll auch der musikalische „Handwerker“ mit einer Berlioz'schen „Symphonie fantastique“ oder mit einem Schumann-Byron'schen „Manfred“, was soll der musikalische Ignorant mit Dante- oder Faust-Symphonien, und nun gar mit einem so grandiosen Werke wie der „Nibelungen“-Tetralogie oder dem „Parsifal“ beginnen? Es ist ihm eben eine „Thorheit“: „er kann es nicht erkennen“; denn der natürliche Mensch „vernimmt nichts vom Geiste Gottes“ und „Genie“ ist ja (nach Manzoni) — „stärkerer Widerschein der Gottheit.“*) —

Doch wir wollen nicht ungerecht sein, wollen gerne anerkennen, inwieweit man dem Drängen nach einem höheren Bildungsideale der Musiker schon gerecht zu werden versuchte. So findet man in den Lektionskatalogen und offiziellen Prospekten deutscher Musikinstitute gar oft als Unterrichtsdisziplinen dieser Art: Theorie, Geschichte und wohl auch Aesthetik der Musik, dann Litteraturgeschichte, zuweilen auch Deklamation, günstigen Falles noch italienische Sprache (ein altes Requisit aus einer noch viel älteren Rumpelkammer), ja, Tanzstunde und — wenn es hoch kommt — sogar Gymnastik (in München z. B. unter Oberleitung eines Sergeanten des Leibregimentes — so weit hat man es noch nicht einmal in Berlin gebracht!), alles kunterbunt neben einander aufgeführt. Man fühlte also doch wenigstens das Bedürfniss zu solcher Erweiterung des Lehrplanes, zu solchen umfassenderen Studien; wir sind endlich so weit, Musik- und Litteraturgeschichte

*) Vgl. Louis Köhler — „Die neue Richtung in der Musik“ — S. 49:

„Die heutigen Komponisten sind nun ebenfalls von dem Drange eines sich selbst bewussten Schaffens beseelt; sie halten sich darum an ausgesprochene Ideen, welchen eine musikalische Seele eingeboren ist, Ideen also, die in dem menschlichen Gemüthe Wurzel schlagen und hierdurch mit dem musikalisch-elementaren Geistesleben verbunden sind. Hieraus geht freilich hervor, dass ein Programm-Komponist als geistig Gebildeter höher stehen muss, als ein anderer schlichter Musiker sonst zu stehen brauchte: denn ein Ungebildeter hat überhaupt wenig oder keinen Zusammenhang mit der poetischen Geisteswelt, wenigstens keinen produktiven; ein solcher setzt immer innige Verständniss-Fähigkeit für eine höhere Idee, ja ein künstlerisches Aufgehen darin voraus. Ein echter Programm-Komponist ist dem Geiste nach Poet, seine Sprache ist nur nicht die Wort-, sondern die Tonsprache“

Ferner noch hierher gehörig ein kurzer Passus aus Dr. Hans von Sündenhorst-Zwiedeneck's Habilitations-Schrift „Die Aufgabe und die Mittel der Musik“ (Graz 1868; S. 14 f.):

„Freilich erfordert das Schaffen auf dem Gebiete der Programm-Musik reifliches Nachdenken, bewusstes Schaffen und — was unsere Musiker so ungerne hören — allgemeine Bildung. Wer sich aber einen echten Künstler bei unseren Kultur-Verhältnissen ohne dieselbe denken kann, der verdient wohl keine Berücksichtigung.“ —

dort wohl geduldet zu finden. Die Zeit, da dies noch nicht der Fall war, ist nämlich noch nicht allzu lange her! Allein sofort stellen sich auch schon wieder gewichtige Bedenken bei uns ein. So betrachte man sich erst einmal etwas genauer, was da z. B. gewöhnlich für Litteraturgeschichte gelten muss, und wie das Alles, vornehmlich gar oft die Musikgeschichte nach ihrem besonderen Theil, gelehrt zu werden pflegt — vorausgesetzt natürlich, dass es überhaupt betrieben wird, denn vom Katalog und Programm bis zur wirklichen Ausführung ist bekanntlich immer noch ein grosser Schritt (wenn gleich oft kein viel grösserer als wie vom Erhabenen zum Lächerlichen). Ja, — selbst wenn alle diese Zweige praktisch an einer Schule bethätigt würden — könnte das überhaupt schon genügen? Dürfte das unserem, sagen wir dem neudeutschen Erziehungsideale und Wagnerischen Bildungsbedürfnisse auch entsprechen? Hörten wir doch, dass Wagner Geschichte und Aesthetik der Tonkunst als Disziplinen, welche die Kunst wieder zur Wissenschaft ernüchterten, sogar gänzlich aus dem Lehrplan seiner Musikschule verbannt sehen wollte!

Dieses Erziehungs-Ideal ist nun aber die Gemüthsbildung unserer Musiker (nicht mit Herzensbildung schlechtweg zu verwechseln), Gemüthsbildung in dem Sinne, in welchem wir „Gemüth“ als Inbegriff von Empfindung und Verstand, als höhere Einheit zwischen Gefühl und Geist zu fassen suchen, also auch eine Gemüthsbildung, die gleicherweise über einer extremen Entwicklung der Gefühlssphäre wie über einer einseitigen Ausbildung der rein verstandesmässigen Anlagen im Menschen stehen soll, indem sie eben beide einander entgegengesetzten, aber doch sich ergänzenden Seelenkräfte zu einem Dritten versöhnt.

Wunderbar genug: auf der ganzen Linie unter all' den Bestrebungen, Versuchen, Vorschlägen, Broschüren, Flugschriften, Zeitungsartikeln u. dgl. Publikationen zur Reform des musikalischen Unterrichts-Wesens — soweit ich wenigstens sehen kann — fällt nicht einmal dieses Schlag- und Stichwort: Gemüthsbildung! Der etwas überschwängliche Nohl in seiner lesenswerthen Broschüre über „Unsere geistige Bildung“ (1878) führt es zwar oft im Munde, es tritt aber durchaus nicht prinzipiell begründet bei ihm auf, und der einzige Yourij von Arnold, der es gelegentlich seiner werthvollen Abhandlung „Ueber Schulen für dramatische und musikalische Kunst“ in der Zusammenstellung von „Geistes- und Gemüthsbildung“ einmal fallen lässt, scheint mir doch noch nicht methodisch genug zwischen diesen beiden Begriffen unterschieden zu haben. Ja, Brendel, einer unserer Führer in diesen Fragen, spricht sogar einmal grundsätzlich von der dem Musiker so sehr nothwendigen „Verstandesbildung“.*) Dafür aber wird von allen übrigen bei ihren Reformvorschlägen um so mehr über die Nothwendigkeit einer tieferen, allgemeineren und umfassenderen „Geistesbildung“ der angehenden jungen Musiker stäts abgehandelt; man legt den ganzen Accent dabei immer auf die Wissenschaft dieser Kunst, auf Aesthetik

*) S. „N. Z. f. Musik“ — Jahrg. 1861; 54. Band Nr. 1: „Zum neuen Jahr“. Auf S. 4 heisst es hier ausdrücklich: „Bei aller Bildung ist Hauptsache, dass die Gegenstände als Gedächtnisstoff überliefert und eingeprägt werden. Ueberall ist anerkannt, dass der Schüler erst zu lernen hat, bevor er selbständig mitreden darf. Nur in der Kunst ist dies bisher nicht der Fall gewesen, sobald von der Technik abgesehen wurde, und weil sie vorzugsweise Sache des Gefühls ist, so glaubte jeder damit einen Freibrief erhalten zu haben, zu meinen, was ihm beliebt. Allerdings ist richtig, dass das erste und nächste in der Kunst das Gefühl ist und dass jeder das Recht hat, sein Gefühl auszusprechen. Aber man übersieht, dass eine umfassende Verstandesbildung, auch was Kunstangelegenheiten betrifft, hinzukommen muss, wenn das Aussprechen des Gefühls irgend einen Werth haben soll. Das ist es also, worauf die Bildungsanstalten ihr Augenmerk zu richten hätten und was sie mit geringen Mitteln auch erreichen könnten: Erweckung eines richtigen Kunstbewusstseins im Volk durch Lehre und Unterricht.“

und Geschichte der Musik, Litteraturhistorie, Geschichts- und Völkerkunde etc. — ja, sogar der (an sich immerhin sehr dankenswerthe) Plan einer „Gesamt-Encyklopädie der Musikwissenschaften“ ward uns bereits im Jahre 1870 einmal von Dr. Julius Alsleben-Berlin in verdienstlicher Weise entwickelt. Das ist nun Alles recht schön und wohl auch sehr gut, manches darunter sogar ohne Weiteres annehmbar — scheint aber doch ein (wo nicht der) Hauptfactor dabei vergessen zu sein: eben das Gemüth, das — wenn schon der Mensch überhaupt — so in noch erhöhtem Grade der Musiker zu einer gesunden Entwicklung so sehr nöthig hat. „Innere Wärme, Seelenwärme, Mittelpunkt“ — nennt es Goethe in „Wanderer's Sturmlied“. Man könnte dagegen einwenden, dass bei der Ausbildung des Musikers Alles vielmehr darauf ankomme, die Empfindungssphäre nach Kräften einzudämmen, da er seinem ganzen Naturell und Wesen nach, durch seinen besonderen Entwicklungsgang und seine eigenste Kunst nur zu leicht schon das Gefühl über seine anderen Geisteskräfte vorwalten lasse. Aber gerade die Einseitigkeit wollen wir ja nur entfernt wissen, in welcher da mit einem Male auf den Verstand des Schülers gewirkt werden soll, der doch nun einmal zur freien Phantasie-Entfaltung und künstlerischen Schaffens-Thätigkeit berufen ist. Auch wollen wir den Musiker nicht etwa zu einem noch grösseren Schwärmer und Phantasten erziehen, als er es von Hause aus schon ist; darum haben wir von allem Anfang nicht etwa von einer Gefühlserziehung, sondern von Gemüthsbildung (welche zwischen Gefühl und Geist eben die rechte Mitte zu halten hätte) gesprochen. Einzig Das wünschen und wollen wir aber: dass ihm alles Wissenschaftliche, Verstandes-mässige und Abstrakt-Nüchterne, das er zur Vervollständigung und Ergänzung seiner allgemeinen geistigen Bildung in sich aufzunehmen und sich zu assimilieren hat, in stäte Beziehung zu seinem Gemüthsleben gebracht, immer wieder in's Sinnig-Lebendige geführt, in's Konkrete übersetzt werde, da dies nun einmal der einzige Weg ist, auf dem ihm jene Bildung zugeführt werden, auf dem sie sich ihm wieder in Kunstwerthe umsetzen kann; dass er während seiner musikalischen Fortbildung auch eine Zucht und Bereicherung seines Gemüthes (das ihm später doch zum Organe seiner eigensten Bethätigung werden soll) an sich erfahre — kurz: dass er nicht am Ende an einer Verstandes- und Vernunftwelt, die ihm fremd sein, fremd bleiben muss, erkalte, noch auch an der Extase des Gefühles, die ihm verderblich werden kann, wie die Mücke am Lampenlicht verbrenne, sondern dass er von dem milden Licht einer tieferen, bewegteren und reicheren Gemüthswelt in reger Phantasie-thätigkeit lebendig erwärmt und durchleuchtet werde.

Kein Zweifel: der Musiker als eine echte Künstler-Natur kann keine Paragraphen-Bildung vertragen (damit muss der „Gymnasiast“ fertig zu werden suchen); er vermag mit dem Vortrage eines trocken-wissenschaftlichen Lehrsystems schlechterdings nichts anzufangen (das ist die Speise für den guten Magen eines Universitätsstudenten, die auch dieser meistens schlecht genug verträgt); alles was nur irgendwie nach Schubfach, todter Etiquette, nach Formel, Schema, was von Weitem wie Schablone oder „graue Theorie“ aussieht, ist ihm, der sich am „grünen Lebensbaum“ zu nähren hat, in tiefster Seele zuwider und muss ihm verhasst sein. Ganz begreiflich! Aber dennoch ist ihm, wie wir uns soeben eingestanden, eine Bereicherung seines Anschauungskreises, eine tüchtige Erweiterung seines geistigen Horizontes, sowie vor Allem eine

Vertiefung seines eigenen Seelenlebens dringend von Nöthen. Es kommt also Alles darauf an, dass man ihm praktische Musikgeschichte, angewandte Aesthetik, konkrete Philosophie und lebendig wirksame — sagen wir: seinen Geist wiederum poetisch-befruchtende — Litteraturgeschichte darzubieten verstehe. Und dabei scheint mir noch ein Hauptaugenmerk darauf zu richten, dass sein Interesse gleich von Anbeginn an dem Stoff selbst lebendigtätig einsetze, dass es aus dem Kerne des Ganzen heraus von Vornherein gepackt werde, damit er später in dieser günstigen Stimmung erhalten, auf Grund dieses antheilnehmenden Interesses selber gleichsam spielend zu Weiterem geführt werde und so beinahe unvermerkt Wissenschaft in sich aufnehmen — kurz: dass er nicht schon zum Voraus über der angeblichen Trockenheit der Materie die Wichtigkeit dieser selbst verkenne.

Wodurch würde dies nun wohl im Einzelnen und Besonderen zu erreichen sein? Worin bestünde vor Allem das Material und die Methode der Verwendung dieses Materials zur Anbahnung solcher für den Musiker als erwünscht, ja als nothwendig erkannten Gemüthsbildung?

In unseren grossen Meisterdichtungen, meine ich, da sollten wir es finden; in den unvergleichlichen Monumentalwerken der internationalen Welt-Litteratur sehe ich es vor mir, in diesen hohen, unvergänglichen Erzeugnissen der Poesie aller Zeiten und Völker, die wir unter dem gemeinsamen Namen „Welt-dichtungen“ für gewöhnlich zusammenfassen. Einen Prometheus-Mythos, die Oedipus-Trilogie, den „göttlichen“ Homer, eine „Sakuntala“, das Wolfram'sche Parcival-Epos, eine „Divina Commedia“, die Mysterien des Mittelalters wie die „Autos sacramentales“ eines Calderon, den tiefsinnigen „Don Quixote“, einen „Hamlet“, einen „Faust“, auch den Mythos vom „Merlin“, den gewaltigen Nibelungenring und den weihvollen „Parsifal“, nicht zuletzt aber auch das „Buch der Bücher“: die Bibel, hier einmal im Herder'schen Sinne als Poesie gefasst — mit ihrem „Hiob“, ihren „Psalmen“, und vor Allem ihren unvergänglichen Evangelien! Einen Welt-Inhalt in sich umspannend und in dieser ihrer allumfassenden Eigenschaft für jeden Bildungsbedürftigen gleich bedeutsam, würden sie nach einer (der besonderen Altersstufe der Hörer) entsprechenden Auswahl und bei lebensvoller (dem Verständnisse der Zöglinge jeweilig streng angepasster) Einführung in ihren Sinn und Gehalt die weitestgehenden Anregungen nicht nur in Kunst, Litteratur und Geschichte, nein — auch in Poetik, Philosophie, Logik, Aesthetik, Ethik, ja sogar Religion darzubieten im Stande sein. Eine ganze Encyclopädie des Wissens liesse sich allein an der Hand dieser genialen Schöpfungen des Menschengenies durch solche Erläuterungen dem Schüler verschaffen; und dieser hätte noch dazu das Gefühl, ganz und gar nur in seinem eigensten Elemente zu bleiben, künstlerische Luft einzuathmen. Fürwahr, ich selbst müsste ihnen nicht solch' ungemaine Anregungen in dieser Hinsicht, in der Ausbildung meines eigenen inneren Menschen dem Studium dieser hochragenden Schöpfungen des Menschengenies nicht so ausserordentliche Förderung verdanken, um nicht auf diesen Gedanken überhaupt nur gekommen zu sein. Ein Schelm aber, der undankbar solcher einmal empfangener Wohlthaten und ihrer Urheber vergessen könnte!

Es ist ja klar, dass sich etwas äusserlich Abgeschlossenes und formal Fertiges, eine vollkommene Wissenschaft auf diesem Wege nicht erzielen lässt. Aber sollen denn um's Himmels Willen Künstler auch Gelehrte werden? Und zog es nicht schon Kant vor, seinen Hörern statt der Philosophie das Philosophieren zu lehren? Endlich: wenn ich dem Schüler auch nicht Alles damit bieten kann, gebe ich ihm nicht doch tiefere Anregungen, einen Schatz von Weltanschauung

mit auf seinen weiteren Lebensweg, den er sicherlich am rechten Orte zu nützen verstehen, der ihn — ist sein Interesse dafür erst einmal erwarmt — in Mussestunden gewiss auch veranlassen wird, das, was bei dieser Ausbildung nothwendig noch Lücke geblieben sein musste, durch Lektüre und weitere ernstliche Studien zu vervollständigen? Und ist denn diese Forderung wirklich eine so sehr unerhörte? Bei allen Bildungs- und Erziehungsanstalten gilt doch als stillschweigende, elementare Voraussetzung auch die sittliche Oberleitung und Fortbildung der ihnen anvertrauten Jugend. Die Gymnasien, die Universitäten, die Bürger- und höheren Töchterschulen u. s. w. u. s. w. — sie alle suchen doch wenigstens (wenn es ihnen auch nicht immer gleich gut gelingen will) dem Zögling neben den geistigen Errungenschaften einen gewissen moralischen Halt und philosophischen Schatz allgemeiner Welt- und Lebensanschauung ins Leben mitzugeben, aus dem er dann weiterwirken und mit welchem er sich in den zahllosen Widersprüchen des Welttreibens draussen, so gut es eben gehen will, zu recht finden mag. Nur unsere Konservatorien — wie sie im Allgemeinen wenigstens beschaffen sind — scheinen dieser Pflicht auch einer sittlich-geistigen Führung der von ihnen gar oft schon im 14. und 15. Lebensjahre übernommenen Zög- und Pflinglinge vergessen zu haben. Sie fabeln in ihren Abgangszeugnissen zwar viel von der „tadellosen sittlichen Führung des Herrn N. N. und des Frl. X. X.“; allein das beschränkt sich Alles — wenn man näher zusieht — im Grunde doch nur auf eine ganz oberflächliche, mehr polizeiliche Controle, etwa wie der Universitätsrichter in dem Abgangsatteste des Universitätsstudenten vermerkt, dass gegen sein sittliches Betragen „Nachtheiliges nicht bekannt geworden sei“ (worunter man sich denn alles Mögliche vorstellen kann). Jedenfalls scheinen sie als die Einzigen sich gar nicht mehr zu erinnern oder doch kaum erinnern zu wollen jenes „ernsten, gewichtigen Wortes“ von den „Lehrern, als die da Rechenschaft abzulegen haben von den Seelen“ (wohlgemerkt nicht etwa vom Wissen oder etwa gar blos von der Technik) ihrer Schüler! Soll denn aber diese Klasse von Lehrern allein nicht an jener höheren Verantwortlichkeit des Pädagogen theilzunehmen haben? — Oder will man etwa einwenden, dass damit nur wieder eine Halbbildung systematisch grossgezüchtet werde, welche womöglich noch misslicher wäre und noch verderblichere Wirkungen hinterlassen könnte, als der bisher (zum grössten Theil wenigstens) beobachtete Bildungsmangel, da sie sofort zur Verbildung führen müsste, während dieser doch erst nur Unbildung sei und die Keime zu allem Guten immer noch zeitig genug in seinen Schooss aufnehmen könne; mit andern Worten: dass der Mangel einer streng wissenschaftlichen Methode hier die Vortheile, welche aus einer solchen Bildung gezogen werden dürften, weit überwiege und wieder zum Schlechten kehre? Ich will ganz davon schweigen, dass mir das, was dabei allenfalls an „exakter Methode“ und hier und da am Ende wohl auch an streng chronologischer Folge eingebläst wird, reichlich ersetzt scheint durch das lebendige Interesse, welches der Schüler einem auch seiner Methodik nach mit dem Leben seiner Kunst so sehr verwandten Stoffe nothwendigerweise entgegenbringen muss; ebenso wie auch durch den reichen und fruchtbar wirkenden inneren Gewinn, den er mit davonträgt, ein nicht zu unterschätzender Vortheil sich für ihn eröffnet. Allein es ermangelt der von mir hier aufgezeigte Ausbildungsgang gar nicht einmal der wissenschaftlichen Methodik; sie ist nur eine andere vielleicht als diejenige, welche auf Mittel- und Hochschulen im Allgemeinen gepflegt wird und in ihrer einseitigen Betonung der Verstandeskkräfte des Menschen nicht einmal als durchaus befolgenswerth von uns erachtet werden darf. Ich hoffe, Jedermann wird mir zugeben, dass eine jede der von uns oben genannten Welt dichtungen eine streng abgegrenzte, wenn auch bei aller Umgrenzung un-

erschöpfliche, Welt für sich bildet und in dieser ihrer festumrissenen Unerschöpflichkeit mit der Tiefe und Allseitigkeit eines vollkommen abgerundeten, in sich fertigen und abgeschlossenen, dabei aber doch ebenso unergründlichen, philosophischen Systems geradezu wetteifern kann, — nur mit dem einen, allerdings grundwesentlichen Unterschiede, dass sie sich zu jenem wie Kunst zu Wissenschaft verhält und also vor dieser stets den Vorzug des unmittelbaren Lebens voraus haben wird. Gibt man mir schliesslich noch zu, dass sich aus dem besonderen Charakter und Gedankengang einer solchen Dichtung die Systematik ihrer Behandlung für den Lernenden im Allgemeinen und Lehrenden im Besonderen ganz verschieden, immer wieder neu und fesselnd gestalten muss, dass jedes dieser Werke (wie sich dies vorzüglich am Goethe'schen Faust überzeugend nachweisen liesse) seine eigene Methode aus sich heraus selbst erzeugt, so ist nicht abzusehen, warum dieser Lehrgang so gänzlich wissenschaftlich-systematischer und streng-methodischer Behandlung entrathen sollte. Ja, wer weiss, ob etwas mehr von dieser Betrachtungsweise nicht auch uns selbst, vor Allem aber unserer heutigen Gymnasial- und Universitätsjugend hier und da ein klein wenig zum Vortheil ge- reichen könnte!

Wahrhaftig, nicht nur der Musiker oder der Poet, nein — auch der bildende Künstler, sogar der angehende Philosoph, jedenfalls der Aesthetiker — ja der ganze innere Mensch hätte bei dieser Methode gar wohl zu gewinnen, die ihm vor Allem einmal den grossen Zusammenhang des Geisteslebens, die Einheit aller Kunst so recht deutlich offenbaren könnte. Kulturgeschichte, eine ganze Geschichte der Philosophie, der Poesie, der Kunst, ja selbst der Religions-Anschauungen vermag ich ihm auf diese Weise gleichsam spielend — sagen wir durch eine Art von Anschauungsunterricht — beizubringen; mit den grossen Geistern, mit einem Leibnitz, Kant, Schelling, Schopenhauer, mit Luther, Hans Sachs, Shakespeare, Herder, Schiller, Goethe mache ich den Hörer bekannt, ohne dass er es merkt, dass er hier „trockene“ Philosophie studirt oder „langweilige“ Litteraturgeschichte treibt, was ihm sonst vielleicht nicht im Traume einfallen würde, und — was mir die Hauptsache dabei bleibt — weise dem Musiker seine Stelle im grossen Weltenraum, den Wirkungskreis seines Berufes unter anderen gleich oder ähnlich berechtigten Lebensarten an, zeige ihm die Domäne, wo er unumschränkt wirken kann, was ihm keiner nimmt, und schaffen darf wie ein Gott, dann aber auch die Grenze, jenseits welcher er wieder „Mensch unter Menschen“ wird (wie denn ja auch andere Berufsmenschen manchmal ein wenig mehr von dieser „umsichtigeren“ Bildung und grösseren „Weltläufigkeit“ an sich haben dürften) — weise ihm das Alles auf, dass er nicht immer nur so zu sagen „den Himmel voller Geigen sehe“ und nicht fortwährend der Einbildung lebe, die Welt sei von einem musikalischen Ober-Gott eigens nur für ihn erschaffen worden.

Zum Ueberfluss — was die formelle Seite solcher Studien anlangt — würde aus einem öfteren Vergleichen der verschiedenen Weltdichtungen unter einander, aus stäter Gegenüberstellung und Aufsuchung verwandter wie unterschiedener Züge ein gerade für den Künstler so sehr fruchtbarer ästhetischer Feinsinn, ein kräftigeres Stylgefühl, oder noch besser gesagt: eine gewisse Feinfähigkeit für Stylunterschiede in den verschiedenen Kunstgattungen (namentlich im Hinblick auf abweichende Behandlung oft ein und des selben Stoffes bei verschiedenen Dichtern) geweckt werden können, wie das auf anderem, rein wissenschaftlichem und theoretischem Wege nicht leicht zu Stande kommen wird. — Wer möchte noch daran zweifeln, dass Alles dies, gemeinverständlich eingekleidet,

planvoll für die jeweilige Altersstufe berechnet und klug vertheilt, den Schüler dann nicht auch fesseln würde? Würden wir es unter solchen Voraussetzungen wohl noch erleben müssen, dass die Zöglinge nur mit Unwillen und Spott von ihren öden und unfruchtbaren Musikgeschicht-, Aesthetik- und Litteraturstunden erzählen, wie wir dies heutzutage zu erfahren haben? Und glaubt man nicht, dass diese Art des Unterrichts allein erst die wahren Folgerungen aus den Errungenschaften unserer neudeutschen Bestrebungen ziehen, auch allein erst auf der Höhe der ernsten, grossen Forderungen — am Liebsten möcht' ich sagen: „der Noth“ — der Zeit stehen, jedenfalls aber unsere jungen Musiker für das tiefer eindringende Verständniss der modernen Entwicklung ihrer Kunst, welche in Schumann, Berlioz, und vor Allem Liszt und Wagner eine geistige Potenz allerersten Ranges angetreten hat, erst wahrhaft reif machen würde? Ich zweifle nicht daran; möchte es mir nur auch gelungen sein, beim Leser jeden Skrupel darüber im Keime zu ersticken! —

Durchaus nicht möchte ich damit jedwede systematisch betriebene Musikgeschichte oder Musikästhetik aus dem Lehrplan einer Musikschule einfach hinausgeworfen sehen. Ich möchte sogar diese Disziplin ausnahmsweise nicht mit allzu freier Methode, sondern vielmehr nach streng chronologischer und wissenschaftlicher Systematik betrieben wissen. Nur vermöchte ich diese beiden Fächer nicht anders denn als pragmatische Musikgeschichte und als angewandte Musikästhetik aufzufassen. Ich würde die wahre Musikgeschichte z. B. nicht ohne stäten Hinblick auf reale Aufführungen hervorragender, für bestimmte Epochen gerade bedeutsamer Meisterwerke und praktischer, besonders charakteristischer Musterbeispiele mir denken können und würde u. A. auch nach dem Vorgange eines Leipziger Kunsthistorikers durch sogenannte „Treffübungen“ das historische Stylgefühl vor Allem zu entwickeln trachten — als da sind Uebungen, wo mir die Schüler an einem unter absichtlichem Verschweigen des Autor-Namens vorgespielten oder vorgesungenem Tonstück zuerst die Epoche, dann die betreffende Schule und endlich weiter fortschreitend den Komponisten selbst errathen müssten; während ich die Aesthetik, wo sie denn schon einmal am Platze ist, an den „Meistersingern“ oder aus der „Braut von Messina“, auch mit Hilfe einzelner Künstlerschriften wie Schiller's „ästhetischen Briefen“ oder der Rezension über „Bürger's Gedichte“, auf reiferen und vorgeschrittenen Stufen aber mit Wagner's Abhandlung über „Beethoven“ u. dgl. ganz konkret und lebensvoll verständlich zu erläutern suchen würde, was jedenfalls weit besser gelingen möchte, als es je durch trockene Aufzählung und Besprechung ihrer Haupt- und Grundprobleme auf abstrakt-wissenschaftlichem Wege zu erreichen wäre. Zur Ausbildung des logischen Urtheils und Aneignung gewisser Fertigkeiten der Feder, deren gerade der Künstler so sehr bedarf, um einem schlechten Rezensenten-Unwesen der Ignoranz und der Impotenz endlich einmal das Handwerk zu legen, würden hier und da — womöglich nach hervorragenden musikalischen oder musikdramatischen Aufführungen — schriftliche Referate von den Schülern anzufertigen und daraufhin gemeinsam mit einander zu vergleichen, eingehend zu besprechen und an der Hand einer vom betreffenden Lehrer mitzutheilenden Muster-Rezension (die gleichwohl nur eine Zusammenfassung des Besten der von den Schülern gearbeiteten sein könnte) zu berichtigen sein. (Man denke sich z. B. nach Absolvirung der Vorlesungen über Faust aus Anlass einer öffentlichen Aufführung dieses Drama's mit oder ohne Musik, oder gelegentlich einer Vorführung von Liszt's Faust-Symphonie, von Schumann's Faust-Musik oder Wagner's Faust-Ouverture in selbiger Stadt eine derartige Schul-Aufgabe gestellt: wie dies Schüler und — Lehrer fördern müsste, wie dergleichen das Urtheil bilden und schärfen, ein einziges solches

„Experiment“ den Geist — von den lästigen Handwerksfesseln ihn befreiend — selbständig machen müsste!)

Sollte sich bei diesen Uebungen ein auffälliger Mangel im korrekten Stil ergeben, so wäre unerbittlich bis zum deutschen Aufsatz in elementarster Form zurückzugehen, um erst von da aus dann streng systematisch zu Weiterem fortzuschreiten. Aber selbst hier wäre natürlich immer nur an das Nächstliegende, Bekannte und am unmittelbarsten Interessierende anzuknüpfen, so zu sagen nie aus dem besonderen Gesichtskreise des Schülers hinauszuschreiten. Also nicht etwa Aufsätze über „das Haus“, die „Feuersbrunst“, die „Nützlichkeit des Eisens“ oder die „Seidenraupe“ wären da zu fertigen, sondern vielmehr das, was der Schüler da und dort in den Lektionen gelernt, als musikalische Anschauung in sich aufgenommen, in logisch-korrektes Deutsch zu kleiden, in Form eines zusammenfassenden Urtheils übersichtlich wiederzugeben, müsste er ernstlich angewiesen werden. Dabei denke ich zunächst an Themata wie die folgenden: „Das Violoncell und seine Stellung im Orchester“, oder: „Das Klavier in seiner Eigenart gegenüber den anderen Instrumenten“, oder: „Ueber den Unterschied zwischen Harmonie und Kontrapunkt“ — wie es sich ganz von selbst versteht, Alles mit ganz spezieller Anknüpfung an das in den Unterrichtsstunden Gelernte. Unerwartet eingestreute Examina über das Besprochene, über den Inhalt dieser oder jener Dichtung müssten in dem Schüler überdies das stäte Bewusstsein von der Nothwendigkeit auch des Selbststudiums und des Nachlesens der betreffenden Werke und Dichtungen, sowie der ihm im Unterricht an die Hand gegebenen Hauptquellen oder Leitfäden wach erhalten. Schliesslich leuchtet zugleich ein, dass — um auf diesem Gebiete eine durchaus einheitliche Lehrmethode, einen wirklich erspriesslichen Unterricht und ein systematisches Ineinandergreifen der hierbei in Betracht kommenden Sondergebiete zu ermöglichen — diese sämtlichen eben genannten Fächer streng genommen doch in einem Dozenten vereinigt sein sollten; wie es denn überhaupt von je ein Unsinn gewesen, mit den Litteraturstunden z. B. wieder einen besonderen Dozenten zu betrauen, der — womöglich Litterarhistoriker vom Fach — sich um Musik und Geschichte der Tonkunst keinen Deut kümmerte. Denn wie die Litteraturgeschichte der letzten drei Jahrhunderte ohne Heranziehung der Entwicklung der Musik nicht vollständig begriffen werden kann (was schon Herm. Hettner bezeugt), so muss auch eine Musikgeschichte, der es Ernst ist mit ihrer Kunst, schliesslich auf die allgemeine Kulturgeschichte hinauslaufen. Hiermit weiss ich mich in Uebereinstimmung mit den Grundanschauungen unserer grossen Meister, in Sonderheit Wagner's und Liszt's, dessen Verwirklichung mir wie eine hohe Mission der neudeutschen Schule, insbesondere aber des echten und gesinnungstüchtigen Wagnerianismus erscheinen will. Nur ganz beiläufig sei auch noch erwähnt, dass auf diesem Lehrstuhl für — nennen wir sie — die „allgemeinen Geisteswissenschaften“ dann auch das von Krüger und Langhans geforderte, von mir bereits Eingangs berührte Privatdozententhum sich niederlassen dürfte, während ich mir — offen gesagt — dieses Institut in seiner Uebertragung und Anwendung auch auf die praktisch-künstlerischen Disziplinen, wie es beide befürworten, einstweilen noch nicht recht als durchführbar ausdenken kann.

Ich eile zum Schlusse. — Man wird mich nach diesen meinen Ausführungen einen „Ideologen“ schelten; ich glaube es dennoch nicht zu sein. Werde ich einerseits niemals anstehen, mich als einen „Idealisten“ zu bekennen, so bin ich

auf der anderen Seite doch Realist genug, um zu wissen, dass die Idee, sobald sie realisiert werden soll, gar Vieles von ihrer ursprünglichen Reine einzubüssen hat, das Ideale, wenn es in die Realität sich begibt, immer einen so zu sagen ehrenvollen Kompromiss eingeht. Dennoch glaube ich, diese Forderungen hier aufstellen zu müssen, weil ich nun einmal der Ansicht bin, dass wir unsere Meister nicht nur immer bei der Musik, sondern endlich einmal auch beim Wort zu nehmen haben; und weil ich der festen Ueberzeugung lebe, dass wir ohne idealistische Ziele und Bestrebungen, sagen wir ohne „Hypothesen“, nicht weiter kommen würden, dass es weder Fortschritt noch Besserung in diesen Dingen gäbe, wenn es nicht ab und zu gelänge, durch anfänglich vielleicht noch etwas unpraktisch erscheinende, absichtlich ein wenig extrem gefasste Postulate vorerst einmal ein grösseres Publikum auf die Frage aufmerksam zu machen und weitere Kreise einstweilen zum Nachdenken über derartige Probleme wenigstens anzuregen. „Erst wenn der Mensch nach Idealen ringt, erreicht er das Menschenmögliche. Wir werden darum, obgleich die höchsten Ziele vor uns sehend, sobald wir im Leben wirken, uns auf das Erreichbare beschränken und auf diese Weise viel fruchtbarer thätig sein, als wenn wir an Allem verzweifelnd, weil das Höchste nicht erreichbar ist, uns in pessimistisches Nichtsthun und in Selbstgenügsamkeit vergraben.“

Manche erste Frage (insbesondere die der Heranbildung unserer Orchestermitglieder) ist hiermit allerdings noch nicht erledigt. Ich weiss sehr wohl, dass man z. B. mit meinen sämtlichen Vorschlägen dem meist auf privatem Wege seine Ausbildung holenden Sängervolke nicht im Geringsten beikommen kann. Auch kann ich nicht im Zweifel darüber sein, dass ich im ersten Haupttheil meiner Darlegungen, vornehmlich was die Forderung einer gesanglichen Grundlage des Musikunterrichtes betrifft, im Grunde genommen mehr ein Programm für die zahlreichen Musikschulen, Musikinstitute, Musikakademien und sogenannten Konservatorien entworfen habe, während hinwiederum der zweite Haupttheil: jener Vorschlag zu einer durchgreifenden Reform der Musikerbildung, in erster Linie an die besonderen Zwecke und Ziele musikalischer „Hochschulen“ sich zu richten scheint.*) Um so ernster und angelegentlicher mag sich uns dann die Frage aufdrängen, ob nicht am Ende eine Musikschule von der Art, wie sie schon Wagner als das Ideal einer „Stylbildungsschule“ vorgeschwebt hatte, zur praktischen Ausführung und Bethätigung unserer Forderungen sich eignen dürfte, insofern sie am Allerhesten beiden Faktoren gleichzeitig und in Einem gerecht zu werden vermöchte?

Denn wie unsere Forderung des „obligatorischen Gesangsunterrichtes“ sich schon mit den von Wagner aufgestellten Prinzipien vollkommen deckt, so würde — was vollends die Erziehung ihrer Besucher zu geistiger Reife anlangt — einerseits bei dem Nachdruck, den sie auf den Privat-Unterricht in den einzelnen Nebenfächern verlegt (man vgl. hierüber Wagner: „Ges. Schriften“; Bd. VIII, S. 189), für Derartiges weit mehr freie Zeit übrig bleiben als irgend anderswo; andererseits bei der fortgeschrittenen Reife und gediegeneren Qualität ihrer Zöglinge — je mehr es die Verhältnisse gestatteten, sich dem Ideale zu nähern — eine weit einheitlichere und erspriesslichere Durchführung der von mir gewünschten Bildungsmethode zu ermöglichen sein, wie an den üblichen Konservatorien, wo man in der Regel mit so vielerlei und so sehr zusammengewürfelten Elementen

*) Dagegen brauche ich wohl nicht erst zu erwähnen, dass von meinen gewichtigen Bedenken hinsichtlich der geistig-sittlichen Förderung unserer heutigen Musiker alle jene Musikschulen natürlich von vorneherein ausgeschlossen sind, deren Zöglinge solche Anstalten lediglich neben anderen Erziehungs- und Bildungs-Instituten, Bürger- oder Mittelschulen mehr als Dilettanten besuchen.

nun einmal zu rechnen hat. Muss aber auch diese ganze Frage: ob Musikschule oder Konservatorium? Akademie der Tonkunst oder Stylbildungsschule? im Augenblick noch vollkommen offen bleiben, so sollte es mich doch aufrichtig freuen, durch die natürliche Spannung, die ja jedes ungelöste Fragezeichen beim Leser zu hinterlassen pflegt, diese Streitfrage selbst in Fluss gebracht zu haben. *)

Ueber ihre weittragende Bedeutung zugleich für unseren privaten Musikunterricht, für die „musikalische Erziehung“ unserer Dilettanten in Haus, Familie und Schule brauche ich hoffentlich kein Wort weiter zu verlieren; denn wie schon Eingangs betont: von den Konservatorien oder Musikschulen kommen unsere Musiklehrer! Ich denke, darüber kann doch ein Zweifel kaum mehr bestehen, dass mit solch' umfassender Lebensbildung und — Lebensauffassung ausgestattete, mit solchem moralischen Besitz in die Welt entlassene Lehrer dann auch gewissenhaft in der Erfüllung ihrer Pflichten, selbst der so heiklen und schweren Pflicht: (unter Hintansetzung eigener Interessen) talentlosen Schülern reinen Wein einzuschenken — sich bewähren werden; und ganz ebenso darf daran wohl als an einem Axiom für alle Zeit unentwegt festgehalten werden (wie es schon einmal Lina Ramann in einem ihrer von mir in dieser Abhandlung wiederholt herangezogenen „Vorträge“ mit schlagender Beweiskraft formuliert hat **):

„Dilettantismus wird nur durch Dilettantismus erzeugt. Die Lehrerwelt, wie sie im Allgemeinen beschaffen ist, spricht sich somit ihr Urtheil — durch ihre That!“

*) Hierzu ist zu bemerken, dass obiger Vortrag längst vor dem Bekanntwerden der Absicht, neuerdings in Bayreuth eine Anzahl Schüler zu versammeln, der Redaktion übergeben worden ist.

Ann. d. Red.

**) Vgl. übrigens auch den Ausspruch Schumann-Raro's aus dem „Dicht- und Denkbüchlein der Davidsbündler“: „Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können.“

Ein Nachwort zu den Schopenhauer-Briefen.*)

Von Ludwig Schemann.

Ein Jahrzehnt ist verflossen, seit ich eine grössere Arbeit über Schopenhauer für die Bayreuther Blätter mir vorgesetzt und ihrem Herausgeber angekündigt hatte. Wie mich jüngst ein Blick auf die Hefte von damals lehrte, ist dieser mein geplanter Artikel sogar schon bis auf die Umschläge vorgedrungen gewesen: ins Innere aber ist er nicht gelangt, wiewohl es seitdem mein eifrigstes Bestreben gewesen ist, immer mehr ins Innere der Schopenhauer'schen Geisteswelt, die Unserem ja eben die Welt wiedergibt, einzudringen. Aeussere, persönliche Umstände sind die Veranlassung hiervon gewesen. Ernste, ja bitterschwere Fügungen meiner Lebensgeschichte haben mich wohl innerlich immer mehr und mehr gläubig in Sachen der Schopenhauer'schen Lehren, nach aussen aber weniger beredt darüber werden lassen. Wenn ich dennoch mit der Zeit mich gedrängt fühlte, dem grossen Weisen auch in der Oeffentlichkeit meinen Dankeszoll abzutragen, so geschah dies nun in einer Form, welche für eine Publikation in unseren Blättern keine geeignete Handhabe darbot. Das Herannahen des Säkulartages veranlasste mich (1887), eine Sammlung von Schopenhauer's zerstreutem Briefwechsel ins Auge zu fassen, und der Versuchung, den daran sich knüpfenden biographischen und litterarhistorischen Fragen näher nachzugehen, ja am Ende überhaupt ernstlicher in eine biographische Behandlung Schopenhauer's einzutreten, widerstand ich um so weniger, als mich, wohl mit vielen anderen Verehrern unseres philosophischen Meisters, seit Langem das Gefühl aufs Peinlichste bedrückt hatte, wie wenig den berechtigten nicht etwa, nein, auch nur den bescheidensten Anforderungen an eine würdige, zugleich pietät- und stylvolle Darstellung seines Lebens und Wirkens seitens der zeitgenössischen Jünger und Freunde Genüge geschehen sei. Wenn nun auch das Buch, welches ich soeben hinausgegeben, schon darum, weil ihm durch buchhändlerische Verhältnisse Schranken gezogen waren, wie ich das in Vorrede und Einleitung auseinandergesetzt habe, zunächst nicht als ein einheitliches Werk für sich, sondern vorwiegend in Ergänzung derer von Gwinner und Lindner-Frauenstädt als ein Ganzes sich gibt, so hoffe ich dagegen als ein diesen formalen Mangel — wie er eben in dem bezeichneten nothgedrungen komplementären Charakter des Buches seine Entschuldigung finden muss — aufwiegendes Neue einen etwas grösseren Einklang des eigenen Tones mit dem aus den biographischen Materialien zu uns redenden erzielt zu haben, als man ihn den erwähnten Werken nachrühmen kann. Und wenn ich damit ein Specimen geliefert hätte, wie ich mir eine ihres Gegenstandes nicht ganz unwürdige biographische Behandlung Schopenhauer's denke, so darf ich es getrost der Zukunft anheimgeben, ob ich selbst mich an fernere und methodisch geschlossenere Versuche der Art wagen, oder ob wir solche Anderen, Berufeneren verdanken werden.

Wohl aber drängt es mich unwillkürlich, im Momente der Veröffentlichung den Bayreuther Blättern mein altes Versprechen einzulösen. Jetzt, da draussen die allerlei Nachrede, gute und böse, über mein Buch umgeht, möchte ich selbst noch gerne der öffentlichen Vorrede eine intime Nachrede folgen lassen, deren

*) „Schopenhauer-Briefe. Sammlung meist ungedruckter oder schwer zugänglicher Briefe von, an und über Schopenhauer. Mit Anmerkungen und biographischen Analekten herausgegeben von Ludwig Schemann. Nebst zwei Porträts Schopenhauer's von Ruhl und Lenbach.“ Leipzig. F. A. Brockhaus. 1893. XXXII. 566 S.

Leser ich mir zwar im Allgemeinen auch als die Elite-Leser des ganzen Buches vorstelle, so jedoch, dass ich mich an sie auch noch mit allerlei auf dem Herzen behaltenen Gedanken wenden zu dürfen hoffe, welche ich für das weitere Publikum nicht geeignet hielt. Da diese Aehrenlese durchaus auf einem Felde des Erlebens (dessen Früchte eben mein Buch bringt) vor sich geht, und da uns unser Erleben in bunter Folge, in anscheinend unzusammenhängenden Einzelheiten aufgelegt wird, so wolle der Leser auch in den hier folgenden Mittheilungen auf einen systematischen, bewussten Zusammenhang verzichten: ich gebe meine Erlebnisse, wie sie mir gekommen, und meine Erkenntnisse, wie sie mir daraus erwachsen sind. Ein beherrschender Grundgedanke lässt sich am Ende den letzteren eben so gut entnehmen, wie Allem, was einem Grossen sein Dasein verdankt; und so wohnt vielleicht sogar auch den ersteren eine Pragmatik inne, die wir nur nicht ahnen können, so wenig wir die gesammte Pragmatik unseres Lebenslaufes ahnen, weil nicht wir selbst es sind, die solchen ersinnen, noch die ihn schreiben.

Aus Freud und Leid ist die Entstehungsgeschichte meines Buches wie die eines jeden idealen Werkes gewoben; und ich beginne mit dem Leide, weil wir aus Beethoven's Tönen wissen, dass wir uns erst durch dieses die Freude für unser Erdendasein, und aus des Heilands Worten, dass wir sie uns für die Ewigkeit dadurch zu gewinnen haben.

Durchaus dem Leidigen habe ich es zunächst beizuzählen, dass ich mich die Jahre her durch einen unendlichen Wust von Litteratur wohl oder übel habe durchwürgen müssen. Wäre dabei nur einigermaassen Etwas herausgekommen, so hätte ich mich des alten Spruches getrösten können

τῆς ἀρετῆς ἰδρῶτα θεοὶ προπάρουθεν ἔθηναν.

Aber damit hatte es gute Wege. Die Organisation unserer geistigen Welt von heute bringt es einmal mit sich, dass die begabteren Naturen — theils aus praktischen Gründen, theils weil sie von Hause aus ehrlich glauben, auf diesem Wege ideal wirken zu können — Akademiker, d. h., dass sie Fachmänner, eng und einseitig werden, dass sie der Natur und dem Leben, vor Allem aber dem ewig Lebendigen in seinen höchsten Offenbarungen, als welches uns das Genie in seinem Werden und unmittelbaren Wirken sich darbietet, absterben müssen.*) So ist denn auch die Litteratur über Schopenhauer (wenn wir von der ganz populären, meist leider auch werthlosen, absehen) zum grossen, ja überwiegenden Theile von akademisch situirten oder doch akademisch beeinflussten Männern geschrieben worden. Damit ist Alles gesagt: für die Kritik dieser Art Litteratur würde der alte Brummbar in Frankfurt einzig das Rezept des Wagner-Beethoven'schen Engländer's approbirt haben. Und so wollen wir auch nicht in den Fehler unserer Gegner verfallen, welche immer am Einzelnen herumkauen und nagen, sondern uns in die auch wohl in alle Ewigkeit nicht abzustellende Thatsache finden, dass hier im Ganzen der Weltanschauung eine unüberbrückbare Kluft gähnt. Jenen Akademikern bedeutet nun einmal die Philosophie nicht Lebensprinzip, Weltanschauung, sondern Spekulation, Gedankenspiel. Der Logik, ja der Arithmetik fällt da meist die Hauptrolle zu: mit diesen Waffen wird dem „System“ zu Leibe gegangen und in diesem dann Widersprüche aufgedeckt, wie wenn es kein Leben gäbe, das sich etwa in jenem System spiegeln könnte, oder wie wenn gar in diesem Leben Alles klar und ohne Widersprüche wäre!

*) Wie es Schopenhauer selbst einmal ausdrückt: „indessen sieht der Gelehrte . . . das Genie an ungefähr wie wir den Hasen, als welcher erst nach seinem Tode geniessbar und der Zurichtung fähig wird; auf den man daher, so lange er lebt, bloss schiessen muss.“

So wird also Schopenhauer fort und fort vor ein Forum gezogen, vor welches er von Hause aus nicht hingehört. Und wie die Alten sangen, zwitschern die Jungen! Schopenhauer spielt seit der berühmten Leipziger Preiskrönung auch in der Dissertations- und verwandten Litteratur eine erkleckliche Rolle. Welche — kann man sich denken! Zwar wird in der Regel durch ein gebührendes Quantum Anerkennung den veränderten Zeitverhältnissen, welche einen so enormen Fortschritt in seinen Wirkungen gebracht haben, Rechnung getragen; dann aber erst kommt die Hauptsache, als welches entweder irgend eine geistreiche Hypothese über die Provenienz irgend eines Bestandtheiles des Systemes (das diesen Kritikern lediglich ein beliebig auseinander zu nehmendes chemisches Compositum), oder eine Widerlegung eines solchen ist.**) In letzterer Beziehung namentlich wird Unglaubliches geleistet. Der mühevolle Cyklopenbau der Erkenntnisslehre, die Abgränzung der Metaphysik, ja die Ethik dieses Mannes wird durch die Erstlingsleistung bald dieses, bald jenes Wüchslings umgestürzt, dessen einzige Leistung dies wohl in vielen Fällen bleiben mag! So sollte es überhaupt verboten sein — denn hier kann einfach Keiner wissen, was er thut —, vor dem dreissigsten Jahre über Schopenhauer zu schreiben, in Deutschland zumal, wo freilich die Meisten bis ins Patriarchenalter hinein keine Ahnung davon bekommen, was sie an ihren grossen Männern besitzen.

Wenn nur wenigstens jene Schopenhauer immer von Neuem wieder Stürzenden hie und da mit einer Silbe verriethen, dass es ihnen überhaupt darum zu thun gewesen, von ihm zu lernen: dann trüge ihnen ihre Drachentödtung wohl gar die Fähigkeit ein, einmal wieder der Stimme der Natur zu lauschen. Aber nein — nicht ein Wort, das da zeigte, dass es einem dieser preisgekrönten oder promovirten Kritiker aufgegangen wäre, welch einen Genius er vor sich gehabt habe, von irgend einem Erleben, Begreifen, oder gar Danken vollends keine Spur! Kein Ende des trockenen Tones — des getreuen Widerklanges der Weisheit ihrer Meister, zu deren Füßen sie gesessen, und als deren Meister wiederum heute und seit Langem schon ein Zeller gefeiert werden kann. Wie tief beschämend ist es in dieser Beziehung, einmal das Werk eines französischen Gegners Schopenhauer's (Foucher de Careil, Hegel et Schopenhauer) zu lesen, welcher ersichtlich aufs Allertiefste von ihm berührt ist, ihn, wenn auch als Gegner,***) erlebt hat, ja welcher, indem er ihn verlässt, oder nach seiner Meinung über ihn hinausgeht, ihm ein Dankesdenkmal setzt! Das Genie dieses Franzosen war eben ein völlig unverbildetes, und so konnte die Einwirkung eines Mannes in vollem Strome auf ihn sich ergiessen, welcher, gleichviel ob Einer in diesem und jenem Einzelpunkte mit ihm stimmen mochte, durch die Gesamtart seines Philosophirens sich den höchsten Triumph, neben ganz wenigen Auserlesenen, errungen hat, philosophischer Lehrmeister vor Allem auch in dem Sinne zu sein, dass er zum Lehrer der Meister geworden.***) Angesichts Dessen werden wir uns über das Thun und Treiben Derer von den Hochschulen um so mehr trösten können, als auch im Uebrigen jedes Jahr neue

*) Von der Nennung einzelner Namen glaube ich hier um so mehr absehen zu dürfen, als ich in meinem Buche ein Prachtbeispiel herausgegriffen habe, ein Buch von E. Lehmann, der da wollte, dass, da des Reiches Stunde schlug, zugleich Schopenhauer's letztes Ständlein geschlagen habe, und der uns den Schlüssel zum Allwillen in einem Buche des Göttinger Professors Bonterwek darreicht.

**) Vornehmlich der Alleinslehre und des Mysteriums des *Principii individuationis*.

***) Man vergleiche die brieflichen Aeusserungen Tolstoi's und Wagner's in meinem Buche, auch die Namen der Unterzeichner des Denkmalsaufrufes. Unter diesen wieder hat Ihering einmal gegen mich geäussert, dass ihm, der sich für die Philosophie ein für alle Mal verloren gehalten habe, erst im vorgerückten Alter aus Schopenhauer Philosophie und Philosophieren aufgegangen sei.

Zeugnisse in Hülle und Fülle dafür bringt, wie tief und immer tiefer Schopenhauer, über Jener Köpfe hinweg, unter Menschen jeden Alters und Standes, und vornehmlich gerade auch in dem eben ins Leben hineinwachsenden Mannesalter, sich festgesetzt hat.

Ja, man kann heute Schopenhauer einen im eminenten Sinne populären Philosophen nennen, und das Verlangen, dieser Thatsache auch meinerseits mit zu einem sinnbildlichen Ausdruck zu verhelfen, war es nicht zum Mindesten, was mir vor Jahren zuerst den Gedanken meiner Briefsammlung eingab — worauf ich noch zurückkommen werde. Leider musste ich, als ich den theils bereits öffentlich angeregten, theils mir als möglich sich darstellenden Projekten einer derartigen sinnbildlichen Huldigung für den grossen Denker näher nachdachte, die traurige Einsicht gewinnen, dass seiner Persönlichkeit im Leben und über das Leben hinaus noch ärger mitgespielt worden ist, als seinen Werken in der Litteratur. Um hier zunächst an die allbekannte Denkmals-Affaire zu erinnern: Wer erklärt uns die wundersame Thatsache, dass diese heutzutage obligateste, nichtssagendste Form der Ehrung grosser und kleiner Männer für der Allergrössten Einen noch immer nicht sich ermöglicht hat? Hier liegen ersichtlich Räthsel vor — Räthsel, welche indessen Denjenigen weniger Wunder nehmen werden, welcher solche bei der Gesamtpflege von Schopenhauer's Andenken durchaus als das Vorwiegende, Gangbare erkannt hat. Ich will hier nur im Vorbeigehen an die Art erinnern, wie mit Theilen des litterarischen Nachlasses Schopenhauer's umgesprungen worden ist, eben weil ich es im Augenblicke mehr mit seiner menschlichen Persönlichkeit zu thun habe.*) Wenn wir nun aber, über das bisherige Scheitern des Denkmal-Projektes (als welches am Ende doch bei einem Scheffel, oder gar Abt eine wichtigere Rolle spielt als bei einem Schopenhauer) leicht getröstet, den ferneren Möglichkeiten einer Sichtbarerhaltung seines Andenkens uns zuwenden, wie sieht es darum aus?

Man wende mir vorab nicht ein — was ich durchaus nicht bestreite —, dass Schopenhauer selbst Alles dafür gethan habe, um möglichst ohne Erdenrest genommen zu werden. Ich weiss sehr wohl, dass er es wieder und wieder betont hat, sein Werk sei Alles, seine Person Nichts, aber — ganz abgesehen davon, dass am Ende wohl die Person, nicht aber die Persönlichkeit zum Vergänglichen eines grossen Mannes gehört — er selbst ist es doch auch wiederum

*) Man vergleiche, zu der Angelegenheit des *εἰς αὐτόν*, ausser der Stamm-Polemik Lindner-Frauenstädt-Gwinner, jetzt namentlich Grisebach, Edita und Inedita, S. 32—37. Zu der Art, wie Frauenstädt edirt hat, den selben in mehrfachen Anmerkungen seiner Ausgabe der Werke, besonders VI. S. 310—311. Noch ein Drittes aber, das mir zuerst bei meinen eigenen Nachforschungen aufgestossen, kann ich mich nicht entschliessen ganz zu übergeben. Doss schreibt am 19. Febr. 1860 an Schopenhauer: „Das von Ihnen verheissene Capitel über das A. T., welches Sie zu diesem Behufe eigens durchstudirt haben, vermisste ich mit Bedauern unter den Zusätzen der neuesten Auflage zum zweiten Bande Ihres Hauptwerkes“, und nach Schopenhauer's Tode am 25. Oktober 1860 an einen Mitjünger: „Schopenhauer theilte mir bei meiner letzten Anwesenheit in Frankfurt im Juli 1857 mit, dass er in der letzten Zeit das ganze alte Testament eigens zu dem Zwecke durchgegangen habe, um noch eindringlicher das Judenthum kritisiren zu können, welche schliessliche Kritik er in einer ganz neuen Abhandlung niedergelegt habe, die in einer der nächsten Ausgaben seiner beiden grösseren Werke ihren Platz finden werde. Da sie nun in der 3ten Auflage des Hauptwerkes nicht aufgenommen worden ist, so wäre die aparte Herausgabe der selben, vielleicht nebst einigen andern noch unedirten Aufsätzen vermischten Inhalts, sehr wünschenswerth.“ Hier liegt also ein neues Räthsel verborgen, dessen Lösung nachzugehen wäre. Im Nachlasse scheint sich die Abhandlung nicht mehr zu befinden, wo sie Frauenstädt, der ohnehin an der Behandlung des Judenthums durch Schopenhauer anscheinend schweren Anstoss nahm und solche möglichst modificirt auf die Nachwelt zu bringen beflissen war — vgl. Grisebach a. a. O. (VI. 310—11) — auch arg hätte inkommodiren müssen. Wo aber ist sie geblieben?

gewesen, der das *homo sum* nicht nur in zahlreichen Einzelheiten seiner Lebensführung ehrlich bekundet, sondern leider auch nicht selten auf den schönsten Blättern seiner Werke an den Rand geschrieben hat. Das ist nun einmal nicht wegzubringen, und was in dieser Beziehung noch zu thun war, das hat die Impietät seiner Jünger vielmehr noch hinzugebracht!

Wohl aber konnte nun Manches geschehen, um das Andenken Schopenhauer's, auch als Menschen, noch segensreicher als bisher lebendig werden zu lassen. Zu diesen Gedanken veranlasst neuerdings ein Blick auf sein Testament, welches in meinem Buche zum ersten Male im Wortlaute erscheint. Zwar, die beiden wichtigsten Bestandtheile seiner Hinterlassenschaft sind so untergebracht und tragen solche Früchte, dass auch der eifrigste Schopenhauerverehrer sich's nicht besser wünschen könnte. Die Zinsen seines beträchtlichen Vermögens fließen einer mildthätigen Stiftung zu, während sein litterarischer Nachlass — was Frauenstädt immer gedankt sein soll! —, als einer von deren werthvollsten Gesamtbeständen, der ersten Bibliothek der preussischen Monarchie einverleibt ist.

Aber noch gar vieles andere Merkwürdige zählt das Testament auf, das die Frage anregt: was ist daraus geworden?

Da ist erstens der Pudel, zweitens die Bibliothek, drittens die Kunstwerke der verschiedenen Gattungen, viertens die mathematischen, physikalischen und musikalischen Instrumente, sowie Utensilien aller Art.

Unwillkürlich kommt Einem der Gedanke, ob es nicht möglich gewesen wäre, wie es jetzt für die meisten grossen Genien geschieht — und wahrlich einen ganz anderen Sinn hat, als die Denkmäler auf den öffentlichen Strassen und Plätzen unserer „liberal“ regierten und sozialdemokratisch wählenden grossen Städte —, dem weltabgeschiedenen Meister noch nachträglich ein bleibendes Heim zu gründen, zu welchem die von ihm geweissagten Schaaren, welche heute Wirklichkeit sind, voll Ehrfurcht und Dankbarkeit pilgern könnten, wie einstmal das kleine Häuflein Verstehender zu dem Lebenden gepilgert ist? Zwar, der Pudel wäre für ein solches Schopenhauer-Haus oder -Zimmer nicht mehr zu retten. Nachdem sein Herr so rührend für ihn gesorgt, wie im Text und im Codicill des Testaments zu lesen, muss das treue Thier wohl den Weg alles Fleisches gegangen sein, und Niemand kann wissen, in welchem Winkel des „Diplomaten- und Juden-Gomorrah“ (Bunsen) seine Gebeine vermodert sind. Schwerlich wird eine pietätvolle Seele sich schon damals klar gemacht haben, dass der von Schopenhauer herbeibeschworene „Ehrenmann, der sein Andenken ehre und seinen Pudel zu sich nehmen wolle“, diesen Liebesdienst am Schönsten und Vollkommensten erfüllen würde, wenn er auch diesem Thiere, wie so manchem historisch gewordenen, die Einbalsamirung, vulgo Ausstopfung zu Theil werden liesse. Die unter 3 und 4 aufgezählten Gegenstände, von welchen nur ganz wenige an einzelne Persönlichkeiten vermacht, alles Uebrige also vermuthlich Kollektiv-Eigenthum der Stiftung „Volksdank“ geworden ist, wären von dieser wohl leicht für den Zweck eines Schopenhauer-Museums zu gewinnen gewesen, und das Gleiche gilt von dem brieflichen und sonstigen Autographennachlass: dieser ist, als im Testament nicht ausdrücklich erwähnt, *de facto* im Besitz des Testaments-Vollstreckers verblieben, welcher wohl gegen die angedeutete sinn- und pietätvollste aller Verwendungen am Wenigsten einen *de jure*-Einwand erhoben haben würde.

Bleibt die Bibliothek, welche mir natürlich, so lange ich mich überhaupt noch mit solchen Träumen trug, als die eigentliche Krone des Ganzen erschienen ist. Wie musste mir daher zu Muthe werden, als ich eines Tages bei Grise-

bach, Edita und Inedita S. 139 ff. las, dass diese Bibliothek von ihrem beglückten Erben — zur Versteigerung gebracht sei!

Dass Gott erbarm' — versteigert!!

Kann sich der Leser denken, was für ein Weh einem gut Schopenhauer'schen Gemüth mit dieser Nachricht angethan worden?

Dieser Mann, dessen Geist jedes Kleinste wie jedes Grösste im Weltall befruchtete, dessen Herz aber, das um seines Werkes willen entbehrende und entsagende, der Götter Rathschluss öde und freudlos gelassen hatte, drei Dinge hatte er trotzdem, die seinem Herzen lieb waren: seinen Pudel, seine Musik, und seine Bibliothek. Der Pudel repräsentirte ihm die Unschuld, das echte, das wohlthuende Theil der Natur; die Musik die zweite Weltstimme, die tiefere, geheimnissvollere, welche in ihren Harmonieen die Widerklänge einer alten Urheimath ganz anders rein bewahrt hat, als wir sie im Gewoge der Stimmen des Weltentages noch zu erkennen vermöchten; die Bibliothek endlich den volltönenden Chor seiner ewigen Brüder, der von drüben ihn rufenden

Stimmen der Geister,

Stimmen der Meister.

Sehr schön ist in Gwinner's Biographie S. 425—426, 1. Ausg. S. 144—145, (wohl nach dem *εἰς αὐτόν*) ausgeführt, was diesem Manne seine Bibliothek bedeuten musste.*) Ach, dass der Erbe der Bibliothek Schopenhauer's nach kurzen Jahren schon sich so wenig dessen erinnern konnte, was der Biograph Schopenhauer's eines Tages geschrieben hatte!

Genug, jener 8. Februar 1869, jener 8. Mai 1871, und vielleicht noch der eine oder andere diesen folgende *dies ater* haben uns ein nie wieder gut zu machendes Leid zugefügt: mit der kostbarsten Reliquie, den sichtbaren Zeugen des innersten Lebens unseres Weisen ist auch der Traum einer Heimstätte über den Tod hinaus „zum Dritten und Letzten“ dem Meistbietenden zugeschlagen worden. Meistbietende können heutzutage nach Lage der Dinge nur Juden und reisende Engländer sein. Ersteren passt Schopenhauer immer weniger in ihren Kram. Letztere würden nicht den mindesten Anstoss daran nehmen, wenn statt der einstmaligen Bücher bedruckte Kapseln die Bibliothek markirten, und im Uebrigen wäre einem Museum ihrer Wahl sehr leicht nach Ruhl's Anweisung durch Ankauf einiger silberner Gabeln aus dem englischen Hofe und dergl. aufzuhelfen. Aber am Ende ist es doch nicht unsere Sache, es ihnen einzurichten, die wir vielmehr in jeder Beziehung das traurigste Nachsehen haben, und dabei noch Grisebach herzlich dankbar sein wollen, der uns wenigstens *in abstracto* nach den Auktionskatalogen rekonstruirt hat, was der Hammer der Herren Josef Baer & Co. *in concreto* auseinandergehämmert hatte.**)

*) „Da ihm die Menschen, mit denen er lebte, Nichts sein konnten, so waren die Denkmäler, die zurückgelassenen Gedanken der ihm ähnlichen Wesen, die einst wie er unter jenen sich herumgestossen, sein grösster Genuss im Leben. Ihr todter Buchstabe rede verständlicher zu ihm, als das lebendige Dasein der Zweifüsser. Sei doch dem Ausgewanderten ein Brief aus der Heimath mehr, als das Gespräch der ihn umgebenden Fremden! ... Dieses Trostes an den hinterlassenen Geisteswerken verwandter Wesen ist er in keiner Stunde seines Lebens überdrüssig geworden; er hat ihn ausgenossen wie vielleicht kein anderer vor ihm. Was ihm den Umgang mit den Todten besonders versüsste, war der felsenfeste Glaube an seine eigene höhere Bestimmung, das unerschütterliche Bewusstsein, dass er selbst, durch seine Schriften, verwandten Geisteserben den gleichen Dienst leisten werde.“

**) Vergl. in dessen „Edita und Inedita“ das „Verzeichniss der von Schopenhauer hinterlassenen Bibliothek“ S. 139—184. Ebenda hat er S. 54 treffend, nach einer brieflichen Aeusserung Schopenhauer's, auf die hohe Bedeutung der Randglossen in dessen Büchern für die Verfolgung seiner Studien aufmerksam gemacht. Eine Anzahl hat Gr., der glückliche Erwerber eines Theiles der Bibliothek, uns bereits mitgetheilt, weitere versprochen.

So war denn auch ich, um nach dieser Abschweifung nun wieder auf mein Buch zurückzukommen, mit meinen Plänen von der möglichen Förderung eines Museums, oder wie man das zerstörte Phantasiegebilde nennen will, auf die des Denkmals zurückverwiesen worden. Dieses konnte ich mir indessen in plastischer Verkörperung auf einem der Frankfurter Plätze oder Boulevards nicht als meine Intentionen erschöpfend vorstellen, wollte es vielmehr, zur Hälfte mindestens, geistig gefasst wissen und theilte daher allen Denen, an welche ich mich um Unterstützung bei meinem Werke zu wenden hatte, durch ein Cirkular meine Absicht mit, einen etwaigen Reinertrag zur Hälfte dem Fonds für das Schopenhauer-Monument zu überweisen, zur Hälfte auf eine Anzahl Exemplare der Gesamtausgabe, die ich mir als Gabe für jugendliche und unbemittelte Schopenhauerverehrer dachte, zu verwenden. Die Ankündigung dieser Absicht ist meinem Buche insofern ganz ausserordentlich zu Statten gekommen, als sie vornehmlich, wie ich hier voll innigen Dankes wiederholen muss, einen allgemeinen Eifer der Mithülfe entfacht, diesem und jenem *senex difficilis* seine Bedenken ausgetrieben und mir schwer zugängliche Familien-Archive geöffnet hat. So habe ich am Ende nirgend eigentliche Abweisungen erfahren, wenn mir auch einzelne bittere Erfahrungen aus den Kreisen der Sammler, dieses ganz aparten *Genus hominum*, nicht erpart geblieben sind. Da war u. A. ein von einem Leipziger Buchhändler mir geheimnissvoll bezeichneter „liegender und besitzender“ Fafner, welcher die gesammten (von deren Adressaten bekanntlich nur z. Th. publicirten) Briefe an Lindner hüten soll: ich konnte mich um so weniger an den Kampf wagen, als in diesem Falle nicht mir, sondern dem Unbekannten die Tarnkappe eignete, welcher dem besagten Buchhändler auf Eid und Gewissen anbefohlen hatte, Niemanden in der Welt von seinem Namen und Art Etwas zu verrathen. In anderer Weise erging es mir vollends schlimm bei einem noch dazu ganz speziell auf den Namen Schopenhauer Sammelnden, welcher mir für die blosse Gewährung des Abdrucksrechts einer Anzahl in seinem Besitze befindlicher Briefe eine schwere Summe Goldes abgenommen hat. Da er nicht beansprucht haben wird, unter den selbstlosen, um einer guten Sache willen freudig und opferwillig mein Werk Fördernden in der Vorrede dankend mit aufgeführt zu werden, so soll ihm wenigstens hier sein besonderer Dank nicht vorenthalten sein! Seinen und verwandten Einflüssen ist es vor Allem zuzuschreiben, wenn ich, die Hoffnung auf ein Reinerträgniss und dessen Nutzenwendungen mehr und mehr fallen lassend, am Ende mit so ganz anderen Ergebnissen mich habe abfinden müssen.

Hier komme ich nun auf die Verlegernöthe, welche die dritte Gattung meiner Leiden bezeichnen, und damit auf ein Kapitel, welches diese mehr als irgend ein anderes typisch und herkömmlich erscheinen lässt. Ja, ich könnte mich fast der Berührung Dessen hier ganz überhoben halten, wenn ich nicht gerade aus meinem Falle die Einsicht gewonnen hätte, dass die Beurtheilung der hier in Frage stehenden Verhältnisse zumeist sich in falscher Richtung bewegt. Zwar, im Allgemeinen ist es ja klar (und meine eigenen Erlebnisse haben mir das in leidigster Weise neu bestätigt), dass es für den Diener des Ideales nicht leicht härtere, grausamere, qualvollere Stunden geben kann, als die, wenn er auf die Suche geht, um seine Geisteserzeugnisse auf den Markt zu bringen. Davon gar nicht einmal zu reden, dass bei Verlegern, Theaterdirektoren etc. von irgend welchen Ausnahme-Gesichtspunkten idealerer Art*) nun und nimmer die Rede sein kann, sondern hier Alles nach der Regel des Geldverdienens geht und gehen

*) Wie ich im vorliegenden Falle z. B. meine obenerwähnte Cirkularmittheilung auch an die Firma, welche ein Menschenalter lang an Schopenhauer so reichlich verdient hatte, mit leiser, wenn auch bald getäuschter Hoffnung gelangen liess.

muss, ist des Weiteren aber auch gerade diese Regel in Kürze die, dass, je höher ein Werk über dem Niveau des Tages steht, je tiefer es den wahren „Geist der Zeiten“ widerspiegelt, desto weniger zunächst an Geldverdienen dabei zu denken ist, desto bitterer, demüthigender daher die Bedingungen sind, unter denen sein Autor es den damit Handelnden überlassen muss. Kann es hierfür ein unerhörteres Beispiel geben, als unseren Schopenhauer selbst, der heute — in den billigen Volksausgaben — Siege ohne Gleichen feiert, und dem seiner Zeit der bezeichnete Verleger zumuthete, zur zweiten Ausgabe seines Hauptwerkes die Druckkosten selbst zu bestreiten? Aber gerade die fast aberwitzige Ironie, die in diesem Faktum seines Lebens liegt, und die wilden, erbitterten Urtheile, die er in verschiedenen Phasen dieses Lebens*) über das Treiben der Verleger gefällt hat, bringen uns unwillkürlich zur Einsicht, dass, wie ich oben andeutete, die Beurtheilung dieser Verhältnisse eines Korrektivs bedarf. Nicht als ob Schopenhauer jenes Treiben an sich zu hart bezeichnet hätte — unser armer ehrlicher Heissporn platzte nur, in seiner bekannten Lebensklugheit, wohl einmal am unrechten Orte los, sodass ihm dann nun wieder sehr energisch und im Tone höchster sittlicher Entrüstung erwidert werden konnte; daher denn das Gros als *tertius gaudens* immer geglaubt hat und noch heute glaubt, er habe von seinem Verleger *mores* gelehrt bekommen: ja doch, nur haben Verleger-Mores eben ihre eigenen Gesetze!! —; aber bei ruhiger Erwägung ist doch zu bedenken, dass die Doppelqualität des seit den Tagen Roms über der Kaufmannswelt schwebenden Schutzgottes wohl unangenehmer ins Bewusstsein fällt, wenn mit Schopenhauer'scher Philosophie, als wenn etwa mit Eisen oder mit Kolonialwaaren gehandelt wird, wofür aber doch die armen Leute nicht können, die durch inneren Beruf so wenig zur Schopenhauer'schen Philosophie, wie die andern zum Eisen und zu den Kolonialwaaren, vielmehr die Einen wie die Anderen nur zum Handeln getrieben werden. Und — *hic haeret aqua!* Wie ihnen dies Handeln erleichtert wird, darauf kommt es an. Da kann denn nicht gelegnet werden, dass ihnen von dem ersten Liebhaber in der Litteratur-Komödie, dem Publikum, gar zu übel mitgespielt wird, ja, dass dieser die Hauptschuld an den oben beregten Uebelständen trägt. Hat denn das Publikum den Verlegern je feste Gesetze, im Guten wie im Schlechten, geschaffen? Nicht einmal im Schlechten kann man sagen, denn ganz schlecht sind seine Mode-Anwandlungen nicht immer, wie beispielsweise die Rembrandt'sche in neuester Zeit. Aber Launen herrschen hier durchaus, die wunderlichsten, unerklärlichsten Launen oft (wie etwa in Göttingen s. Z. der nicht für einen anständigen Menschen galt, der die „Familie Mendelssohn“ nicht gelesen hatte), und unter deren Herrschaft müssen die Verleger um so mehr auf ihrer Hut sein, als das Börsenspiel auch dem Verleger-Ernste mehr und mehr seine Formen aufgeprägt hat und Leselaunen so gut ein Spekulations-Objekt geworden sind, wie Kohlenbergwerke oder „Russen“. Und da kann es vorkommen, dass einmal einer der drei (oder mehr) Gewaltigen der Tageslitteratur, dem die Ungeheuerlichkeit seines Ruhmes seinen Verleger auf Gnade und Ungnade preisgegeben hat, diesem gar zu viel abnimmt und das Publikum sich dann doch mit seinen Launen gegen ihn wendet. Dann rächt dieser Gewaltige uns arme Idealisten an unseren Verlegern, für die es inzwischen aber eine nur zu begreifliche Maxime bleibt, unsere Art Werke nur so mit durchzuziehen, ohne mit den Autoren viel Federlesens zu machen.

Das Publikum also trägt die Hauptschuld an jenen Uebelständen, die nach statistischem Ausweis in Deutschland weit schlimmer sind, als in England und Frankreich. Wer am bücherkaufenden Deutschen seine Freude haben wollte,

*) Man vergleiche u. A. auch in meinem Buche S. 178—179.

thäte gut, sich an dessen platonische Idee zu halten, denn der Einzelexemplare sind gar wenige, und die bringen oft von den besten Büchern allesamt nicht die Kosten auf! Ueber dies Thema ist Lagarde (an vielen Stellen) nachzulesen: wenn er Recht hätte, dass nur Der ein wissenschaftliches Werk gründlich kenne, der es besitze, dann sähe es freilich übertraurig bei uns aus: denn selbst die Zunft der Rezensenten pflegt wenigstens darin dem Durchschnittsdeutschen an (wenn auch gratis gewonnener) Gründlichkeit überlegen zu sein. Und es ist schwerlich anzunehmen, dass sich dies je bessern werde, denn unser Volk wird immer ärmer und unsere Litteratur immer reicher. Auch all' unser Idealismus, den unserer Bayreuther nicht ausgenommen, hat sich bisher die Form des Bücherkaufens am Wenigsten mit Vorliebe ausgesucht. Alle diese Erkenntnisse brachten denn auch mich zu der echt Schopenhauer'schen Endstimmung vollster Resignation in Betreff der äusseren Zukunft meines Werkes. Nachdem ich ihm, das ich mir einstmals als Quelle eines „Reinertrags“ gedacht, vielmehr Opfer der schwersten Art an Zeit und Geld gebracht, mögen nun alle jene schönen Träume im Nebel der Zukunft begraben ruhen, aus welchem nur ein ungewöhnlich gutes „Gehen“ meines Buches — auf das ich aber kaum zu hoffen wage — goldene Berge kontraktgemäss hervorzaubern könnte.

Und damit genug von den Nöthen und Fährnissen jeder Art, und die Freude habe von nun an das erste und letzte Wort, welche gerade darum, weil ihr bei jedem idealen Thun auf Schritt und Tritt von jenen der Sieg streitig gemacht wird, um so beglückender uns zu Theil wird, dann zumal, wenn das Ende Gelingen heisst. Um hier zunächst nochmals an die Begegnungen mit Lebenden anzuknüpfen, zu welchen mich meine Vorarbeiten und Nachforschungen geführt haben, so habe ich es bereits in meiner Vorrede ausgesprochen, welch eine reiche Auslese von sympathischen Kundgebungen mir aus den verschiedensten Lebens- und Alterskreisen anlässlich meines Werkes zugegangen ist. Hie und da wurde meiner Stimmung eine Nuance von Heiterkeit beigemischt, wenn der mir allseits bezeugte Eifer u. A. auch die heilige Einfalt (oder die versteckte Tücke?) eines mir sonst unbekannten Biedermannes anstiftete, mir ein von dem Parfum der Schandmäuler durchduftetes Zeitungsblatt, in welchem irgend ein giftiger, niederträchtiger Klatsch über unseren Weisen enthalten war, mit der lebenswürdigen Bemerkung zuzustellen, er habe geglaubt, dies werde mir interessant, oder für mein Werk von Nutzen sein. Ich bedauerte ordentlich, dass ich so wenig Talent für geheime Akten habe: mancher Andere würde hier wohl ganz anders seine Rechnung gefunden haben.

Ein anderes Mal wurde mir ebenso heiter, aber ganz anders wohligh dabei zu Muthe, wenn ein geistvoller Veteran der Zeit Goethe's und Schopenhauer's, der Beide noch nah gekannt, Prof. Nicolovius in Bonn, auf die in den üblichen Curialien gehaltenen Anfragen des Fremdlings diesem wie einem alten Bekannten mit übersprudelnd lebenswürdiger Jovialität antwortete: eine Weise, aus der es wohl etwas öfter in unseren Alltag hinein erklingen dürfte!

Auch an eigentlichen Curiosa hat es nicht gefehlt, und es sei deren wenigstens eines erwähnt, das mir im vereinigten Königreiche begegnet ist. Ich hatte, wie in anderen Weltblättern, auch in den Times um Schopenhauer'sche Autographen inserirt und war nicht wenig erstaunt, zu meiner Freude von einem Reverend in einem kleinen, mit Hilfe des „grossen Ritter“ näher von mir eruirten Städtchen in Kings County, Ireland, die Mittheilung zu erhalten, dass er zwei Briefe Schopenhauer's besitze und bereit sei, sie mir, das Stück zu 1 Pfund, zu überlassen. Die wunderbaren Einfälle des Zufalls waren mir bei meiner Sammlung etwas Geläufiges geworden (auch nach Indien und Amerika hatte ich um Briefe korre-

spondiren müssen), somit schrieb ich vertrauens- und hoffnungsvoll an die mir bezeichnete Adresse, bekam aber nunmehr von dem wirklichen Gottesmann eine Zuschrift, wonach irgend ein Gottloser uns mit arger List getückt haben musste, und zugleich die Aufforderung, ihm behilflich zu sein, den „*perpetrator of this senseless joke, if it is one*“ zur Rechenschaft zu ziehen. Leider kam ich ihr nach, indem ich ihm den Brief des Spassvogels einsandte, während er nachher meinem „s. p. r.“ nicht nachgekommen ist: daher ich nicht nur um dieses Dokument gebracht worden bin, sondern auch nie habe erfahren können, ob den Bösewicht seine verdiente Strafe ereilt habe.

Nun aber zurück zum Ernste, zu dem hehren, heiligen Ernste, aus welchem der Gedanke meines Werkes geboren, und von welchem all mein Thun bei dessen Durchführung geleitet worden ist. Fasse ich meine Erlebnisse hierbei in Ergebnisse zusammen, so sind es wesentlich zweierlei.

Erstlich habe ich mich zum ersten Male seit den Tagen meiner Jugend wieder mit voller Wärme und Begeisterung im Dienste der Wissenschaft gefühlt. Das Jahr 1876, welches dem jungen Gelehrten von damals zu einem Wagnerianischen Pronunciamento Veranlassung gegeben, hatte mich, wie den meisten mir bis dahin näher getretenen, nun aber kopfschüttelnd mich aufgebenden Vertretern der Wissenschaft — der einzige Lagarde fand damals grosse, stärkende Worte für mich, — so allmählich auch der Wissenschaft selbst mehr und mehr entfremdet. Je mehr mir Schopenhauer und Wagner die tiefsten Gesetze des Lebens, wie der Kunst und der Religion aufschlossen, desto mehr glaubte ich einen Widerstreit der Wissenschaft, wie ich sie, aus zu grosser Nähe, viele Jahre lang betrieben gesehen habe, mit den höchsten jener Gesetze zu gewahren. Diese meine Empfindung hat mich, ich gestehe es jetzt, gegen die Wissenschaft selbst ungerecht gemacht. Sie bleibt die hohe Meisterin, wenn ihr auch nicht selten, heute vielleicht sogar gemeinhin, falsch gedient wird. Sie weckt und entwickelt das Ueberpersönliche in uns und lässt uns eben dadurch die strengen Formen, in welche sie unsere Arbeit kleidet, nicht als eine Last, sondern als eine Lust empfinden. Auf Schritt und Tritt eröffnet sie uns Ausblicke in ahnungsreiche, tief bedeutsame Zusammenhänge: können wir auch, auf unserer Wanderung nach dem Morgenstern, diesen nicht immer näher nachgehen, so stärkt doch oft schon ein solcher Seitenblick. Was mir alles mir Begegnende im Innersten nahe brachte, war die Beziehung, in welche ich es — ohne Zwang, denn wo hätte je ein reicherer, und daher beziehungsreicherer Geist gelebt? — zu meinem Helden zu setzen vermochte. Ja, ich will es nicht verhehlen, dass mir eine Weile wenigstens das wundervolle Traumbild vorgeschwebt hat, es werde mir dereinst noch beschieden sein, aus den tausend bunten Fäden, die ich hier wie im Fluge geknüpft, eine wirkliche vollständige Biographie unseres Weisen zu wirken, wenn ich mich auch alsbald scheu und zaghaft wieder vor der Vermessenheit solchen Wahnes zurückzog und mit dem Manigfaltigen mich begnügte, in das die Einheit zu bringen vielleicht einem Anderen einmal gelingt.*)

Zweitens hat mir der Austausch wissenschaftlicher Leistung und Gegenleistung (zu letzterer befähigte mich damals noch in seltenem Maasse das Institut, an welchem ich amtlich beschäftigt war) mit Gelehrten der verschiedensten Fächer, sowie die briefliche Erörterung mehr oder minder direkt meinen Gegenstand betreffender Fragen eine Reihe persönlicher, zum Theil eng freundschaftlicher Beziehungen eingetragen, um welche ich nun das Inventar meiner echten, bleibenden

*) Die „Anmerkungen“, und etwa auch die „biographischen Analekten“ meines Buches müssen das hier Gesagte näher belegen.

Lebensgüter bereichert fühle. Ich brauche hier wohl nicht zu fürchten, meine Persönlichkeit ungebührlich in den Vordergrund zu drängen, wenn ich wenigstens ein Paar Namen aus meiner Vorrede hier nochmals eindringlicher wiederhole, welche eine Allgemeinheit vollauf den gleichen Anlass hat dankend zu nennen, wie ich selber. Da wäre zunächst Hermann Frommann, der Verfasser der auserlesen vortrefflichen „drei Vorlesungen“ über Schopenhauer (Jena 1872), † 1889. Ein Mann, der in jedem Worte altjenaisches und altweimarisches Leben ausstrahlte, dabei die tiefe Vereinbarkeit, ja Gemeinsamkeit Goethe'schen und Schopenhauer'schen Geistes — etwas nur scheinbar Undenkbares — in sich aufgenommen hatte, in sich verkörperte, wie denn auch seine eigene — echt Schopenhauerische — Lebensweisheit im Gewande thüringischer Lebensfrische und mit dem Schmucke thüringischen Witzes besonders wohlthuend zur Geltung kam.

Schopenhauer fernstehend, vielleicht weil Goethen allzu nahe getreten, ist Heinrich Düntzer. Aber was verdanke ich, was verdanken wir Alle ihm, in dessen achtzigstes Lebensjahr eben jetzt mein Buch hineintritt! Ich weiss es wohl, wie sehr es in gewissen Kreisen heute Sitte geworden, diesen Mann zu unterschätzen, ja in gewissen, zumal den Schererischen, ihn geringzuschätzen — ganz wie ehemals auch den inzwischen abgerufenen Goedeke —, daher denn auch z. B. das gesammte offizielle Goethe'sche Weimar nur Ignoriren, oder Seitenblicke, oder höchstens einmal widerwillige Anerkennung für ihn hat. Wir anderen aber, die wir auch unser Theil an Weimar beanspruchen, wollen ihm um so weniger die schuldige Verehrung vorenthalten. Bei aller Verschiedenheit unserer Ziele, bei aller Heterogenität, ja Gegensätzlichkeit unserer Weltanschauungen, wo fänden wir heute so leicht einen Mann, der ein leuchtenderes Beispiel der echten Gelehrten-Eigenschaften (insbesondere derer des Litterar-Historikers) darböte: treue, bescheidene, selbstlose Hingabe an den Gegenstand, nicht Leuchtenlassen eigenen Lichtes wie bei den grossen Namen im Gegenlager? einen Mann, der ihm an Fleiss und Vielseitigkeit, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit das Wasser reichte? wie er denn auch für die wirkliche endgiltig objektive Aufhellung unserer klassischen Litteratur und Litteraturgeschichte im Ganzen und Grossen, wie in tausend Einzelheiten, ganz Anderes geleistet hat, als die unheimlichen Geistreicheleien der einen und die geistlose Sammelwuth der anderen unter seinen Gegnern! Freudig bekenne ich es hier, zum wie grossen Theil ich es dem ehrwürdigen, um Goethe so einzig verdienten rheinischen Gelehrten mit verdanke, wenn ich mich auf einer Rundfahrt nach Schopenhauer'schen Materialien, welche mich u. A. in Merseburg von dem alten Frankfurter Tischgenossen meiner S. 366 und 454 manches *αὐτὸς ἔφα* mir durch das *ipse audi* erhärten, in Jena, der Stätte schwerster deutscher Niederlage und herrlicher deutscher Siege, mit dem vorbenannten Freunde (Frommann) das Gedächtniss unserer Helden feiern liess, auch im Weimar Goethe's so ganz besonders innig heimisch gefühlt habe; und mit Rührung denke ich an das schöne Symbol zurück, dass mich, den vom Goethehause weihevoll erhoben heimkehrenden — darin sich mir von der historischen Stätte der Zusammenkünfte mit Schiller besonders ein Bild Goethe's und Carl August's lebhaft eingepägt hatte — das damals eben erscheinende so überaus inhaltreiche Buch Düntzers „Goethe und Carl August“ als Freundesgabe des Autors begrüsst.

Was mir sonst an Einzelbelehrung auf verschiedenen Feldern des Wissens zu Theil geworden, dafür habe ich mich nach Möglichkeit in meinem Buche selbst zu bedanken gesucht. Und so sei denn hier nur noch einer edlen deutschen Frau, nunmehr auch im Namen einer mit mir froh beglückten Gemeinschaft, warmer Dank ausgesprochen: der Wittve des Mannes, dessen Briefwechsel mit Schopenhauer ich erhobenen Sinnes in das Centrum meines Buches, als seine

eigentliche Seele, gerückt, und dessen Andenken ich das letztere auch gewidmet habe, Frau Anna von Doss, welche mit nicht ermüdender freundschaftlicher Theilnahme mich in Besitz des reichen Materiales über den Lebenslauf ihres verewigten Gatten gesetzt hat. Vornehmlich der Austausch mit ihr, gleich erquickend für den Menschen, wie ertragreich für den Jünger Schopenhauer's, hat mir auch die Brücke zu den Gefilden der Ahnen hinübergeschlagen, mich in jenen Zeiten, da Schopenhauer und sein „Jünger Johannes“ noch unter den Lebenden weilten, selbst mit aufleben lassen: denn im Uebrigen ist jene Merseburger Fahrt leider die einzige gewesen, welche mich mit einem Zeugen jener grossen Epoche in persönliche Berührung gebracht hat — wiewohl mir gerade jetzt, da Alles seit Jahr und Tag abgeschlossen hinter mir liegt, und ich auf die Gestalten aller Derer, welche auf Schopenhauer eingewirkt, welche mit ihm gelebt und gestrebt, welche von ihm gelernt, an ihm gelitten und sich gelabt, in ihm gewirkt haben, zurückschaue, das Traumhafte alles Lebens, das Lebendige alles Träumens überwältigender denn je zum Bewusstsein kommt und ich mir sage, der Weltenschleier der Maja, der uns Sonnen und Fixsterne nur zu ahnen, und dagegen Menschen und ihre Erde zu schauen gegeben, der uns hienieden dem Traum in die Arme geworfen und vergebens immer dem Schatten des Lebens nachjagen lasse, er könne dennoch dieses Lebens Sonne dem Blicke des sonnenhaften Auges nicht für immer und ewig entziehen. Was einmal so gelebt hat, wie es „der Mühe werth war“, das lebt für immer, und so dieser Kreis Begnadeter, den es mir nun auch vergönnt worden ist leiblich im Bilde um mich zu versammeln: der treue, edle Querkopf Dorguth, der denkgewaltige Meister des Scharfsinns, Becker, der energisch kluge Ideal-Realist Wiesike, der schwärmerisch innige, liebevoll reine Doss, und wie sie alle heissen mögen, die ich auch nicht vor mir sehe und doch so deutlich, so lebensvoll vor mir zu sehen glaube. Denn Das, scheint mir, ist nicht das wenigst werthvolle Ergebniss meiner Sammlung, dass dadurch auf den Freundes- und Jüngerkreis Schopenhauer's helles und vielfach völlig neues Licht geworfen wird. Gerade den Besten musste Etwas fehlen bei einem Stande der Dinge, wo Frauenstädt und Lindner die Hauptlitteratur lieferten, Doss kaum mehr als ein Name, Bahnsen, Schütz und Andere nicht einmal mit einer namentlichen Erwähnung in das Gwinner'sche Buch, das uns vorerst eine Biographie Schopenhauer's ersetzen muss, vorgedrungen waren. Man ermesse die Freude, die es mir bereiten musste, mit den dem Nebel enttauchenden Gestalten (von bekannteren, wie Fernow hier zu geschweigen) Fr. Majer's, von Quandt's und Ruhl's, Dossens, Schützens und Anderer einen, schnell innig vertrauten, Umgang zu pflegen: vielfach ist hier meine Thätigkeit die völligen Ausgrabens gewesen. Unvergesslich ist mir in dieser Beziehung namentlich das Säkularjahr 1888, welches, das fundreichste von allen, mir in gewissem Sinne zu einer einzigen grossen Feier geworden ist. Am 5. Februar ward mir das Ruhl'sche Porträt, und damit eine der grössten Freuden meines Lebens, zu Theil: als Erstbeglückter durfte ich in die Züge schauen, welche dereinst vor dreiviertel hundert Jahren den Geist verkörperten, dem die Welt als Wille und Vorstellung entquollen ist. Nun erst wusste ich, wie er ausgesehen, und diese gewaltigen Züge, die mich aus dem Bilde seines Meisterfreundes seitdem Tag um Tag mit nicht selten erschreckend sprechender Lebendigkeit angeblickt haben, sie sind mir oft genug zum leuchtenden Trost, zu einer Herzenstärkung in den Nöthen und Wirrnissen des Lebens geworden. *)

*) Es ist wunderbar, wie das Herbe und Strenge in den Zügen Schopenhauer's durch die Farben, das tiefe Blau des Auges und das nussbraune Haar gemildert wird.

Die Pfingstwoche des selben Jahres verbrachte ich mit dem erstmaligen Lesen des Doss'schen Nachlasses: seines Briefwechsels mit L. Schefer, seiner aphoristischen Aufzeichnungen, seines eigenen Lebensbildes nach der Familienchronik. Aus diesen Blättern spross mir die weihevollste Blüthe alles Schopenhauer'schen Wirkens entgegen: über Landesgrenzen dahin, durch die Jahrzehnte hinweg drückte ich diesem Manne so warm die Hand, als sei mir plötzlich ein Bruder erstanden, um den ich bisher nicht gewusst. Im Juli stand ich dann, feierlich ergriffen, zum ersten Male in der Werkstätte Ludwig Sigismund Ruhl's, welcher so unerschöpflich reiche künstlerische Gebilde aller Formen entstammt sind — versunken und vergessen allesammt, wie denn die Gesammpersönlichkeit Ruhl's dermaassen verschollen war, dass ich, dem jedes erzählende Wort von seinem Jugendfreunde goldeswerth gewesen wäre, dem bis zuletzt jugendfrischen Greise noch zwölf Jahre auf eine Stunde Eilzugs-Entfernung nahe gewohnt habe, ohne von seiner Existenz auch nur zu ahnen: denn wer konnte, nach einer einzigen Erwähnung Adele Schopenhauer's aus dem Jahre 1818, sich beikommen lassen, dass der Achtziger, der Neunziger noch unter den Lebenden weile! So hat er denn zur selben Zeit, ja fast genau in den selben Tagen das Auge geschlossen, da der Plan meiner seinem grossen Freunde gewidmeten Arbeit in mir reifte, und ich habe seine mir später gerühmte frohe Mittheilbarkeit, sein wunderbares Erzählertalent, den ganzen bunten Reichthum seines Geistes, eines der blühendsten, den die Blüthezeit der Romantik gezeitigt hat, nicht mehr persönlich geniessen, sondern mich nur ans Ausgraben auch hier machen können, womit ich denn noch nicht fertig zu sein hoffe.**)

Der Winter 1888 endlich führte mich nach Weimar, zu Fernow, Fr. Majer, Johanna und Adele Schopenhauer, und nur der einen von diesen Gestalten, der Mutter unseres Philosophen, sei hier noch ein letztes Einzelwort gewidmet, indem ich auch für die Auffassung dieser, die ich zweimal, zu Anfang und gegen Ende meines Buches, sehr ausführlich zu Worte bringe, wesentlich neues und wichtiges Material zu bringen glaube. Nach diesen meinen Mittheilungen wird wohl Niemand mehr eine so erbarmungslos weite Kluft von Hause aus zwischen Mutter und Sohn klaffend annehmen können, wie wir uns, vorwiegend unter dem Einflusse der leidenschaftlichen Darstellung der Betheiligten, bisher anzunehmen gewöhnt hatten; und mögen Temperament und Weltanschauung diese beiden Naturen noch so weit auseinander geführt haben, neben dem Bande der Blutsverwandschaft bleibt darum das geistige Band nicht minder in Kraft, das Schopenhauer in seinem Kapitel von der Erblichkeit der Eigenschaften für Mütter und Söhne aufgewiesen hat, und das sich so wenig wie jenes andere durch einen Gewaltakt zerreißen lässt. Vollends werden wir, wenn es sich um die ethische Beurtheilung dieses Verhältnisses handelt, nun die Schuld nicht mehr dem einen oder anderen Theile zuschieben oder gar, nach der Weise der Pedanten und Philister, bruchweise zwischen Beiden vertheilen wollen: vielmehr sollte uns gerade unser Weiser darüber belehrt haben, dass solch veralteter Spuk wie

**) „Aus dem Nachlasse Ludwig Sigismund Ruhl's“ sind umfangreichere Mittheilungen, nebst einem eingehenden Lebensbilde, von mir in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung“ 1892, Nr. 168, 175, 214, 215, 224, 227, 228, 229 erschienen. Ich könnte ihnen weitere, gew. m. intimere, jeden Augenblick folgen lassen, wenn mich nicht betreffs dieser, wie auch des von mir geplanten Lebensbildes Dossens und anderer Dinge, meine Erfahrungen mit Verlegern und Zeitschriften in leidigster Weise darüber belehrt hätten, wie überaus schwer derartige Innenmenschen aus ihrem handschriftlichen Traum-Dasein zu einem Leben gedruckter Wirklichkeit zu entzaubern sind. Das Publikum, das ganz andere, als diese stillen, bescheidenen Gestalten gewohnt ist, ist's am Ende auch hier wieder, das diesen die Heimath versagt! Wer hilft mir, ihnen eine solche suchen?

poetische Gerechtigkeit, überhaupt alle Details von Schuld Agirender und Tragirender, nicht allein aus der Litteratur-Tragödie, sondern nicht minder aus der Lebens-Tragödie aller höheren Naturen auszumergen sei.

Und da ich einmal von Schopenhauer's Lebenstragödie hier rede, und von dem Lichte, das meine Mittheilungen darauf werfen, so will ich ein Bild, das mich selbst beim Abschlusse meines Buches unwillkürlich im Banne hielt, auch meinen Lesern hier nicht vorenthalten. Das „Schattenbild feierlicher Grösse“, das mich aus allem hier zu Hauf Gebrachten anblickt, möchte ich in etwa dem Cäsar's in der Tragödie des grossen Briten vergleichen: da sehen wir, wie Cäsar's Geist Alles treibt und bewegt, wie Alles nur aus ihm Bedeutung gewinnt; wir beugen uns mit Allen, die wir vor uns sehen, der überragenden Gewalt dieses Genius. Aber um uns jenes Schattenbild zur Lichterscheinung umzuschaffen, dazu müssen wir mehr von dem Helden kennen, als seine letzten noch dazu mit kleinen Zügen durchgesetzten Lebensakte und seinen Tod. Und so hier bei unserem Helden, dessen Lebenswerk uns die volle Lichterscheinung bringen muss, welche ich hier nur durchschimmern lassen und zudem durch die machtvollen Züge seines Antlitzes von der Hand zweier sehr zu rechter Zeit mir zu Hilfe kommender deutscher Meister symbolisch ersetzen konnte.

Dies Lebenswerk geht nun seinen Weg unaufhörlich, unaufhaltsam: *Legor et legar*, tönt es nach, das Wort, das einst der Meister stolz und siegesfroh gesprochen: ein Triumph wie die Reclam'sche Gesamtausgabe ist wohl kaum einem philosophischen Denker vor ihm schöner geworden.

Und so könnten wir hinfort die Hände in den Schooss legen und nur noch der Freude hierüber leben? Mit nichten! Noch immer gleicht selbst Schopenhauer's Lebenswerk einem von jenen unseren alten Domen, welche in winkelige Städte, auf zu enge Plätze hingebaut sind. Wie Vieles umher muss da im Laufe der Jahrhunderte erst fallen, damit Jedermann den Dom in seiner vollen Herrlichkeit erschauen kann, während die Auserlesenen sich längst von innen wie von aussen dieser Herrlichkeit gefreut haben! Hegel'sche Kartenhäuser, professorale Kram- und Trödelbuden, allerlei pikante Modebanten; und am Ende steht, wenn Alles dergleichen gefallen, dicht am Dome selber, mit ihm verbunden, die Werkhütte des Baumeisters, darin er gelebt, gelitten und — gewettert hat, und darin nun sein Geist, verzaubert, wie zur Strafe, in *saecula saeculorum* umgeht und zuweilen in nächtiger Stunde in den Dom hineinwettert. Schlimmer fast, als die eine Wirkung, dass dies manchem Empfindlichen die Andacht stört (leider sind mir davon recht beweiskräftige Beispiele vorgekommen), ist die andere, dass viel Volks sich dem ganzen Dome nur um jener Werkhütte und ihrer Merkwürdigkeit willen naht, und wir somit unter den Bewunderern Schopenhauer's auch mit Solchen zu rechnen haben, welchen obiges spiritistische Phänomen seines „Geistes“ ungleich anlockender ist als alle seine intellektuellen Ausstrahlungen.

So bleibt Wagner's Mahnwort, vor Allem und über Allem die Schopenhauerische Propaganda in die rechten Bahnen zu lenken, unvermindert in Geltung. Welch schwerwiegendes Bedenken jede Schopenhauerische Propaganda von Hause aus in sich trägt, ist Niemanden entgangen, der es praktisch mit ihr versucht hat. Eine Erschütterung des moralischen Menschen bis zur Gefahr völliger Verzweiflung ist die unausbleibliche Wirkung, welcher nicht Jeder gewachsen ist: ich vergleiche sie dem kaum minder unausbleiblichen körperlichen Choc, welchen jede edlere und zartere Organisation von der Propaganda des heutigen Lebens davonträgt. Und wie hier die Rückkehr zur Natur in der gesammten Lebensweise die einzigste, allereinzigste Rettung darbietet, so kann dort einzig das Flüchten zum Echten, Lauteren, Natürlichem die Lebens-

lust, welche die Kraft der Verneinung nicht fand und welcher doch vor sich selber und ihren Lügen ekelte, vergeistigt und verklärt wieder erwecken, ja am Ende die rechte, reine Lebensfreude aus ihr hervorspriessen lassen. Darum aber bedarf Schopenhauer unter allen Umständen positiver, ergänzender Gegenelemente, um dann erst als ein Segenbringer ohne Gleichen dazustehen. Nur als eine, wenn auch vielleicht die schönste, seiner hohen Daseinsformen weise ich hier dem Schopenhauerianismus, als der tiefsten Fundgrube jenes Echten, Lauteren, Natürlichen, die auf, dass er, im Sinne Wagner's, den geistigen Hintergrund Bayreuth's bilde. Denn nicht in Wagner's Siegeszug durch die Welt, für den jetzt Alles Jubelweisen gefunden, erschöpft sich Bayreuth: seine Jünger spähen sehnsuchtsvollen Blickes auf dem gesammten Erdenrund umher nach den Spuren irgend eines Verwandten, das sie in die Sphäre eines solchen Wirkens im Geiste Schopenhauer's und Wagner's mit hineinziehen möchten, und Weihe der Kunst, Vertiefung der Wissenschaft, Thierschutz und Thierfreundlichkeit, deutsch- und christlich-soziale Wiedergeburt sind nur einzelne Formen der hier gemeinten Verwandtschaft.

An dieser innigen Verquickung der Lebens Elemente Schopenhauer's und Wagner's also hoffe ich heute, wie vor zehn Jahren, festhalten und in diesem Sinne unseren Freunden mein Buch darreichen zu dürfen, trotzdem die Zeiten immer schnelleren Wandel bringen und ich mich daher heute bereits an eine Gemeinschaft mit wesentlich anderen Fermenten zu wenden habe, als damals, da es mich zuerst drängte, ihr — oder ihrer Vorgängerin? — mich über Schopenhauer mitzutheilen. Zwar höre ich ja nun, dass einem Theile der jüngeren Generation Schopenhauer als Patron Wagner's nicht mehr genehm sei, ja dass Einzelnen die Stunde, da unser grosser Wanderer verirrt und wegmüde an Feuerbach's Hütte — um eine Scheinerquickung — angeklopft, wohl gar vor jener anderen zu preisen erscheine, da er zuerst Schopenhauer nahte, um ein Labsal, wie wohl keines wieder, bei ihm zu finden: aber bei wirklichen Bayreuthern kann Dergleichen nicht dauern. Schopenhauer hat, mit gewohnter Deutlichkeit, es ausgesprochen, dass er zu Feuerbach sich verhalte, wie Tell zum Parricida; und wenn es auch für den Stumpfesten noch nöthig gewesen wäre, ein „letztes Wort“ aus Wagner's eigenem Munde über sein Verhältniss zu Schopenhauer zu vernehmen, so ist auch das jetzt hier (in dem Briefe an Lenbach) zu lesen.

So liefert uns Bayreuth die schöne goldene Denkmünze zur Erinnerung an die Stunde, da wir uns dem Geiste seiner innersten Wahrheit geweiht: dem Geiste herber und heiliger, todeswunder und doch siegesfreudiger Wahrheit, der Wahrheit, die aus Schopenhauer einst so überwältigend und allverdrängend zu Wagner gesprochen hat. Auf der einen Seite trägt diese Denkmünze ein Bild — Wagner's Kunstwerk —, auf der anderen einen Spruch — Schopenhauer's Weisheit —, und wie uns eben ums Herz ist, mögen wir uns an Bild oder Schrift erbauen. Schrift und Bild sind nicht von dieser Welt, ob sie gleich in irdischen Formen in irdisches Metall eingegraben sind: wie dieses, das schimmernde Symbol höchster Erdenherrlichkeit, doch erst des Strahles einer höheren Lichtwelt bedarf, um uns goldig zu erglänzen, so auch sonnen sich unser Kunstwerk, unser Weisheitsbuch, aus dem herrlichsten Edelmetall des Geistes geschaffen, in den Strahlen eines geheimnissvoll fernen Gestirns: sei dies der Stern, der unsrem Leben strahlt, der uns auch dann leuchtet, wenn wir ihn nicht sehen, und der uns einst in die Ewigkeit hinüberleuchten möge.

Zum Andenken an Franz Grillparzer.

(† 21. Jan. 1872.)

I.

Der Ausgang des klassischen Zeitalters unserer Litteratur fällt ungefähr mit Schillers Tode zusammen. Andere Geistesmächte, andere Ideen gelangen fortan zur allgemeinen Geltung. Die landschaftlichen Unterschiede Deutschlands machen sich bei seinen Dichtern immer auffälliger bemerkbar. Aus dieser neuen Epoche stammen zwei hervorragende Dramatiker, Grillparzer und Kleist. Beide haften mit allen Fasern ihrer Individualität an dem heimatlichen Boden und verkörpern so die Eigenart ihres Stammes. Jener ganz Preusse, Offizier, von glühender Bewunderung für die Hohenzollern durchdrungen, dieser ein Typus des Oesterreicherthums, Beamter, voll Anhänglichkeit an das habsburgische Kaiserhaus. Der Gegensatz beider zu dem grossen musikalischen Dramatiker der Neuzeit: Richard Wagner springt in die Augen. Seinem Biographen dürfte es schwer fallen, einzelne Charakterzüge des Meisters auf seine sächsische Herkunft zurückzuführen. Selbst die Freundschaft König Ludwigs hat ihn nie zu einseitiger Vorliebe für Bayern, als seine zweite Heimath, und für die Wittelsbacher verleitet. Vielmehr behielt der vom Schicksal in alle Gegenden Deutschlands verschlagene Mann, gleich unseren klassischen Dichtern, das Allgemein-Deutsche unverwandt im Auge. Darum ist er auch für alle Deutschen in gleicher Weise verständlich geworden. Nicht so Kleist und Grillparzer. Man sollte Preusse, sollte Oesterreicher sein, oder sich wenigstens durch einen kräftigen Schwung der Phantasie auf den preussischen oder österreichischen Standpunkt versetzen können, um ihre Poesie völlig mit zu empfinden. Bei Kleist hätte das leichter fallen sollen, theils weil er der verallgemeinernden Richtung Goethes und Schillers näher stand, theils weil zu seiner Zeit die Ideale und die Nöthe des Deutschthums und Preussenthums mehr zusammentrafen. Oesterreich aber, in seiner Abgeschlossenheit, hatte die Föhlung mit dem deutschen Geistesleben beinahe verloren und seine landschaftliche Besonderheit viel schärfer ausgeprägt. Grillparzer selbst weist uns den richtigen Weg, auf dem wir zum rechten Genusse seiner Dichtungen gelangen, wenn er sagt:

Hast Du vom Kahlenberg das Land Dir rings besehn,
So wirst Du, was ich bin und was ich schrieb, verstehn.

Das alte Wien gibt den unablässbaren Hindergrund zu dem Bilde seines grössten Dichters.

Da sass der stille Träumer und blickte in das lebensvolle, sinnlichberückende Weltgetriebe um ihn her, dessen bunter Farbenzauber sich in seinen Dramen spiegelt, wie ihm etwa Verwandtes aus Lope und Calderon vertraut entgegenleuchtete. Allein so klar er das Wesen der „Welt“ durchschaute, so wenig gerieth es ihm je, sich mit ihr abzufinden. Das macht, ihm fehlte zu tiefem Gefühl und edlem Willen die kühne Entschlossenheit und männliche Thatkraft. Er wurde ein grosser Poet, aber sein äusserer Lebenslauf blieb arm an grossen Momenten. Die unwürdige Stellung, der harte Censur- und -Polizeidruck verbitterte ihn und lähmte seine schöpferische Kraft. „Die köstlichen Stunden der Weiestimmung tauchten wie Inseln auf aus der Fluth der todten Wochen und Jahre.“ Fortwährende Unzufriedenheit, ein Charakterzug des Altösterreichers, war ihm in einer unseligen Form zu eigen, so dass er überall Mängel und Fehler wahrnahm, an den politischen und litterarischen Zuständen, an seiner „ewigen

Braut“, an seinen eigenen Werken. Doch, wenn er sich einmal den grüblerischen Selbstquälereien entriss, stand ihm schlagender Witz und goldige Laune zu Gebote und machte ihn zu einem Meister des satirischen Epigramms. Freilich, aus der Studierstube damit hervorzutreten, in den Gang der Ereignisse wirksam einzugreifen, das war seine Sache nicht. Er mied die Oeffentlichkeit und ihr zerstreues Treiben; Sammlung, des Innern stiller Frieden war's, worum er betete. Und diesen leicht berührbaren, energielosen Geist wies sein Genius gerade auf diejenige poetische Gattung, welche das freieste Hervortreten an die Oeffentlichkeit erfordert, das unmittelbarste Handeln zum Gegenstande hat. Dieser ruhmscheue, zurückgezogene Dichter war zu der ausgezeichneten Stellung berufen, der Wecker seines Vaterlandes aus zweihundertjähriger geistiger Ohnmacht zu sein!

Wie ist doch Richard Wagner das reine Widerspiel dieser Erscheinung! Während Grillparzer unter Klagen in seinem geisttödtenden Amte verharret, gibt jener entschlossen alle Kapellmeisterei auf, um sich ganz der Kunst zu widmen. Während Grillparzer die schönen Mahnrufe an die Zeitgenossen im Pulte verstauben lässt, sendet Wagner die Seinen frisch in die Welt. Während Grillparzer nie mehr ein Stück dem Theater übergibt, seitdem sein sinniges Lustspiel in pöbelhafter Weise abgelehnt worden, sehen wir Wagner nach der ganz ähnlichen Niederlage des „Tannhäuser“ in Paris völlig unerschüttert. Ausdauernde Thatkraft bildet den Grundzug seines Wesens, sein Geist sprüht blitzende Funken unter den Hammerhieben des Schicksals, und tausend verborgene Fähigkeiten bringt der heisse Streit um die Kunst bei ihm zur Entfaltung. An solcher elastischen Widerstandskraft gebrach es Grillparzer ganz und gar. Man hätte ihn hätscheln müssen, als Dichter, bekennt er einmal, damit sein poetisches Talent den Dienst nicht versage. Er gleicht darin seinem König Ottokar, den das Glück über die Zeit stark und jugendlich erhalten hat; sobald es gewichen, erfolgt plötzlich, aber naturgemäss, der Rückschlag. Grillparzer geht von der Ueberzeugung aus, man könne eben nicht immer, was man wolle, Wagner dagegen hat „der Mensch muss müssen“ zum Schildspruch erkoren — „und wie er musst', so konnt' er's“. Sein künstlerisches Wirken erstreckt sich in gleicher Weise über ideale und praktische Gebiete; sein Leben ist vielleicht das äusserlich reichbewegteste und grossartigste, das je ein Künstler gelebt hat, ohne darum etwa ärmer zu sein an inneren Geschehnissen und Stürmen.

Der Gegensatz beider Dichternaturen tritt an ihren poetischen Männergestalten besonders deutlich hervor: dort willensschwache Träumer, hier thatenlustige Recken. In der Schilderung der Frauen dagegen kommen sie einander näher. Es liegt etwas Weibliches in Grillparzers Wesen, das ihn zur Gestaltung weiblicher Charaktere ganz vorzüglich befähigte. War es ihm ganz versagt, einen Siegfried oder Walther Stolz zu dichten, so schuf er dafür eine Reihe herrlicher Frauenbilder, die er durch kleine, der Natur wundersam abgelauschte individuelle Züge zur höchsten Anschaulichkeit brachte. Weil das musikalische Drama nur grosse plastische Züge duldet, sah sich Wagner dieses im poetischen Schauspiele wirksamen Mittels fast beraubt. Auch musste er Grillparzers unmittelbare Kenntniss der zarteren, traulicheren Frauennaturen den grossartigen Heldinnen seiner mythischen Dramen gegenüber durch einen ausserordentlichen Schwung der Phantasie zu ersetzen trachten. Dadurch ward ihm jene Schranke ein Anlass zu gewaltigen Schöpfungen. Bezeichnend für das Verhältniss beider Dichter ist in dieser Hinsicht die Entstehung ihrer Liebestragödien: „Des Meeres und der Liebe Wellen“ sind das Denkmal eines wirklichen Liebesverhältnisses, dagegen gestellt Wagner, den Tristanstoff ergriffen zu haben, weil er das eigentliche Glück der Liebe nie genossen und sich wenigstens sein Ideal erdichten wollen.

Auch die Lebensanschauungen unserer an sich so verschiedenen Dichter stehen einander nicht gar so ferne. Es sind die Lebensanschauungen des echten Künstlers. Beide haben sich oft und ernstlich die Frage nach menschlicher Glückseligkeit vorgelegt, und sie stimmen darin zusammen, dass die wahren Schätze nicht in Besitz und Macht, wohl aber in seelischen Gütern ruhen. „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht — selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein“ antwortet Wagner in unbedingter Grösse der Auffassung. Grillparzer verkündet durch Rustan's Mund, doch in seiner sanfteren Eigenart („Traum ein Leben“):

Eines nur ist Glück hienieden,
Eins; des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust.
Denn die Grösse ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel:
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten
Was er nimmt, es ist so viel.

Wagner, der Mann der That, sieht wohl hellen und kühnen Blicks über den Frieden des Innern hinweg, will Liebe empfangen und erweisen. Grillparzers Leben war von vieler Liebe umrankt; nur den Einklang mit sich selbst, die innere Ruhe konnte er nie finden. Darauf liegt die Betonung. Liebe, Frieden sind eben synekdochetische Ausdrücke für die Güter des Herzens überhaupt, und ein Blick in „Tristan“ und „Traum ein Leben“ belehrt uns, dass Wagner zur Liebe auch die Ruhe, das überselige Träumen, Grillparzer zu des Innern stillem Frieden auch die Liebe nothwendig hinzudenkt. Aus dieser Grundverwandtschaft ihrer Lebensanschauung folgt auch die Aehnlichkeit ihrer dramatischen Probleme bei aller Grundverschiedenheit der dichterischen Sphären. — Jene eben genannten Stücke haben den Widerstreit von Ruhm und Liebe zum Inhalt. Sappho und Lohengrin behandeln den vergeblichen Versuch des Uebermenschlichen (der Dichterin, des Gralsritters) sich mit dem Menschlichen zu verbinden; wobei es charakteristisch ist, dass Grillparzer eine Frau, Wagner einen Mann zum Helden gewählt hat. In den Argonauten und Nibelungen endlich wird das in die Welt hinaustretende Mannesalter in ergreifender Weise den Idealen der freien Jugend entgegengestellt.

Aber nicht nur in den Grundideen, auch im äusseren Hergang ihrer Stücke begegnen wir allerlei Aehnlichkeiten, z. B. in den Trilogien und namentlich in den beiden Liebesdramen. Zwei traurige Inselsagen sind es, äusserst einfach von Handlung, mit wenigen Personen, die einander gruppenweise gegenüberstehen. Wenn Grillparzers Werk mit Recht als die zarteste deutsche Liebestragödie gilt, so ist Wagner's „Tristan“ gewiss in einem idealen Sinne: die leidenschaftlichste. Bemerkenswerth ist eine technische Aehnlichkeit in den letzten Akten, wo das Wagniss ausgeführt wird, einem an sich für undramatisch geltenden Motive, der Verzögerung, die tiefste Bühnenwirkung abzugewinnen. „Wenn der Versuch gelang, war der Gewinn gross für die Poesie“ durfte Grillparzer davon behaupten, zumal da die Sache für ihn viel ungünstiger lag. Denn er konnte nicht, ohne die zarte Grundstimmung seines Stückes zu zerstören, im äussersten Falle durch die Gewalt der Empfindungsergüsse über die dramatische Schwierigkeit hinwegtäuschen. Nichtsdestoweniger hat auch er sein Ziel meisterhaft getroffen, natürlich nicht mit der gleichen unmittelbaren Wirkung, wie es der sanfte, verhaltene Schritt des Dramas bedang. Wagner's tragische Ausgänge erschüttern und erheben, Grillparzer rührt und stimmt elegisch. Nur einmal haben Beide auch in der Komödie ihre Kraft bewährt. Obgleich „Weh dem, der lügt“ sich gewiss nicht mit den „Meistersingern“ messen darf — diese stehen immer *hors de concours* —, so ist es doch eine Perle der spärlichen deutschen Lustspiel-

litteratur und verdient seinen Ehrenplatz neben dem „zerbrochenen Krug“, der ja auch das einzige Erzeugniss von Kleist's heiterer Muse geblieben ist.)*

Gemeinsam haben Grillparzer und Wagner — im Gegensatz zu Kleist — die Vorliebe für mythische, sagenhafte Stoffe, weshalb sie auch dem Symbolischen einen breiten Raum in ihren Dichtungen gönnen. Durch Grillparzers Dramen lässt sich eine bisher noch unbeachtete, aus dem Wechsel der Tageszeiten fließende Natursymbolik verfolgen, zu welcher eine Tagebuchstelle von 1808 uns den Schlüssel in die Hand drückt. „Mich stimmt“ heisst es dort „nichts mehr zur Liebe als ein schöner Abend im Freien; an einem schönen Morgen ist das ganz anders. Dieser begeistert mich, erhebt mich über alle Leidenschaften. Ich glaube nicht, dass ich an einem schönen Morgen mit rachgierigen oder wollüstigen Gedanken die Sonne aufgehen sehen könnte.“ Man durchdringe sich nur mit dieser Empfindung des Dichters und lese z. B. die Scene im „König Ottokar“, wie Kunigunde in der Abendkühle dem Gesange des Zawisch lauscht. Der Sonnenaufgang in „Sappho“ oder gar in „Traum ein Leben“ gewinnt jetzt eine neue Bedeutung, als prangendes Sinnbild der „Reinigung der Leidenschaften.“ In ähnlichem Sinne scheint Wagner die Morgenstimmung am Anfange des 3. Actes der „Meistersinger“ verwerthet zu haben. Uebrigens ist das Naturgefühl, bei ihm, der selber jahrelang auf dem Lande wohnte, und oft die Schweizer Berge durchwanderte, gegen den stillsitzenden Städter Grillparzer an und für sich weitaus reicher und umfassender. Gleich wunderbar weiss er uns die Schauer der Mondnacht, den keuschen Reiz einer im Vormittagssonnenscheine aufleuchtenden Aue, die Mittagsstille im Walde und den gliederlösenden Abendfrieden zu offenbaren. Wer stand nicht schon sinnend vor jener Aue, den nicht ein leiser Hauch ihrer himmlischen Unschuld berührte! Doch blieb es nur eine unbestimmte Empfindung, die wir nicht uns selbst, geschweige denn anderen deuten konnten, bis der Künstler nahte dem ein Gott das Unsagbare zu verkünden gab. Hört es ertönen im holden Churfreitagzauber, sanft und vertraut, als wär's euch seit lange bekannt. Freilich war es das, nur vermochten es euere blöden Sinne nicht zu erfassen.

Auf die selbe Weise entspringt eine Reihe poetischer Wirkungen dem freudigen Wiedererkennen eines selbsterlebten Gefühles, nach dessen Ausdruck wir lange gerungen haben, und das uns plötzlich im Kunstwerke klar zum Bewusstsein kommt. Wer selber je aus langen, qualvollen Träumen zu hellem Morgen selig erwachte, wird Rustan's begeisterten Erguss an die ewige Sonne begreifen; wer je selbst den sehnenden Drang des eigenen Herzens überwand, um Andere zu beglücken, der wird die heilige, wehmüthig-heitere Stimmung des Hans Sachs an jenem Johannismorgen verstehen. Eigentlich bedarf des Erlebnisses nicht, wer Phantasie genug besitzt, um fremde Gefühle mitleidend oder mitjubelnd nachzuempfinden. Diese Gefühle, wie sie in der Kunst die tiefste und edelste Wirkung ausüben, sind meistens äusserst einfach und jedem zugänglich. Der Dichter hat nur auszusprechen, was unbewusst schon in den Herzen lebte, oder dem schon deutlichen Gefühl eine neue Seite abzugewinnen. („Es klang so alt und war doch so neu.“) Danach finden wir den Unterschied zwischen den grossen und den geringeren Künstlern darin, dass jene neue, zwar geahnte, aber unbekannte Gefühlswelten entdecken und das Stimmungsleben ihres Volkes bereichern, diese aber Gefühle, die schon dem festen geistigen Besitzstande des Volkes angehörten, mit anderen Worten oder in gefälliger neuer Verbindung uns vorführen.

*) Das einst in Wien so schlimm abgelehnte Lustspiel errang vor wenigen Jahren am „Deutschen Theater“ in Berlin, mit Agnes Sorma als „Edrita“ und Kainz als „Leon“, einen nachhaltigen grossen Erfolg.

II.

Die stolzen Lehrgebäude unserer spekulativen Aesthetiker sind infolge der Schwäche ihrer Tragbalken, System genannt, allmählich in Staub gesunken, und nur die Bausteine d. h. die vielen treffenden Einzelbeobachtungen, blieben als einzig dauerhaftes Material zur neuen Verwerthung zurück. So ist denn die empirische Methode wieder zu Ehren gekommen, und die ästhetischen Auslassungen namhafter Künstler werden berücksichtigt und angeführt, leider oft ohne die nothwendige Vorsicht. Denn ehe man sich auf einen solchen Ausspruch beruft, müsste doch erst festgestellt sein, ob er die wohlerwogene Fassung für eine ästhetische Ueberzeugung oder eine gelegentliche Bemerkung seines Urhebers ist. In letzterem Falle wäre wieder zu bestimmen, welches Kunstwerk, welche entgegengesetzte Ansicht ihn zur Abfassung anregte, was sich aber der Kenntniss meistens entzieht. Ebenso voreilig pflegt man den Künstler mit einem derartigen Ausspruch ohne weiteres zu identifizieren, indessen er seine Meinung bei reiflicher Prüfung vielleicht geändert hätte. Nur wenn mehr übereinstimmende Ansichten des Denkers aus verschiedenen Zeiträumen vorliegen, wird er dafür zur Verantwortung gezogen werden dürfen. Endlich sollte man auch seine historische Stellung sowie den Kulturkreis, in dem er sich bewegte, nie aus dem Auge verlieren.

Darum war es von vornherein verfehlt, dass Wiener Kritiker aus den unschätzbaren ästhetischen Aphorismen Grillparzers Kapital gegen die „neudeutsche“ Kunsttheorie zu schlagen suchten. Gewiss, er hat sich der Vereinigung von Poesie und Musik widersetzt. Aber wie dachte denn ein Oesterreicher jener Zeit über die Dichtkunst? Musik und abermals Musik war die Losung im Capua der Geister!

In der „ängstlich schweren Zeit“ geistiger Knechtschaft war die reine Musik unter allen Künsten thatsächlich die einzig freie, und der allgemeinen Unklarheit des Fühlens die angemessene. Im Grunde freilich galt sie als blosses Spiel, geeignet müssige Stunden angenehm zu vertreiben. Und so hörte man denn in Wien „weithin Musik, wie wenn im Baum der Vögel Chor erwachte“. Die Stadt glich am Abend einem ungeheueren Konzertplatz; denn es mochte nur wenige Häuser geben, in denen nicht die eine oder andere Familie sich mit einem Streichquartett oder einer Sonate unterhielt. Vor der Burg spielten Militärkapellen, in den abgelegeneren Gassen lustwandelten Kinder und sangen mehrstimmige Lieder; das junge Volk aber eilte zur Mehlgrube, zum Sperl, und wie die berühmten Tanzsäle hiessen, in deren Dienste sich die neuere Tanzmusik entwickelt hat. Aus allen Wirthshäusern tönte ein Geigen, Pfeifen und Blasen, weil dem Wiener ohne Tafelmusik nichts schmecken wollte. In diesem singenden, klingenden Strudel fühlte er sich wohl, das war die „Poesie“ des Volkes der Phäaken, „das sich mit Märchen und mit Scherz der Wahrheit Bild umwindet.“ Ja, märchenhaft muthet es uns an, wenn Zacharias Werner vom Vorabend des St. Annentages erzählt, den er in Wien bei herrlichem Vollmond genoss, „wobei den zahllosen Annen von ihren zahllosen Verehrern zahllose Serenaden mit Guitarren gebracht wurden, indessen die Brunnen auf den Märkten im Mondenscheine rauschten, und der unvergleichliche Stefansthurm wie ein Riesenconterfei herniederschaute.“ Wer denkt da nicht an Eichendorff's „Paläste im Mondenscheine“:

Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Laute Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Ganz anders als um die Musik stand es um die Poesie im alten Oesterreich. War jene mit dem Leben des Volkes innig verschmolzen, so war man sich betreffs der letzteren ihres fremden Ursprungs immer bewusst. Von aussen eingeführt, ein Erzeugniss der Mode, nicht des seelischen Bedürfnisses, vermochte sie mit der einheimischen Musik keine fruchtbare Verbindung einzugehen. Wie zwei getrennte, unvereinbare Welten stellten sich beide Künste der Empfindung des Oesterreichers dar; und diese Anschauung hat Grillparzer, der erste Oesterreicher, dem die Poesie Herzenserguss bedeutete, von seinen Landsleuten als ästhetisches Erbe übernommen. Er ist darum gewiss nicht weniger gross; aber sich seiner als Trumpf in einem Spiele zu bedienen, in welchem er gar nicht mitzählt, zeugt entweder von übler Absicht oder geringem Verstande.

Ja, wird man einwenden, sollte sich ein so tiefer Geist nicht bald von solchen Vorurtheilen befreit haben? Der kennt Grillparzer schlecht, wer das vermeinte. Hört ihn nur selbst! „Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entschlüssen, aber meine Meinungen sind so eisern mit meiner innersten Natur verwachsen, dass ich, so lange ich lebe, meines Wissens keine geändert habe. Wer mir die Unrichtigkeit einer der selben bewiese, könnte mich höchstens bedauern machen, sie zu haben. Mein Denken ist immer nur ein Suchen nach Gründen. Das Resultat war lange vor der Untersuchung da.“ (XV. 193.)

Mag auch die Fassung dieses Bekenntnisses etwas hyperbolisch ausgefallen sein — in den Hauptzügen behält es seine Gültigkeit und stimmt zu allem, was wir von der Bildungsgeschichte Grillparzers wissen. Mit einem gewaltigen Ruck schwang er sich im dritten Jahrzehnt auf seinen hohen Standpunkt; aber da blieb er auch. Es war seine glückliche Zeit, die er an der Seite einer zärtlich geliebten Mutter verlebte, von seinen jungen dichterischen Erfolgen getragen. Dann brach das Unglück über ihn herein und lähmte ihm die Schwingen. Die Erinnerung an jene Stunden jedoch verschmolz sich innig mit der Erinnerung an die klassischen Tonmeister, welche er damals kennen gelernt hatte, und man begreift seinen Ausruf: „Die Musik der älteren Zeit, das ist für mich nicht Musik, nein, in ihr liegt mein Leben, es rauscht darin meine Jugend! Alles, was ich gedacht und empfunden in meinen besten Jahren.“ Bezeichnender Weise tadelt er in den „ästhetischen Studien“ Gluck nie, dass er nach Charakteristik und Anschluss an die Textworte strebe, während sich Weber eben deshalb die herbsten Vorwürfe gefallen lassen muss. Natürlich, seine Bekanntschaft mit Gluck stammt ja noch aus den „besten Jahren“. Wenn wir ihn später im Lager Rossini's und Meyerbeer's finden, so war es die Opposition gegen die „deutsche Musikpartei“ Wiens, welche in Weber ihren Heros verehrt, was ihn dahintrief. Die Grundsätze dieser Partei, zu welcher Kanne, Mosel, Seyfried hielt, und der auch Beethoven und Schubert nahe stand, hat uns Castelli überliefert: „Die Oper soll ein dramatisches Ganzes sein, ein Kunstwerk; Text und Musik sollen Hand in Hand gehen, und die letztere ist nur zur Verstärkung des ersteren da. Der Text ist das Prinzipale, die Musik das Accessorium.“ Da solche Ideen dem altösterreichischen Fühlen Grillparzers ein Greuel waren, kann man sich sein ablehnendes Verhalten gegen Wagner leicht vorstellen.

Das erste Epigramm gegen ihn (1846) geisselt das „Verachten der Melodie“, woraus zu ersehen ist, dass er die Kunstansichten des Meisters nur aus zweiter Hand, in der landläufigen Entstellung, kennen gelernt hatte. Als die „Zukunftsmusik“ ihren Einzug in der Donaustadt feierte, war er übrigens ein alter Herr von bald 70 Jahren, bei dem man es begreiflich findet, wenn er den Ruf nach der guten alten Zeit ergehen lässt. Es fehlt denn auch seinen Epigrammen auf Wagner die einstige Angriffslust; Klagen über „Sturm gegen

Altgewohntes“, Seufzer: „Ja, kämen wie Mozart noch Geister!“ bilden ihren Inhalt. Nur einmal, in der Satire gegen die Tannhäuser-Ouverture (XI. 210), zeigt sich wieder etwas von der alten Schlagfertigkeit. Ein Epigramm aus Grillparzers letzten Lebensjahren endlich deutet darauf, dass sich unser Dichter doch noch eine bessere Kenntniss von Wagner verschafft habe: denn er fasst dessen künstlerisches Bestreben in den Satz: „Den wortgewordnen Geistesblick zu sättigen mit gleichem Tone“. Nur verzweifelt er an der Möglichkeit dieses Vorhabens und meint: „ein Strahl zugleich aus zwei Sonnen, den hielte kein Sterblicher aus“. Hatte er in Wagners Schriften gelesen? War es der von München sich verbreitende Ruhm der „Meistersinger“, der ihn so milde stimmte — wer mag das entscheiden? Gewiss ist, dass er von der „Zukunftsmusik“ nicht viel genommen hat, da ihm seit 1863 ein Gehörleiden jeden Musikgenuss untersagte. Aber auch bei genauerer Bekanntschaft würde er sich in die neue Richtung schwerlich geschickt haben; denn, wie es bei alten Leuten zu sein pflegt, mied er alles „Revolutionäre“ und vergass immer mehr, dass er selbst einmal seinem Vaterlande ein solcher Bahnbrecher gewesen. Sein Bildungsgang stieg eben nur kurze Zeit, dafür um so schneller empor; an einem gewissen Punkte bog er ab und verlief in der Horizontalen, ohne je aus dem Rahmen altösterreichischer Empfindungsweise herauszutreten. Wer einen lohnenden Einblick in diese gewinnen will, der lese nur Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann“, ein wahres Kleinod ihrer Gattung, die uns des Dichters geheimstes Wesen entschleiern und auf seine musikalischen Anschauungen einen hellen Lichtschein wirft.

Wie ganz verschieden ist Richard Wagners geistige Entwicklung! Die Bahn läuft nicht so steil, aber bis zum Ende nach aufwärts; die treibende Kraft schwillt langsamer an, erhält sich aber unvermindert bis zum Schlusse. Welch' ein breiter Raum liegt zwischen dem „Rienzi“ und dem „Parsifal“, und wiederum zwischen dem „Kunstwerk der Zukunft“ und „Religion und Kunst“! Bis in sein spätestes Alter nimmt Wagner neue Bildungselemente auf und formt seine Weltanschauung nach dem Maasse des jüngst Gelernten. An keinem einmal gefällten Urtheil hält er halsstarrig fest, sobald ihm bessere Einsicht geworden. (Vgl. seine Stellung zu Weber's „Euryanthe“, zu Berlioz.) Nur Goethe's Bildungsgeschichte bietet ein Aehnliches dar, auch durch die erhabene Krönung des künstlerischen Lebenswerkes: Faust und Parsifal. Welch ein Abschluss! Einem künftigen Biographen Wagners erwächst die schöne Pflicht, uns das herzerhebende Gemälde dieses manigfaltigen Bildungsganges anschaulich vorzuführen und die thatenreiche Geschichte eines Geistes zu gestalten, der immer strebend sich bemüht.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Grillparzers ästhetischen Aphorismen zurück. Wahre Schatzkammern trefflicher Gedanken thun sich da auf, die nicht bloß oberflächlich gesehen, sondern sorgfältig betrachtet und genutzt sein wollen. Auf entgegengesetzten Wegen gelangt der Dichter oft zu gleichen Ergebnissen, wie Wagner. Mit diesem theilt er den Widerwillen gegen ästhetische Systeme, überhaupt gegen die Bevormundung der Kunst durch Professorenweisheit. „Die Wissenschaft“ sagt er „überzeugt durch Gründe, die Kunst soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur. — Unser Entzücken über ein Kunstwerk ist offenbar aus diesen drei Empfindungen zusammengesetzt: Das ist nicht bloß möglich; das ist. So mein Innerstes ansprechend, so auf einen Punkt vereinigt, so Eins mit meinem Wesen habe ich es selbst in der Natur nicht gesehen. Und das hat ein Mensch gemacht. — Die Kunst beruht auf einer Steigerung des Wirklichen (Waldweben!) und unterscheidet sich eben dadurch von der Natur. Warum sollten wir etwas nachmachen, was wir schon in der Wirklichkeit besitzen. Sie ist die Hervorbringung einer anderen Natur,

als die, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr mit den Forderungen unseres Verstandes, unserer Empfindung, unseres Schönheitsideales, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt. Wenn nun der zum Wiedergeben des Gemüths-Ansprechenden in der Natur Fähige sich hinsetzt, um seine Empfindung bleibend darzustellen, und er demnach aus dem Naturgegenstande — mit Hinweglassung des für die Wirkung Gleichgiltigen oder Störenden — dasjenige aufzeichnet, was die gefühlte Wirkung auf ihn hervorgebracht hat, so wird nun auch der flachere Beschauer auf diese Art zur Aufmerksamkeit angeregt und durch das Wegschneiden der Nebendinge auf den eigentlichen Punkt gefesselt, und er wird vor dem Kunstwerke fühlen, was er an dem Gegenstande weder bemerkte, noch ohne den Künstler bemerkt hätte, da es weniger der Gegenstand dem Beschauer, als vielmehr der Beschauer dem Gegenstande mittheilte. Er wird die Idee des Künstlers erkennen und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur das Mittel der Verständigung gewesen sein.“ Was jene künstlerischen Ideen selbst betrifft, sagt Grillparzer: „Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens. Wer mit einem beschränkten Ideenkreis seinen kleinen Vorrath selbständig ausser sich hinstellen vermag, ist ein Künstler; wer die höchsten Gedanken hat, aber sie nicht darzustellen vermag, kann ein ausserordentlicher Mensch sein, ein Künstler aber ist er nicht. — Was den Deutschen vor Allem fehlt, ist der Kunstsinn. Dieser besteht darin, den Gedanken im Bilde zu geniessen. Die Deutschen gehen aber auf den Gedanken los, ohne sich um das Bild viel zu bekümmern. — Die Enunciationen und Eindrücke des Lebens in ihrer Fülle sind der Gegenstand der Poesie. Wer etwas schafft, was der gemein-menschlichen Fassungskraft nichts ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich erschliesst, hat vielleicht ein philosophisches Problem glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet. — Poetisch wahr ist das, was man als wahr fühlt, philosophisch wahr das, was man als wahr weiss. Es liesse sich sehr gut durchführen, dass der Poesie die natürliche Ansicht der Dinge zu Grunde liege, der Prosa aber die gesellschaftliche.“ (Vergl. Wagner, ges. Schr. III. 55 ff.) Am meisten erbittert den Dichter das Gerede der Professoren vom Zwecke des Schönen, welcher das Vergnügen sein soll. „Wenn man je auf praktische Wirkungen des Schönen achten will, wer wird da blos das Vergnügen nennen, das auch das Angenehme hervorbringt und das Schöne nur insofern, als es auch angenehm ist. Rechnet man für nichts die Erhebung des Geistes, die Erhöhung des ganzen Daseins, das Thätigwerden von Gefühlen, die oft im ganzen wirklichen Leben nicht in Anregung kommen? den Ueberblick über das Ganze des Lebens, die Einsicht in die eigene Brust, in das Getrieb eigener und fremder Leidenschaften? das Wacherhalten des Enthusiasmus jeder Art, den die engen Verhältnisse der Bürgerwelt so leicht einschläfern? — Darum sind von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, dass an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Zieles. Wenn nun aber ein stockdürrer, lederner Skribent in einer grässlichen Dissertationsprosa die Angelegenheiten des Gemüths und der Phantasie vor den Richterstuhl des Militarismus und Socialismus schleppt, so ist das die ekelhafteste Gerichtsverhandlung, die man sich denken kann.“ Die Spitze dieses Ausfalles wendet sich gegen Gervinus, in dessen Verurtheilung er mit Wagner zusammentrifft. Gerade an unsern beiden Künstlern hat die Litteraturgeschichte viel gesündigt. Grillparzer hat seit 1817 noch zehn grosse Dramen der Bühne geschenkt, aber das litterarische Deutschland kennt ihn nur als Verfasser der „Ahnfrau“. In neueren Werken finden wir längere Exkurse über Gleim, Uz, Raupach u. s. w., während Wagner, wenn es gut geht, in einer An-

merkung als Autor von Operntexten, etwa wie Scribe und Da Ponte, abgethan wird. Was Grillparzer über unsere Litteratur selbst vorbringt, ist äusserst interessant, wobei man immer beachten muss, dass er, als Altösterreicher, nationalen Gefühlen nicht zugänglich war. „Erstens“, lässt er (1841) Friedrich den Grossen sprechen, „leugne ich euere deutsche Litteratur in dem Sinne nämlich, als es eine französische, italienische, englische, spanische giebt. Aus Nachahmung entsprungen und nicht aus Naturdrang, aus Büchern, nicht aus eigenthümlicher Auffassung hat sie sich sämtliche Litteraturen angeeignet, weil sie die letzte war. Indess die Engländer in ihrem Shakespeare eine komplette Theaterbibliothek für Jahrhunderte besitzen, die Spanier nur das Grabscheit anzusetzen brauchen, um aus ihrer Vergangenheit Schätze für alle Zukunft zu erheben, die Franzosen frischweg zwei litterarische Jahrhunderte wegwerfen und mit dem Neubegonnenen voll ausreichen, hat das deutsche Theater kaum ein Dutzend Stücke aus seiner Vorzeit gerettet, die den Kenner befriedigen. — Die Deutschen können nicht komponiren. Was in Frankreich der letzte Skribler kann, ist in Deutschland höchstens die Gabe Weniger. — Das Wesen des Dramas ist strenge Kausalität. Das Unerwartete darf und soll allerdings vorkommen, aber wie es eintritt, muss es wirken wie ein Notwendiges, durch sich selbst Gerechtfertigtes. Ohne Naturgemässheit giebt es in der Kunst keine Wahrheit und ohne Wahrheit keinen Eindruck. Alle unsere Vorstellungen von Existenz sind nur vom Existierenden abgeleitet, und wenn man das letztere aus den Augen verliert, so giebt es nur Träume aber keine Wesen, logische Möglichkeiten aber keine Wirklichkeiten. Die Kunst soll aber eine höhere Welt sein, ein erhöhtes Wachen mit glänzenden Gestalten. — Auch das Wunderbare ist dem Anschluss an die Natur nicht enthoben, dadurch, dass es eine aus der Menschennatur fliessende, durch den Lauf der Jahrhunderte ausgebildete Form des Wunderbaren giebt, der es treu bleiben muss. Auf gleiche Weise können beim Fühlen und Wollen allerdings die Motive ausser dem Kreise der Natur liegen, aber aus diesen Motiven muss psychologisch natürlich der Gefühls- und Willensakt fliessen.“ (Vgl. Wagner IV. 82 ff.)

Bei dieser kleinen Auslese möge es einstweilen sein Bewenden haben. Wen die voranstehenden Proben neugierig machten, der findet im 12. Bande von Grillparzer's Werken eine Fülle geistvoller Bemerkungen, welche ihn selbst da, wo er ihnen nicht zustimmen kann, fördern und anregen werden. Die nöthigen kritischen Gesichtspunkte sind im Verlaufe dieses Aufsatzes hinlänglich festgestellt worden.

Voraussichtlich wird auch in Deutschland das Interesse für den österreichischen Dramatiker bald weitere Kreise ergreifen, vielleicht wird er sogar „in die Mode kommen“, wie jetzt in Wien. Seltsam! Die Kritik, die ihn ehemals nicht genug verlästern konnte, schmückt sich jetzt mit unverständenen, aus dem Zusammenhange gerissenen Fetzen seiner Gedanken! Die wahren Freunde des Dichters sind zum Glücke nicht die, welche am Markte seinen Namen am lautesten ausrufen, sondern die, welche ihn lieben, seine Grösse bewundern, sein unglückliches Leben bemitleiden, und das, was er gefehlt hat, schonend aber unerschrocken erörtern. Das „Ehrt eure deutschen Meister“ soll nicht umsonst auch für ihn gesungen sein: wodurch aber vermöchten wir sein Andenken schöner zu ehren, als durch aufmerksames Lesen und sorgfältiges Aufführen seiner Werke?!

Richard Batka.

Adolf Schmidt.—Rudolf Zenker.—Nikolaus Creutzburg.†

Die Jahreswende hat unserer Genossenschaft neue Opfer gekostet. Der Kreis der Getreuen hat viel verloren — hoffen wir — um neu zu gewinnen. Schöne Beispiele für tüchtige Nachfolge sind gegeben worden, und als solche leben die dem Leben Entrissenen bei uns fort. —

Adolf Schmidt, der langjährige „Vertreter“ von Viersen in der Rheinprovinz, der am 9. Januar 1893 nach kurzem Kranksein verschied, hat seine Treue zu Bayreuth vom Anbeginne durch Bethätigung prächtig bewährt. In der schweren Zeit des „Defizites“ war Er es allein, der aus der breiten, in Staat und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts maassgebenden Menge der gebildeten und wohlhabenden Bürgerschaft mit opferwilliger Spendung für die nothleidende Sache des deutschen Idealismus eintrat. Und als 13 Jahre später, im Sommer 1890, ein moralisches Defizit uns bedrohte, da war es sein warmherziges, recht-schaffenes Wort, das zur rechten Zeit gesprochen die versammelten Abgeordneten der „Vereine“ sofort auf die richtige Bahn zurückrief, auf den einzig berechtigten Platz gegenüber der von uns nach Aussen zu vertretenden Sache stellte, und damit den guten Geist von Bayreuth an das Steuer setzte, der das schwankende Fahrzeug des öffentlichen Wagnerianismus durch Sturm und Klippen wieder an das sichere Ufer der Eintracht führen konnte. Das waren die Thaten und Worte eines Deutschen, wie er sein soll. —

Als ein Solcher ist auch Rudolf Zenker schon frühe thätig in unsern Kreis getreten, den er noch im besten Mannesalter am heiligen Christtage 1892 allzubald verlassen sollte. Er war es insbesondere, der zur Begründung und Förderung des neuen „Patronatvereins“ nach 1876 in Leipzig mithalf, von wo aus damals die Neuanregung des Vereinslebens ausgegangen für das am Defizit leidende, anscheinend entkräftete, doch schon die Idee der „Schule“ und das Werk des „Parsifal“ in sich ausreifende Bayreuth. Und wo immer es sonst etwas zu thun gab in jener „Geburtsstadt“ von 1813, was mit dem Namen ihres grössten Kindes verknüpft war, immer war unser treuer, deutsch-bürgerlicher Kaufmann, ohne sich jemals undeutsch vorzudrängen, Dank seinem eigensten, herzhaften Eifer, bei der Hand und an der Spitze. —

Auch dort in Leipzig musste Nikolaus Creutzburg, der liebe, noch jugendliche Curländer, seiner lange an ihm zehrenden tödtlichen Krankheit am 30. Dezember 1892 erliegen, an jener selben Stätte seines deutschen Lernens und Lebens, wo er jahrelang seinen vortrefflich fördernden Einfluss auf den geistig regsamen Akademischen Wagnerverein ausgeübt und durch seine innige Liebe zum Meister und seine Sache vorbildlich auf die nachwachsende Jugend eingewirkt hatte. Als Mitarbeiter der „Bayreuther Blätter“ schrieb er für 1887 einen Aufsatz über „König Marke“; eine unvollendete Arbeit, die er, Zoologe von Fach, zur „Kritik des modernen Materialismus“ zu liefern begann, wird sein Gedächtniss an dieser Stelle erneuern und vertiefen helfen. —

Karl Hill. †

— — „Dass Hill so vollständig meine dringend von mir ihm empfohlene Aufgabe löste, nämlich jeden, ihm sonst so natürlichen, gefühlvoll-gemüthlichen Akzent zu vermeiden, stäts nur Hast, Gier, Hass und Wuth zu zeigen, und zwar noch selbst da, wo er als kaum sichtbares Gespenst nur noch flüstern darf — dass, sage ich, dieser ungemein begabte Künstler hierdurch eine so charakteristische Leistung von höchster Meisterschaft uns bot, wie sie ähnlich nirgends auf dem Gebiete des Drama's noch angetroffen war“ — —

dies ward dem grossen Künstler, dem Bayreuther Darsteller des Alberich von 1876, später des Klingsor von 1882, in seines Meisters eigenen Worten zum unvergleichlich ehrenvollsten, alles Vergängliche der Erscheinung weit überdauernden Denkmal! Damit haben auch unsere „Blätter“ schon vor 14 Jahren im letzten Stücke ihres ersten Jahrgangs, wie an der Pforte unseres geistigen Werkes für die Bayreuther Kunst, ihr Bekenntnis abgelegt für jenen Künstler, der zu den ganz Seltenen gehörte, deren Einzelleistung nicht nur als harmonischer Theil des hier allein giltigen Meisterwerkes ihren Werth hatte, sondern durch seine vom Meister bezeichnete, persönliche Bedeutung eigenartig mitgewirkt hat an der wunder-vollen Reihe künstlerischer Beispiele für das Wesen des neuen deutschen Styls. — Alberich! — Das Dämonische in der Idealität — einmal war es auf der dramatisch-musikalischen Bühne verwirklicht worden! In Nacht verschwand der Alben-fürst — in den Trümmern seiner Zauberburg Klingsor — auf Nimmerwiedersehen. Aber die Nachwelt wird wissen, dass sie einst waren, — was sie bedeuteten. Der Meister hat gesprochen. — Und ein höherer Meister sprach. In Nacht und Trümmer seiner selbst musste der Geist des Künstlers versinken, durch traurige Jahre siechte er dem Tode zu, der ihn nun erlöste. Am Tage der Vollendung des Parsifal — zugleich dem zehnten Todestage dessen, der als glücklicher Bühnenleiter zuerst unsern genialen Freund dem Theater zugeführt — dem selben Theater, welchem er seitdem seine ganz Künstlerkraft gewidmet: am 13. Januar 1893 ist dort, in dem ihm heimisch gewordenen Schwerin, der echt bürtige Sohn der alten Reichsstadt am Maine, Karl Hill, gestorben. Ein letztes, tragisch umdüstertes Bild aus versunkener schöner Zeit und Gemeinsamkeit! Ein Name nur noch — aber ein Name, der lebt mit den Werken, welche die Zeiten überdauern, mit der Gemeinsamkeit, welche Generationen und Völker umfasst, mit einer ganzen idealen Welt: mit Bayreuth!

H. v. W.

Bertha von Marenholtz

geb. von Bülow†.

Am 9. Januar d. J. starb in Dresden nach längerem Leiden und im fast vollendeten 82. Lebensjahre Freifrau von Marenholtz-Bülow, Excellenz, deren Name mit der Geschichte der neueren Pädagogik für alle Zeit innig verknüpft sein wird. Mit Wort und That hat die Verewigte für den Gedanken einer neuen Erziehung zeitlebens rastlos gewirkt und sich besonders um Erhaltung und Befestigung der Lehre Friedrich Fröbels im In- und Ausland hoch verdient gemacht.

Ihre zahlreichen Schriften geben Zeugniß von der hohen Einsicht, mit welcher sie deren Bedeutung für unsere Zeit erkannte, und die von ihr ins Leben gerufenen Erziehungsvereine, sowie die von ihr begründete Fröbelstiftung in Dresden mit dem damit verbundenen Seminar für Kindergärtnerinnen zeigen, wie sehr sie es verstand, ihre Gedanken auch praktisch auszuführen. Auch die Zeitschrift, „Die Erziehung der Gegenwart“ wurde zu diesem Zweck von ihr gegründet. Um zu beweisen, dass der Fröbel'sche Kindergarten nicht etwa nur für die höheren Klassen bestimmt, dass er vielmehr berufen sei, eine Grundlage für die allgemeine Volksbildung zu werden, schuf Frau v. M. die sogenannten Volkskindergärten, deren erster im J. 1860 zu Berlin von ihr gegründet ward, und die später in zahlreichen Städten zum Segen der ärmeren Bevölkerung Eingang fanden. Ueberall aber war sie bemüht, die Methode vor der so nahe liegenden und thatsächlich auch in der grossen Mehrzahl der Kindergärten eingetretenen Verflachung und Künstelei zu bewahren und das ihr zu Grunde liegende tiefere pädagogische Prinzip zur Geltung zu bringen.

Wohl viele haben in der Noth unserer Zeit die Nothwendigkeit einer neuen Erziehung erkannt und sind eifrig bemüht gewesen, eine solche herbeizuführen, niemand aber hat, besonders wo es sich darum handelte, in Theorie und Praxis eine neue Grundlage für die Jugenderziehung zu schaffen, sein ganzes Leben mit solcher Hingabe und Begeisterung in den Dienst dieser Idee gestellt, als es von Seiten dieser seltenen Frau geschah, deren Name einen Ehrenplatz in der Geschichte deutscher Kultur verdient. Ihr Herz schlug für ein hohes Menschheitsideal, darum möge auch an dieser Stelle ihr Andenken gefeiert werden.

G. Wittmer.

Lagarde-Stiftung.

„Wie bekannt geworden ist, hat Paul de Lagarde die Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen als Erbin seines Nachlasses eingesetzt. Aus dem Zinsertrage soll in Zukunft die Herausgabe einer fortlaufenden Reihe von Druckwerken bestritten werden. Dieser Plan entspricht Lagarde's Grundsätze, nach welchem er es stäts für seine erste Pflicht gehalten hat, gleichviel ob er wissenschaftliche oder öffentliche Dinge oder Personen beurtheilte, dazu die Urkunden vorzulegen. Dabei hat er seiner Stiftung ein Arbeitsfeld von solcher Weite abgesteckt, als die Mannigfaltigkeit seiner eigenen schriftstellerischen Thätigkeit erwarten lässt. Jene Drucke können umfassen

auf der einen Seite: kulturgeschichtliche Texte des Mittelalters, namentlich seiner Aerzte, Chemiker und Botaniker; Briefwechsel verdienter Gelehrter; Folgen von Gesandtschaftsberichten und Briefen bekannterer Staatsmänner und Publicisten; auf der anderen Seite: die Werke der Kirchenväter und Scholastiker, sowie der eranischen, neuägyptischen und semitischen Litteraturen ausser Hieroglyphen, Keilschrift und specifisch jüdischen Schriften des späteren Mittelalters.

Durch das Maass seiner Mittel genöthigt, hat Lagarde die selben lediglich für die Herstellung der Bände im Drucke bestimmt. Um die Mittel zur Unterstützung der Vorarbeiten, welche für die Textausgaben dieses Vermächtnisses nothwendig sind, zu gewinnen, hat nun eine grössere Anzahl von Verehrern, Freunden und Schülern Lagarde's den Plan einer ergänzend zu der Hauptstiftung hinzutretenden

Stiftung der Freunde Paul de Lagarde's

gefasst und fordert zu einer Geldsammlung für die selbe auf, durch welche, als durch Förderung wissenschaftlicher Arbeit in dem besonderen Sinne, wie Lagarde sie verstanden hat, ihm ein in fernen Zeiten wirksam bleibendes Denkmal gesetzt werden soll. Wenn auch unter den oben bezeichneten Aufgaben solche sind, welche dem allgemeinen Interesse ferner zu liegen scheinen, so hat doch gerade Lagarde durch seine „Deutschen Schriften“ wie durch seine „Mittheilungen“ gezeigt, wie die gelehrteste Einzelforschung mit den Forderungen und Fragen des Lebens aufs Innigste zusammenhängt und in das Ganze einer umfassenden und eindringenden Weltanschauung mit aufgeht. Die Obengenannten glauben daher auf das Entgegenkommen auch weiterer Kreise zur Unterstützung ihres Planes rechnen zu können“.

Indem wir auch unsern Bayreuthern die vorstehenden Sätze aus dem Rundschreiben, welches den Plan der Lagarde-Stiftung in die Oeffentlichkeit einführt, zur Kenntniss bringen, wollen wir nicht unterlassen, ihnen zur Erläuterung und Anempfehlung noch einige Worte hinzuzufügen. Mancher unter uns wird den obigen Zweck vielleicht zu speziell, zu gelehrt, zu wenig unseren Zielen nahekommend finden; er wird ihn vielleicht sogar zu wenig Lagardisch finden, insofern er sich gewöhnt hat, in Lagarde einen unserer grossen Bannerträger in den schweren Kämpfen der Zeit, doch vor Allem den Verfechter und Vertreter religiöser, sozialer und pädagogischer Reformen zu erkennen. Den also Urtheilenden wäre denn für jetzt zu erwidern, dass sie mit letzterer Auffassung an sich zweifellos im Rechte sind, und dass ihr im Laufe der Zeit ebenso zweifellos Rechnung getragen werden wird, indem es gar nicht ausbleiben kann, dass an den Namen Lagarde's noch weitere Bewegungen im Sinne eines Eingreifens durch, sei es „Stiftungen“ oder was sonst, auf den genannten weiteren Gebieten sich anknüpfen; dass aber vorerst die Vorkämpfer Lagarde's eben auf diesen weiteren Gebieten mit vollem Bewusstsein von der Verfolgung derartiger Projekte abgesehen haben, schon aus Pietät für den verewigten Meister, welcher mit unzweideutigster Bestimmtheit gerade jenes anscheinend rein gelehrte Ziel als das zunächst über seinen Tod hinaus mit allen Mitteln Anzustrebende bezeichnet hat. Und gewiss hat er sich dabei, wie bei allen grossen Akten seines Lebens, etwas Schwerwiegendes, etwas Ernstestes gedacht. Vielleicht dieses: dass der Saame, welchen er auf den Feldern der Religion wie der Pädagogik ausgestreut habe, mit der Zeit von selber aufgehen müsse — und in der That wird vielleicht schon eine nahe Zukunft lehren, dass hier mit äusserst geringen Mitteln sehr viel zur Ausbreitung Lagarde'schen Geistes gewirkt werden kann —, während er für die Sicherung seines gelehrten Lebenswerkes besondere Schutzmaassregeln darum zu bedürfen glaubte, weil er die Zeitströmungen für einem reinen Wirken im Dienste der Wissenschaft verhängnissvoll ungünstig erkannte, und darum an seinem Theile Alles thun wollte, um jedem in seinem Geiste Strebenden und Wirkenden eine Zuflucht und einen Anhalt zu gewähren. Weit über das Materielle der vorbezeichneten Forschungsobjekte hinaus — welche so gewissermaassen nur nebenbei und zufällig die eigenen des Stifters sind — hat daher jene Bestimmung vor Allem den idealen Sinn, in unserer Zeit, da Alles nur zu Zwecken ausgebeutet wird und die Wissenschaft, weil ein Haupthebel zur Erlangung autoritativer Stellungen und einflussreicher Aemter, zu ganz besonders gefahrvollen Ausbeutungen sich hat hergeben müssen, gerade dieser, wie einst in den Klöstern des Mittelalters gegen die Barbareien, so heute gegen die Raffinements und Ausartungen des Zeitalters eine geweihte Zufluchtsstätte zu bereiten: ein ideales Beginnen,

das, im Namen Lagarde's, am Ende auch zu einem Bayreuther für sich selbst-sprechen sollte!

Beiträge wollte man an den Kassenführer der Stiftung, Prof. Dr. G. Hoffmann in Kiel, Schwanenweg 10, oder auch an das unterzeichnete Mitglied des engeren Comité's einsenden.

Wilhelmshöhe bei Cassel, 15. Januar 1893.

Prof. Dr. L. Schemann.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Brünn. Zweigverein. In der Hauptversammlung am 16. 1. 93. wurden in den Vorstand gewählt: Direktor Adolf Baumann, Obmann; k. k. Professor Otto Rupp, Stellvertreter; Dr. Rich. Gürtler, I. Schriftwart; Musiker Rich. Wickenhausen, II. Schriftwart; Prokurist Josef Weiss, Säckelwart; Musiker H. Janoch, Beamter Alfred Eder, Beiräthe. —

Wien. Neuer Wagner-Verein. Der Ausschuss des Vereins ist für das Jahr 1893 folgendermaassen zusammengesetzt: Obmann — Herr Karl Haller, Bürgerschullehrer, IV. Schaumburggasse 11; Obmann-Stellvertreter — Herr Alois Traeger, Drd. d. Phil.; 1. Schriftwart — Herr Max Egger, Bürgerschullehrer; 2. Schriftwart — Herr Ernst Ruckenstein, stud. jur.; Säckelwart — Herr Walther Kunz, Kaufmann; Kunstwart — Herr Victor Bause, Musiker; Ausschüsse: Herren Gustav Schnabel, Richard Haller, Otto Ruckenstein, Johann Frauen-gruber. —

Veranstaltungen in Vereinen und Ortsvertretungen.

Brünn. Zweigverein. 12. 4. 92.: Vorspiel der „Götterdämmerung“, 2. Scene; „Stehe still“, „Träume“; *Isoldens Liebestod*, Liszt's „Lorelei“, Beethoven, Geistertrio. — 26. 11. 92.: *Marke's Klage*; *Tristan und Isolde* II, 2.; *Isoldens Liebestod* (Liszt), *Albumblatt* f. Viol.; Liszt, *Préludes*. — (Mitwirkende: Fr. Kienemund, Hr. Gürtler, Janoch, Koretz, Rottenberg, Shukowsky, Staeven.) — Vortrag des Hrn. Dr. R. Hirschfeld über die Entwicklung der Oper. —

Darmstadt. Zweigverein. XVI. Vereinsabend am 24. 10. 92. *Tannhäuser* III. Akt 2. Scene (Hofsänger Hr. M. Stury), *Lohengrin* II. Akt, 2. Scene (Fr. Dietz, Hofsängerin Fr. Neumeyer); Werke von Beethoven (Leonoren-Arie, Fr. Dietz), Lieder von Liszt („Ich scheide“, „Lorelei“), Cornelius („Komm, wir wandeln zusammen“), Ph. zu Eulenburg („Sehnsucht“, „Sängers Tod“) (Fr. Dietz, Hr. Stury), Schumann (Hebbel's „Schön Hedwig“, „Hofschauspielerin Fr. Cramer). — XVII. Vereinsabend am 28. 11. 92. *Wolframs Anrede* (Hr. A. Müller aus Frankfurt a./M.), *Amfortas Klage* (Hr. Müller), *Wolfram's Gesang* I. Akt *Siegmunds Lenzeslied* (Hr. Prof. Ritter aus Würzburg), *Zwiegesang* a. d. *Fl. Holländer* (Hofsängerin Fr. Jungk. Hr. Müller), Suite von J. S. Bach (Hr. Prof. Ritter), Liszt, *Romance oubliée* für Altgeige und Klavier (Hr. Prof. Ritter, Hr. Kirchenmusikmeister A. Mendelssohn.) —

Graz. Zweigverein. Am 23. 11. u. 2. 12. 92 Klavierabende des Herrn Alfred Reisenauer. Werke von Bach, Beethoven und Liszt. —

Grossenhain i. S. Zweigverein. Im Jahre 1892: XXXII. Vereinsabend am 9. 2.: *Elsa's Traum*, „*Der Engel*“ (Fr. Therese Saack a. Dresden), Werke von Beethoven, Bizet, Dürner, Goltermann, Liszt (Rhapsodie hongroise Nr. 6), Mascagni, Popper, Saint-Saëns (Fr. Saack, Hrn. Kammervirtuosen C. Hess und F. Böckmann a. Dresden). — XXXIII. Vereinsabend am 21. 3.: *Preislied* (Hr. Ad. Gunkel a. Dresden), *Wiegenlied* (Fr. M. Medefind), Werke von Bach, Beethoven, Chopin, d'Albert, Götz, Gunkel, Medefind, Ries, Sarasate, Volkmann, Weber-Liszt (Polonaise, E-dur), Fr. Medefind, Hr. Gunkel, Hr. Hess a. Dresden). — XXXIV. Vereinsabend am 24. 10.: „*Träume*“ (Fr. Freitag), *Erzählung vom Grale* (Hr. Hofsängersänger Anthes a. Dresden), Werke von Alard, Bach, H. Becker, Beethoven, Chopin-Sarasate, Cornelius, Rubinstein, Schubert, Tosti (Hr. Anthes, Kammermusiker Drechsler, Musik-Direktor Zillmann a. Dresden). — XXXV. Vereinsabend am 5. 12.: *Senta's Ballade* (Fr. Margarete Gühne), *Wolfram's Anrede* (Hr. Operns. Fr. Vogel), Werke von Bendel, Götz, Mozart, Reinecke, H. Riedel, Schumann, (Fr. Gühne, Hr. Vogel, Hr. E. Heyneck vom Leipziger Gewandhause, Hr. Fr. E. Thiele, Pianist a. Leipzig.) —

Kiel. Zweigverein. Vereinsabend am 2. 12. 92: *Kaisermarsch* (für 2 Flügel: Hr. Musikdir. C. Borchers u. A. Keller), *Marke's Klage*, „Träume“, *Wotans Abschied* (Hr. Hauptm. F. v. Bergmann), *Feuerzauber* (Hr. A. Keller); Liszt: *les Préludes* (Hrn. Borchers u. Keller). —

Plauen. Zw.-V. II. Abonn.-Konzert am 11. 1. 93: Werke von Beethoven, Bruch, Chopin, d'Albert, Franz, Massenet, Niemann, Scharwenka, Schubert, Somborn, Wilhelmj, Wagner-Paraphrasen von Brassin u. Wilhelmj. Mitwirkende: August Wilhelmj, Frl. M. Schäfer, Frau v. Radecki, Hr. Rud. Niemann. —

Riga. Wagner-Verein. 29. 9. 92. II. Vereinsabend: Beethoven, Cavatine a. d. 13. Streichquartett (Bankwitz, Waack, Wolferz, Helling); *Elsa's Traum* (Frl. M. v. Grudzinsky). Bach, A-dur-Sonate für Violine u. Klavier (Bankwitz, Waack); *Gebet der Elisabeth* (Frl. M. v. Grudzinsky); Liszt, 1. Konzert Es-dur (G. Berger, Waack). — 13. 10. 92. II. Vereinsabend: Beethoven, Trio op. 1 Es-dur (Frau E. Kühn, Hr. A. v. Hirschheydt, Dr. Helling); Gluck, Scene aus „Orpheus“ (Frl. Monica Hunnius); Mozart, c-moll-Phantasie (Frau E. Kühn); Preislied a. d. „Meistersingern“, für Viol. u. Klavier v. A. Wilhelmj (A. v. Hirschheydt, Waack); Mozart, Arie der Elvira (Frau M. Volkrodt-Kretschy); „*Siegfried*“-Paraphrase v. A. Wilhelmj (A. v. Hirschheydt, Waack). — 19. 10. 92. I. Beethoven-Cyclus-Abend: 3 Sonaten op. 12, 1—3 für Klavier u. Violine (Frl. Olga v. Radecki, Hr. Bankwitz). — 26. 10. 92. Vortrag des Herrn C. Fr. Glasenapp im Gewerbe-Verein: Das Drama Richard Wagner's, nach H. S. Chamberlain. — 3. 11. 92. III. Vereinsabend: Bach, Mennets und Bourrée a. d. 6. Violin-Sonate (Bankwitz, Waack); Gluck, Arie der Iphigenie in Tauris (Frl. Köhler); Mozart, Divertissement (Frl. A. v. Jung, Hr. Bankwitz); *Der Tannenbaum* (Frl. Köhler); Beethoven, c-moll-Konzert op. 37 (Frl. v. Engelhardt, Hr. Möllersten). — 9. 11. 92. I. Beethoven-Cyclus-Abend (Wiederholung).

Wien. Akad. W.-V. — Zweigverein. I. Interner Musikabend am 22. 11. 92: *Chor a. d. „Feen“* („Heil sei dem holden Frieden“), *Zwiegesang a. d. Fl. Holländer* (Frau v. Ehrenstein, Hr. Neidl, k. k. Hofoperns.), *Albumblatt f. Viol. u. Klav.*, bearb. v. Wilhelmj (Hrn. Herold u. Hynais); Werke von Bach, Berlioz (Chor a. d. 2. Finale v. „Benvenuto Cellini“), Beethoven, Bruckner (1. Satz der VIII. Symph.), Löwe („Die verfallene Mühle“). — II. Interner Musikabend am 29. 12. 92: *Elisabeth begrüsst die Sängerhalle*, *Kundry's Erzählung von Herzeleidens Tode*, *Isoldens Liebestod* (Frau Amalie Materna), Liszt, Chor der Kreuzritter a. d. „Heiligen Elisabeth“, Threnodie u. Canzonetta a. d. *Années de pèlerinage* (Hr. Hynais); Beethoven („Bitten“, Frau Warnegg, k. k. Hofoperns.) Hugo Wolf (Musik zu Ibsen's „Fest auf Solhaug“, Frau Warnegg, Hr. F. Kraus), Schubert, („Mignon“, Fr. Warnegg), Jan Pieters Swelinck (Cantio sacra, 5-stimmiger Chor). —

Ein Bild Heinrichs von Stein.

Für Freunde und Verehrer Heinrichs von Stein wird durch Herrn Hofphotographen Hans Brand in Bayreuth nach einem grösseren Bilde ein Cabinetporträt angefertigt werden, das für den Preis von 1 *M.* auf Bestellungen bei der Redaktion der „Bayr. Blätter“ abgegeben werden soll. Im Gedenken an den bevorstehenden Geburtstag des theuren Dahingeschiedenen, 12. Februar, erlauben wir uns hierauf besonders aufmerksam zu machen. —

13. Januar 1893.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Berichtigungen.

In dem Aufsätze „König Marke“ von Rudolf Schlösser“, I. Stück d. J., sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

Seite 26, Zeile 12 von oben: Das Zeichen „ vor „und zwar, anstatt vor „Tristans.
 „ 28, „ 7 von unten: Asket, anstatt Onkel.
 „ 29, „ letzte Zeile: Ausführungen, anstatt Aufführungen.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

IV.

Lasset uns aufwachen, liebe Deutsche, und Gott mehr als die Menschen fürchten!

(Luther.)

Parsifal's Gebet.

Ein Märchen von Houston Stewart Chamberlain.

Es war am Abend jenes Charfreitages, an welchem Parsifal in der Gralsburg ankam und durch die Berührung mit dem heiligen Speere Amfortas' schreckliche Wunde heilte.

Der letzte Knappe hatte mit tiefer Verneigung das Schlafgemach verlassen. Zum ersten Male war Parsifal, als König, allein. Müde war er sehr; wohl ebenso müde wie an jenem Weihnachtsabend, von welchem ich Dir schon erzählte; denn was hatte sich Alles im Verlaufe dieses einen kurzen Tages zugetragen! Aber es war eine ganz andere Müdigkeit; damals sah es so leer in seinem Herzen aus, als ob die körperliche Anstrengung auch seine Seele ausgesogen hätte; trübe, matt, entmuthigt hatte er sich neben seinem Pferde hingestreckt; jetzt waren Herz und Seele übertoll, ja, sie konnten es gar nicht Alles fassen, diese Fülle von übermächtigen Eindrücken, die ihn empfinden liess, als sei sein ganzes vorangegangenes Leben nur die Vorbereitung zu diesem einen Tage gewesen. Parsifal war es, als ob der kostbare Segen aus seinem Herzen überflösse und seinen ganzen Körper durchströme, als wäre er durch ihn umgewandelt und zu Riesengestalt herangewachsen, als würde er sich bald auf Schwingen von der Erde erheben! Er betastete sich am ganzen Körper und fasste seinen Kopf mit beiden Händen. Ja! er war es doch, Parsifal, der einfache, schwache Mensch, der Thor! Gottes Gnade allein hatte ihn gross gemacht; dieses Bewusstsein drängte sich ihm plötzlich so mächtig auf, dass er überwältigt an seinem königlichen Bette auf die Kniee sank.

Wenn des Menschen Empfindungen und Gedanken auf Gott gerichtet sind, so ist das Gebet. Es geschieht aber oft, dass, wenn Einer mit voller Inbrunst sich im Gebet vertieft, Gott nun dessen Gedanken und Empfindungen erfasst und sie dort hinlenkt, wo es Seiner Weisheit sie hinzulenken gefällt. So mag es Parsifal wohl jetzt ergangen sein.

Als hätte er durch die Augen eines Anderen geschaut, so sah er sich selber am frühen Morgen dieses Tages; neben ihm lag der vor wenigen Augenblicken verschiedene Allat, und in einiger Entfernung, über dichtbewaldete Abhänge hinweg, blitzten die Zinnen der Gralsburg in den ersten Strahlen der soeben über den Horizont aufsteigenden Sonne. — Noch bei

Sternenschein war er, treu seiner Gepflogenheit, von der Nachtraststätte aufgebrochen. Eine eigenthümliche Erregung schien sich Allat's, seines treuen Rosses, bemächtigt zu haben. Kaum vermochte Parsifal es zu bewältigen, so stürzte es bergauf, bergab; dabei verschmähte es sowohl Futter wie Trank, und wenn Parsifal seinen Willen durchsetzen und es mit Gewalt zurückhalten wollte, wieherte es mit so eigenthümlicher, herzergreifender Stimme, dass er jenes Traumes gedenken musste, in welchem Allat zu ihm geredet hatte, und dass er, fast ehrfurchtsseu, die Zügel wieder hängen liess. So kam es, dass sie noch vor Sonnenaufgang einen weiten Weg zurückgelegt hatten. Und da, plötzlich, nach Ueberwindung eines langen und furchtbar steilen Abhanges, den Allat unausgesetzt im Trabe erklommen hatte, da lag die jahrelang gesuchte, die heilige Burg vor ihnen! Parsifal war gleich vom Pferde gesprungen; er kniete in dem frischen Thau der Wiese nieder und, die Hände zum Himmel emporgehoben, die Augen aber unverwandt auf die Gralsburg gerichtet, dankte er Gott aus vollem Herzen. Kaum konnte er sich von dem so lange heiss ersehnten Anblick trennen; dann aber sprang er frohlockend auf die Füsse und wandte sich um, Allat zu rufen. Aber wehe! was sah er? Das treue Thier lag auf dem Boden ausgestreckt und keuchte und kämpfte um Athem. Schnell eilte er hinzu, hob ihm den Sattel ab und löste den Zaum — — — Doch schon verschied der gute, liebe Allat mit einem letzten, fast menschlichen Seufzer. Parsifal fasste den Kopf des Pferdes in seinen Armen, hob ihn in die Höhe und küsste ihn und weinte, und mit der Verzweiflung eines Kindes rief er dem Genossen seiner schweren Wanderjahre immer wieder zu: „Allat, Allat! stirb nicht, ach, stirb nicht! Verlasse mich nicht! Du bist mein bester, mein treuester Freund; aus der Burg dort stiessen mich die Menschen hinaus, du aber hast mich wieder hingeführt! Muss einer von uns dem Tode zum Opfer fallen, so sei ich es, nicht du! Höre mich, Allat, erhebe dich! ich binde den heiligen Speer an den Sattel fest, du trägst ihn hin; ich aber lege mich hier her und sterbe — — —“. Da aber gewahrte er in dem Auge des edelen Rosses den Blick des Todes, jenen selben Blick, der schon ein Mal so gewaltig ihn ergriffen hatte. Nicht weit von dieser Stelle hatte Parsifal, als er das erste Mal das Gralsgebiet betrat, wo alle Thiere dem Menschen heilig sind, den Schwan erlegt. Als er dessen gedachte und nun wieder, unwillkürlich, den gebrochenen Blick des Allat betrachtete, da ging in Parsifal's Bewusstsein etwas Furchtbares vor sich, eine jener Umwälzungen, aus welcher ein anderer Mensch hervorgeht, da diesem die ganze Welt jetzt in einem anderen Lichte erscheint. Dass sein Eintritt auf das heiligste Gebiet des Friedens und der allgemeinen Liebe immer mit dem Tode eines unschuldigen Thieres erkaufte werden musste, — — er empfand, dass das kein Zufall sei, sondern das Walten einer unsichtbaren Macht; sein eigenes Dasein erschien ihm fast wie eine Sünde oder eine Strafe; ihm war es, als trüge er die Last

einer Schuld, die weit über sein eigenes, enges Leben hinausreiche, als sei aller Schmerz und aller Tod sein Werk. Zwar dachte er sich die Sache nicht in ihren Einzelheiten aus, mit bestimmender Gewalt empfand er aber, dass auf der Welt kein Leiden bestehe, für das er nicht mit verantwortlich sei. Tief gebeugt stand er auf und langsam schritt er den Berg hinab, in den Wald.

Parsifal war ein ernster Mensch. Er verstand es nicht, aus einem Auge zu weinen und aus dem anderen zu lachen. Der strahlende Morgen freute ihn darum nicht mehr. Seine schwarze Rüstung erschien ihm jetzt wie das Trauergewand für den todten Allat. In seinen Kummer versenkt, schritt er dahin; er gedachte nicht einmal mehr der Gralsburg. So theuer hatte er seine Freude erkaufen müssen!

Dass Keiner seine Thränen sähe, schloss er das Visir.

Aus diesem düsteren Nachsinnen hatte ihn des Gurnemanzen Stimme geweckt. Doch nicht auf einmal; sein Sinn war so verwirrt, dass er zuerst gar nicht wusste, wo er stand; auch dünkte ihm der fromme Ritter mächtig gealtert und alles um ihn herum seit seinem früheren Aufenthalt auf Gral's Gebiet so verändert, dass er sich frug, ob er nicht träume, oder ob er etwa selber so umgewandelt sei, dass er das Altbekannte nicht mehr zu erkennen vermöge. Doch als Gurnemanz ihm kündete, heute sei der Tag, an dem der Heiland starb, da kehrte ihm das volle Bewusstsein wieder. Was der Tod sei, das hatte er soeben wieder an einem armen Thiere gesehen; nun erschaute er über die Berge und die Wasser und über die Jahrhunderte hinweg den gebrochenen Blick von Gottes eigenem Sohne, den die Menschen an das Kreuz geschlagen! Ach, welchen Blick! Und da wurde er seines hohen Lebensamtes wieder bewusst. Den Lanzenspeer, der das heiligste Blut vergossen, er hielt ihn in der Hand, durch Gottes Gnade durfte er ihn halten. Voll Demuth und Dankbarkeit kniete er vor der geweihten Waffe nieder; sollte er nicht hoffen, dass, wenn selbst dieser verbrecherische Stahl durch die Berührung des göttlichen Blutes auf ewig geheiligt war, auch sein sündenbelastetes Haupt durch die Berührung mit jenem Blicke des Gekreuzigten Erlösung finden würde? Er betete nicht den Speer an, das glaube nicht; aber im Staube hingestreckt, schaute er hinauf zu dessen Spitze; er sah den Heiland am Holze hängen und das heilige Blut sah er an der Lanze herunterfließen — — — Dass er diese gerade am Charfreitag, am Gedenktage ihrer entsetzlichen That, in die Gralsburg zurückführen durfte, das war gewisslich auch kein Zufall — — Ueberall waltete jene unsichtbare Macht — — Beruhigt, gestärkt, nunmehr zu voller Mannesreife gelangt, mit einem Glauben fester als Felsen es sind, war er aufgestanden und hatte er dem edelen Gurnemanz die Hand gereicht.

Und nun sah er auch alles wieder, was in so schneller Folge geschehen war: die Fusswaschung, die Salbung, die Erfüllung seines ersten königlich-priesterlichen Amtes an der armen Kundry, den Eintritt in die Gralsburg,

die Heilung des Amfortas — — — Einsam an seinem Bette knieend, frug er sich jetzt, wie er das Alles wohl vollbracht haben mochte? Er, den alle Welt den Thoren nannte? Nicht einmal, dass Könige überhaupt gesalbt werden, hatte er vorher gewusst! Das eine war dem anderen gefolgt, als wüchse es daraus, wie ein Stamm aus einer Wurzel; er hatte eben so wenig Bewusstsein gehabt von dem, was folgen würde, wie der Stamm von dem Blatte, dass er zu tragen bestimmt ist; aber eben so unfehlbar war stäts das Richtige geschehen. Nie, dessen entsann er sich bestimmt, waren ihm Zweifel gekommen, wie er handeln sollte, oder hatte er es sich im Geringsten überlegt; mit voller Bestimmtheit und mit der Empfindung einer Nothwendigkeit, welche kein weiteres Denken zuließ, war er von einer That zur nächsten geschritten. Und nun war das Werk vollbracht!

Tief neigte er sein Haupt im Dankgebete.

Da hörte er wieder den herrlichen Gesang im Gralstempel. Warum war er heute so viel schöner noch wie das erste Mal? so viel ergreifender? Jetzt verstand er, dass das von den Leiden der Ritterschaft herrührte; je grösser ihre Schmerzen, desto schöner ihr Gesang; Gottes Güte wurde hierdurch auch in den Leiden, die seine Allweisheit über die Menschen verhängte, geradezu sichtbar. Heute war wohl den Rittern das höchste Heil gekommen; aber gerade dieser Gesang liess Parsifal Etwas empfinden, was sein Verstand durchaus nicht zu fassen vermochte, — dass das Heil der Menschen des selben Wesens wie ihr Leid sei; die Wonne der Erlösung war nicht ein Aufheben der Schmerzen, sondern ihre Heiligsprechung, ihre Erfüllung. — Immer höher und höher stieg in dem göttlichen Gesange die Seele der Ersterbenden. Und Parsifal, das heilige Weihgefäss in den Händen, fühlte, wie diese Töne ihn von der Erde und von aller Beschränktheit des irdischen Daseins erlösen, und wie er auf ihren Schwingen himmelwärts schwebte. Und als er die Augen unverwandt nach oben richtete, da gewahrte er eine Taube, die vom Himmel zu ihm sich hinabsenkte! Ihm war es, als zöge sein eigener Blick mit der Gewalt der Sehnsucht diesen Boten Gottes zu sich hinunter. Und wie die Taube immer tiefer stieg, sank auch der Gesang aus den höchsten Höhen des Tempels hinunter, wurde nach und nach leiser, verstummte zuletzt. Der Gral erglühte auch nicht mehr. Alles blieb auf den Knien hingestreckt.

Doch als Parsifal die geweihte Schaafe wieder hinstellte, da gewahrte er die ihm von Weihnachten her so wohl bekannten drei Weisen aus dem Osten. Dicht an dem heiligen Tische knieten sie und blickten ihn fromm und freundlich an.

Der jüngere trat feierlich auf ihn zu und sprach: „Sieh, Parsifal, wohin die Hoffnung dich geführt hat! Du bedarfst ihrer aber jetzt mehr denn je. Denn keine Erfüllung — auch nicht die höchste, wie diese — ist die Blüthe, die des Menschen Traum sich malte, sondern sie ist ein neuer Same, und jenes Hoffen war schon, unbewusst, die wahre Blume; der Same aber

kommt wieder in die dunkle Erde hinab und muss nun, durch neue Triebe, von neuem zum Licht empor zu wachsen streben. Gott ist eben nicht bloss grösser, stärker, weiser — wie wir, sondern er ist ganz anderer Art, und darum ist die Hoffnung des reifen Mannes und sogar des Greisen genau eben so wahnvoll wie die des Jünglings. Die Hoffnung ist das Gebet, sie steigt zum Himmel, so lange die Blume duftet; sie muss aber Gestalt haben, sonst wäre sie das Nichts; so ist sie unsere Vorstellung des Göttlichen; die Erfüllung der Hoffnung ist aber, immer und überall, auch wo sie in der strengen Gestalt der grausamen Härte, der unerbittlichen Weigerung auftritt, das Göttliche. Gottes Hand ist überall, und der Tod deines treuen Allat, der dich fast an Gott verzweifeln liess, war auch eine Erfüllung. Fassen kannst du das nicht, gedenke aber dessen stäts; denn nun als König wirst du alle Morgen mit kühnen, dein Volk begeisternden Hoffnungen dich erheben müssen, und alle Abende wird Gottes herber Segen der unerfüllenden Erfüllungen auf dein gekröntes Haupt sich senken.“ — Mit einem tiefen Blicke aus seinen schönen Augen trat der heilige Mann zurück. Parsifal war bei diesem Blicke zu Muth, als müsste sein Herz bersten; er wusste aber nicht, ob vor Wonne oder vor Wehe.

Jetzt neigte sich an sein Ohr der kräftige Glaubensheld, der kein Freund vieler Worte war und bei ihrer früheren Begegnung geschwiegen hatte. „Schon wie du das erste Mal hier warst, Parsifal, hörtest du den Gesang — Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heiland's holder Bote —; gern hättest du das verstanden und plagtest dich, den Sinn dieser Worte zu ergründen; dabei bliebst du ein dummer Thor. Nun aber richtetest du die Augen zum Himmel empor, und die Taube schwebte über dein Haupt hinab. Nicht verstehen, sondern sehen, das ist Glaube. O König! halte die Augen weit offen, dass du nach Gottes Willen herrschen mögest!“ — Während er sprach, maass Parsifal mit dem Blicke eines kundigen Helden die Gliedmaassen des starken Mannes und erwog seine grosse Kraft.

Und nun trat der ehrwürdige Greis mit segnender Gebärde auf ihn zu. „Sei gegrüsst, mein Sohn! Mir lacht das Herz bei deinem Anblick, denn du bist ein wahrer Held der Liebe und grosse Dinge sollst du in des höchsten Herrn Auftrag noch vollbringen. Aber ausgelernt hast du in der Liebe noch lange nicht, und das Schwerste steht dir bevor. Du hast gelernt, Gott mit aller Hingebung, mit aller Aufopferung zu lieben und dem Thiere unbedingt zu vertrauen; jetzt, als Herrscher und Hirt, wirst du aber täglich mit Menschen, mit vielen Menschen in Berührung kommen und an ihnen Liebe und Weisheit bewähren müssen, — das ist das schwerste Amt. Denn um das Thier zu verstehen, braucht man es nur rückhaltlos zu lieben, das sahst du ja an deinem guten Allat; kein anderes Verhältniss ist zwischen Mensch und Thier möglich; was es an dem Thiere zu begreifen gibt, das geht durch die Liebe zu ihm in den Verstand über.

Bei Gott ist es anders, denn nicht mit unseren Augen sehen wir Ihn; der Wilde fürchtet Ihn nur und manches grosse Volk erblickt noch immer in Ihm, vor Allem, den Gott der Vergeltung und des Zornes. Viel, viel musste der Mensch gedacht haben, manche Prüfung musste er überstehen, ehe er es begriff, dass Gott die Liebe sei. Das zu begreifen ist gerade das höchste Amt der Vernunft. Hierdurch erweist sich die Vernunft als eine göttliche Gabe, wo sie sonst oft des Teufel's Erbtheil zu sein scheint; und indem diese Gabe, welche den Menschen allein unter allen Wesen zielt und dadurch schon ihre hohe Art bezeugt, indem sie, deren Eigenart der Stolz ist, bis zur Demuth sich fortentwickelt, indem ihr Denken, ihr Verstehen in Liebe sich auflösen, wird der göttliche Kreis des Lebens in sich zum vollkommenen Abschluss gebracht. Nach unten zu reichte unsere Liebe bis zum Verstehen, nach oben zu löste unser Denken sich ganz in Liebe auf. Das Heiligwerden ist die Verklärung der Vernunft durch die Liebe; die Weisheit ist das Durchdringen der Liebe bis zum Verständniss! — — — Wie schwierig aber, Parsifal, ist es, die Menschen richtig zu lieben! Dort, bei Gott und Thier, war Alles unbedingt; dort musste Jeder einfach nur in der einen Richtung so weit gehen, wie seine Kräfte es ihm gestatteten; hier, beim Menschen, ist Alles bedingt. Die Liebe zum Menschen, die nicht mit wohlbedachter Klugheit vermengt ist, stiftet Unheil, und die Weisheit, in deren denkendem Hirn das warme Blut eines liebenden Herzens nicht lebenspendend schlägt, ist nichts weiter als eine Vernunft, die sich selbst das Grab gräbt.“ — Parsifal, der zwar oft auf seinen einsamen Pfaden viel und mancherlei gedacht hatte, der aber selten seine Gedanken weit verfolgte, sondern eher dem Eindruck ihres Gefühlsinhaltes sich überliess, empfand diesen Augenblick als einen feierlich ernsten. Er fühlte, wie der frische, duftende Rosenkranz der Thorheit von seinem Haupte entfernt, und die schwere, goldene Krone des Wissens fest auf seine Stirn herabgedrückt wurde. Doch der Greis sprach weiter: „Der Mensch ist ja in einer Beziehung Thier; als solches verdient er das selbe Vertrauen und die selbe mitleidvolle Liebe wie dieses; er ist aber auch göttlichen Wesens, und in dem letzten deiner Diener, König, lebt Etwas von jenem Höchsten, vor welchem du in stummer Andacht und Anbetung das Knie beugen musst. Vor Allem aber, Mensch bist du selber! — — — darin liegt das Schwere ausgesprochen.“ „Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst,“ lehrte uns der Heiland; und in der Liebe zu sich selbst soll sich viel Strenge, viel Unnachgiebigkeit, ja, auch Härte mischen; die Liebe zu sich selbst misstraut häufig, forscht, erwägt, überblickt das Vergangene und berechnet die Zukunft. Auf diese Art sollen wir unseren Nächsten lieben! Wenig Spielraum lässt unser Gewissen der Liebe zu uns selbst; denn unsere Leiden empfinden wir als Schuld, unsere Freuden als Gnade; so, Parsifal, sollst du deinen Nächsten lieben! Und dennoch, ich sage es dir, dein unwissend Ross verstarb, dass du zur rechten Zeit in

der heiligen Burg anlangtest, und Gottes Sohn hängt ewig nun am Kreuze, auf dass du Erlösung findest; nur deine Erlösung kann Ihn, den Göttlichen, erlösen: auch du sollst also deinen Nächsten lieben!“ — Immer tiefer neigte Parsifal sein Haupt; er sah nicht mehr zu dem Greisen empor; seine Stimme drang zu ihm, als käme sie aus einer anderen Welt. „Als du den Blick des Schwanes begriffst, da begriffst du die ganze Thierwelt; als du die Stimme des Heilandes — rette mich! — vernahmst, da betratest du den einen, einzigen Pfad, der zu Gott führt. Doch eben so wie du dich selber als eine ganze Welt empfindest, so steht nun jeder Mensch vor dir, o König, als eine solche Welt. Nicht gleicht der eine Menschenblick dem anderen, noch schlägt der einen Stimme Klang dem anderen ähnlich an das Ohr. Und jener andere Blick ist Spiegel einer anderen Welt, und diese andere Stimme ist Widerhall einer anderen Klage. So tritt ein Jeder jetzt an dich heran, und du, in dessen Wort Heil oder Unheil wurzelt, du musst diesen Blick neu ergründen, wie dazumal des Schwanes, und aus dieser fremden Stimme musst du die Klage des Heilands neu vernehmen, Der auch für Jenen starb — — — —“

Das waren schöne Worte, und doch war Parsifal zu Muthe, als ob jener „herbe Segen der unerfüllenden Erfüllungen“, von dem der jüngere Weise gesprochen, schon heute, am Abend seines ersten Gralsrittertages, auf sein Haupt sich gesenkt hätte. Was er erstrebt, hatte er vollbracht; im heiligen Tempel ruhte nunmehr sicher die geweihte Waffe, und der Gral hatte endlich wieder über die hinsiechende Ritterschaft seinen Segen ausgestrahlt, sie zu neuen Thaten stärkend. Aber wie leicht waren jene Jahre der Irrfahrten durch Wüsten und fremde Länder gewesen im Vergleich zu dem Amte, das ihm jetzt aufgetragen worden! Diese Krone des Wissens und der Macht, die Gott selbst auf sein Haupt gesetzt, sie war ein Dornenreif; der Angstschweiss stand in schweren Tropfen auf Parsifal's Stirn, denn mit dem Bewusstsein der Grösse seiner Thaten und der Grösse seiner daraus erwachsenen Pflichten war auch das Wissen von seiner gänzlichen Vereinsamung unter den Menschen ihm aufgegangen. Er würde nunmehr jeden Blick ergründen und jeder Stimme Klang erfassen; ihm gegenüber aber würden alle Menschen blind und taub sein; sein Blick würde wie ein Blick auf das unbegrenzte Meer hinaus und seiner Stimme Klage wie in einer Wüste, ohne Widerhall, sich verlieren; sonst wäre er ja nicht König! sonst hätte Gott ihn nicht unter allen ausgesucht, um ihn so hoch zu erheben! Noch viel schwerer wie an dem Morgen dieses Tages, als Allat starb, empfand er die Last der angestammten Sünde und die vernichtende Verantwortlichkeit für alles Leiden auf der Welt. Wer wusste, ob er nicht die Sünde und das Leiden mehren würde? — — —

Du siehst, die Gedanken und die Empfindungen strömten manigfaltig durch einander in Parsifal's Seele und zwangen ihn einzig zu Gott zu flüchten; dort nur fand er Trost und Vertrauen und Kraft.

Doch, aus dem inbrünstigen Gebete wurde er durch den Laut vieler Stimmen aufgeschreckt. Der Morgen begann schon zu dämmern und erhellte das Gemach, in das jetzt mehrere Ritter eintraten, um dem Könige zu künden, dass Botschaft — die erste seit vielen, langen Jahren! — soeben eingetroffen und Gläubige den Schutz der Ritterschaft in harter Drangsal erfliehen.

Parsifal befahl, seine Rüstung zu bringen, diesen ersten Kampf wollte er selber anführen. Doch als er fertig gerüstet, das Schwert umgürtet und auch der Helm befestigt war, deutete er den Rittern, ihn allein zu lassen; ein Gebet noch wollte zum Himmel richten. Die Ritter, die ihn auf den Knien gefunden und daraus entnommen hatten, dass er die ganze Nacht hindurch schon betete, waren ob dieser Verzögerung ungeduldig, wenn sie es auch nicht wagten, es all zu deutlich vor dem Könige zu zeigen. Parsifal aber wusste, dass es vor Gott keine Zeit giebt, sondern nur Kraft. Nicht zählen darf der Held die Stunden, die er dem Versenken in Gott weihet; die That wird dann, wie des Himmels eigener Blitz, das Haupt des Bösen in einem unmessbar kurzen Augenblicke spalten.

Als Parsifal nun, an Stelle des lieben, unvergesslichen Allat, ein neues, schönes Ross bestieg, da fühlte er, dass er in ein neues Leben einträte.

Als er eben zum Burgthor hinaus und durch Wald und Auen ritt, da sah er, dass Gottes Welt doch die selbe geblieben war; der Sonnenschein, die Blumen, der Vogelsang — — es war Alles das ihm seit seiner frühesten Kindheit an's Herz gewachsene Alte. Und da empfand Parsifal, dass auch er der selbe geblieben sei; der Gralskönig war kein Anderer wie der Thor, der den Schwan erschoss. Die selbe Hoffnung, die ihn dazu trieb, als Knabe den glänzenden Rittern nachzulaufen, die ihn voll Uebermuth in die Schaar der Blumenmädchen hinunterspringen liess, die ihn durch ungezählte Jahre der Irnisse und der Leiden bis zur Gralsburg leitete, die selbe Hoffnung führte ihn jetzt gegen Gottes Feinde in's Feld! — Und dieser felsenfeste Glaube, mit dem er nun wider den Bösen auszog, war es nicht der selbe, der ihn regungslos stehen liess, als Klingsor den Speer nach ihm warf? Riesen hatte er ja schon als Kind erschlagen; es stand ihm aber nicht zu, die heilige Waffe zu erkämpfen, Gott nur durfte sie ihm in die Hand legen. Ohne hieran zu zweifeln, hatte er der mit wilder Macht gegen ihn geschleuderten Waffe die glaubensstarke Brust dargeboten! — Und was diese Nacht sein Herz so tief bewegt hatte — der Kummer um Allat, das Bewusstsein von der erdrückenden Schuld der ganzen Menschheit, das allgemeine Leiden, seine eigene Vereinsamung — — — war es nicht die selbe Liebe, die als Thräne dem erschlagenen Schwane und dem göttlichen Heiland am Kreuze geflossen war?

Und als er schweigend weiter ritt und der Lehren der drei Weisen dachte, da empfand er, dass, wenn weder er noch die Welt anders geworden waren, Eines doch sich geändert hatte: er war Gott näher, viel näher gekommen. Er hätte es nicht in Worten zu sagen vermocht, er begriff aber jetzt, was ihn der Gesang im Gralstempel hatte empfinden lassen, dass das tiefste seelische Leid einen Punkt erreicht, wo es mit der höchsten Seligkeit zu einem einzigen, untrennbaren Ganzen zusammenfließt. Beides führt zu jenem „höchsten Heiles-Wunder“ der Erlösung; und die unvollkommene menschliche Natur, die das wahre Wesen der Erlösung nicht erschauen kann, sucht es wenigstens wie mit zwei Händen zu erfassen und sich daran fest zu klammern: mit dem tiefsten Leide und mit der höchsten Seligkeit. — Aber nur eine Krone hat der Heiland auf Erden getragen, die Dornenkrone; Gott darf kein Auge erschauen, das nicht durch Thränen geläutert ward. Die einzig göttliche Thräne ist aber die, welche, wie des Heilands, aus Mitleid fließt, denn diese Thräne vergießt der Gott in uns.

Also denkend, ritt Parsifal weiter.

Man kann sagen, von jetzt an war sein ganzes Leben ein Gebet.

Vom deutschen Volksgeist, seinen Freunden und seinen Feinden.

Von J. H. Löffler.

III. Ein Helfer in der Noth.

So lange im deutschen Volksgeist die Sehnsucht nach Einheit und Freiheit wirkte, lebte das Volk noch im kräftigenden Zusammenhang mit seiner Vergangenheit. Aus dem Zusammenhang des Lebendigen mit dem Erlebten im Volksgeiste erwächst das nationale Ideal. Der auf ein Ideal gerichtete nationale Sinn war noch getragen von Gottesfurcht und verklärt vom Christenthum. Die von Frankreich hereingekommenen Keime des Materialismus, Atheismus und der Revolution konnten nicht zur vollen Entwicklung kommen: der Boden war noch zu gesund, zu heilig. Er war geweiht durch die nationale Noth, durch Sehnen, Glauben und Hoffen. — Da kamen die Jahre 1870 und 71. Mit einem jähen Ruck ward das deutsche Volk in die äussere politische Verwirklichung seines nationalen Ideals versetzt. Die an die Vergangenheit knüpfenden Fäden erschienen plötzlich zerrissen. Wie trunken tappt die Nation seitdem im Neuen. Es ist, als wären wir — auf einmal überschüttet von Rechten und Freiheiten, Macht, Ruhm und Würde — aus der Luft herunter geschneit, wie wir jetzt dastehen: politisch, ethisch, ästhetisch, religiös ohne jegliche Anknüpfung an historische Entwicklung, abgeschnitten von jeglicher Geschichte. Der Schnitt zwischen Gegenwart und Vergangenheit gelang glorreich; der Wuchs in die Zukunft hinein entbehrte eines wissenden Gärtners. Nun vertrocknen die ausgerissenen Wurzeln in der Luft, die fremde Windsaat wuchert, und der angestammte Organismus zieht nur noch seine Nahrung aus der Gegenwart allein, — das Individuum wird zum Schmarotzer des Individuums, bis das Ganze (in Ermangelung der Zufuhr aus dem Mutterboden) in seinen Säften sich immer mehr verschlechtert, zur Ausstossung des Verdorbenen zwar Geschwüre bildet, sie aber nicht zur Heilung führen kann und in sich zusammenfallen muss.

Grosse Meister und wunderbare Kräfte haben uns bis jetzt an das lebendige Ewige in unserem Volksgeist glauben lassen. Doch dieses Ewige scheint in uns zu schlummern. „Wachet auf!“ Besinnt euch auf euch selbst! Holt hervor die alte Volksfahne: „Treue und Glauben!“ Haltet sie hoch und stürmt an gegen die geschlossenen Massen der Materialisten, Ungläubigen und Umstürzler! — Traget damit Licht hinein in die Massen, dass den im dämonischen Traumdunkel Tappenden die Augen aufgehen! Werdet zu wackeren Streitern im „Kampf des Lichtes gegen die Finsternis!“

Ueber dieses Thema mit dem Zusatz „*der Charakter und die Aufgabe der Gegenwart*“ hat Adolf Stöcker in Berlin in der christlich-sozialen Arbeiterpartei am 3. Dez. 1880 einen Vortrag gehalten, den wir — gleichsam als poetische Rekapitulation all unserer früheren Betrachtungen — auszugsweise hier folgen lassen.

„Die Nacht ist vergangen, der Tag ist herbeigekommen, lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss und anlegen die Waffen des Lichtes“, so empfängt uns bei dem Anbruch des neuen Kirchenjahres der schneidende Gegensatz: Nacht und Tag, Finsterniss und Licht! . . . Für den einzelnen Menschen wie für eine ganze Nation ist keine Frage wichtiger als die: Hat der Mensch, hat das Volk einen Advent, und hält es ihn in Ehren? Ich meine, dass diesmal um die Adventszeit ganz etwas Besonderes sich regt und bewegt in unserm deutschen Volke. Es ist noch nicht klar, es gährt noch, aber es ringt sich durch zur Klarheit. . . . Vor zehn Jahren war ein Kampf um die Freiheit des deutschen Vaterlandes, in der Gegenwart ist ein Kampf um die Wahrheit entbrannt. Galt es damals, das deutsche Aschenbrödel unserer Nation wieder zur Königstochter zu machen, so gilt es heute, das schlafende Dornröschen, den schlafenden deutschen Geist wieder wachzurufen, dass er in seiner Schönheit dastehe vor dem Volke und dessen Liebe wiedergewinne. . . . Eins ist gewiss: Nur wenn wir das rechte Licht haben, nämlich das Licht aus der Höhe, nur dann wird die Bewegung, welche jetzt im Werden und Wachsen ist, zu einem guten und recht-schaffenen Ziele führen. Dann wird sie unserm Volke bei allem Geisterstreit auch das rechte Maass geben, die heilige Liebe in allem Kampfe, den Frieden in dem Herzen. Und das ist es, was wir alle wünschen müssen. Nicht auf den Kampf kommt es an, da der Kampf selber nicht der Preis ist, sondern auf das Durchringen deutschen Charakters.

Also Licht! Wahrhaftiges, helles, klares Licht, wo ist das? Nicht blos im menschlichen Geist, so kühn er denkt, so weit er schweift, so tief er sich versenkt. Ohne das höhere Licht findet unser Geist die volle Wahrheit nie! Aber wenn jenes Licht aufgegangen ist, das von sich selber zeugt: „Ich bin das Licht der Welt“ und in die Menschen die Gedanken einer höheren Welt hinein-strahlt, wenn das Unsichtbare uns doch nicht fern und das Unbegreifliche fühl-bar nahe ist in unserm eignen Leben, dann wird die Menschenvernunft erleuchtet, dann ist Licht im Geist. Und das Licht aus der Höhe, Wort und Offenbarung Gottes, erleuchtet nicht blos den Verstand!

Es gibt in unsern Tagen eine falsche Bildung — man nennt sie Aufklärung — die den Kopf füllt mit Verstandszweifeln, die den Menschen lehrt, die Sonde an alles zu legen, alle Dinge, auch die heiligsten, in das Scheidewasser der Kritik zu tauchen. Und zuletzt, wenn ein Mensch alles durchgezweifelt hat und fragt sich: „Was ist das Resultat?“ so steht er vor dem Nichts. . . . Das ist kein Sonnenlicht, das ist noch nicht einmal blasses Mondlicht, sondern ein Irrlicht, welches auf den Sümpfen tanzt und den verirrtten Wanderer nur verlocken kann, hineinzusinken in die Tiefe. Das Licht, das aus dem Geiste Gottes kommt, erleuchtet den Kopf und stärkt den Willen. Nichts fehlt unserer Gegenwart so sehr, als der erste, heilige, begeisterte Wille zum Guten. . . . Das Licht in der Vernunft muss zugleich Licht im Willen sein; dann ist auch Licht im Gemüthe.

Gemüth, dies tiefsinnige Wort sagt am allermeisten, was dem deutschen Volke unter den übrigen Nationen der Welt besonders eigne ist. Gemüth, diese Gabe, das Ueberirdische zu erfassen und dann alle die irdischen Dinge im Lichte des

Ewigen zu sehen, diese friedliche, fröhliche, liebevolle, barmherzige Stimmung des Herzens ist deutsches Wesen und Leben. . . .

Das Licht ist aber nicht bloß in den Einzelnen. Es leuchtet uns entgegen aus der deutschen Bibel, welche uns in der grossen Zeit unsrer Reformation gegeben ist; es hat seine Stätte, gleichsam seinen Lichtherd, in der christlichen Kirche; wer sie kennt und liebt, diese Kirche, die irdisch und manchmal unvollkommen, aber doch auch eine Darstellung des Reiches Gottes auf Erden ist, der holt sich aus seiner lieben Kirche Licht um Licht, Trost um Trost, Kraft um Kraft, auch die Kraft des Charakters, den bösen Willen zu überwinden, und den guten Willen zu hegen und zu pflegen.

Ist Licht Glaube, Finsterniss ist Unglaube. Dass ein Mensch nichts hat, worauf er leben und sterben kann, dass er hineinsieht in das Dunkel des Entstehens und Vergehens ohne Erkenntniss und hat keinen König und Meister in der unsichtbaren Welt, das ist Finsterniss. — Keine irdische Aufklärung kann dafür entschädigen, dass ein Mensch der Sünde dient und keine Freiheit findet, dass er ein Knecht niedriger Lüste, der Unwahrheit und der Unredlichkeit ist, dass er das Gute und Edle nicht thun kann, oft nicht einmal thun will, sondern dass er sich dem bösen Willen hingibt: und eben das ist Finsterniss. — Dass das deutsche Gemüth, sonst so zart und fein und tief, umgarnt wird von den Netzen des Hasses, der Ironie, des Spottes auch über das Heilige; dass aus diesem reichen Gemüth allmählich die Liebe schwindet und Egoismus, Geldgier und Genussucht ihren Einzug halten, das ist Finsterniss. — Und diese Nacht wirft ihren Schatten ins deutsche Haus. Nichts war sonst geehrter, bewunderter, als das deutsche christliche Haus und Familienleben; ein Haus gebaut auf den Grund der Treue, eine Burg festen gegenseitigen Zutrauens, vielfach ein Tempel der Andacht, in welchem Vater, Mutter, Kind und Gesinde sich verbanden. Ach, wo sind diese Zeiten hin . . . ! . . . Es geht viel verloren, wenn das deutsche Haus die Frömmigkeit verliert; bloß irdische Gedanken ersetzen das heilige Feuer nicht, das auf dem Herde der Familie erlischt. Aber wo es erloschen ist, wo statt Treue Untreue, statt Pietät Frechheit, statt rechter Erziehung Zuchtlosigkeit eingerissen sind, da ist im Hause Finsterniss und Nacht.

Gehen wir von der Familie in die Schule. Auch sie ist ein deutsches Kleinod. Wenn durch alle die Gegenstände des Wissens das Licht der Religion hindurchleuchtet, dann kann man nicht zu viel wissen, nicht zu viel lernen. . . . Ein Kind hat ein feines Gefühl für Frömmigkeit und wahre Andacht. Wo es die merkt, wird es leicht bewegt. Aber wenn man Lied, Bibelspruch und Katechismus bleiern auf die Lippen nimmt, dringen sie ihm nicht ins Herz. . . . Soll aus unserm Volke die Finsterniss weichen, so muss auch diese Nacht des bloß äusserlichen Religionsunterrichts dem Tage weichen, dem Lichte wahrer, überzeugter, persönlicher Frömmigkeit.

Treten wir hinein ins öffentliche Leben. Zuerst in diese Anstalt, die ich vorher den Lichtherd genannt habe, die Kirche! Von ihr sollen Millionen Strahlen in alle Herzen ausgehen. Ueberall soll das selbe Licht sein, nicht Menschenwitz und eigene Erfindung, sondern das Licht aus der Schrift. — Glaube, nicht Zweifel. Dringt die Kirche nicht mit der Kraft gesammelter Ueberzeugung auf die Herzen ein, dann kann auch die Kirche mitschuldig sein, dass das Licht dämmerig wird und statt des vollen Tages nur ein trüber, wolziger Tag erscheint. Was uns Noth thut, ist ein volles, freudiges, klares Bekenntniss zum unverfälschten Evangelium, zum Geheimniss vom Kreuz. . . .

Neben der Kirche steht, eine Ordnung Gottes, der Staat, das organisirte Volk, das Vaterland, das wir lieb haben mit der ganzen Kraft unserer Seele.

In vielen Kämpfen ist unser Volk bewährt . . . ; man kann nicht gross genug denken vom Vaterlande, und begeisternd ist's immer, wenn Männer und Jünglinge das Vaterland mehr lieben als sich selbst und geben Gut und Leben fürs Vaterland. Aber wenn man aus dem irdischen Vaterlande einen Götzen macht, wenn über dem irdischen Vaterlande kein himmlisches Vaterland ist, dann kann auch der vaterländische Gedanke zum Dunkel werden. In vielen Geistern lebt heute eine Idee vom Vaterlande und Staat, die dem Lichte nicht dient In zwei Polen gleichsam bewegt sich das Leben des Staates, Freiheit und Autorität heissen sie, einer ist nicht ohne den andern. Wir haben es erlebt und merken es noch immer, dass viele Geister nur nach Freiheit verlangen, und zwar nach einer falschen Freiheit, dass sie sich die Autorität, welcher der Schutz der Freiheit aller andern ist, nicht wollen gefallen lassen, dass die Massen mit jener Freiheit falsche Wege gehen. Was sie Freiheit nennen, stammt nur aus der irdischen Kultur, aus diesem Blutstrom, der durch unser staatliches und vaterländisches Leben hindurchgeht. Gewiss denken wir nicht daran, unsere Kultur, dies ganze reiche Leben unseres neunzehnten Jahrhunderts, einfach verurtheilen zu wollen. Köstlich, wenn mit all dem Schaffen und Wirken der rechte Geist sich paart! Aber wenn der Mensch angesichts dieser Kultur, die er aus seinem Geist ohne Gott ableitet, kulturselig wird, vernunftstolz vor seinen Werken steht und spricht: Das habe ich gethan mit meiner grossen Kunst und Macht, ich brauche nichts Unsichtbares mehr, weil das Sichtbare so gross, so reich, so schön ist — dann ist auch die vielbewunderte Kultur keine Lichtquelle, sondern eine Quelle der Finsterniss. . . . Darauf kommt es zuletzt an, dass alle grossen Menschenangelegenheiten, Vaterland, Kunst, Wissenschaft, Kultur gebaut sind auf einem göttlichen Grunde; was darauf nicht steht, bricht zuletzt zusammen.

Wir erfahren, wie gross die Gefahren einer Bildung ohne Gott sind, in der sozialen Frage. . . . Die Noth der Zeit liegt darin, dass Richtungen auftauchen, welche mit klarem Bewusstsein statt des Lichtes die Finsterniss erwählen . . . Und die Finsterniss, welche das Wort Gottes bezweifelt oder Lügen straft, hat eine furchtbare Macht in der Presse von heute Haben wir nicht das Schlimmste erlebt, dass das Heilige öffentlich in den Koth gezogen wurde? . . . Jeder, der an der Presse steht, sollte sich ansehen als Diener des Lichtes . . . nicht Hass, Hohn, Spott, Lästerung. Das ist Frevel an dem Leben der Nation!

Aus dem neuesten Verzeichniss der Verbrechen möchte ich Zahlen bringen, welche Ihnen sagen sollen, wie dick die Finsterniss ist. In den Jahren 1871 bis 1878 haben nach den Untersuchungen die Verbrechen gegen die öffentliche Ordnung um 67 Procent zugenommen, die gegen die Sittlichkeit um 148 Procent, die gegen das Leben um 45 Procent, darunter Mord und Todschatz um 118 Procent, Körperverletzung um 143 Procent, Verbrechen aus Eigennutz um 49 Procent, die gemeingefährlichen Verbrechen um 67 Procent und vielleicht das Schmerzlichste, weil es die Kinder angeht, die Verbrechen der jugendlichen Personen um 101 Procent. Das ist in acht Jahren geschehen! Woher kommt das? Meiner Ueberzeugung nach fehlt die Antwort nicht, sie lautet: Weil an vielen Orten das Licht des göttlichen Wortes fürs Menschenherz ausgelöscht ist, und die Finsterniss, die Nacht des religiösen Geistes an die Stelle des Lichtes getreten ist.

Wenn diese göttlichen Quellen nicht mehr fliessen, dann vertrocknet alles. Dass sie wieder fliessen in den Herzen, im Volksleben, in Wissenschaft und Kunst, Gott mag es geben, auch in der Presse, das ist die Aufgabe in dem Kampfe des Lichtes gegen die Finsterniss

Wo sind die Kämpfer und die Truppen?

Da sehe ich zuerst auf die Jugend . . . Ich möchte der lieben Jugend zu-
rufen: Nichts freut mich mehr, als dass man hier und dort die schlechte Presse
der Finsterniss abwirft. Aber ich möchte ihr auch sagen: Ordnung, Achtung vor
der Autorität, nicht Unruhe und Beunruhigung, sondern ein ernstes, begeistertes
Kämpfen um die Wahrheit! — Zu der Jugend kommen die Männer . . . An die
Arbeiter richtete sich unser Ruf zuerst, sie sind gekommen; gerade aus ihrer
Mitte ist die Bewegung hervorgegangen; daran haben sich die Handwerker an-
geschlossen. Im Druck der Zeit suchten sie Trost und Zufriedenheit und Gemein-
schaft. Dazu kamen Fabrikanten, Beamte und Studirte, ich glaube, es ist heute
kein Stand unvertreten bei uns. Liebe Brüder, sehen wir uns an nicht blos als
Zuhörer und Mitglieder, sondern als Kämpfer des Lichtes gegen die Finsterniss!
Haben wir alle den ersten heiligen Willen, das Böse zu bekämpfen, zuerst bei
uns selbst, um nachher den Kampf zu führen auch gegen die Welt! „Unser Glaube
ist der Sieg, der die Welt überwunden hat,“ — nicht erst überwindet, sondern
überwunden hat. Nur unter diesem Zeichen können wir siegen. Lassen Sie uns
treu zusammenhalten und uns vor dem Kampf, der auf uns wartet, nicht fürchten!
Der Kampf zwischen Licht und Finsterniss wird nicht an einem Abend oder in
einem Jahre ausgekämpft, er dauert so lange, bis wir die müden Augen zur Ruhe
senken: wer ein tapferer Kämpfer sein will, der muss sich geloben, getreu zu sein
bis in den Tod, den guten Kampf des Glaubens zu kämpfen, bis ihm beigelegt
wird die Krone der Gerechtigkeit . . . Stellen wir uns in die Front gegen die
Finsterniss offen und ehrlich; darauf kommt es an, dass man den Gegner ehrlich
aufsucht, dass man ihn nicht verkleinert, verleumdet, beschimpft. Ueberlassen
wir das der Finsterniss. Das Licht muss gute Waffen haben; dann die Front
gegen den Gegner gerichtet und unverzagt, unermüdlich, mit einer Begeisterung,
welche sich nicht lähmen lässt, mit einem Vertrauen, nicht auf Menschenkraft,
sondern auf Gotteskraft, energisch an den Feind, — so siegt man.

Streiten wir nicht um Kleinigkeiten, sondern halten wir an der Hauptsache
fest, und stehe jeder an seinem Posten, wie jener Steuermann im Sturm, als das
Schiff brannte. Die Flamme kam ihm an den Fuss, die Wellen tobten, er aber
stand und stand fest und brachte das Schiff zuletzt doch in den Hafen . . .

Fürchten wir uns nicht, seien wir eine tapfere Schaar, treu zusammenhaltend,
herzlich in der Brüderlichkeit, halten wir im Glauben an Gott fest, besinnen wir
uns auf alles, was gross, gut und edel in der deutsch-christlichen Menschheit ist,
und dann haben wir keine Sorge. Mag die Finsterniss noch so dunkel sein;
auch nach der dunkelsten Nacht geht die Sonne auf. Licht, weil es Licht ist,
muss die Nacht bezwingen. Wo Licht ist, da ist Wärme, Wärme der Liebe, des
Erbarmens; ich bin überzeugt, das Grollen des Hasses in vielen Schichten wird
schwinden, wenn dieses Licht und diese Wärme wieder hineindringt in unser
Volk. Das walte Gott!“

Wir haben vernommen „die Stimme eines Predigers in der Wüste“
des Materialismus. Er ist stark in der Hoffnung und spricht einmal in
einer Rede: „Aber ich habe das Zutrauen zu der Macht des grossen
Gottes und zu der Empfänglichkeit des deutschen Gemüths für die unsichtbare
Welt, dass ich glaube, unsere Mitbürger werden sich zum Christenthum
wieder zurückfinden. Man wird sich schämen, dass wir Jahrzehnte solchen
Unglaubens erlebt haben, und wieder erkennen, zum Deutschthum gehört
Christenthum. Nur so können wir unser Volksleben blühend, gross und
stark erhalten.“

Diesem Glauben und dieser Hoffnung Adolf Stöckers entsprang schon vor fünfzehn Jahren die Ueberzeugung, dass es nöthig sei, „der dauernden Organisation des sozialen Umsturzes eine dauernde Organisation der sozialen Hilfe entgegenzustellen.“ Damals „waren in Berlin gewiss 50000 Männer, ebensoviel Jünglinge und Knaben, neben ihnen Tausende von Frauen in den sozialdemokratischen Gedankenkreis verstrickt, der neben kommunistischen Plänen politische Revolutionsgedanken und Atheismus einschloss. Auch diejenigen Arbeiter und Gesellen, welche mit der Kirche noch eine gewisse Fühlung hatten, nahmen doch an der politischen Arbeit der Sozialdemokraten Theil und standen ohne Ausnahme in Gefahr, in den Strudel der Religionsfeindschaft und des Kirchenhasses hineingezogen zu werden. Seelsorgerische Erfahrungen, welche ich auf diesem Punkte machte, erschienen mir zuletzt wie eine zwingende Nothwendigkeit, etwas zu thun.“ —

So lesen wir in der Einleitung zu:

„*Christlich-Sozial.* Reden und Aufsätze von Adolf Stöcker, (2. Aufl. Berlin 1890, Verlag der Buchhandlung der Berliner Stadtmission).

Diesem Buch sind alle in dieser Arbeit enthaltenen Citate von Stöcker entlehnt.

Adolf Stöcker gründete Anfangs des Jahres 1878 die „christlich-soziale Arbeiterpartei.“ Am 3. Jan. fand im „Eiskeller-Etablissement“ eine „Volksversammlung“ zur „Begründung“ dieser Partei statt, in welcher „etwa tausend Sozialdemokraten“ erschienen waren. Stöcker hatte sich auch eingefunden, zwar „ursprünglich“ nicht in der Absicht, „zu reden“, — liess sich aber durch einen „kritischen Moment“ bewegen, „dem Präsidium“ seine „Karte hinaufzuschicken“ und „ums Wort“ zu bitten. Ein Freund Most's, der an jenem Abend „den Antrieb zur Umkehr empfang“, erzählt darüber:

„Unter lautloser Stille und gespanntester Aufmerksamkeit seitens der Versammlung bestieg nun ein Mann das Podium, den wir unsern Lesern nicht näher zu charakterisieren brauchen, heute kennt ihn in Berlin jedes Kind, und die Sozialdemokraten lernten ihn damals kennen. Sein Blick überflog die Versammlung — dann begann er zu sprechen, etwas bebend anfangs zwar, aber mit klarer und bald völlig sicherer Stimme. Er sprach einfach, mild, aber ernst und eindringlich, vom Herzen zum Herzen, jedem verständlich — und nicht lange dauerte es, und er hatte manche dieser Herzen, die unter dem Arbeitskittel und einer rauen düsteren Hülle oft weicher und für alles Rechte und Gute empfänglicher klopfen, als man es wohl vermeint, erreicht, gefangen. Die Versammlung lauschte anfangs, dem Gebote Grottkaus (des Vorsitzenden) folgend und wohl noch mehr wirklich gefesselt, lautlos den Worten des Redners — bald aber schlugen viele Herzen höher, und fast unbemerkt hüpfte manchem ein Zeichen des Beifalls aus dem Herzen über die Zunge und Lippen — sie „dachten“ ja nur laut: „Bravo!“ „Sehr wahr!“ etc. Aber — „Ruhe!“ tönte es diesen lauten Denckern vom Vorstandstisch und aus der Versammlung entgegen, und ein energisches Zischen andererseits stellte „die Ehre der sozialdemokratischen

Partei“ zeitweilig wieder her — bis sie ein Loch nach dem andern und schliesslich sogar ein sehr grosses Loch erhielt, der Beifall war schliesslich ein fast allgemeiner, überwog jedenfalls die Missfallsäusserungen. „Ich meine es tren, ehrlich und gut mit dem Arbeiterstande, so wahr mir Gott helfe!“ — mit dieser feierlichen Versicherung hatte Hofprediger Stöcker seine Rede geschlossen. Grottkau stand wie eine eherne Bildsäule am Vorstandstisch, die Hand fest um den Knauf der Präsidialglocke gedrückt, und Most rückte ungeduldig auf seinem Stuhle hin und her, Dentler aber spitzte merkwürdig oft den Bleistift und warf seine Augen unruhig bald hieher, bald dorthin. Aber Wort hielten sie, die sozialdemokratischen Führer, das muss man ihnen lassen, sie behielten Ruhe, bis der Hofprediger mit seiner Rede zu Ende war und das Podium verliess — es wäre ihnen ein Leichtes gewesen, den Mann, der hier schutzlos mitten im feindlichen Lager stand, gleich zu Anfang — auspeifen und gar nicht zu Wort kommen zu lassen. Sie haben es nicht gethan, sie trauten sich das Zeug zu, dem Gegner in offenem Kampfe entgegenzutreten, und hielten den Kampf mit solchem Gegner für eine Ehre. Die Epigonen könnten hierin von ihren Vorgängern etwas lernen. —

Wie Quecksilber schnellte nunmehr Johann Most von seinem Sitze auf und nahm, mit stürmischem Jubel von seinen Parteigenossen begrüsst, das Wort. Die Hände in den Hosentaschen, sich mühsam zur Gelassenheit zwingend oder vielmehr diese affektierend trat er dicht vor die Rampe und „vernichtete“ zunächst mit wenigen Hieben moralisch den unglücklichen Grüneberg, der „sinnloses Zeug“ geredet habe, dagegen anerkannte Most, dass Hofprediger Stöcker „Klarheit in die Situation“ gebracht habe. Man vermöge doch nun zu erkennen, dass hier die „Staatssozialisten“ einen Fühler ausstrecken wollten. Dass Stöcker hier so offen und mannhaft aufgetreten, sei ja anzuerkennen, er möge aber auch in den Kreisen, in denen er sich bewege, für die Noth des Volkes Verständniss und Theilnahme erwecken. Stöcker habe hier ein Lied vom armen Mann hören lassen, sogar vom zufriedenen armen Mann, das müsse entschieden zurückgewiesen werden. Hierauf rekapitulirte der wilde Most fast Satz für Satz die Rede des Hofpredigers, glossierte dieselbe mit der ihm eignen ätzenden Schärfe der Dialektik und redete sich dabei nach und nach in eine förmliche Wuth gegen die bestehenden Gesellschaftseinrichtungen, das Christenthum und die „Pfaffen“, insbesondere auch gegen Luther und Calvin hinein, die jedes Maass vernünftiger Kritik überstieg. Most war von einer furchtbaren Beredsamkeit und riss die vielfach urtheilslose Masse wie ein Wirbelwind mit sich fort, so dass diese selbst kaum wusste, wie ihr geschah. Selbst wenn das gesammte Pfaffenthum die Sonne verfinstern und wie ein Heuschreckenschwarm heranstürmen sollte, — rief Most zum Schluss in förmlicher Ekstase — so würden sich die sozialdemokratischen Arbeiter nicht von ihren Wegen und Zielen abbringen lassen. Die Tage des Christenthums seien gezählt, und den Priestern könne man nur zurufen: „Macht Eure Rechnung mit dem Himmel, Eure Uhr ist abgelaufen!“ — Frenetischer Beifall folgte diesen mit stäts wachsender Leidenschaft vorgetragenen Tiraden Most's, die die Versammlung in einen wahren Taumel versetzt hatten. Most selbst stürzte mehr, als er ging, vom Podium herab in die Mitte seiner ihn beglückwünschenden Freunde.

Die allgemeine Erregung war eine so hochgradige, dass an eine ruhige, sachliche Diskussion nicht mehr zu denken war. Dentler verlas eine von ihm inzwischen entworfene Resolution gegen die Bildung einer christlich-sozialen Arbeiterpartei.

Die (ablehnende) Resolution wurde mit grosser Majorität angenommen. Grottkau schloss hierauf die Versammlung mit dreifachem Hochruf auf die Sozial-

demokratie. Beim Auseinandergehen sangen die Sozialdemokraten die Arbeitermarseillaise.

Das war der Geburtstag der christlich-sozialen Partei. Als der Hofprediger den Eiskeller verliess, begleiteten ihn die stillen Glück- und Segenswünsche vieler der Anwesenden. Sie fühlten sich innerlich bewegt, wie seit langer Zeit nicht mehr, die verhärteten Gemüther waren weich geworden. Wohl ertönte hie und da aus der Versammlung ein wüster Zuruf, und selbst Fäuste erhoben sich gegen den Herrn Hofprediger, aber das Wesen des Mannes, der so muthig und vertrauensvoll sich in ihre Mitte gewagt und ihnen bei aller Freundlichkeit so aufrichtig die Wahrheit gesagt, imponirte ihnen unwillkürlich, sie machten bereitwillig eine bequeme Passage frei und erwiderten den freundlichen „Guten Abend!“, den ihnen der Herr Hofprediger zum Abschiede bot, nicht unfreundlich; förmlich verblüfft über so viel natürliche „Ungenirtheit“ blickten sie ihm nach — der Herr Hofprediger gelangte mit seiner Begleitung unbehindert aus dem Saal. —

So entwirft uns ein ehemaliger Sozialdemokrat ein Bild von apostolischem Muth und sieghafter Geisteskraft in der Aufnahme des Kampfes mit der Sozialdemokratie, das Bild des unerschrockenen, heldenkräftigen Mannes in dem wichtigen Moment der ersten That, mit welcher er das selbstgeschaffene Amt der Pflege des deutschen Volksgeistes antritt.

Merkwürdig! Auch dieser, zur Pflege und Auferweckung des in Kälte erstarrten, verwahrlosten deutschen Volksgeistes Berufene — vom heiligen Geist der Liebe Berufene — ist der untern Volksschicht, der gesunden und widerstandsfähigen, entstiegen. Darüber erfahren wir von ihm selbst aus seiner Rede *„Zur Begründung einer christlich-sozialen Arbeiterpartei,“* gehalten in der eben theilweise geschilderten Eiskeller-Volksversammlung (3. Jan. 1878), Folgendes:

„Ich bin ein Hofprediger, und Sie denken vielleicht, dass ich auf den Höhen des Lebens stehe und Ihre Noth nicht kenne. Meine Herren, ich stamme aus Ihren Kreisen. Mein Vater, ehe er Soldat und Beamter wurde, war ein Schmied, die Brüder meiner Mutter waren Handwerker; noch heute habe ich Vettern, die Arbeiter sind. Ich weiss sehr genau, wo den Arbeitsmann der Schuh drückt, und in meinem Amte, das mich zu mancher Arbeiterfamilie in das Haus führt, lerne ich Ihre Verhältnisse in der Residenz kennen. Unsre Domgemeinde hat Tausende von Arbeitern, und ich versichere Sie, wir haben ein gutes Vertrauen zu einander. Ich kenne wirklich das Elend und die Noth, die Sorgen und Mühen der kleinen Leute; aber ich weiss es aus meinem elterlichen Hause, dass auch unter der gegenwärtigen Wirthschaftsordnung durch Fleiss und Ordnung, durch Sparsamkeit und Genügsamkeit eine Familie zu einem guten Gedeihen, zu Wohlstand und Zufriedenheit kommen kann.“

Das ist der Gründer der „christlich-sozialen Arbeiterpartei“, deren endgültig festgestelltes Programm als ein lebendiges Beispiel deutschen Fühlens und Wollens hier folgen möge.

„Allgemeine Grundsätze.“

- I. Die christlich-soziale Arbeiterpartei steht auf dem Boden des christlichen Glaubens und der Liebe zu König und Vaterland.
- II. Sie verwirft die gegenwärtige Sozialdemokratie als unpraktisch, unchristlich und unpatriotisch.

- III. Sie erstrebt eine friedliche Organisation der Arbeiter, um in Gemeinschaft mit den andern Faktoren des Staatslebens die nothwendigen praktischen Reformen anzubahnen.
- IV. Sie verfolgt als Ziel die Verringerung der Kluft zwischen reich und arm und die Herbeiführung einer grösseren ökonomischen Sicherheit.

Einzelne Forderungen.

I. An die Staatshilfe.

A. Arbeiterorganisation.

- 1) Herbeiführung obligatorischer, sachlich geschiedener, aber durch das gesammte Reich hindurchgehender Fachgenossenschaften, mit ihnen zusammenhängend Regelung des Lehrlingswesens.
- 2) Einsetzung obligatorischer Schiedsgerichte.
- 3) Einrichtung von obligatorischen Wittwen- und Waisen-, sowie Invaliden- und Altersversorgungs-Rentenkassen.
- 4) Autorisation der Fachgenossenschaften zur Vertretung der Interessen und Rechte der Arbeiter ihren Arbeitgebern gegenüber.
- 5) Verpflichtung der Fachgenossenschaften zur Haftung für die von den Arbeitern etwa zu übernehmenden kontraktlichen Verbindlichkeiten.
- 6) Staatliche Kontrolle des fachgenossenschaftlichen Kassenwesens.

B. Arbeiterschutz.

- 1) Verbot der Sonntagsarbeit. Abschaffung der Arbeit von Kindern und verheiratheten Frauen in Fabriken.
- 2) Normalarbeitstag, modifizirt nach Fachgenossenschaften.
- 3) Energische Anstrebung der Internationalität dieser Arbeiterschutz-Gesetze; bis zur Erreichung dieses Zieles ausreichender Schutz der nationalen Arbeit.
- 4) Schutz der Arbeiterbevölkerung gegen gesundheitswidrige Zustände in den Arbeitslokalen und Wohnungen.
- 5) Wiederherstellung der Wuchergesetze.

C. Staatsbetrieb.

- 1) Arbeiterfreundlicher Betrieb des vorhandenen Staats- und Kommunaleigenthums und Ausdehnung des selben, soweit es ökonomisch rathsam und technisch zulässig ist.

D. Besteuerung.

- 1) Progressive Einkommensteuer als ausgleichendes Gegengewicht gegen bestehende oder zu schaffende indirekte Besteuerung.
- 2) Progressive Erbschaftssteuer bei grösserem Vermögen und entfernteren Verwandtschaftsgraden.
- 3) Börsensteuer.
- 4) Hohe Luxussteuern.

II. An die Geistlichkeit.

Die liebevolle und thätige Theilnahme an allen Bestrebungen, welche auf eine Erhöhung des leiblichen und geistigen Wohles, sowie auf die sittlich-religiöse Hebung des gesammten Volkes gerichtet sind.

III. An die besitzenden Klassen.

Ein bereitwilliges Entgegenkommen gegen die berechtigten Forderungen der Nichtbesitzenden, speziell durch Einwirkung auf die Gesetzgebung, durch thunlichste Erhöhung der Löhne und Abkürzung der Arbeitszeit.

IV. Von der Selbsthilfe.

- A. Freudige Unterstützung der fachgenossenschaftlichen Organisation als eines Ersatzes dessen, was in den Zünften gut und brauchbar war.
- B. Hochhaltung der persönlichen und Berufsehre, Verbannung aller Rohheit aus den Vergnügungen und Pflege des Familienlebens in christlichem Geiste.

Zur Beleuchtung dieses Programms dürften nachfolgende Sätze aus den darauf sich beziehenden Reden Stöckers dienen.

„Was uns vor Augen steht, ist die furchtbare Thatsache, dass die Kluft zwischen reich und arm auch im deutschen Land immer weiter und breiter wird, dass sie fast nicht mehr ausgefüllt, ja kaum noch überbrückt werden kann, und das ist schrecklich.“

„Ich glaube, dass wir zur Stunde, nach diesen Jahren der Gründungen und des Kraches, die sehr schwierige Frage, wie die Kluft zwischen reich und arm verringert, ausgefüllt, überbrückt werden kann, noch viel mehr im Auge haben müssen, als je. Es ist eine gefährliche Erscheinung der letzten vier bis fünf Jahre, dass eine Menge von mittleren und kleineren Hausständen der Verarmung entgegengeführt ist, und dass sich die von ihnen verlorenen Kapitalien mehr als zuvor in wenigen Händen angesammelt haben. Eine ungeheure Verschiebung der Vermögensverhältnisse zu Ungunsten der kleineren Vermögen hat stattgefunden. Ich weiss, dass es draussen eine grosse Richtung gibt, die da sagt: „Dagegen lässt sich nichts thun, die Welt ist einmal so, wie sie ist,“ und ich weiss, dass es Leute gibt, die sagen: „So wie sie ist, ist sie die beste Welt.“ Nun, das ist eine Thorheit, die Welt könnte viel besser sein, wenn Jedermann seine Schuldigkeit thäte. Es lässt sich viel thun auf dem Wege der freiwilligen Liebe, aber darauf allein kann man nicht rechnen. Ich bin in meinem Leben viel in der Welt umhergekommen. Ich habe edle Männer kennen gelernt, die für die Arbeiter, mit denen sie zu thun hatten, alles einsetzten, die mit Verlust arbeiteten, um ihren Arbeitern die Existenz zu erhalten. Ich habe aber auch andere kennen gelernt, die bei ungeheurem Profit ihre Arbeiter kümmerlich hielten, sie wohnen liessen wie die Thiere, für ihr leibliches und sittliches Wohl nicht sorgten. Daraus geht hervor: man kann solche Dinge der Privatthätigkeit, dem freien Willen der Menschen nicht allein überlassen, man muss etwas thun, um diese Dinge zu ordnen. Darin, glaube ich, sind wir alle einig: Wir wollen staatliche Hilfe, damit die sozialen Fragen kräftiger angefasst und besser gelöst werden als bisher.“

„Wir erstreben für den Arbeiterstand eine grössere Sicherheit der Existenz, auch einen besseren Lohn. Wir stimmen hier überein mit dem Nationalökonom, der, einer der grössten im gegenwärtigen Deutschland, dem gesunden Sozialismus am allernächsten steht, mit Schäffle. Dieser Mann ist ein tiefer sozialer Denker voll Lust und Liebe zum deutschen Volke, der auch für eins Ihrer Blätter schreibt, weil er gerne dazu beitragen möchte, dass die Verbitterung im Arbeiterstande aufhöre, und das müssen wir ja eigentlich alle wollen. Ja, es lebe die Liebe, und es lebe der Friede im deutschen Reich.“

Wir versprechen nicht, dass wir volle Gleichheit herbeiführen wollen, weil wir wissen, dass das ein Traum wäre, wir haben nur gesagt: eine grössere Gleichheit als jetzt. Wir glauben, dass das Problem der sozialen Frage zu lösen ist, nicht so, dass man sagt: Ich will die Produktionsmittel der gemeinsamen Arbeit mitbesitzen, sondern so, dass man danach strebt: Ich will den Ertrag meiner eigenen Arbeit sicher stellen, höher stellen und verbessern, soviel ich kann. Wenn das geschieht, ist — glaube ich, — dem Arbeiterstande viel besser gedient, als mit Zukunftsträumen, die sich niemals erfüllen können.“

„Ja, wir fordern Staatshilfe für den Arbeiterstand, und das ist natürlich. Je höher die Kultur steigt, je mehr der Arbeiterstand aus seiner Einzelexistenz austritt, sich verbindet und zusammenschaut, um so mehr muss auch der Staat der Sache der Arbeiter Ordnung, Schutz, Recht verleihen. Der Staat ist durchaus verpflichtet, diese Dinge in seine starke Hand zu nehmen! Es kann Niemand Ihr Loos dauernd verbessern, als der Staat.“

„Sie können glauben, ich wollte für mein Leben gern, dass die Kinder, bis sie aus der Schule kämen, nie zu arbeiten hätten, sondern frisch und frei ihres Lebens geniessen könnten. Ich wollte, dass die verheiratheten Frauen zu Hause blieben, ihre Wirthschaft besorgten und ihrem Manne das Haus lieblich und schön machten, so dass es für den Hausvater keinen bessern Ort auf Erden gäbe als sein liebes Haus. Aber bedenken Sie, dass in den Ländern, mit denen wir in der allerheftigsten Konkurrenz stehen, in England, in Belgien, viel mehr Frauen- und Kinderarbeit ist als bei uns. Ehe das dort nicht geändert ist, können wir keine Forderungen stellen, die uns ruinieren würden. Darum sagen wir auch: ‚Der Schutz der Arbeit muss international werden‘, er muss durch alle Länder hindurchgehen, erst dann kann man solche durchgreifende Aenderungen mit der äussersten Entschiedenheit treffen, aber eher, glaube ich, ist es unmöglich.“

„Der Staat ist der grösste Arbeitgeber und hat dabei eine wundervolle Aufgabe. Er könnte wie kein anderer Regulator der Löhne und der Beglucker des Arbeiterstandes werden. Es liegt ja bei dem ausgedehnten Betrieb, den er hat, in seiner Macht, dass er die Arbeiter besser stellt, dass er sie ihrer Geschicklichkeit nach in höhere Posten hinaufhebt, dass er dem talentvollen Arbeiter Gelegenheit gibt, sich weiter auszubilden, damit der selbe nicht an das eiserne Gesetz seiner Stellung geschmiedet bleibt, sondern vorwärts kann. Vorwärts streben ist köstlich, und ich begreife es wohl, dass viele von Ihnen, wenn sie das nicht können, müde und verdriesslich werden.“

„Das ist es, was wir von den Geistlichen fordern, dass sie eine liebevolle Theilnahme haben an dem leiblichen, dem geistigen und dem religiös-sittlichen Wohl nicht blos der Arbeiter, sondern des gesamten Volkes.“ . . . „Ich weiss, es gibt in unserm Volke Leute, sehr gelehrte, sehr angesehene Leute, die sagen: Für die Professoren die Aufklärung und für das Volk den Kappzaum der Religion. Das ist die grösste Schändlichkeit, die man sagen kann, die Religion ist für alle; sie soll jedes Menschen Herz hier glücklich und droben selig machen.“

„Ueben Sie auch, was hier zuletzt steht: ‚die Hochhaltung der persönlichen Berufsehre‘. Das kann man in Berlin nicht genug betonen. Wenn man z. B. an so vielen Läden die Inschrift sieht, hier: ‚Allgemeiner Ausverkauf‘, und es ist eine Lüge; dort: ‚Konkurs‘, und es ist nicht wahr: das ist ein Mangel an Ehrgefühl. Was sonst für einen Geschäftsmann das Allerschrecklichste ist, der Konkurs, das schreiben die Leute an ihre Läden, um damit Kunden anzulocken; das nenne ich nicht Berufsehre, das ist Berufsschande!“

„Ich komme zum Letzten: Verbannung aller Rohheit aus den Vergnügungen und Pflege des Familienlebens im christlichen Geist. Damit haben wir angefangen, dass wir sagen, wir stehen auf dem Boden des christlichen Glaubens, damit wollen wir schliessen, dass wir ein Familienleben fordern im christlichen Geist. Es ist das einzige Wort, das ich heut von göttlichen Dingen sagen will. An Gottes Segen ist alles gelegen. Und wenn am Dienstag hier das furchtbare Wort gefallen ist: ‚Wir fürchten keinen Gott im Himmel und keine Gewalt auf Erden‘, — wir fürchten Gott! — Sind Sie aufgefordert zum Massenaustritt aus der Kirche, ich fordere Sie auf, geben Sie darauf die Antwort, die einzige, die der Redner verdient hat, den Masseneintritt in die christlich-soziale Partei.“ —

„Man sagt Ihnen immer wieder, nur der irdische Besitz mache glücklich, nicht die Hoffnung auf ein Jenseits. Unser Programm zeigt Ihnen, dass wir Sie nicht blos auf die Ewigkeit vertrösten, dass wir ehrlich helfen wollen, Ihre Lage zu verbessern. Aber wer das behauptet, dass nur irdischer Besitz glücklich macht, der weiss nicht, was Glück ist. Dazu gehört doch auch Gesundheit,

innere Zufriedenheit, gute Familienverhältnisse und ein gesichertes Staatsleben. Es kann einer noch so reich sein, er kann Millionen, ja Milliarden haben; wenn er krank ist, wenn er in seinem Hause Zank und Streit hat, dann kann er nicht irdisch glücklich sein. — Das irdische Glück genügt der Menschenseele nicht. Erst die Gewissheit, dass ein lebendiger Gott unser Leben regiert, dass es ein Jenseits gibt als Ziel und Zweck des Diesseits, erst der Glaube an die Erlösung durch Jesum Christum gibt unserm Dasein den ewigen Werth und das wahre Glück, welches der Christ Segen nennt. Glauben Sie dem Gerede vom irdischen Glück nicht, welches Ihnen die sozialdemokratischen Agitatoren vor-machen. Es ist nichts damit, und es wird auch nichts daraus. Der verheissene Volksstaat, dies sozialdemokratische Paradies, ist ein Unding ohne Glück und ohne Freiheit; vor allem ist er eine Unmöglichkeit. Gewiss haben einige unter ihnen schon zehn, zwölf Jahre die Beiträge zur Begründung dieses Volksstaates gezahlt. Ich versichere Ihnen, Sie könnten noch fünfzig, noch sechzig Jahre weiter gezahlt haben, Sie könnten darüber gestorben sein, und man würde auf Ihren Grabstein geschrieben haben: Hier ruht ein Sozialdemokrat, er zahlte sein ganzes Leben hindurch Beiträge für den Volksstaat und starb als preussischer Unterthan. Die sozialdemokratischen Projekte sind undurchführbar. Was wir Ihnen vorschlagen, ist praktisch und möglich.“

„Die sozialdemokratischen Blätter nennen unsere Forderungen Bettelsuppen und unsere Partei eine „Gründung“. Aber das ist blosser Aerger. Sie können die Grösse und Bedeutung unsres Programms schon daraus ersehen, dass einige gemeine liberale Blätter sich in den äussersten Beschimpfungen gegen uns ergehen, und dass eins der selben den Nothruf ausstösst, man solle dem sozialistischen Hofprediger das Handwerk legen. Nun, wir fürchten uns weder vor dieser Art liberaler Presse, noch vor dem sozialistischen Geschrei. Wir haben uns fest vorgenommen, Ihnen in allen Stücken die volle Wahrheit zu sagen, Ihnen nie unmögliche Dinge zu versprechen, Sie nur mit erreichbaren Plänen zu beschäftigen. Weder aus Sucht nach Beifall, noch aus Furcht vor Angriffen werden wir uns verleiten lassen, Ihnen etwas anderes zu geben als Wahrheit.“

„Vor allem aber lassen Sie uns unbeweglich festhalten an den Heiligthümern unsrer Nation. Niemand, der sein Volk lieb hat, darf ruhig zusehen, wie die Sozialdemokratie offen darauf ausgeht, den christlichen Glauben, der unser Deutschland gross gemacht hat, für den unsere Väter und Vorfäter freudig Gut und Blut geopfert haben, aus den Herzen zu reissen. Ich kann es nicht glauben, dass unser Volk das alte Banner, unter dem es seine Geisterschlachten geschlagen hat, wie ein schlechter Soldat zusammenrollen und zerbrechen will, um der rothen Fahne zu folgen, auf welcher die Inschrift steht: Atheismus und Revolution! Ich kann es nicht glauben, dass unsre Väter und Mütter ihre Kinder, dass die Söhne und Töchter ihre Eltern auf den Friedhof tragen und wirklich denken sollten: Es gibt kein Wiedersehen. Das wäre ein Frevel an den Seelen der Einzelnen und an dem Geiste der Nation. Hätte die Sozialdemokratie — ich sage es noch einmal — nur für die Verbesserung der Arbeiterexistenz gekämpft, so würde es keinem Geistlichen eingefallen sein, die selbe zu bekämpfen. Seitdem sie aber versucht, mit zügellosester Frechheit die Heiligthümer des Volkes zu zerstören, ist es die Pflicht aller, die noch einen Funken von Gewissen und Dankbarkeit im Herzen haben, diesem Beginnen mit aller Macht entgegenzutreten.“ (Stürmischer Beifall.)

Auf keinen Mann im deutschen Reich mag wohl die „kaiserliche Botschaft“ (Wilhelms I.) einen so mächtigen Eindruck gemacht haben, als auf

Adolf Stöcker, der drei Jahre zuvor im „Programm der christlich-sozialen Arbeiterpartei“ schon die Grundzüge zur Ausführung des sozialen Teils jener ewig denkwürdigen „Botschaft“ entworfen hatte. Jene „Botschaft“ ist das Grösste und Heiligste, was die deutsche Königsgeschichte aufzuweisen hat. Wie der Schlusssatz der grossen Beethoven'schen Symphonie in einem Hymnus den Sieg der Liebe in der Zukunft feiert; wie Wagners „Meistersinger“ in gewaltigem Jubel über den Sieg der deutschen Kunst und des deutschen Volksgeistes prophetisch ausklingen, und wie wir im „Parsifal“ endlich das Echo vom Siege des Erlösers aus der heiligen Ewigkeit her vernehmen: also klingt die „Botschaft“ aus der gewaltigen Säule am Anfang der neuen Hohenzollern-Aera, am Portal des neuen Königthums, hinein in die Zukunft wie ein Siegeshymnus des ein Jahrtausend hindurch in Sehnsucht nach Einheit, Freiheit und Brüderlichkeit ringenden deutschen Volksgeistes, — als das Mutterherzens-Erbe, welches die Liebe zum Volk als neues Prinzip dem deutschen Königthum zu ewiger Geltung einprägt.

Wir haben im ersten Abschnitt bereits den Fall erwähnt, wie eine judenfurchtsame Presse, die sich „national“ und „frei“ nennt, das Wort „christlich“ aus dieser Kaiserlichen Botschaft gestrichen hatte. Es ist seitdem noch Aergeres geschehen. In den „Ergänzungen zum Seminar-Lesebuch. „I. Vaterländisches“, erschienen Berlin 1890, gedruckt in der „Reichsdruckerei“, findet sich auf Seite 84 ff. die selbe Botschaft abgedruckt. Dass es sich um einen vollständigen Abdruck der Botschaft handelt, zeigt der Eingang: „Diese Botschaft lautet.“ In diesem Abdruck ist gleichfalls auf Seite 85 Zeile 7 das Wort „christlich“ ausgelassen worden: statt „auf den sittlichen Fundamenten des christlichen Volkslebens“ heisst es nunmehr „auf den sittlichen Fundamenten des Volkslebens.“ Aber nicht genug damit. Der herrliche Schlusssatz der Botschaft: „Wir halten Uns zu dieser Anregung verpflichtet,“ fehlt gänzlich. Die erwähnten „Ergänzungen“ sind sämtlichen Volksschulen, Seminarien etc. übersandt worden: sie sind zum Gebrauch für diejenigen bestimmt, denen die Erziehung des grössten Theiles unseres Volkes obliegt!

In diese Welt der Verleugung und Treulosigkeit trat Stöcker und verfocht deutschen Sinn und christlichen Glauben. Aus seiner Rede: „*Die kaiserliche Botschaft*“ (gehalten im Eiskeller zu Berlin am 2. Dec. 1881) dürften sich zu den oben mitgetheilten Sätzen die folgenden Bruchstücke als sachgemässe Weiterführung oder als Ergänzung stellen.

„Die soziale Frage stammt in ihrer neueren Gestalt aus der französischen Revolution. Als Untersuchung über die beste Form der menschlichen Gesellschaft ist sie so alt wie die Menschheit selbst. Dass der vierte Stand die soziale Frage als Waffe benutzt, um seine Forderungen durchzusetzen, ist neu. Die Revolution von 1789 und ihre Nachfolgerinnen haben diese Forderungen nicht erfüllt, sondern vereitelt. Wohl stand auf der Fahne der französischen Revolution das Wort geschrieben: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit; recht verstanden, im Sinne des Evangeliums ausgelegt, ein wundervolles Lösungswort. Freiheit von allem un-

berechtigten Zwang; Freiheit, die guten Kräfte der Persönlichkeit im guten Sinne zu entwickeln; Freiheit für alle, an dem nationalen Leben sich lebendig zu betheiligen. Wird diese Freiheit verbunden mit der Freiheit von der Sünde, dem Egoismus, dann wird sie zu jener göttlichen Unabhängigkeit, von welcher Christus sagt: Wen der Sohn frei macht, der ist recht frei. Freilich wie die Freiheit, kann auch die Gleichheit falsch gedeutet werden; wie man die Freiheit auffasst als Zügellosigkeit, als das Recht, das Gesetz zu brechen, die Traditionen des Volkes zu verachten, die sozialen Ordnungen zu zerstören, die Korporationen aufzulösen, das Familienleben zu lockern, so kann auch die Gleichheit ein schlimmes Wort werden. Wenn man glaubt, dass jeder mit dem andern gleich viel haben, gleich viel sein soll, dann wird der Gedanke der Gleichheit zur Gefahr.“

„Die Welt beruht auf Unterschieden: Mann und Weib, Eltern und Kind, Bevölkerungen des Nordens und Südens, reiche und arme Länder, begabte und unbegabte Menschen, fröhliche und bedrückte Gemüther, Kranke und Gesunde, Vornehme und Geringe: welche Fülle von Unterschieden, und wer will sie aus der Welt schaffen! Es ist der schlimmste Fehler eines falschen Sozialismus, dass er sich einbildet, durch Nivellirung von Reichthum und Armuth ein allgemeines Glück herzustellen, während doch die Zufriedenheit noch auf ganz andern Momenten beruht als auf der Vertheilung des Vermögens. Die Weltordnung ruht geradezu auf den Unterschieden und wird durch sie nicht gehindert. Aber wenn die Gleichheit in dieser Welt der Unterschiede, der Ueberordnung und Unterordnung, den einen Punkt bedeutet, an dem wir alle gleich sind, weil wir alle unsterbliche Seelen haben, gleich vor Gott als sein Ebenbild und zum ewigen Leben geschaffen, darum auch in den irdischen Verhältnissen zu gleichem Recht berechtigt, so ist Gleichheit ein tiefsinniger Begriff, gleichsam die Versöhnung der Unterschiede, die Brücke über die Spalten, die unsre soziale Welt zerreißen.“

„Diese Gleichheit wächst nicht auf dem vulkanischen Boden der Revolution, die französische Revolution hat ebensowenig die wahre Gleichheit wie die wahre Freiheit geschaffen. Von der Brüderlichkeit, diesem dritten Losungswort, war überhaupt niemals ernsthaft die Rede! Warum nicht? Brüderlichkeit hat nur einen Sinn auf dem Boden des Christenthums; wir können nur Brüder unter einander sein, wenn wir uns als Kinder eines Vaters im Himmel fühlen. Hat die Menschheit Gott verloren, die Kindschaft verloren, so fällt auch die Brüderlichkeit dahin.“

„In dem Jahrhundert, das seit der französischen Revolution verflossen ist, hat der dritte Stand, der damals zur Herrschaft gelangte, seine Brüderlichkeit offenbart. Was in unserm Erwerbsleben, in dem sauern Ringen der Arbeit mit der Geldmacht aus dieser Art Brüderlichkeit geworden ist, liegt vor aller Augen. Freie Konkurrenz der Kräfte, unbeschränkter Kampf ums Dasein, das kalte Gesetz von Angebot und Nachfrage, der schöne Grundsatz, dass Arbeit eine Waare ist: das sind die brüderlichen Ideen, mit welchen ein falscher Liberalismus das Wirthschaftsleben entseelt, die soziale Gemeinschaft vernichtet hat. Reich werden auf Kosten der andern; über das Glück des Nächsten zum Besitz emporsteigen; die Arbeit des andern ausbeuten und den letzten Blutstropfen aus ihm herauspressen; den Einfältigen auf gesetzlichem Wege um das Seine bringen und nicht danach fragen, ob man mit dem Aermel das Zuchthaus streift: das ist der Zustand, der in Folge jener falschen Ideen in den Kreisen des Mammonsdienstes sich eingebürgert hat, und der als Gegensatz die ebenso falschen Ideen des sozialen Umsturzes unter den Nichtbesitzenden erzeugt. Die Gottlosigkeit, welche die sittlichen Grundsätze verwirrt, hat auch den religiösen Halt zerstört.“

„Ihr habt uns den Himmel genommen“, so rief ein sozialdemokratisches Blatt den gottlosen Besitzenden zu, „nun gebt uns die Erde.“ Darin ist durchaus

Logik. Wer an den lebendigen Gott glaubt, an die Ewigkeit glaubt, der kann sein mühevolltes Leben als eine Vorschule ansehen für den Himmel, kann auch durch ein bitteres Dasein sich durchkämpfen zur ewigen Vollendung. Er weiss, es kommt eine Zeit, da „Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerzen wird mehr sein.“ — Aber nehmen Sie dem Menschen den Himmel mit seinem Ausgleich, das Jenseits mit dem grossen Tag der Vergeltung, so bleibt nichts weiter übrig als die Erde mit ihren Gaben und Genüssen. Die Philosophen mögen ja sagen: der Mensch muss das Gute erstreben um des Guten willen, er muss auch Armuth, Noth, Elend, Hunger ertragen um der grossen Zwecke eines irdischen Daseins willen — man wird es niemals der Menschheit begreiflich machen, dass die einen hier auf der Erde dazu bestimmt sind, in Glanz und Herrlichkeit zu leben, die andern, zu schwitzen und zu leiden, damit jene ein Leben des Luxus führen können. Nein! So soll es überhaupt nicht sein, das ist der Sinn der göttlichen Weltordnung nicht, dass die einen im Ueberfluss schwelgen, und die anderen im Mangel verkommen, dass die einen überreich werden, reicher, als es einem Menschen gut ist, oft ohne jede soziale Verpflichtung, und dass die andern an den Thüren umherlaufen und um einen Groschen, um Arbeit, um ein Stück Brot flehen.“

„Aus diesen Schwierigkeiten materieller und geistlicher Natur ist die soziale Frage in ihrer finsternen Gestalt emporgestiegen. Unzufriedenheit mit dem oft kargen Lohn, grössere Unzufriedenheit mit der Unsicherheit der Lage ist es, was die Arbeiter in grossen Schaaren der sozialen Bewegung zugeführt hat. Die Berechtigung zur Unzufriedenheit ist früher nicht anerkannt; heute wird sie ausgesprochen, und schon darin liegt eine Kraft der Beruhigung. Wir haben es ja in Berlin erlebt, dass bei dem ersten Auftauchen einer sozialen Bewegung im christlichen Geiste eine Menge von Mitbürgern, die früher der Sozialdemokratie anhängen, sich mit uns auf den friedlichen Weg der sozialen Reform begaben. Ist das nicht ein Beweis, dass die Nichtbesitzenden eine Hand vermissten, die sich ihnen darböte? Bietet nun die Regierung des deutschen Reiches, ja unser Kaiser selbst den bedrängten Klassen die Hand mit dem treuen, ernstesten Wort: ‚Wir wollen helfen‘; — so ist das ein Wort, das in allen Herzen einen lebendigen Widerhall finden muss. In den Schwierigkeiten der Gegenwart trifft uns die kaiserliche Botschaft, wie wenn aus trüben Nebeln ein klares Licht aufgeht. Die majestätischen Wahrheiten der selben sind dazu angethan, das rechte Gleichgewicht, das in den Wahlkämpfen verschwunden war, wiederherzustellen; all den Fortschrittsphrasen stehen sie in grossartiger Schönheit gegenüber. Es gehört zu der Weisheit der Botschaft, dass sie nicht alles auf einmal zu heilen verspricht, nicht die ganzen sozialen Nöthe berührt, sondern die grösste Noth herausgreift; die Unsicherheit der Arbeiterexistenz, Unfallversicherung, besseres Krankenkassenwesen und staatliche Fürsorge für Invalidität und Alter, das sind die positiven Reformen, welche die Botschaft in Aussicht stellt. Eins ist von durchschlagender Wichtigkeit. Frank und frei wird mit königlicher Offenheit anerkannt, dass das blosse Unterdrücken der Sozialdemokratie, das Vernichten der Parteiorganisation, das Verboten der Presse nicht genügt.“

„Menschen, die nichts von diesen Dingen verstehen, haben gemeint, die Sozialdemokratie sei nichts als Thorheit, Gottlosigkeit, Neid und Hass. Und gewiss ist in den sozialdemokratischen Plänen sowohl Thorheit wie Gottlosigkeit; eine Aufhetzung des armen Volkes, die nur mit der Revolution enden könnte; aber wer ein durch Liebe geschärfttes Ohr hat, hört aus dem Grollen des Hasses

doch den Ton der Klage heraus über Zustände, welche den Arbeiter nicht zum Frieden kommen lassen. Am allermeisten ist es die Unsicherheit, welche den Arbeiter drückt, die Hilflosigkeit der Gegenwart und die Hoffnungslosigkeit der Zukunft.“

„Die Sicherheitsmaassregeln der Regierung gehören unter den Gesichtspunkt der ausgleichenden Gerechtigkeit, welche die tiefe Kluft zwischen Besitz und Nichtbesitz, zwischen reich und arm nicht ausfüllen, aber überbrücken will. Das Evangelium kommt diesem Bestreben zu Hülfe. Die Botschaft erkennt das; mit voller Klarheit erinnert sie an die „sittlichen Fundamente des christlichen Volkslebens“.

„Es ist nicht Willkür und Zufall, dass das Wort „christlich“ sich in der Politik und im Volksleben wieder so mächtig in den Vordergrund drängt. Nachdem wir wieder ein Volk geworden sind, können wir gar nicht anders, als uns auf das innere Wesen unsres Volkstums besinnen. In einer Zeit der Schwächung und Spaltung haben wir vergessen, was eigentlich deutsch ist; jetzt müssen wir daran gedenken, dass das Erbe einer tausendjährigen Vergangenheit unser christliches Volksleben ist. Und wenn die soziale Erneuerung auf der Tagesordnung der Gegenwart steht und davon ohne starke sittliche Arbeit nicht wieder abgesetzt werden kann, — niemand darf hoffen, dass die Aufgabe gelöst wird ohne Mithülfe des religiösen Gedankens, ohne Christenthum und Kirche.“

„Wir wollen die, welche der christlichen Kirche entfremdet sind, auch die israelitischen Mitbürger, in diesen Kreis der Gerechtigkeit, der Liebe gern mit hineinziehen; aber unser christliches Volksthum, die christliche Staatsidee, lauter Begriffe, welche seit Jahr und Tag unser Herz erfüllen, wollen wir uns nicht antasten, noch viel weniger uns nehmen lassen. Christliches Volksleben bedeutet, dass alles, was einem Volke gross, wichtig ist, durchdrungen sein muss vom Christenthum. Dieser Gedanke ergreift nicht bloss die Alten, sondern auch die Jugend, die akademische ebenso wie die kaufmännische und handwerktreibende. Darin liegt eine Hoffnung, die uns belebt.“

„Stehen die Zweifler abseits und sagen in einem andern Sinne das Wort: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube“ — ein neues Geschlecht wächst heran, das dem Kaiser gelobt, seine Hoffnungen zu erfüllen. In einer grossen Studentenversammlung wurde neulich der Wunsch laut, auf einen Granitblock die kaiserliche Botschaft einzugraben und das Monument auf den Kyffhäuser zu stellen. Ein Wunsch, dem wir guten Erfolg wünschen. Nicht alles in der Botschaft hat die selbe dauernde Bedeutung. Manches darin gehört der Tagespolitik. Aber die Gedanken der sozialen Reform, welche darin stehen, sind Leuchtsterne der Zukunft. Die Mitternacht deutschen Lebens ist vorüber, die Sterne sind da; noch liegt auf der Erde der Nebel, aber die Sonne wird aufgehen und alle Nebel verscheuchen.“

„Wir fühlen es, eine neue Kulturentwicklung bricht an. Das ist ihre Siegnatur, dass auf Grund christlicher Liebe und Gerechtigkeit die Besitzenden, die Glücklichen, keine grössere und ernstere Sorge kennen, als die Fürsorge für die weniger Glücklichen, weniger Besitzenden, welche in Noth und Drangsal leben; es ist der Zug der Zeit, der durch das kaiserliche Wort hindurchgeht. Dies Wort kommt aus dem Herzen, und trotz aller Reden, die dagegen gehalten werden, trotz alles Druckpapiers, das dagegen geworfen wird, — was von Herzen kommt, das geht zu Herzen. Das Wort aus dem Herzen des Kaisers wird an das Herz der Nation schlagen, und wenn eine spätere Zeit auf die Entwicklung der sozialen Gedanken zurückschaut, dann wird dies kaiser-

liche Wort einer der leuchtenden Punkte sein, welche die Weltgeschichte nicht vergessen kann.“ —

Ja, der Herzenston ist es, welcher vom neuen deutschen Kaiserthron her sich an das Volk richtet zur Erweckung und Erwärmung. Und darum ist er so feierlich, weil aus diesem Kaiserherzen heraus der neugeborene deutsche Volksgeist in Treu und Glauben, in Liebe und christlicher Frömmigkeit, eine Zunge gewinnt. Nun ist dem deutschen Königthum und der deutschen Nation die Fundamentalbedingung für den Bestand verkündigt. Nach diesem Kanon hat fürderhin Volk und Regierung seine Aufgaben und Wege zu bestimmen. Jeder Einzelne, sei sein Wirkungskreis auch noch so unscheinbar, stehe fest in Treu und Glauben als würdiges Glied seiner Familie und seines Volkes, als Unterthan der Krone, als Kind Gottes durch die allbarmherzige Macht der Erlösung; dann steht er da als ein Repräsentant des deutschen Volksgeistes. Ist aber ein Mann im deutschen Reich, der vor allen herausleuchtet im heiligen Willensfeuer, als auf dem Weg wackerer Arbeit in der Erweckung, Stärkung und Hebung des deutschen Volksgeistes: so ist es Adolf Stöcker. Ein Jahrzehnt ist er bereits mit Eifer und beispielloser Ein- und Umsicht am herrlichen Werk. Und trotzdem stehen den Tausenden, die ihn erkannt und verstanden haben, die er gewonnen hat und die ihn verehren, — Millionen gegenüber, die ihn nur dem Namen nach, oder nur im falschen Licht der Lügenpresse kennen, oder als den Feind ihrer weltverschwommenen, bodenlosen Anschauung hassen. Es ist darum seinen Worten in diesen Blättern so viel Raum gegönnt worden, um wenigstens der Wagnergemeinde, die wir uns mehr als Andere im deutschen Volksgeist stehend denken, den geistverwandten, heldenmütig gegen alles Undeutsche kämpfenden Mann vertrauter zu machen.

Eben haben wir von der Aufgabe gesprochen, die jedem Einzelnen zufällt in der Errettung, Aufrichtung und Kräftigung des deutschen Volksgeistes. Hierher gehörige goldene Worte Stöckers entnehmen wir seiner Rede: „*Die persönliche Aufgabe in der sozialen Frage*“.

„Die sozialdemokratischen und sonstigen Weltverbesserer hüten sich wohl, ihre Anhänger zur Tugend und Tüchtigkeit zu mahnen, weil sie wissen, dass man das nicht eben gern hört. Sie behaupten frischweg, wenn nur bessere politische und soziale Einrichtungen getroffen seien, dann würde alles besser. Wendet euch — so rufen sie uns zu — an die Reichen und Vornehmen, predigt denen ihre Pflicht, der Arbeiter bedarf dessen nicht. Nun, Sie haben in unsern Versammlungen oft genug gehört, dass wir uns nicht scheuen, den Reichen ihre Pflicht vorzuhalten. Wenn viele in den höheren Ständen sich um das Wohl der Arbeiter, um die ganze soziale Frage wenig kümmern: dazu sind wir da, um sie aus dem Schlafe aufzuwecken. Wenn die Reichen allzuoft ihr Eigenthum nur unter dem Gesichtspunkte des Rechts, aber nicht unter dem der Pflicht ansehen: wir sagen ihnen frank und frei, dass sie Haushalter sind, die von ihrem Hab und Gut Rechenschaft geben müssen, und dass nur ein Eigenthümer ist, Gott der Herr. Wenn es oft in den vornehmen Klassen an Liebe und Erbarmen

fehlt, an Edelmuth und Opferfreudigkeit: wir wollen nicht ablassen, ihnen zu verkündigen, dass, wer kein Erbarmen hat, auch kein Christ ist. Aber wir wollen es nicht verschweigen, dass es unter den Begüterten und Vornehmen viele edle Herzen giebt, die des Volkes Noth mit tiefem Mitleid fühlen, und die alles thun, was in ihren Kräften steht, um der selben abzuhelpen. Und wir müssen es sagen, dass unter den Armen und Elenden genug sind, die ihre jammervolle Lage durch ein schlechtes Leben verschulden. Vielen könnte man zur Besserung ihrer Verhältnisse das einfache Rezept geben: Du musst besser werden, gleich wird's besser sein. Lassen Sie mich darüber zu Ihnen reden mit aller Offenherzigkeit, die ich Ihnen schuldig bin.

Ihre Kraft, Ihr Vermögen, oft Ihr einziger Besitz ist ihre Arbeit. Arbeit ist nicht eine Waare, die man seelenloos auf den Markt werfen kann, deren Preis [durch die Konkurrenz festgestellt werden muss, wie ein Sack Kaffee, Arbeit ist persönliche Thätigkeit, die aus dem Herzen kommt, die ein Stück Ihres Lebens ist, die Ihren Werth und Ihre Freude ausmacht. Es ist wahr, früher war dieser Charakter der Arbeit sichtbarer ausgeprägt als jetzt. Seitdem die Maschinen, diese eisernen Arbeiter, die mit Pferdekraft arbeiten, den Menschen zu ihrem Diener machen, könnte es scheinen, als sei die Arbeit nicht mehr so persönlich wie sonst. Ich meine, nun muss erst recht das Sittliche, das Gemüthliche an der Arbeit festgehalten werden. Halten Sie die Arbeit hoch, auch die mechanische, die ungelernete Arbeit. Was ein Mensch, der nach Gottes Ebenbild gemacht ist, mit seinem Verstand überlegt, mit seiner Hand ausführt, was er mit freudigem Herzen thut, damit er Weib und Kind durchbringen könne, das mag noch so gering sein, es ist Menschenleben und deshalb der Ehre werth. „Ehrt dem König seine Würde, ehret uns der Hände Fleiss.“

Fleiss, das ist die höchste Tugend des Arbeiters. Der Tag hat nur vierundzwanzig Stunden, und es ist viel zu thun, da muss man sich dazu halten. Das Leben währet siebenzig Jahre, und wenn es hoch kommt, sind es achtzig Jahre, wenn man alt wird, hört die Arbeit auf, also muss man emsig sein, so lange man rüstig und kräftig ist. Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brod essen, sagt die heilige Schrift; es gibt keinen anderen Thau, um den Acker der Arbeit zu befeuchten, als die Tropfen des edlen Schweisses. Arbeit ist des Blutes Balsam, — heisst es in Herders Lied — Arbeit ist der Mühe Preis. Müssiggang ist aller Laster Anfang — aber wie die Arbeit, so der Lohn. Wer dem Arbeiter sagt — so lautet das Wort eines grossen Amerikaners, des Erfinders des Blitzableiters — dass er auf andre Weise vorwärts kommen kann, als durch Fleiss, Ordnung und Sparsamkeit, der lügt. Wenn Most dagegen meint, in dem Sozialstaat werde man nur etwa vom 16. bis zum 28. Jahre arbeiten und sich dann zur Ruhe setzen, um nur noch der Geistesbildung zu leben, so ist das die Verheissung eines Schlaraffenlandes und ein Unsinn. Seid fleissig: das ist unser erster Mahnruf.

Seid genügsam: das ist der zweite. Ich weiss, dass in unserer genussstüchtigen Zeit diese Mahnung nicht gern gehört wird. Ich weiss, dass Lassalle nicht ohne Erfolg das freche Wort von der „verdammten Bedürfnisslosigkeit“ in die Massen geworfen hat. Nach ihm müsste in dem Gleichniss vom reichen Mann und armen Lazarus der Reiche in den Himmel kommen, weil er alle Tage herrlich und in Freuden lebte, dagegen der Arme in die Hölle, weil er mit seiner Armuth zufrieden war. Trotzdem bleibt es doch wahr, dass viele Bedürfnisse viele Ketten sind, die uns binden. Wer seine Begierden nährt — sagt Herder — der füttert hungrige Wölfe. Um unser täglich Brod dürfen wir Gott bitten, und zum täglichen Brote gehört gesunde Kost, gute Wohnung, saubere und warme

Kleidung, freie Zeit. Aber wenn wir das haben, lasst uns genügen. Mit vielem hält man Haus, mit wenigem kommt man auch aus. Als ich vor zwanzig Jahren hier in Berlin auf der Universität war, da wohnte ich für zwei Thaler monatlich und ass für zwei und einen halben Groschen; des Morgens ging ich an den Brunnen und trank ein Glas kaltes Wasser: das war der Kaffee. Wir waren unser zwei, die so lebten. Neulich haben wir uns wiedergesehen und der alten Zeiten gedacht. O, es that keinem von uns leid, dass wir uns so haben einrichten und nach der Decke strecken müssen, sondern fröhlich erinnerten wir uns der kleinen Entbehrungen, die uns nicht schlecht bekommen sind, und freuten uns, dass die Decke nun ein wenig länger geworden ist.

Genügsamkeit ist die Mutter der Sparsamkeit, und die Tochter ist dem Hause des Arbeiters ebenso nöthig wie die Mutter. Freilich heisst es oft: Ein Arbeiter kann nicht sparen, das eherner Lohngesetz lässt es nicht zu, zumal jetzt in dieser arbeitslosen Zeit ist es ein Hohn, von Sparen zu reden. Ich weiss sehr wohl, dass heutzutage Tausende von Familien nichts zu beissen und zu brechen haben, geschweige dass sie sparen können. Ich weiss auch, dass in guten Zeiten mancher Familienvater mit vielen Kindern, wenn er sich redlich durchbringen will, nicht viel oder gar nichts sparen kann. Aber ich kenne das Sprüchwort: „Junges Blut, spar dein Gut, Hunger im Alter wehe thut!“ Man soll sparen in der Zeit des Lebens, wo man für Weib und Kind noch nicht zu sorgen hat. Es sind doch in den Jahren der hohen Löhne grosse Summen in die Sparkassen getragen; gewiss ein Beweis, dass Sparsamkeit möglich ist. Nicht immer, aber doch oft kann der Arbeiter einen Sparpfennig erübrigen. Leider wird das Geld, welches erspart werden könnte, zuweilen recht unwirtschaftlich angewandt. Ich habe in meiner Seelsorge Fälle kennen gelernt, wo in den Arbeiterkreisen die Verschwendung, der Luxus jedes vernünftige Maass überstieg. Eines Tages kam ein Arbeiter zu mir, die Hand voll Pfandzettel; eine Sache — sagte er — möchte er besonders gern auslösen, ein Sammtjaquett für seine Frau, das 35 Thaler gekostet hat und für 4 Thaler versetzt ist. Ist das nicht Wahnsinn? Bei einem Sühntermine beklagte sich der Mann, gleichfalls ein Arbeiter, dass seine Frau ein Crepe de Chine-Tuch, 60 Thaler an Werth, mitgenommen habe. Ist das nicht eine Verrücktheit?“

„Durch Fleiss, Genügsamkeit, Sparsamkeit kommt man empor. Das ist der Segen der Arbeit noch heute.“

„Nun hat aber der Arbeiter mit andren Leuten zu thun; auch davon muss noch ein Wort geredet werden. Redlichkeit, Wahrhaftigkeit, Treue: das sind die Tugenden unsern Nächsten gegenüber. Rechtschaffenheit und Ehrlichkeit ist früher in Deutschland allgemein gewesen; sie sind es nicht mehr. Besonders hier in Berlin herrscht ein beispielloser Schwindel. Dass man in den Läden gute Seide fordert und halb Baumwolle bekommt, dass man Sachen für echt bezahlt und nachher für unecht erkennt, das geschieht alle Augenblicke. Was soll daraus werden? Wir müssen wieder anders werden, wieder solid und zuverlässig. — Wahrhaftigkeit ist das Zweite. Ein Mann, ein Wort! Wenn das die Handwerker sich einprägten, es würde mancher Kunde mehr zu ihnen kommen. — Treue ist das Dritte in diesem Wechselverhältniss der Menschen zu einander. Heute wird alles durch Kontrakt regiert. Aber Menschen sind sich Liebe schuldig; sie sind von Gott auf einander angewiesen. Wir sind doch Brüder auf Erden. — Und wenn dann zu diesen drei Tugenden sich noch Höflichkeit gesellt; wenn die Leute, zumal die jungen, um aus der Tischlerwerkstätte zu reden, recht gehobelt oder polirt sind, dann ist der Katechismus des Arbeiters fertig — bis auf den eigentlichen Katechismus, von dem ich zuletzt noch ein Wörtlein reden möchte.

Für diese Tugenden müssen nun die Kinder wieder erzogen werden. Und die Väter, welche hier sind, möchte ich recht herzlich bitten, dass sie ihre Kinder von früh auf dazu erziehen. Was ein gut Häkchen werden will, das krümmt sich beizeiten, und jung gewohnt, alt gethan. Besonders zum Gehorsam und zur Wahrhaftigkeit müssen die Kinder angeleitet werden; das ist mehr werth, als wenn sie den Kopf voll unverdauten Wissens haben. Ich meine nicht, dass die Kinder etwa nichts Rechtes lernen sollen. Ja nicht! man muss sie fleissig zur Schule anhalten; die Zeit des Lernens ist nur einmal. Auch zur Fortbildungsschule muss man sie schicken; aber nicht am Sonntagvormittag, denn wenn die Kinder während des Gottesdienstes rechnen und schreiben, oder Zeichnen und Mathematik lernen: was haben sie davon? Was hilft es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt und nimmt Schaden an seiner Seele? — Von den Töchtern will ich noch ein Besonderes sagen. Es kommt so oft vor, dass eine Tochter, wenn sie konfirmirt ist, in die Fabrik geht, weil sie da gleich verdient, dass sie nie die Wirtschaft lernt, und wenn sie nachher heirathet, ihren Mann unglücklich macht, weil sie nicht kochen und waschen, nicht nähen und flicken kann. Man kommt in manchen jungen Ehestand; da sieht's im Hause so wüst, so schmutzig und unordentlich aus, dass man es dem Mann gar nicht verdenken kann, dass er sich daheim nicht wohl fühlt. Das Haus muss wieder das Heim werden und nicht blos das, sondern das Heiligthum des Geistes Gottes. Das Familienleben muss wieder unter den Segen Gottes gestellt werden. Und das ist das Letzte, das Wichtigste. An Gottes Segen ist alles gelegen. Die Furcht Gottes ist der Weisheit Anfang. Wenn die Frömmigkeit nicht wieder in unser Volk einzieht, wenn der lebendige Gott nicht wieder Wohnung macht in unserm Lande: dann ist alles Mühen umsonst. Es ist der grosse Charakter der Gegenwart, dass alles, was nicht auf Gott gebaut ist, wurmstichig zusammenbricht. Wir aber wollen uns und unsre Partei auf Gott aufbauen; das geloben wir uns einander auch heute von neuem. Nur so werden wir sie aufbauen in rechter Tüchtigkeit. Halten wir aber unser Gelübde, dann werden wir, die christlich-soziale Arbeiterpartei, ein Salz werden für die Gesellschaft und unsrer Mitbürger wie unser eigenes Wohl befördern, das zeitliche, das geistige und das ewige Wohl!“

Das Stöcker'sche Buch „*Christlich-Sozial*“ ist eins der merkwürdigsten Bücher. Es greift frisch hinein in die Gegenwart und fasst das Leben des Einzelnen oder der Gesammtheit beim Schopf und entkleidet es alles Scheinwerks, legt Stück um Stück beiseite, ohne zu verletzen, bis die beklagenswerthe Armuth oder Nichtswürdigkeit bloß und blank — oft verblüffend — dasteht, und hält davor das Ideal des deutschen Volksgeistes mit dem Ruf: „Das bist Du! Und das solltest Du sein!“ Es ist ein Buch von höchster Bedeutung für jeden Deutschen von der untersten Stufe des „ungebildeten“ Arbeiters bis hinauf zum Katheder und zum Thron: jeder kann es verstehen, jeden wird es fesseln und begeistern, jeder kann daraus lernen, und jeden wird es durch seinen versöhnenden, lieberfüllten, echt deutschen Geist erquicken und stärken, wie ein naturkräftiges Bad. — Es ist die Kulturschilderung der Gegenwart, ein Stück Lebensgeschichte des Verfassers, ein Erfahrungsschatz, eine Volkswirtschaftslehre, ein Parla-

mentenbuch, ein poetisches und ein Religionsbuch; — es ist eine Schutzschrift für die Armuth und den Arbeiter, ein „Noth- und Hilfsbüchlein“, die Quelle der heutigen sozialen Gesetzgebung, ein Buch der Erziehung zur Liebe zu Volk, Vaterland und König, — eine Schutzwehr gegen jeglichen Feind des deutschen Volksgeistes, ein „Wegweiser“ aus „diesem Jammerthal in den Himmel“: ohne Phrasen und hochgeschraubte Redensarten, in einfacher, schlichter, scharftreffender Gemüthssprache, wie sie dem echten deutschen Volksgeist entspricht und seiner würdig ist: ein rechtes deutsches Volksbuch.

Ausser einer ungemein interessanten Einleitung (48 Seiten) enthält es in seiner I. Abth. 19 „*Reden in den christlich-sozialen Versammlungen Berlins*“ (z. B. „Ueber Liebe zu König und Vaterland“ — „Die schlechte Presse“ — „Gibt es eine Seele?“ — „Die Beweise für das Dasein Gottes“ — „Ist die Bibel Wahrheit?“), in der II. Abth. 18 „*Vorträge religiöser, politischer und sozialer Natur*“ (z. B. „Soziale Kämpfe der Gegenwart“ — „Zur Handwerkerfrage“ — „Die Bedeutung der christlichen Weltanschauung für die brennenden Fragen der Gegenwart“), darunter 9 „Reichstagsreden“ — endlich in der III. Abth. 14 Reden „*Zur Judenfrage*“ (z. B. „Unsere Forderungen an das moderne Judenthum“ — „Die Selbstverteidigung des modernen Judenthums in dem Geisterkampf der Gegenwart“ — „Prinzipien, Thatsachen und Ziele in der Judenfrage“ — „Ein Schandfleck des öffentlichen Lebens in Europa“ — „Das Ueberwuchern des Judenthums in den höheren Schulen“).

Eigentliche Hassser sind Stöcker wohl nur aus seinem Auftreten gegen das Judenthum erwachsen. Unter ihnen mögen jedoch viele sein, die ihn nach dieser Seite hin entweder gar nicht kennen, oder nur im Lichte der jüdischen Presse, also überhaupt im Vorurtheil gegen Stöcker befangen sind. Eine obenangeführte Stelle aus der am 2. Dez. 1881 von Stöcker gehaltenen Rede („Die kaiserliche Botschaft“) möge hier in's Gedächtniss zurückgerufen werden: „Wir wollen die, welche der christlichen Kirche entfremdet sind, auch die israelitischen Mitbürger, in diesen Kreis der Gerechtigkeit, der Liebe gern mit hineinziehen; aber unser christliches Volksthum, die christliche Staatsidee, lauter Begriffe, welche seit Jahr und Tag unser Herz erfüllen, wollen wir uns nicht antasten, noch viel weniger uns nehmen lassen.“ Diese Worte charakterisiren Stöcker in seiner „antijüdischen“ Stellung als Repräsentanten des deutschen Volksgeistes im Stande der Nothwehr. Seine Reden „*Zur Judenfrage*“ sind allesammt Zeugnisse dafür.

Die wenigen Proben daraus, welche wir folgen lassen, sind durch ein reiches, interessantes Erfahrungsmaterial gestützt, welches meistens empörend und unbedingt herausfordernd wirkt zum energischen Kampf gegen diesen giftigen Krebs am deutschen Volksthum. (Man wolle sich die Kenntnissnahme dieses Materials aus dem Buch selbst nicht versagen.)

„Bedenken Sie, meine Herren von Israel, dass uns Christus gerade so heilig ist, wie Ihnen Jehovah, und Sie müssen unsern Zorn, anstatt zu verdammen, ehren und anerkennen.“

„Wie aber die Berliner Witzblätter, lauter jüdisches Giftgeschmeiss, die christlichen Dinge verhöhnen und verspotten, oft in einer einzigen Nummer drei, vier Mal, weiss Jeder, der diese verderblichen Blätter liest. Ebenso wie sie, sind auch die jüdisch-liberalen Zeitungen völlig in Hass gegen das Christenthum eingetaucht; . . . „Bei diesem Zustand der Dinge von Judenhetze, Judenverfolgung zu reden, ist ein baarer Unsinn. Jene Blätter treiben das ganze Jahr Kirchenschändung, Christenthumshetze, Pastorenverfolgung; sie thun dies in der Hauptstadt der grössten protestantischen Macht der Welt. Und wenn dann zuletzt, um das Volk diesen Niederträchtigkeiten nicht zum Opfer werden zu lassen, zur Nothwehr gerufen wird, wenn ein Geistlicher in der nobelsten Weise sich diesen Gemeinheiten widersetzt, dann ruft die selbe Presse nach dem Staatsanwalt, nach der kirchlichen Obrigkeit. Christen aber, die für solche schimpflichen Gegner ihrer Glaubensgenossen unter die Waffen treten, wissen nicht, was sie thun. Die Blätter, die ich zitirt habe, sind in jüdischem Besitz; die Eigenthümer sind für den Inhalt der selben moralisch verantwortlich.“

„Der Jammer um mein Volk, das dabei sittlich und religiös zu Grunde geht, treibt mich, diese Bosheit in die Oeffentlichkeit zu ziehen und den Kampf dagegen aufzunehmen. Was hilft es, das Schlechte auf der Kanzel zu bekämpfen, unter welcher die Schreiber und Leser jener Presse sich nicht versammeln, oder in konservativen Zeitungen einen Schmerzensschrei auszustossen, welche jene Seelenmörder belachen, ihre Opfer nicht hören! Dagegen ist eine Volksversammlung noch immer die geeignete Walstatt, um den Kampf mit den Volksverderbern aufzunehmen. Dass ich dazu ein gutes Recht habe, sagt mir mein Gewissen; dass es dazu die höchste Zeit ist, vielleicht noch nicht zu spät, aber wirklich die letzte Stunde, sagt mir die sittlich-religiöse Verwirrung der Gegenwart. Unrecht möchte ich niemand thun; die, welche mir vorwerfen, dass ich als Geistlicher, als Hofprediger Zwietracht säe, möchte ich fragen, ob Abwehr der Schande Aussaat von Zwietracht ist? Jene Artikelschreiber und Possenreisser sind die Säeleute des Hasses, nicht wir, die wir ohne Hass im Herzen — das weiss Gott! — vor ihnen unsere Kirche schützen möchten.“

„Es ist meines Erachtens ein satanischer Zug, auf den vorhandenen Mangel an kirchlichem Ehr- und Schamgefühl zu spekuliren, um unser Volk noch tiefer in den Abgrund des Nihilismus zu stossen. Ich finde dafür keine andere Erklärung als den wilden Hass gegen das Christenthum, einen Hass, der gewiss ein Ueberrest talmudischer Grundsätze und eine Frucht jahrhundertlanger Unterdrückung ist, durch welche sich die Christen an Israel versündigt haben.“

„Wir wollen uns nicht rächen, keine Gewalt üben, nicht einmal persönlich beleidigen. Aber wir werden die Ueberzeugung nicht aufgeben, dass wir, wenn wir für die Grundlagen unsrer deutschen Kultur eintreten, rechtschaffen handeln; das ist nicht blos unser Recht, das ist unsre Pflicht.“

In den „*Forderungen an das moderne Judenthum*“ bittet Stöcker um mehr Bescheidenheit, Toleranz und Gleichheit.

„Aber zuletzt wird doch . . . das warnende Urtheil über das Judenthum, das unsere besten Männer: Kant, Fichte, Herder, gehabt haben, seine Kraft beweisen. Die Juden sind und bleiben ein Volk im Volke, ein Staat im Staate, ein Stamm für sich unter einer fremden Rasse. Alle Einwanderer gehen zuletzt in dem Volke auf, unter welchem sie wohnen; die Juden nicht. Dem germanischen

Wesen setzen sie ihr ungebrochenes Semitenthum, dem Christenthum ihren starren Gesetzkultus oder ihre Christenfeindschaft entgegen.“

„Der jüdische Stadtverordnetenvorsteher von Berlin hat sich kürzlich über die Angelegenheiten unsrer Kirche, die ihn nichts angehen, öffentlich ausgesprochen und dabei von „wirklichen Ketzerrichtern, die am liebsten die Andersgläubigen auf Scheiterhaufen verbrennen möchten,“ geredet. Wer gibt ihm das Recht, unter der christlichen Bevölkerung Zwietracht zu säen und Hass zu schüren? Diese Intoleranz ist unerträglich.“

Es ist unbeschreiblich, wie die Lügenpresse mit Stöcker in seiner „antijüdischen“ Thätigkeit umgesprungen ist, um ihn als bössartigen „Hetzer“ verhasst zu machen. — Ein „aufrichtiger Israelit, der an der ersten Besprechung“ (Vers. am 19. Sept. 1879) „thätigen Antheil genommen hatte“, hat in einem offenen Schreiben das Berl. Tageblatt der Lüge geziehen: „Sie sandten heute einen Bericht in die Welt in Ihrer Zeitung, welcher nur die eine Wahrheit enthielt, dass eine Versammlung stattgefunden; alles andre ist gelogen und erdichtet.“

Stöckers Charakter in seiner Stellung zur Judenfrage stellt sich unzweideutig dar in dem Schlusswort seiner Rede: „*Prinzipien, Thatsachen und Ziele in der Judenfrage*“ (17. Mai 1881). Darum lassen wir es hier noch folgen.

„Wir wollen nicht auf unerreichbare Ziele unsre Wünsche richten, sondern uns fragen, was können wir unter Anerkennung der Thatsache der Emanzipation, aber auch unter der Empfindung der Thatsache unsrer Bedrängniss thun? Und da finde ich nichts andres als folgende Mittel: eine erleuchtete, auf dem Begriff der Gerechtigkeit und Gemeinschaft beruhende wirtschaftliche Gesetzgebung; eine christliche Erziehung unsres Volkes, bei der wir die jüdischen Lehrer aus den Volksschulen ganz, aus den höheren Schulen soweit als irgend möglich entfernen wissen wollen; ein christliches Volksleben mit christlicher Obrigkeit und christlichem Eid. Kein Jude soll uns unsern Eid abnehmen, das wünsche auch ich; aber ich glaube, dass das möglich ist ohne Ausnahmegesetze.“ „Ueber den Weg kann man verschiedener Meinung sein. Aber es ist zunächst Sache der Israeliten, ihren Einfluss auf das für uns wünschenswerthe Maass einzuschränken und uns nicht ferner herauszufordern; dazu wird unser friedlicher Kampf weitergeführt werden müssen, bis wir Christen siegen. Wir werden siegen, und wir müssen siegen. Ueber die Waffen im Kampfe habe ich noch einiges zu sagen.“

„Sie können sich denken, dass wir die Ereignisse in Russland und in Argentinien mit erstem Auge verfolgen. Es wäre ein unermessliches Unheil, wenn auch in unserm Volke das begönne, was die Judenblätter längst von uns behauptet haben, eine Judenhetze, wenn Gewaltthaten verübt würden. Deshalb wollen wir den Kampf nicht bloß äusserlich, sondern auch innerlich weiterführen im Geiste des Friedens. Ohne Hass, ohne Beleidigung, ohne Schmähung wollen wir den Kampf bestehen, indem wir immer und immer wieder sagen: Die Judenfrage ist unsre Frage, wir deutschen Christen müssen daran das Beste thun, uns aufraffen, unsre Heilighümer in Ehren halten, die schlechten Zeitungen wegwerfen, in Fleiss, Frömmigkeit und Rechtschaffenheit die Juden übertreffen. Jeder Einzelne muss ein Kämpfer werden, so dass wir unsern Gegnern den Eindruck heiligen Ernstes, feuriger Begeisterung machen. Wenn wir wieder ein bewusst christliches Volk werden, das auf seinen deutschen Geist etwas hält, dann sind

die Bedingungen gegeben, aus der christlichen Staatsidee eine Wahrheit zu machen. So lange es noch Christen gibt, und zwar in sehr grosser Zahl, die alle jüdischen Schlechtigkeiten vertheidigen, die jüdischer sind als Juden, so lange können wir nicht darauf rechnen, als christliche Nation die christliche Staatsidee erfüllt zu sehen. Aber wir wollen in der Hoffnung, dass zuletzt unsre Gedanken zur That werden müssen, weiter kämpfen mit Gott für König und Vaterland.“

Und gerade zehn Jahre später*) vernehmen wir den selben Mann, wie er seine Stellung in der Judenfrage auf eine an ihn gerichtete Aufforderung zusammenfassend also erläutert:

„Da man mich gebeten hat, meine Ansicht über die Judenfrage zu sagen, so will ich mich kurz darüber aussprechen. Ich schicke voraus, dass es sich bei mir wie bei allen anderen, die heutzutage die Stellung des Judenthums in Deutschland angreifen, nicht um die Religion handelt. Es ist eine bewusste Lüge, wenn man darüber jammert, dass wir unduldsam seien gegen den jüdischen Glauben. Davon ist keine Rede. Es handelt sich allein um die Uebermacht der Juden im wirthschaftlichen und geistigen Leben unseres Volkes. Dieses Volk, durch Abstammung und Natur, durch Glaube und Sitte von uns geschieden, an Zahl kaum ein Achtzigstel der deutschen Bevölkerung, hat mit seinem schlaun Verstandniss für eigenen Nutzen und fremde Schwäche den deutschen Mangel an Nationalgefühl und an christlicher Energie dazu benutzt, sich eine Stellung zu erobern, die sich für die Juden nicht geziemt und unser Volksthum bedroht. Auf die beiden Pulsadern des irdischen und geistigen Verkehrs, das Geld und die Presse, haben sie ihre Hand gelegt und weite Kreise unseres Vaterlandes geradezu unterjocht. An der Börse sind sie die Könige, im Handel die Herren; in Stadt und Land üben sie durch schlechte Geschäftsgrundsätze und gewissenlose Handlungsweise, durch das Magazin-Unwesen und das Hausiren, durch Bankerott und Wucher vielfach einen verhängnissvollen Einfluss und bringen Tausende von Bürgern und Bauern an den Bettelstab. In der Presse, die zu drei Vierteln in ihren oder in ihrer Christensklaven Händen ist, verderben sie den Geist der Nation, da sie Alles lediglich nach dem Interesse des Judenthums beurtheilen und Fürsten wie Völker, Staaten wie Kirchen, Menschen wie Dinge unter ihre Macht zu beugen suchen. Mit ihrem Geld und Gut verführen sie, mit ihren Zeitungen und Journalen bedrohen sie Jeden, der ihnen nicht zu Willen ist. Viel haben sie erreicht; deutsches Wesen und christlicher Glaube haben seit Langem durch sie gelitten. Ihre Presse ist voll von Kirchenfeindschaft und Umsturz; in der politischen wie in der sozialen Demokratie sind sie die Führer; ein Jude, obwohl der selbe Grossindustrieller und Grosskapitalist ist, liess sich auf dem sozialdemokratischen internationalen Kongress zum Präsidenten ausrufen. Es erscheint mir unwürdig und für die deutsche Zukunft bedrohlich, dass die Juden auf der einen Seite die Mammonsherrschaft und damit die soziale Gefahr verschärfen, auf der anderen Seite in ihren Zeitungen das Volk gegen seine weltlichen und geistlichen Ordnungen aufhetzen und damit den sozialen Umsturz schüren. Freilich liegt die Hauptschuld an der Feigheit und Schwachheit der deutschen Christen. Hätten sie mehr nationales und kirchliches Ehrgefühl, so würde eine halbe Million Juden die Rolle nicht spielen können, die sie sich bei uns anmaassen. Diesen Zustand zu beseitigen, bis Deutschland von der Judenmacht frei, und das Judenthum so bescheiden ist, wie es ihm zukommt, ist mein Bestreben, dem ich

*) Vorwort zu einer Festrede im Evangelischen Verein zu Kreuznach, 13. September 1891. (Kreuznach, Verlag des Evangelischen Hausfreundes.)

folgen werde, so lange ein Odemzug in meiner Brust und ein Blutstropfen in meinen Adern ist. Es ist ein Kampf, mit dessen Ausgang, meines Erachtens, zur Zeit die Grösse Deutschlands am engsten verknüpft ist.“

Als neue Phase in diesem Kampf ist der am 21. Nov. 1890 in der Tonhalle zu Berlin von einer Versammlung der „christlich-sozialen Partei“ gefasste Beschluss anzusehen, „alle christlich und national gesinnten Männer des Reiches aufzufordern, im Interesse der einheitlichen Zusammenfassung und planmässigen Thätigkeit die sofortige Bildung von Mitgliedschaften der sozialmonarchischen Vereinigung in die Hand zu nehmen“.

Die in der bezeichneten Versammlung „einhmüthig angenommenen und unter Zustimmung der verschiedensten Richtungen festgesetzten Satzungen der Sozialmonarchischen Vereinigung“ lauten, wie folgt:

- I. „Die sozialmonarchische Vereinigung bildet sich zu dem Zweck, um in Berlin und anderen Grossstädten, sowie überall da, wo der politische und soziale Umsturz dem Volksleben Gefahr droht, zur Bekämpfung des selben die staats-erhaltenden Kräfte zu verbinden.
- II. Sie will, ohne eine neue Partei zu bilden, zu gemeinsamem öffentlichem Wirken diejenigen sammeln, welche auf der von unseren hochherzigen Kaisern beschrifteten Bahn die soziale Weiterentwicklung erstreben, und auch denjenigen einen Sammel-punkt bieten, welche den bisherigen staats-erhaltenden und kirchenfreundlichen Parteien noch nicht angehören.
- III. Sie nennt sich sozial, weil sie von den gesellschaftlichen und wirthschaftlichen Aufgaben der Gegenwart ihren Ausgangspunkt nimmt; sie nennt sich sozial-monarchisch, weil sie nur von den unter einer starken Monarchie zusammengefassten Lebens-mächten des Volkes eine befriedigende Lösung der sozialen Schwierigkeiten erhofft.
- IV. Sie will der Geldherrschaft wie der Pöbelherrschaft, dem Manchesterthum wie dem Kommunismus, der Revolution wie der Reaktion entgegenwirken, und durch eine starke Sozialreform auf christlicher und nationaler Grundlage den internationalen Umsturzbestrebungen einen Damm entgegenbauen.
- V. Sie erstrebt eine genossenschaftliche Organisation der Arbeiter behufs Vertretung ihrer Interessen, die Weiterführung des internationalen Arbeiterschutzes, die Fürsorge für die Wohnungsverhältnisse des kleinen Mannes von Seiten des Staates auf dem Wege der Gesetzgebung, eine stärkere Besteuerung des Kapitals, besonders des mobilen und spekulierenden Kapitals. Ueberall will sie die produktive Arbeit gegenüber dem Kapital schützen helfen, unter anderem auch die Forderungen der Bauhandwerker vor den Hypotheken der Bau-Spekulanten bevorzugt sehen. — Es kann Niemand etwas dagegen haben, sozialen Verwüstungen — wir meinen auch solche auf dem geistigen Gebiet — entgegenzutreten, auch wenn sie vom Judenthum verursacht sind.
- VI. Sie weist dem Staate und der Gesellschaft in der Bewältigung der sozialen Schwierigkeiten die erste Stelle zu, aber sie ist der Ueberzeugung, dass ohne die Mithilfe des lebendigen Christenthums das rechte Vertrauensverhältniss zwischen den verschiedenen Ständen und Klassen nicht hergestellt werden kann. Sie erstrebt deshalb eine wirk-same Durchdringung des Volkslebens mit den sozialen Kräften des Evangeliums.
- VII. Indem sie alle Kräfte zur Erneuerung des Volkslebens aufruft, will sie mithelfen, dass das deutsche Volk, stark und einig nach aussen, auch im Innern die Ruhe und Kraft erlinge, welche die gesegnete Zukunft des Staates und jedes einzelnen Bürgers gewährleistet. Unter der Losung: Mit Gott für Kaiser und Reich gehen wir an die Arbeit und in den Kampf.“

Die Bildung der „Sozialmonarchischen Vereinigung“ begründet Stöcker in seiner am 21. Nov. 1890 (in der Tonhalle zu Berlin) gehaltenen (konstituierenden) Rede, welcher schliesslich ein Rückblick auf seine sozial-reformatorische Thätigkeit und einige Grundsätze entnommen werden sollen.

„Im Jahre 1880, als die Berliner Bewegung ihre ersten Flügelschläge that, als mehr als 40 Bürgervereine in Berlin aufblühten, konnte man die Hoffnung haben, dass die kleinen Handwerker und Arbeiter aus den Rekrutendepots der Sozialdemokratie heraus und in unsere damals so mächtige Bewegung für Kaiser und Reich eintreten würden. Das sind keine leeren Träume gewesen. Noch 1884 hatten wir die Möglichkeit dieser Gestaltung in Händen und hegten die Hoffnung, dass wir Herr werden würden über diese dämonischen Mächte, die wir stark zurückgedrängt hatten. 26 000 Sozialdemokraten waren in unsere Reihen herüber geholt, nicht durch das Sozialistengesetz, sondern durch unsere Bewegung, ohne dass ich damit unbescheiden sein möchte. Man ruft hier „Ausnahmegesetz!“ Warum hat es in anderen Städten die Sozialdemokratie noch vermehrt? Unser Programm kommt den Sozialdemokraten sehr weit entgegen. Sie sehen auch, dass die deutsche Sozialpolitik den Weg inne gehalten hat, den wir vorgezeichnet hatten. Wir hatten einen Eingang zu den Herzen gewonnen; wir hatten dem Volk das Kaiserthum, das Christenthum in einem anderen, besseren Lichte gezeigt und bewiesen, dass das Christenthum nicht Heuchelei sei, wie die Judenblätter sagten, sondern eine sittliche höhere Macht, die alle Verhältnisse durchdringen muss, wenn sie gesunden sollen. Es war, als wenn vielen Leuten die Schuppen von den Augen fielen. Die Thatsache, dass wir 1881 die Zahl der sozialdemokratischen Stimmen auf die Hälfte zurückgebracht hatten, gehört zu den schönsten Erinnerungen meines Lebens. Nichts, kein Schmerz, keine Enttäuschung kann mir von dieser Freude auch nur ein Körnlein rauben.

Im Jahre 1884 war es noch fast ebenso. Die Zwistigkeiten in der Berliner Bewegung waren damals noch nicht öffentlich. Wäre in diesem Geiste weiter gearbeitet worden, so würden ein Paar Berliner Wahlkreise uns gehören und wir hätten nicht 127 000 sozialdemokratische Stimmen in Berlin. Diese Dinge müssen wir begreifen. Der aufsteigenden Sozialdemokratie gegenüber waren wir nicht mehr stark genug.“

„Wenn nun jener Weg, den wir damals so erfolgreich beschritten haben, nicht mehr gangbar ist, so müssen wir hoffnungsfreudig einen andern Weg einschlagen, der uns zum Ziele führen soll; Alles, was nicht zur Sozialdemokratie gehört, sondern sie bekämpfen will, wollen wir zusammenfassen. Das scheint zunächst leichter als der andere Weg: der Sozialdemokratie die Rekruten zu entziehen; aber bei den in Deutschland herrschenden Verhältnissen scheint es mir schwieriger wegen der furchtbaren Zerklüftung in den Ordnungsparteien, die für ein gemeinsames Wirken kaum die Möglichkeit lässt. Nur die Noth des Umsturzes wird unsere Fahnen verbinden; nur die Noth des Atheismus der Sozialdemokratie wird uns das Christenthum hoch halten lehren und uns zusammenführen. Wenn auch das nicht fähig ist, unsere gegnerische Verleumdung zu beseitigen, weiss ich kein Mittel der Rettung. Das ist meine Meinung seit geraumer Zeit. Es haben sich auf dem evangelisch-sozialen Kongress die Evangelischen aller Richtungen zusammengefunden, mit Ausnahme der bloßen Raisonneure, die man auch nicht brauchen kann, und es ist die sich daran anschliessende Arbeit nicht umsonst gewesen.“ Auch die Kirche muss in den Kampf eintreten, und die obersten Behörden haben ja jetzt die Pastoren hineingeschickt in die Arbeiter-Versammlungen. — Ein ungemeiner Fortschritt.“ — „Was noch fehlt, ist eine Vereinigung für das öffentliche Wirken; das würde das letzte Glied der Kette sein.“

„Liebe Brüder auch aus dem Arbeiterstande! es genügt nicht zur Lösung der sozialen Frage, dass ein Stand allein dafür eintritt, und wenn er noch so sehr auftrumpft. So wichtig der Arbeiterstand ist, so sehr haben dabei doch

auch andere Stände mitzureden: die Handwerker, die Arbeitgeber, die Bauern und Bürger. Alle haben das selbe Recht auf die Fürsorge des Staates; das vergisst die Sozialdemokratie; das darf aber die Sozialmonarchie nicht vergessen, die an alle Stände denken muss. Wenn es möglich wäre, dass die verschiedenen Richtungen zu gemeinsamem Kampf sich verbinden und wenn sie den Feind bezwungen haben, mit der selben Einmütigkeit, Tapferkeit, Begeisterung, mit dem selben Gottvertrauen auch den Geisterkampf aufnehmen, so wäre mir um den Sieg nicht bange. Wenn wir dann mit dem Wahlspruch: „Mit Gott für Kaiser und Reich“ an die Arbeit und in den Kampf gehen, sind wir des Erfolges und Sieges gewiss!“

Die sozialreformatatorische Thätigkeit Stöckers ist direkt auf die unteren Volksschichten gerichtet zur Abwendung ihres Verfalls, zur Errettung und Anbauung des Mutterbodens für den deutschen Volksgeist, und indirekt auf die staatliche Gesetzgebung zu gleichem Zweck. Das ist die nächstnothwendige Aufgabe in der Pflege des deutschen Volksgeistes; sie ist aber in erster Linie nur eine abwehrende, den Verfall hinausschiebende Bewegung. Daneben ist ein grundheilender Einfluss von oben nothwendig. Es liegt in der aufstrebenden menschlichen Natur begründet, nach oben zu schauen. Von oben nach unten träufelt der befruchtende Thau, dringt aus dem Genienzauber die emporziehende Kraft; aber auch von oben nach unten sickert von Schicht zu Schicht das zerstörende Gift der Sünde. Von oben, d. h. von Thron, Kirche und Katheder, muss die Haupthilfe, müssen die grundheilenden Mächte ausgehen gegen alle die Schäden und Gebrechen am deutschen Volksgeist. Nur jener Geist, den unsere Kirche den „heiligen Geist“ nennt, kann die vom Schaden befallenen Geister, in deren Schwächespuren der Mangel an Widerstandskraft beschlossen liegt und auch die Unmöglichkeit zur Aufraffung, wieder heilen und aufrichten. Und die Werkzeuge dieses heiligen Geistes sind die auf der Höhe Stehenden unseres Volkes, gleich den Propheten des „alten Bundes“, — die Organe des Königthums, der Kirche, der Wissenschaft und Kunst. In unserer Schrift vom deutschen Volksgeist ist gezeigt worden, dass Thron und Kirche bereits in die grundheilende Aktion eingetreten sind. Mögen sie immer mehr vom heiligen Geist durchdrungen und befähigt werden im begonnenen ernstesten, hohen Werk!

Aber das Katheder ist noch im Ausstand. Die Repräsentanten des Katheders haben doch einen hohen, heiligen Beruf inmitten ihrer Nation! — Die Kathederherren werden vielleicht dagegen protestieren und sagen: „Nicht in der Nation! Unser Beruf steht im Dienste der Wissenschaft, der Kunst, und lässt sich nicht durch nationale Schranken einengen!“ — Nicht eingengt soll er werden, dieser hohe Beruf; frei soll er bleiben. Aber sprechen wir nicht dennoch von einer „deutschen“ Wissenschaft, von einer „deutschen“ Kunst? — Darin liegt nicht eine Beengung, Einseitigkeit oder

ein Widerspruch. Damit meinen wir die Wissenschaft und die Kunst, welche im Dienst des uns heiligen Geistes steht; das ist der Geist, in welchem Wahrheit, Schönheit, Liebe, Treu und Glauben beruhen. Von diesen Maximen schliesst keine die andere aus. Und nur in ihrer Harmonie waltet der heilige Geist, von welchem der echte deutsche Volksgeist seinen Heimatschein empfangen hat. Und nur in dieser Harmonie gedeiht die wahre Freiheit. Was aus dieser Harmonie herausfällt, ist wilde, dem Menschen, als dem Ebenbilde Gottes, unwürdige Freiheit. Höchste Freiheit ist höchste Vernunft.

Wenn die deutschen Männer der Wissenschaft und Kunst dem christlich-deutschen Volksgeist sich entrückt wähnen und meinen, dass ihre Wirksamkeit über ihn hinweggehen dürfe und könne; so ist das eben ein Wahn, der sie zu Giftbäumen auf deutschem Boden macht, zu Verderbern am deutschen Volksgeist. In ihrem heiligen Beruf liegt als Grundbedingung eingeschlossen mindestens die Schonung des christlich-deutschen Volksgeistes, streng genommen die gewissenhafteste Pflege, wie sie aus der Harmonie von Wahrheit, Schönheit, Liebe, Treu und Glauben herauswächst. Eine Wissenschaft und Kunst, welche mit diesen Maximen in Widerspruch geräth, ist nicht nur nicht deutsch, sondern überhaupt nur eine Schein-Wissenschaft und -Kunst, die in ihren Widersprüchen sich das eigene Grab gräbt, weil sie eben auch mit den ewig geltenden Anlagen und Bedürfnissen der Menschen- und Volksseele im Widerspruch steht. Der christlich-deutsche Volksgeist kann für die hochsteuernde Wissenschaft sogar zum Kompass werden, welcher vor Irrfahrten bewahrt.

Ein weltberühmter deutscher Hochschullehrer (Professor) hat sein Kind mit einem Gährungsprodukt (vielleicht des Alkohols wegen) — mit Wein getauft. Die uralte, schon den heidnischen Deutschen heilige Kindertaufe mit keuschem Quellwasser — im Christenthum zum „Sakrament“ erhoben, welches zu einer idealen, gottgeweihten, christlichen Erziehung verpflichtet — war dem Herrn zu „ordinär.“ Es war ihm zu gemein, sich als deutscher Mann zu bewähren; er musste an die Stelle des Sakramentes ein Katheder-Spiel setzen. Und durch das selbe Blatt, das sich einst durch sein Attentatsartikelchen so prägnant charakterisirte, wurde diese Weintaufe mit „schwungvollen“ Versen über 200 000 mal als eine „geistreiche“ That hinaus in die christlichen Bürgerfamilien gesungen und da das Heilige verspottet, der christlich-deutsche Volksgeist aufs Tiefste verletzt. Und solche Sünden von oben wuchern dann in den unteren Schichten fort als Kirchen- und Gottesverachtung, als leichter, flunkeriger Weltsinn, und die armen Sünder fühlen sich stolz als Zeitgenossen der liberalen Bildung! — Für die grossen idealen Wirklichkeitskräfte ist der Blick des gebildeten Deutschen geblendet, erblindet worden durch das künstliche Glühlicht des Tendenzbegriffs „Liberalismus.“ Bis in die Reihen schlichten Bürgerthums hinein drang dieser blendende Schein. In einer

antisemitischen Versammlung in Berlin geriethen sich kürzlich die „Liberalen“ und die „Conservativen“ alsbald wieder in die parteipolitisch gekämmten und gelockten Haare, und ereiferten sich darüber, ob die „Verfassung“ heilig sei oder nicht, d. h. ob man den Juden, wenn man sie bekämpft, das Bürgerrecht nehmen dürfe oder nicht. Der grosse Kulturkampf schien völlig vergessen über diesen thörichten Kampf um den Paragraphen und das Papier. Da sprach unser Stöcker das prächtige, entscheidende, nicht genug zu beachtende Wort:

„Lassen wir den Juden das Recht, zu Volksvertretern gewählt zu werden, aber wählen wir sie nicht — lassen wir ihnen das Recht, zu Richtern und Lehrern berufen zu werden, aber berufen wir sie nicht — lassen wir ihnen das Recht, Zeitungen zu schreiben, aber lesen wir sie nicht — dann ist uns Deutschen geholfen!“

Ja, das ist's! An uns Deutschen liegt es allein. Wir Deutsche müssen unseres nationalen und religiösen Berufes als einer heiligen Pflicht bewusst werden, sein und bleiben. Dann, nur dann lebt der deutsche Volksgeist und scheidet allen fremden Geist leicht von sich aus. Aber eben dessen ist man sich nicht bewusst bei Denen, welche auf Grund von Bildung und Besitz das deutsche Volk in der Höhe vertreten — wohl gar die echtgermanische Leitung eines liebevoll sorgenden Fürsten ihm mit Reden und Widerreden ersetzen wollen! Dort kennt man noch nicht die Wichtigkeit und Bedeutung seines Amtes am christlich-deutschen Volksgeiste; und darum erkennt man auch nicht die Wichtigkeit und Bedeutung unserer Kunst. Es ist hoch an der Zeit, mit Nachdruck dahin zu zeigen, von wo die grundheilende Arbeit auszugehen hat. Wir fordern nur für das nationale Leben, was unsere Kunst in Ton und Bild erfüllt darstellt; und diese unsere Forderung an die Höhe lautet:

„Wahrheit, Schönheit, Liebe, Treue und Glauben!“

Bayreuther Bühnenfestspiele 1894.

Vom Verwaltungsrathe der Bayreuther Bühnenfestspiele erfahren wir soeben, dass im Jahre 1894 die Werke

Parsifal — Tannhäuser — Lohengrin

auf der Bayreuther Festspielbühne zur Aufführung gelangen sollen.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Darmstadt. Zw.-V. Nach dem Jahresbericht des unter der Protektion Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs stehenden Vereines zählte dieser im Vorjahr 207 Mitglieder. Der Vorstand besteht aus den Herren Premierlieutenant C. Selzam, I. Vors.; Prof. Dr. K. Landmann, II. Vors. u. Bibliothekar; Hofchauspieler L. Wagner, Kassier; Gerichtsassistent H. Sonne, Schriftführer; Kirchenmusikmeister A. Mendelssohn, Beirath. Die Jahresablieferung an die Zentrallleitung betrug 820 M gegen 740 im Vorjahr. Zu den Festspielen 1892 erhielt der Verein 14 Karten.

London. Zw.-V. Nach dem Jahresbericht des unter der Präsidenschaft des Earl of Dysart stehenden Vereines zählt dieser gegenwärtig 243 Mitglieder. Der Vorstand besteht aus den Herren Avigdor L. Birnstingl, Kassier; Edward Dannreuther, Charles Dowdeswell (Honorary Secretary), William Ashton Ellis, Alfred Forman, H. F. Frost, B. L. Mosely, Hubert Parry, Louis N. Parker. Secretär ist W. H. Edwards. Die Mitglieder erhalten kostenfrei die Vereinszeitschrift „*the Meister*“, Mr. A. Forman's Uebersetzung von „*Tristan und Isolde*“ und die Lieferungen der engl. Uebersetzung von „*Richard Wagner's Schriften*“ (Prose-Works) durch Mr. Wm. Ashton Ellis.

Wien. Akademischer Wagner-Verein, Zw.-V. Die diesjährige Generalversammlung dieses Vereins fand am 26. 1. im Vereinslokale 1. Bezirk, Musikvereins-Restaurations, statt. Der im Drucke vorgelegte Jahresbericht weist eine Mitgliederzahl von 645 Personen, ferner 141 Mitglieder im Vereinschore, ein reines Vermögen von 1854 fl. 40 kr. und einen Kassensaldo von 370 fl. 90 kr. am 31. Dezember 1892 aus. In die Vereinsleitung wurden wiedergewählt: Herr Dr. V. Boller als Obmann und die Herren Professor Dr. Höfler, Dr. R. Steinhauser, Josef Schalk, Karl Giannoni, Dr. Wolfgang Rigler, Theodor Köchert und Dr. W. Dlahy für die übrigen Funktionen; neugewählt wurde an Stelle des ausgeschiedenen Herrn Emil Ritter v. Hartmann, dem der Dank der Versammlung votirt wurde, Dr. Max Edler v. Oberleithner. Die Herren Dr. Nüchtern und Franz Schaumann wurden zu Beiräthen der Vereinsleitung gewählt.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Berlin. Akademischer Richard Wagner-Verein. Vorträge im Wintersemester 1892/93. I. Quartal: 28. 10. 92. 1) Hr. stud. theol. Hermes: „Ueber Geschichte und Handlung des Tannhäuser.“ 2) Gesänge des *Wolftram*: a) Act II: „Blick ich umher ...“ b) Act III: „Wie Todesahnung Dämm'ung deckt ...“ (Ges. von Hrn. Schultze-Strelitz. Klav. Hr. Paesler.) 3) Vorspiel zum III. Act „*Tannhäuser*“. (Hr. Paesler.) — 4. 11. 92. 1) Hr. stud. phil. Springer: „Bemerkungen über die Meistersinger.“ 2) Vorspiel zu den „*Meistersingern*“. (Hr. stud. phil. Springer und Hr. Paesler.) 3) Das Spinnlied aus dem „*Holländer*“, Transcription von Liszt. (Hr. stud. phil. Springer.) — 8. 11. 92. Hr. stud. phil. Timmermann: Referat über „*Zukunftsmusik*“. 2) „*Tasso*“, symphon. Dichtung von Liszt. (Hr. stud. phil. Springer.) 3) Vorspiel zum III. Act „*Meistersinger*“. (Hr. cand. jur. Hallamik.) — 15. 11. 92. 1) Hr. stud. theol. Hermes: „Ueber unvollendete Dramen und dramatische Entwürfe Wagners.“ 2) Septett von Beethoven. (Hr. stud. phil. Springer und Hr. cand. jur. Hallamik.) Lyrische Stücke von Grieg (Hr. stud. phil. Springer.) — 22. 11. 92. 1) Festklänge von Liszt. (Hr. stud. Springer.) 2) *Götterdämmerung*: Siegfrieds Rheinfahrt. (Hr. stud. Springer und Hr. cand. jur. Hallamik.) 3) Lektüre des Vorwortes zu dem „*Ring des Nibelungen*“. — 29. 11. 92. 1) Fünfte Rhapsodie von Liszt. (Hr. stud. Springer.) 2) Lieder-Cyclus von J. Stinde, Musik von Naubert. (Gesang: Hr. Schultze-Strelitz. Klav. Hr. cand. jur. Hallamik.) 3) a. *Albumblatt* von Wagner, b. Sonate von Grieg. (Hr. stud. phil. Springer.) — 6. 12. 92. 1) Hr. stud. phil. Timmermann: „Ueber Hans Sachs.“ 2) „Zur Weihe des Hauses“, Ouverture von Beethoven. (Hr. stud. Springer und Hr. cand. jur. Hallamik.) 3) *Venetia e Napoli*, Tarantella von Liszt. (Hr. stud. phil. Springer.) — 13. 12. 92. 1) Cornelius: „*Barbier von Bagdad*“, Ouverture. (Hr. Paesler und Hr. stud. Springer.) 2) Grobschmidt, Variationen von Haendel. (Hr. stud. Springer.) 3) Marschner, Hans Heiling: „An jenem Tag ...“ (Gesang: Hr. Schultze-Strelitz. Klav. Hr. stud. Springer.) 4) „*Tannhäuser*“, Act I. *Wolftram*: „Als Du in kühnem Sange ...“ (Hr. Schultze-Strelitz. Klav. Hr. stud. Springer.) 5) „*Götterdämmerung*“, Siegfrieds Erzählung, Tod und Trauerklänge. (Hr. Schultze-Strelitz. Klav. Hr. stud. phil. Springer.) — 17. 12. 92. 1) Hr. Dr. Domeier: „Ueber ethische Ziele eines Akademischen Richard Wagner-Vereins.“ 2) *Parsifal*-Vorspiel für zwei Klaviere. (Hr. Paesler und Hr. stud. phil. Springer.) 3) Sonate von Huber für 2 Klaviere. (Hr. Paesler u. Hr. stud. phil. Springer.)

Berlin. Vereinigte W.-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam. 12. 2. Gedächtnissfeier: 1) Trauerklänge aus „Götterdämmerung.“ 2) Ernst von Wildenbruch: „Auf Richard Wagners Tod.“ (Herr Hofschauspieler Richard Kahle). 3) Vorspiel zu „Lohengrin.“ 4) Vortrag des Herrn Professor J. Kohler. 5) Chor „An Webers Grabe.“ 6) Vorspiel zu „Parsifal.“ (Orchester: Die „Karl Meyder-Kapelle“ unter Leitung des königlichen Hof-Kapellmeisters Josef Sucher. Chor: Der Sängerbund des Berliner Lehrervereins unter Leitung seines Dirigenten Professor Felix Schmidt.)

Graz. Zw.-V. Am 31. 1. Studienabend: Normenscene, Waltrautens Scene, Brünnhildens Schlussgesang a. d. „Götterdämmerung.“ Die Scenen wurden durch Herrn Friedrich Hofmann in ihrem dramatischen Zusammenhange mit dem Gesamtwerke erklärt und die Musik im Anschlusse an H. v. Wolzogen's „Leitfaden“ eingehend studirt. (Gesang: Frau Krämer-Widl, Frls. Rössler und Fritz, Klavier: Hr. Kapellmeister Karl Pohlig.) —

Kiel. Zw.-V. Am 30. 1. Vereinsabend: *Gesang der Rheintöchter* (Klavier: Fr. Magda Tiedemann, Hr. A. Keller). *Wolfram's Gesang* (Frhr. v. Landsberg). Ouverture zum „Fl. Holländer“ (Hrn. K. Borchers u. A. Keller). *Gebet Königs Heinrich* (Frhr. v. Landsberg). Franz Liszt, Mazeppa. (Klavier: Hrn. K. Borchers u. A. Keller.) — 13. 2. Gedächtnissfeier in der St. Nikolai-Kirche: Bach, Präludium u. Fuge I (a. d. „wohltemperirten Klavier“). *Parsifal-Vorspiel*, Beethoven, „Gottes-Macht und Vorsehung“, „Vom Tode“ (aus „6 geistlichen Liedern“ von Gellert), Bach, „Liebster Herr Jesu“, „Nicht so traurig“ (aus „20 geistlichen Liedern“, herausg. von Robert Franz), „Nehmet, esset“ (a. d. Matthäuspassion). (Orgelsonate I und Gesänge a. „Paulus“ von Mendelssohn.) Mitwirkende: Hr. A. Keller (Orgel), Frhr. v. Landsberg (Gesang).

Leipzig. Akademischer Richard Wagner-Verein. Im Wintersemester wurden bisher gelesen und besprochen: „Die Kunst und die Revolution“, „Modern“, „Ueber Franz Liszt's Symphonische Dichtungen“, „Beethoven.“ — Sitzung am 10. 12. 92. „Sonate“ für Weinig von Wagner. (Herr stud. jur. Heydrich.) — Vorlesung von Ges. Schr. IX. „An Friedrich Nietzsche“, „Albumblatt“, (Betty Schott gew.), „In das Album der Fürstin M.“, „Carnevalstied a. d. Liebesverbot“. (Heydrich.) — 17. 12. 92. Sonate op. 90 von Beethoven. (Dr. Kaestner). Ansprache des Vorsitzenden: „Dem Andenken Beethovens und Weber's. Sinfonie a. d. Weihnachtsoratorium von Bach (Dr. Prüfer). Ouverture zur „Euryanthe“ (Heydrich u. stud. jur. Beyer). — 14. 1. 93. Trauermarsch a. d. Symphonie Es-dur von Beethoven (Heydrich, stud. jur. Böttger). Ansprache des Herrn Dr. Schlösser: „Dem Andenken an Walther Sartorius“. Les Préludes von Liszt (Dr. Kaestner). Vortrag des Dr. Schlösser: „Die Zaubrerflöte, Ehrenrettung der Dichtung“. — 21. 1. 93. Die Akteinleitungen der „Walküre“. Mazeppa von Liszt, Hunnenschlacht von Liszt, mit vergleichender Besprechung. — 28. 1. 93. Andante a. d. c-moll-Symphonie v. Beethoven (Heydrich, Beyer). Vortrag des Dr. Schlösser: „Baumeister Solness.“ 2 Skaldengesänge von Ph. z. Eulenburg (stud. jur. Heydrich).

London. Zw.-V. Die Einrichtung eines „Wagner-Chores“ unter Leitung des Mr. Louis N. Parker ist geplant. Am 17. 1. fand eine Vorlesung über „Richard Wagner's Prosa“ von Mr. Wm. Ashton Ellis statt; im März wird Mr. Parker über „Wagner als Schauspieldichter“ vortragen.

Reichenberg i. B. Zw.-V. 16. 2. XXXVIII. Musikabend: *Tannhäuser's* Erzählung, *Loge's* Erzählung, *Siegmund's* Lenzeslied, *Parsifal's* Schlussgesang (Herr Adolf Wallnöfer aus Prag); Stücke von Brahms, Händel, Schumann und Lieder von Wallnöfer. —

Wien. Akad. W.-V. — Zw.-V. 18. 2. Gedächtnissfeier. Chor an „Webers Grabe“. Auf Wagner's Tod. Gedicht von Wildenbruch (gespr. v. Hrn. G. Reimers). — Glück, Trauer-Chor aus „Orpheus“. — Bach, „o Ewigkeit, du Donnerwort“, (Basssolo: Hr. Felix Kraus). — Siegmund's Monolog (Hr. Ferdinand Jäger). Die Todkündigung der Walküre (Fr. Marianne Brandt, Hr. Ferdinand Jäger). — *Parsifal-Vorspiel* (Hr. F. Löwe). — Chor der jüngeren Pilger. — Dirigent: Herr Josef Schalk. —

Wiener-Neustadt. Zw.-V. 30. 1. 1. Vortragsabend: Stücke aus Franz Krinninger's Oper „Quentin Messys“. *Lohengrin*, III. Akt, 1. Hälfte. (Hr. Walther Dukmayer, Fr. Joh. v. Matzen, W.-Neustädter Singverein, Orchesterleitung: Dr. v. Waldstein.)

Berichtigungen.

In einigen Exemplaren des letzten Doppelstückes blieb noch unberichtigt S. 43. Z. 17. v. u. „total Genie“ für „totalfrei“

Die Nummer der „Litterarischen Anzeigen“ des vorigen Stückes ist 91, nicht 90.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

V.

Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf.

(Schiller.)

VI.

Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten, ja, sie ist wahrlich die Liebe selbst, die reinste Sprache der Leidenschaft, nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen.

(Karl Maria von Weber.)

Richard Wagner und die Politik.*)

Wie hat sich Richard Wagner der praktischen Politik gegenüber verhalten? Hat er jemals in den Gang der thatsächlichen, politischen Tagesereignisse persönlich eingegriffen? und was ist die genaue Bedeutung seiner etwaigen Theilnahme an ihnen? — Das ist eine Frage, über die noch grosse Unklarheit herrscht — selbst unter uns näheren Anhängern des Bayreuther Meisters, und diese Unklarheit ist darin begründet, dass wir in Biographien und anderen Schriften sich völlig widersprechende Angaben und Urtheile finden, oder aber, wir finden überhaupt nur einige ganz konfuse Phrasen, aus denen höchstens das Eine hervorgeht, dass der Verfasser selber nicht gewusst hat, was er sich denken soll. „Wenn ich nicht mehr sein werde, werdet ihr über mich zur Klarheit kommen“, sagt nun der Meister im „Jesus von Nazareth“, und ich erachte es nicht nur für einen Gewinn, sondern geradezu für eine Pflicht, für uns, die wir den erhabenen Namen — Richard Wagner — auf unsere Fahne schreiben, dass wir auch genau wissen, was wir unter diesem Namen zu verstehen haben, das heisst also, dass wir nach jeder Richtung hin volle Klarheit erstreben.

In jener schon angeführten Stelle aus Jesus von Nazareth heisst es weiter: „ihr werdet über mich zur Klarheit kommen, denn ihr wisst dann, was ich gethan habe.“ — Bezüglich der Frage, die uns heute beschäftigt, macht sich aber gleich hier ein Mangel fühlbar. Denn nicht nur widersprechen sich die Angaben darüber, was Wagner gethan hat, sondern es ist überhaupt mit der Feststellung von materiellen Begebenheiten noch kein „Wissen“ gegeben, sondern nur das Material zu diesem. — Unser Streben muss also vor Allem darauf gerichtet sein, zu wissen, was der Meister „gethan hat“; hierzu müssen wir zunächst die Thatsachen

*) Als Vortrag gehalten bei der Gedächtniss-Feier des Grazer Richard Wagner-Vereines am 20. Februar 1893.

feststellen, und sodann ihren Sinn ergründen, was nur möglich ist, wenn wir sie in ihrem Verhältniss zu der Gesammterscheinung Wagner's betrachten.

Dass Wagner, mit seiner Person, das Gebiet der thatsächlichen Zeitpolitik nur ein einziges Mal berührte, nämlich in den Jahren 1848/49, ist allbekannt und wird von Niemandem bestritten. Mein heutiger Vortrag gilt deswegen auch diesem Zeitabschnitt allein. — 1848 und 1849 sind aber zwei scharf zu scheidende Perioden. — Im Jahre 1848 gährte es gewaltig in Sachsen; nach dem damaligen Stand der Gesetze herrschte dort aber fast unbeschränkte Rede- und Vereinsfreiheit; täglich wurde über die verschiedenen Regierungsformen, über die Abschaffung des Königthumes u. s. w., ganz frei und unbehindert geredet und geschrieben; — im Mai des Jahres 1849 dagegen kam es zu einem bewaffneten Aufstande gegen die Regierung des Königs. — Wer also im Jahre 48 die Republik etwa als die wünschenswertheste Regierungsform für Sachsen oder für ein geeinigtes Deutschland hinstellte, beging damit keine Verletzung seiner Bürgerpflicht oder seines Unterthaneneides; solche Erörterungen waren nach dem Gesetze erlaubt und fanden ganz öffentlich statt. Wer dagegen im Jahre 1849 auf den Barrikaden stand, der hat gegen seinen König zu den Waffen gegriffen, und — welche mildernde Umstände in diesem speziellen Falle vielleicht auch geltend gemacht werden können — es ist keine Frage, dass wir einen Solchen als einen „Revolutionär“ bezeichnen müssen.

Bezüglich des Verhaltens Richard Wagner's ist nun Folgendes zunächst festzustellen: sein Benehmen im Jahre 1848 bildet — in so fern es sich um materielle Thatsachen handelt — keinen strittigen Punkt; er wurde Mitglied eines politischen Vereins, des „Vaterlandsvereins“, in welchem sehr verschiedene politische Ansichten vertreten waren; er ging aber sehr selten in die Versammlungen, nahm keinen thätigen Antheil an dem Wirken des Vereins, und hat ein einziges Mal das Wort ergriffen, am 14. Juni 1848, zu einer Rede, welche er am nächsten Tag im Dresdener „Anzeiger“, unter dem Titel — „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?“ — im Druck erscheinen liess. Nur über den Sinn dieser Rede, über ihre Bedeutung, da gehen die Meinungen auseinander; meines Wissens ist auf die wahre Bedeutung dieser Rede noch niemals in eingehender Weise aufmerksam gemacht worden; das zu versuchen wird der Hauptzweck meines heutigen Vortrages sein. — Anders verhält es sich mit der Frage bezüglich des Benehmens Richard Wagner's im Jahre 1849; hier sind es die Angaben über die materiellen, greifbaren Facta, welche nicht nur beträchtlich von einander abweichen, sondern die sich direkt widersprechen. Dass eine politische Rede Wagner's falsch aufgefasst wird, das wird Keinen wundern, der es weiss, bis zu welcher Reife Wagner's Weltanschauung schon im Jahre 1848 gediehen war; dass es aber so schwer fällt, festzustellen, ob Wagner an dem Maiaufstand einen thätigen Antheil nahm oder nicht, ob er auf den Barrikaden foht oder nicht, das ist sonderbar.

Man sollte glauben, die Zeit würde Klarheit in diese Frage bringen; aber, im Gegentheil, die Konfusion wird immer grösser, und kein Buch hat mehr dazu beigetragen, wie das im vorigen Sommer erst erschienene von Ferd. Praeger: „Wagner, wie ich ihn kannte“, in welchem der Verfasser sich zu der Behauptung versteigt: Wagner hätte „an der Spitze“ des Aufstandes gestanden! — was noch Niemand — selbst nicht die erbittertsten Feinde des Meisters — bisher zu behaupten sich erkühnt hatte, — und Praeger ist ein „Freund“!

Meine Aufgabe am heutigen Abend wäre also: bezüglich des Jahres 49, Thatsachen festzustellen; bezüglich des Jahres 48, die unbestrittene einzige Thatsache, nämlich die Rede im Vaterlandsverein, zu deuten.

Aus Gründen, die Sie nachher einsehen und gewiss gutheissen werden, bitte ich um die Erlaubniss, über die Ereignisse des Jahres 1849 zuerst sprechen zu dürfen. Ich werde mich sehr kurz fassen, da eine Schilderung der damaligen Vorgänge heute zu weit führen würde und eine Widerlegung ungezählter falscher Behauptungen am Gründlichsten und am Raschesten durch die Feststellung einzelner unanfechtbarer Thatsachen geschieht.

Bezüglich der Ereignisse des Jahres 1849 haben wir zunächst und vor Allem das eigene Zeugniss des Meisters. Und dieses Zeugniss besagt, dass er keinen Antheil an der Revolution vom Mai 49 nahm.

Hier drängt sich uns aber nun gleich eine Frage von höchster, prinzipieller Wichtigkeit auf: können wir uns auf Wagner's Wort verlassen oder nicht? — In zwei Büchern, die im Jahre 1892 erschienen, in Praeger's „Wagner, wie ich ihn kannte“ und Dinger's „Richard Wagner's geistige Entwicklung“, — Beide als Werke begeisterter Anhänger geltend — wird das in Abrede gestellt. Praeger sagt ganz offen, Wagner habe „Unwahrheiten über sich verbreitet“; Dinger drückt sich weniger derb aus, lässt das Selbe aber vermuthen, und bezüglich der Mai-Ereignisse, speziell, spricht er von einem Versuch „zu verdecken und zu vertuschen.“

Wenn ich von Wagner's unbedingter Wahrheitsliebe nicht überzeugt wäre, so hätte ich nicht die Ehre, heute vor Ihnen zu stehen; es ist mir unbegreiflich, wie man einem Manne als „Lehrer im Idealen“ (um mich eines Kant'schen Ausdrucks zu bedienen) soll folgen können, wenn man nicht vor Allem von seiner Wahrhaftigkeit überzeugt ist. „Die grösste Verletzung der Pflicht des Menschen gegen sich selbst, gegen die Menschheit in seiner Person, ist das Widerspiel der Wahrhaftigkeit, die Lüge“, sagt Kant; und Wagner selber schreibt einmal: „Wahrhaftigkeit ist die unerlässliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Werthes eines guten Charakters.“ (IX, 272.) Und da möchte ich die Behauptung aufstellen, dass in Bezug auf Wagner's Wahrhaftigkeit, „die unmittelbare, auf Anschauung beruhende Evidenz“, um mit Schopenhauer

zu reden, „der durch einen Beweis begründeten so vorzuziehen ist, wie Wasser aus der Quelle dem aus dem Aquädukt“. — Bezüglich dieser Evidenz hat ein Franzose, Gasperini, bereits im Jahre 1866 das Richtige gesagt, als er schrieb: „Ein Wort strahlt (rayonne) uns aus jeder Kundgebung Richard Wagner's entgegen, und dieses Wort ist — Wahrheit!“ Ja, ich halte die „strahlende Wahrhaftigkeit“ für die absolut grundlegende Charakteristik von Wagner's ganzem Wesen und Wirken und Schaffen. Es gilt von ihm, was er in seiner Schrift „Heldenthum und Christenthum“ von den germanischen Ariern sagt: „undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hiess der wahrhaftige Mann.“ — Diese, seine Wahrhaftigkeit geht vor Allem mit überzeugendster Evidenz aus seinen Kunstwerken hervor, denn die eigentliche Ursache von jener unvergleichlichen Wirkung, welche diese Werke auf uns hervorbringen, ist — die Wahrhaftigkeit des Ausdruckes. Sie geht aber auch aus seiner ganzen Lebensgeschichte hervor; die Unfähigkeit, unwahr zu sein, ja, sich nur aus dringendster Noth ein klein wenig zu verstellen, oder wenigstens, was er auf dem Herzen trägt, zu verschweigen, ist bei ihm so auffällig, dass man es fast als ein physisch-psychologisches Gebrechen bezeichnen möchte. Wie er selber einmal von sich berichtet: „Die Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt“ verstand er nicht. Um ein Beispiel unter Tausenden anzuführen, erinnere ich nur an die Schriften über das Judenthum, durch welche er sich die erbitterte Feindschaft der Journalistik zuzog, derjenigen Macht, von der der Künstler am direktesten abhängt; die erste dieser Schriften erschien im Jahre 1850, als er „nicht wusste, wo er sein Haupt bergen sollte;“ die zweite im Jahre 1869, als die Münchener Hoffnungen schmählich zu Grunde gegangen waren, und der wirklich allgemeine Erfolg auf anderen Bühnen gerade erst im Beginnen war; dann erschienen diese beiden in Neuauflage in den Jahren 72 und 73, wo gerade das Bayreuther Festspielhaus unter den grössten Nöthen langsam entstand, und jede Anfeindung des Unternehmens möglichst zu vermeiden gewesen wäre; im Jahre 78, in dem Augenblicke, als die Bayreuther Schule gegründet werden sollte, veröffentlichte er eine neue Schrift über den selben Gegenstand: „Modern“; und noch vor der endlichen Verwirklichung des „Parsifal“ erschien 1881 der Aufsatz „Erkenne dich selbst“, worin das Wort vom „plastischen Dämon des Verfalls der Menschheit“ ausgesprochen wurde. — Dieses eine Beispiel genügt, um die rücksichtslose Wahrhaftigkeit des Mannes zu bezeichnen. Wenn also Wagner an dem 49^{en} Aufstand thatsächlich betheiligt war, und er sich, wie die Herren Praeger und Dinger behaupten, „später Mühe gab, dieses zweifelhaft zu machen, zu verwischen“ — — — indem „er Unwahrheiten verbreitete“ — —, so stehen wir vor dem merkwürdigsten psychologischen Problem; denn die Beharrlichkeit des Charakters wird sowohl von Physiologen wie von Philosophen gelehrt, und Kant hat diese Thatsache in dem hübschen Satze formulirt: „Der Mensch hat nur

einen einzigen Charakter oder gar keinen.“ Dass Wagner gar keinen Charakter hatte, wird Niemand behaupten, dass er mehre besass, wird kein vernünftig Denkender sich weis machen lassen. — Noch eines muss aber speziell hervorgehoben werden: der Aufstand vom Mai 1849 bot nicht die geringste Veranlassung dazu, sich einer Betheiligung daran zu schämen, sie „vertuschen“ zu wollen. Selbst Herr von Beust gibt zu, dass „das ganze sächsische Volk“ an dem Aufstande betheiligt war. Die — mit der Zustimmung sämmtlicher Regierungen — in Frankfurt tagende „Nationalversammlung“ hatte eine „Reichsverfassung“ ausgearbeitet, durch welche die Einheit des deutschen Reiches begründet werden sollte. Das ganze sächsische Volk war für die Einheitsidee begeistert; der König selber schien geneigt, der neuen Reichsverfassung seine Zustimmung zu geben; ein Mann war dagegen — Graf Beust. Das ist in gedrängtester Kürze die Entstehungsgeschichte dieses Aufstandes. Und ohne ein Volk, welches gegen die Regierung seines Königs zu den Waffen greift, in Schutz nehmen zu wollen, muss ich Sie darauf aufmerksam machen, dass so ziemlich jeder Mann von irgend welcher geistigen und moralischen Bedeutung in Sachsen auf Seiten der Aufständischen war, wenigstens seinen Sympathieen nach, und dass von Denen, die vor Gericht als thatsächlich Betheiligte kamen, die Mehrheit den gebildeten Ständen angehörte; Sie finden unter den Angeklagten: Bürgermeister, Professoren, Rechtsanwälte, Abgeordnete, Geistliche u. s. w. in grosser Anzahl. Dieser Maiaufstand war also durchaus nicht eine „Revolution“ in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes, und es ist Ihnen bekannt, das Viele 49^{er} — selbst allerkompromittirteste Führer — später Staatsämter, und sogar hohe, bekleidet haben, oder noch bekleiden, wie z. B. in Dresden der Stadtrath Heubner, der wirklich ein Führer und sogar ein Mitglied der provisorischen Regierung war. Es ist also nicht ersichtlich, warum Wagner, wenn er auch einen thätigen Antheil an diesem Aufstand genommen hätte, die Erinnerung daran durchaus hätte „verwischen“ wollen. — Nun behauptet allerdings Herr Dinger, Wagner habe sich für die Einheit Deutschlands nicht interessirt; er sei aber ein „rother Revolutionär“ von der internationalen Bakunin-Schule gewesen! Auf diese mindestens erstaunliche Behauptung wird die Rede im Vaterlandsverein die beste Antwort geben.

Ich behaupte also, dass bezüglich einer etwaigen Betheiligung Richard Wagner's an dem Maiaufstande sein eigenes Zeugniß uns als das Allerwerthvollste und als ein unbedingt Vollgültiges gelten muss, und dass es eben so unvernünftig wie unwürdig ist, dem erhabenen Meister hier Misstrauen entgegenzubringen. Und was zeugt der Meister von sich?

Im Jahre 1864 schreibt er: „Dass ich die Kunst im modernen Leben nicht finden konnte, veranlasste mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich musste mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen

suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf. — Gewiss war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, dass ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Dass diese oder jene Regierungsform, die Herrschaft dieser oder jener Partei, diese oder jene Veränderung im Mechanismus unseres Staatswesens, meinem Kunstideale irgend welche wahrhaftige Förderung verschaffen solle, habe ich nie gemeint; wer meine Kunstschriften wirklich gelesen hat, muss mich daher mit Recht für unpraktisch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Listen der selben, zugeheilt hat, wusste offenbar gar nichts von mir, und urtheilte nach einem äusseren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irre führen sollte.“ (VIII, 8.)

Das ist doch sehr deutlich, nicht wahr? „Ich stieg nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herab,“ — „nur ein Polizeiaktuar könnte mir die Rolle eines politischen Revolutionärs zutheilen.“

Da heute die Zeit drängt, habe ich nur das Eine hervorheben und ins rechte Licht stellen wollen: Wagner's eigenes Zeugniß. — Könnte ich Ihnen aber in ausführlicher Weise über die Mai-Ereignisse berichten, so wäre es zwar unterhaltend, über Wagner persönlich würden Sie jedoch nur Negatives erfahren, aus dem einfachen Grunde, weil er in keiner Weise an dem Aufstande theilgenommen war, so dass eben nichts zu erzählen ist! Das bezeugen die gerichtlichen Aussagen der Führer des Aufstandes, welche von Wagner gar nichts zu berichten wissen, ausser dass sie ihn niemals auch nur sahen; das bezeugen sämtliche offiziellen und offiziellen Schriften über den Aufstand, in denen der Name Wagner's (— NB. Richard Wagner's! —) nicht ein einziges Mal erwähnt wird; das bezeugt die That-sache, dass Wagner nur mit grosser Mühe zur Flucht bestimmt werden konnte, da er die Rathsamkeit dieses Schrittes nicht einsah und meinte, er sei doch nicht theilgenommen, sondern nur Neugieriger gewesen. — Ein miss-verstandener Brief Wagner's an Röckel bildete das einzige gravirende Belastungsmoment bei seiner gerichtlichen Verfolgung. Und was Graf Beust's bekannte Behauptungen anbelangt, Wagner sei *in contumaciam* zum Tode verurtheilt worden, und es liege der schriftliche Beweis in den Akten vor, dass er die Brandlegung im Prinzenpalais veranlasst habe, — so hat Herr Dinger das grosse Verdienst, aktenmässig nachgewiesen zu haben, (und zwar trotz seiner unverhohlenen Hochachtung vor dem Grafen), dass diese Behauptungen vollständig aus der Luft gegriffen und jedes Atoms von Wahrheit baar sind! Das königliche Amtsgericht zu Dresden hat sogar die Güte gehabt, dies neuerdings offiziell zu bestätigen!

Bezüglich der Thatsachen, die ich feststellen sollte, möge also für heute das Gesagte genügen; an dem Aufstand im Mai 1849 hat Wagner keinen Antheil genommen.

Hierdurch wird aber nicht in Abrede gestellt: erstens, dass er schon damals unsere moderne Gestaltung der Gesellschaft „aus tiefstem Grunde des Herzens verachtete“ (das sind seine eigenen Worte), und zweitens, dass er einer grossen, allgemeinen Menschheitsrevolution mit Ruhe und Gelassenheit entgegenschah, ja, dass er sie eine Zeit lang erhoffte. Seine Schriften und seine Briefe bezeugen es. In welchem Sinne aber er eine grosse Umwälzung mit Freuden begrüsst hätte, was er von ihr erwartete, darüber belehrt uns am allerbesten gerade jenes eine und einzige Auftreten Wagner's in einem politischen Verein, — seine einzige Berührung mit der eigentlichen Politik: die Rede, die er am 14. Juni 1848 im Vaterlandsverein hielt.

Wenden wir uns nunmehr ausschliesslich zu der Betrachtung dieser Rede.

Im Jahre 1848, in dem Jahre, als es in ganz Deutschland so mächtig gährte, und es mit den beiden Worten — Einheit und Freiheit — ernst werden zu wollen schien, da war es undenkbar, dass ein Richard Wagner abseits stehen bliebe. Wie er selber irgendwo sagt: „Wer sich unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich selber.“ Er wurde Mitglied eines politischen Vereines.

Welchen der damals zahlreichen Vereine wählte er nun? (denn diese Wahl ist höchst bezeichnend) — den Vaterlandsverein!

Der Name war schön; es scheint aber in diesem wie in den meisten Vereinen dieser Welt zugegangen zu sein: die Phrasenmacher und die Aufhetzer trieben auch dort ihr frevelhaftes, leichtfertiges Spiel. Wagner war in dieser Umgebung nicht wohl zu Muthe. Er berichtet: „Ich habe die Versammlungen (des Vereins) selten besucht und nie in ihre Debatten mich gemischt, sondern nur beobachtet.“ Wenn aber ein Mann von dieser elementaren Lebhaftigkeit, dessen Herz wie keines Zweiten für das deutsche Vaterland schlägt, in einem „Vaterlandsverein“ schweigt und sich mit der Rolle eines stummen Zuschauers begnügt, so ist das schon allein ein genügender Beweis, dass er sich dort fremd fühlte. Ein Mal, ein einziges Mal, liess er sich nun dazu hinreissen, in diesem Vereine eine Rede zu halten. Unter welchen Bedingungen er es that, welche Motive ihn dazu bestimmten, darüber belehrt uns ganz ausführlich ein langes Schreiben, welches der Meister vier Tage nach der Rede (und drei Tage nach ihrer Veröffentlichung) an den Intendanten, Herrn von Lüttichau, richtete, das Prölss in seinen „Beiträgen zur Geschichte des Dresdener Hoftheaters“ zum Abdruck gebracht hat, und das merkwürdiger Weise von allen Autoren mit Stillschweigen übergangen wird.

Hören Sie, was Wagner in diesem Schreiben an Lüttichau sagt: „In einer Zeit, wo auch dem Ungebildetsten das Recht zugestanden ist, über die Angelegenheiten unserer Verhältnisse sich auszusprechen, erkennt der Gebildete um so mehr seine Pflicht, sich dieses Rechtes ebenfalls zu bedienen. Die Partaireibungen der letzten 14 Tage haben unter den Einwohnern unserer Stadt die sich entgegenstehenden Ansichten so auf die äusserste Spitze getrieben, dass der Beobachter einer ängstlichen Spannung nicht entgehen konnte. Ich schloss mich demjenigen Vereine an, in dem die Fortschrittspartei am entschiedensten sich ausspricht: eines Theils, weil ich erkenne, dass die Fortschrittspartei die der Zukunft ist, andern Theils aber auch aus der Rücksicht, dass es gerade dieser Partei am nöthigsten ist, durch Geist und Milde der Gesinnung von rohen Ausschweifungen zurückgehalten zu werden. Ich habe diese Versammlungen selten besucht und nie in ihre Debatten mich gemischt, sondern nur beobachtet; so gewann ich in der letzten Zeit die Einsicht, dass grade durch die heftigen Angriffe der sog. Monarchisten dort ein trotziger Geist sich immer bedenklicher herausgestellt hat. — — —“ (Es folgt hier eine Ausführung über Republik und Königthum.) — „Ich sah nirgends einen Redner oder politischen Schriftsteller den Gedanken in das Auge fassen, dass das Königthum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte, um den sich alle volksthümlichen Institutionen errichten lassen, — — — — —. Es lag mir nur daran, den Leuten einmal recht klar zu zeigen, dass, wir möchten erreichen wollen, was nur irgend erreichbar sei, das eigentliche Königthum an und für sich doch diesem Streben nie unmittelbar entgegenstände: dass mit dem Königthum eben Alles sehr wohl und nur noch dauerhafter zu erreichen sei. — — — Hiermit musste natürlich der Wunsch in mir entstehen, beide Parteien, Monarchisten wie Republikaner, von dieser mir beigegebenen Ansicht zu überzeugen, um, gelänge mir dies, beide Parteien nach einem Ziele hinzulenken: die Erhaltung des Königthumes und mit ihm die Erhaltung des inneren Friedens.“ — — — (Das also ist der Zweck jener Rede im V. V., und von diesem Standpunkte aus muss sie beurtheilt werden!) — — — Musste ich, um zu meiner erzielten Schlussfolge zu kommen, hier und dort gegen Bestehendes anstossen, so durfte mich die Furcht vor Verfeindung nicht abhalten, eine tief empfundene Ueberzeugung auszusprechen, mit der nicht Unfrieden, sondern Frieden und Vereinigung erzielt werden sollte. Die Wärme dieser Ueberzeugung ist daran Schuld, dass ich sogar mit meiner Person dafür eintrat. Als ich letzthin zu der Versammlung des Vereins eintrat, hörte ich eben wieder jene Reden, die den Begriff der Republik — — — stäts in unmittelbare Verbindung mit der Abschaffung des Königthums bringen. In dem vollen Bewusstsein, grade jetzt vor dieser Versammlung einen guten und wohlthätigen Gedanken auszusprechen, entschloss ich mich schnell, meinen Aufsatz sogleich vorzulesen, und hätte dieser Schritt alle

gute Absicht verfehlt, so hat er doch die eine ganz unleugbar erfüllt: noch nie ist nämlich in diesem Vereine ein so enthusiastisches Lob unseres Königs ausgesprochen, noch nie mit solcher Begeisterung aufgenommen worden. — Gerade dieser Beifall nun, sowie auch der Grund des selben, hat mir Neider und Gegner erweckt: ich will meine Ansicht über viele dieser Volksführer hier nicht weiter aussprechen — sie erfüllt mich mit den trübsten Befürchtungen, denn namentlich meine Begeisterung für das Königthum hat ihnen nicht gefallen. Was ich von dieser Seite her erfahre, könnte mir persönlich sehr gleichgültig sein, anders verhält es sich damit, wenn ich befürchten müsste, von der anderen Seite her gänzlich missverstanden worden zu sein, wenn selbst der König, möge Ihm auch immerhin das Formelle meines Planes unausführbar dünken, auch darin, dass ich mich unterfing, einer sehr prosaisch geleiteten Masse ein poetisches Bild davon vorzuhalten, wie ich mir das Königthum denke, etwas übel Erfundenes sehen sollte. Ich gestehe, dass ich jetzt herzlich betrübt darüber werde, aus mancherlei Anzeichen zu ersehen, dass ich in der That missverstanden worden bin: ich erkenne darin das Gefährliche, in diesen Zeiten einen selbständigen Gedanken auszusprechen, wenn er nicht der Firma der einen oder der anderen Partei vollständig angehört — Ich ersehe zu meinem grossen Kummer, dass es jetzt nicht mehr an der Zeit ist, mit den Waffen des Geistes zu kämpfen; eine düstere, schreckliche Ahnung haftet auf meinem Gemüthe, dass der Kampf jetzt bald nur noch von dem rohen Elemente der Masse geführt werden wird — — — — ich habe einen Blick auch in die Masse der Bevölkerung Dresdens geworfen: nichts Verbrecherisches liegt in ihr am Tage: wer will aber für den Strom des Wahnsinns stehen, wenn er sich von da und dort auch zu uns herüberzieht? — In dieser Angst, dieser tiefen Bekümmerniss glaubte ich mir durch jenen besprochenen Schritt Luft zu machen: nach meiner innersten Ueberzeugung erschien er mir als der geeignete Weg zur Versöhnung. War nun meine schwarze Vorstellung unbegründet — o, desto besser! Hat dagegen mein Schritt Aergerniss erregt, so hat er seine Absicht nicht erfüllt: hat er nicht versöhnt, sondern nur beleidigt — so beruhte er allerdings auf einer Täuschung, für die ich Jeden, den ich beleidigt, herzlich um Verzeihung bitte.“

Aus diesem Aktenstücke ersehen Sie ganz genau die Bedeutung, den Sinn, die Veranlassung und die Absicht der Rede im Vaterlandsverein. Deswegen lag mir daran, es Ihnen mitzutheilen — ehe wir zur weiteren Betrachtung der Rede übergehen.

Der praktische Erfolg der Rede scheint gleich Null gewesen zu sein; die Verstimmung höheren Ortes, auf welche der Brief an Lüttichau schliessen lässt, schwand bald, und die Herren vom Vaterlandsverein begnügten sich damit, dass sie einige Ausdrücke von Wagner sich annectirten und missverständnissvoll anwandten. Auf Wagner selbst blieb aber dieses Erlebniss

nicht ohne Einfluss; in der „Mittheilung an meine Freunde“, nachdem er ausgeführt hat, dass die Hervorhebung des „rein menschlichen Kernes“ der damaligen Bewegung der Zweck seiner Rede gewesen sei, berichtet er: „Die Lüge und Heuchelei der politischen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb.“ (IV, 379.)

Wir sind also nunmehr über die Ursachen, welche die Rede im Vaterlandsverein veranlassten, und auch über ihren Erfolg — sowohl bezüglich der Zuhörer, wie auch in Bezug auf den Redner — unterrichtet. Was ist nun der Inhalt dieser Rede?

Diese Rede gilt: — der „Emanzipation des Königthums“, und durch diese der Emanzipation des deutschen Volkes.

Diese Emanzipation des Königthums sollte, nach Wagner's Gedanken, durch ein Zurückgreifen auf altgermanische Sitte und Gebrauch stattfinden. „Je weiter,“ sagt er, „je weiter wir in der Aufsuchung der Bedeutung des Königthums in den germanischen Nationen zurückgehen, je inniger wird sie sich dieser neu gewonnenen als einer eigentlich nur wiederhergestellten anschliessen; der Kreislauf der geschichtlichen Entwicklung des Königthums wird an seinem Ziele bei sich selbst wieder angelangt sein, und als die weiteste Verirrung von diesem Ziele werden wir den Monarchismus¹⁾, diesen fremdartigen, undeutschen Begriff, anzusehen haben.“

Sie sehen hier den echten Wagner! Während seine angeblichen Genossen, die Revolutionäre, durch ihre Missachtung des Nationalen und durch ihre utopischen Doktrinen von kommunistischer Gleichheit sich auszeichnen, greift Wagner auf die echte, lebendige, thatsächliche — auf die deutsche Wurzel zurück: den allein herrschenden König; und um ihn herum sein freies Volk. Vielleicht, dass das Paradox: absoluter König, freies Volk — Einige zunächst befremdet? Versteht man aber Etwas bei Wagner nicht recht, so wird man stäts gut daran thun, sich zu fragen: was wäre hier, im tiefsten, wahren Sinne des Wortes, die ganz spezifisch-charakteristische, unterscheidend-eigenartige, deutsche Auffassung? Wohl immer wird man dann entdecken, dass man auf einmal Wagner's wahre Ansicht versteht. Und auf diesem Gebiete kann man wohl fragen, dass, was die Deutschen auszeichnet, ein — zunächst höchst widerspruchsvoll erscheinendes — Nebeneinanderbestehen von unbedingter Königstreue und unzerstörbarem Freiheitsstolz ist. Diese, im tiefsten Grunde aller echtgermanischen Herzen wurzelnde Auffassung ist es, welche Wagner's Rede mit der ganzen Unmittelbarkeit, welche Klarheit, Leidenschaftlichkeit und Wahrhaftigkeit verleihen, von Anfang bis Ende beherrscht. Und was er angreift ist die konstitutionelle Monarchie, und zwar nicht aus doktrinären Gründen, sondern ebenfalls weil „der Begriff fremdartig, undeutsch“ sei. — Hierdurch

¹⁾ Wagner versteht stäts unter „Monarchismus“ die konstitutionelle Monarchie auf demokratischer Grundlage.

unterscheidet sich Wagner ganz und gar von allen damaligen (und wohl auch von fast allen heutigen) politischen Parteien. Diese eine, einzige Stelle aus der Vaterlandsvereinsrede — welche die Krone und das Ziel des Ganzen bildet — genügt, um uns den Sinn und die Wahrhaftigkeit jener späteren Aussage des Meisters klar zu enthüllen; Sie entsinnen sich, er schreibt: „Gewiss war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, dass ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg.“ — Die ganze Argumentation in dieser Rede ist eben keine politische, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern (wenn ich mich so ausdrücken darf) eine organische. Wagner fragt sich, schon damals: „was ist deutsch? — Das muss auch das Richtige sein.“ . . Zwar wendet er dieses Argument erst am Schlusse seiner Rede an; aber dieser Schluss ist eben der Kulminationspunkt des Ganzen.

Die Wiederherstellung des Königthums in einer echt deutschen Gestalt, des Königthumes als „heiliger Mittelpunkt“, wie es in dem Brief an Lüttichau heisst, — das ist also Zweck und Ziel dieser Rede im Vaterlandsverein! Schauen wir nun die Gliederung des Argumentes näher an; sie ist sehr einfach. Die Rede besteht aus zwei scharf geschiedenen Theilen; in der ersten Hälfte bringt Wagner fünf praktische Vorschläge, welche äusserlich (aber eben nur äusserlich) mit jenen, welche in den damaligen fortschrittlichen Vereinen gang und gebe waren, wohl ziemlich übereinstimmten, und durch welche er gewiss auch seine Zuhörer für sich gewann; mit dem Lobe des damaligen Königs von Sachsen, der sehr populär war, führt er aber hinüber in jenen zweiten Theil der Rede, zu welchem das Uebrige nur als Einleitung dient: plötzlich macht er gegen alle die widerstreitenden Parteien Front — gegen die Demokraten, gegen die Kommunisten, gegen die Monarchisten — und, als ob die schweren Gewitterwolken, die damals von allen Seiten sich zusammenballten, von einem plötzlichen Blitzstrahl getheilt worden wären, zeigt der grosse deutsche Meister den im Dunkeln sich bekämpfenden Parteien, als einzige Erlösung, die Gestalt des echt deutschen Königthums, des wirklich herrschenden Monarchen inmitten seines freien Volkes! — Als oratorische Leistung halte ich diese Rede geradezu für ein Meisterstück, und es wundert mich nicht, dass — obwohl sie im Grunde genommen gegen alle Anwesenden gerichtet war — sie dennoch begeisterten Beifall erntete. Ebenso wenig kann es uns allerdings wundern, dass das im Blitzstrahl Erschaute sofort wieder den Blicken entschwand.*)

*) In einem Berichte über die Rede, den das „Dresdener Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung“ am 18. Juni 48 veröffentlichte, heisst es, dass die Ausführungen des Redners „ihn mit allen Meinungen und Parteien etwas in Spannung brachten, und wenn am Schlusse des jedenfalls geistvollen Vortrages endloser Beifall ertönte, so galt dieser wohl am Meisten der *Neuheit und Originalität der Ideen* und dem Muthe des Redners.“ — Also schon am 18. Juni fanden die Fortschrittmänner Wagner's Ideen „neu und originell“ und erkannten in ihnen nichts weniger, als den Abklatsch dessen, was sie täglich zu hören bekamen! —

Die fünf praktischen Vorschläge der ersten Hälfte der Rede sind nun folgende: 1. Abschaffung aller Adelsprivilegien, — der Hof soll das ganze frohe, glückliche Volk werden, „wo jedes Glied dieses Volkes in freudiger Vertretung seinem Fürsten zulächle und ihm sage, dass er der Erste eines freien, gesegneten Volkes sei.“ 2. Jeder Deutsche ist stimm- und wahlberechtigt: „je ärmer, je hilfsbedürftiger er ist, desto natürlicher ist sein Anspruch auf Betheiligung an der Abfassung der Gesetze, die ihn fortan gegen Armuth und Dürftigkeit schützen sollen.“ — 3. Schaffung einer allgemeinen, grossen Volkswehr. — 4. Befreiung des Menschen aus der „knechtischen Leibeigenschaft des bleichen Metalles.“ — 5. Die Besitzergreifung von Kolonien. —

Ich habe Sie schon darauf aufmerksam gemacht, dass dieser erste Theil der Rede in Wahrheit nur eine Einleitung ist, in gewissem Maasse also ein Nebensächliches. — Es ist aber höchst interessant zu sehen, wie anders auch solche Forderungen, die damals zu den Gemeinplätzen der Fortschrittspartei gehörten, bei Wagner ausfallen, und zwar eben, weil sein Standpunkt ein ganz anderer, ja, ein absolut entgegengesetzter war. Zum Beispiel, gleich die Abschaffung des Adels, welche gewiss diejenige Forderung ist, welche am revolutionärsten aussieht: — bei den Zeitgenossen, die Dinger zum Beweise, dass Wagner seine Ideen von ihnen geborgt hätte, in Citaten aus politischen Zeitschriften, anführt, lesen wir nur von „Räubern“, die „den Stärksten zum Könige“ wählten und die nun „das unrechte Gut herausgeben sollen“, u. s. w. Bei Wagner ist der Gedankengang ein ganz anderer; von einem „Herausgeben unrechten Gutes“ ist nicht die Rede; die Adeligen sollen ihre Titel von sich werfen, „damit wir fortan Kinder eines Vaters, Brüder einer Familie seien!“ — Also gleich hier zu Anfang steht der König als Mittelpunkt des Ganzen; er ist der Vater seines Volkes; und damit alle Deutschen vor ihrem Könige gleich seien, damit sein Hof, „ein Hof des ganzen, frohen, glücklichen Volkes werde“, erwünscht Wagner „den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus.“ Und mit Bezug hierauf mache ich Sie auf die gerade in diesem Jahre, 1848, entstandene Schrift aufmerksam: „Die Wibelungen,“ in welcher Wagner mit grösster Ausführlichkeit gerade das Königthum bespricht, welches er wahrlich nicht vom Räuberthum herleitet, sondern von der Familie, vom Patriarchat, — „der (königliche) Vater war der Erzieher und Lehrer seiner Kinder;“ — aus diesem Ursprunge nun, und aus dem Glauben an die Kraft eines bestimmten Geschlechtes, leitet Wagner die Heiligkeit des Königthumes her. „Es gibt daher,“ sagt er, „kein Anrecht auf irgend welchen Besitz oder Genuss dieser Welt, das nicht von diesem Könige herrühren, durch seine Verleihung oder Bestätigung erst geheiligt werden müsste: aller Besitz oder Genuss, den der Kaiser nicht verleiht oder bestätigt, ist an sich rechtlos und gilt als Raub; denn der Kaiser verleiht und bestätigt in Berücksichtigung des Glückes, Besitzes oder Genusses

Aller, wogegen der eigenmächtige Erwerb des Einzelnen ein Raub an Allen ist.“ Und daher eifert Wagner gegen den Begriff des „realen Besitzes“, der „erblichen Lehen“, des Adels, weil hierdurch die absolute Herrschaft des Königs, des Vaters seines Volkes, ganz und gar illusorisch wird! Nicht der Besitz, nicht das Eigenthum sind das „Recht“, sondern allein die Gnade des Königs; diesen altgermanischen Standpunkt verfiicht Wagner und er bekämpft unsere jetzige römische Rechtsgrundlage als den Grund zu der „immer tieferen Entwerthung des Menschen“. (Aus ihr leitet sich ja auch erst die jetzige Herrschaft des Geldes her.) — Es mag sein, dass nach unseren heutigen Gesetzen eine Bekämpfung des römischen Rechtes als „revolutionär“ betrachtet wird; Sie sehen aber schon aus dieser einen kurzen Ausführung, wie geradezu kindisch es ist, Wagner in einen Topf mit den demokratischen Volksbeglückern und Umstürzern von 1848 zu werfen, oder gar (wie Dinger es versucht hat), seine Ansichten aus den ihrigen abzuleiten!

Auf noch einen jener fünf Punkte muss ich Ihre ganz besondere Aufmerksamkeit lenken: die Erkenntniss, dass der Begriff des Geldes „der Grund alles Elendes in unserem jetzigen gesellschaftlichen Zustand“ sei. Diesen Gedanken begründet Wagner in einer Weise, welche den Gegensatz zwischen ihm und den Aposteln der Revolution auf das Schärfste präzisirt. Auch hier gibt sich Herr Dinger grosse Mühe, analoge Stellen aus Zeitgenossen anzuführen; es ist aber sehr belehrend, dass es selbst diesem gewissenhaften und enorm belesenen Forscher nicht gelungen ist, einen einzigen Satz aufzutreiben, welcher auch nur von fern her Wagner's Gedanken errathen liesse. In den von Dinger vorgeführten Zitaten aus politischen Zeitschriften ist von „dem widrigen Gekreische der Geldherrschaft“ die Rede, es wird geklagt, dass „der eine im Ueberflusse des Glücks sitze, während der andere im tiefsten Elend umkommen muss“, etc. etc. etc. — Hiervon ist bei Wagner gar nicht die Rede; das Geld selbst ist es, welches er als einen Alle — die Reichen sowohl wie die Armen — ent-sittlichenden Begriff bekämpft! Er fragt: „ob dem Gelde die Kraft zu lassen sei, den schönen freien Willen des Menschen zur widerlichsten Leidenschaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüste zu verkrüppeln.“ Die Gemeinplätze vom „goldenen Kalb“, von dem „unverdorbenen, niederen Theil der Gesellschaft“, von dem ungerechten „Ueberflusse des Glückes“, u. s. w., die Dinger anführt, haben nicht, wie Sie sehen, die allerentfernteste Verwandtschaft mit Wagner's Gedankengang. Das Geld „verkrüppelt den schönen, freien Willen des Menschen“, — des Menschen überhaupt (des Reichen wie des Armen) —, deswegen soll die entwürdigte Menschheit diesen künstlichen Begriff abwerfen. „Dieser Befreiungskampf wird nicht einen Tropfen Blutes, nicht eine Thräne, ja nicht eine Entbehrung kosten: nur eine Ueberzeugung werden wir zu gewinnen haben, sie wird sich uns unabweislich aufdrängen: — — — Wir werden erkennen, dass es der

sündhafteste Zustand in einer menschlichen Gesellschaft ist, wenn die Thätigkeit Einzelner entschieden gehemmt ist, wenn die vorhandenen Kräfte sich nicht frei rühren und nicht vollkommen sich verwenden können, so lange — dies ist die einzige Bedingung — der Erdboden zu ihrer Nahrung ausreicht. Wir werden erkennen, dass die menschliche Gesellschaft durch die Thätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Thätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundsatz in klarer Ueberzeugung feststellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird, und wie ein böser nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all' seinem scheusslichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen- und Banquiersspekulationen. Das wird die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Christuslehre sein — — —.“

Nicht also die ungleiche Vertheilung der irdischen Güter bekämpft Wagner, sondern den Begriff des Geldes überhaupt, weil dieser auf Alle entsittlichend wirkt. Seine Gründe sind rein ethische! — Gleich darauf vertheidigt sich auch Wagner im voraus gegen den etwaigen Vorwurf des Kommunismus, dessen Lehre er als „die abgeschmackteste und sinnloseste“ hinstellt, „die sich in ihrer reinen Unmöglichkeit selbst das Urtheil der Todtgeborenheit spricht.“ Er fügt aber hinzu: „Wollt Ihr damit aber die Aufgabe selbst als verwerflich und unsinnig, wie jene Lehre es in Wahrheit ist, ebenfalls verschreien? Hütet Euch!“ — Hier gibt uns Wagner ein wirklich erhabenes Beispiel, eine Lehre von unverfälschter, unerschrockener Wahrhaftigkeit; ich komme später noch darauf zurück. Wie Wagner sagt: „Wir werden den Grundsatz in klarer Ueberzeugung feststellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird!“ *)

Dass Wagner vor fast fünfzig Jahren die Bedeutung der Kolonien für das deutsche Reich so bestimmt und klar ausgesprochen hat, verdient auch, als Beweis seines politischen Scharfsinnes, besonders hervorgehoben zu werden. Hätte man damals der Stimme des „phantastischen Künstlers“ Gehör geschenkt, Deutschland stünde heute anders da als jetzt, wo es, der Hauptsache nach, als Kolonien, nur das besitzt, was kein anderer Staat hat nehmen wollen. Wie begeistert klingen Wagner's Worte: „Wir wollen in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unseres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen: wir wollen es besser machen wie die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches

*) Diese Worte spricht Herrn Dinger's „atheistischer Sozial-Revolutionär!“ Uns klingt daraus deutlich jener königliche Glaube wieder, der zur ungefähr gleichen Zeit im „Lohengrin“ seine erhabenen Töne fand: „Mein Herr und Gott, dich rufe ich!“ — „Gott, lass' mich weise sein!“ —

Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen — — —!“

Das wäre also der erste Theil der Rede. Mit Bezug auf Wagner's damaligen, augenblicklichen Zweck, kann man sagen: er sucht hier dasjenige heraus, was ihn bei seinen Zuhörern vortheilhaft einführen kann, er hebt die Hauptforderungen heraus, die damals in der Volkspartei auf der Tagesordnung waren; — zwischen ihr und ihm ist hier auch wirklich ein Berührungspunkt, aber eben nur ein Punkt, — denn schon seine Formulirung und seine Begründung dieser Forderungen zeigen die tiefe Kluft, welche die Beiden trennt. Herr Dinger zitiert an einer Stelle seines Buches den Bericht, den das „Dresdener Journal“ vom 17. Juni 1848 über jene Sitzung des Vaterlandsvereins bringt; darin wird gesagt: „Unter den kalten Verstandesmännern des Vaterlandsvereins ist die Politik des romantischen Dichters und Komponisten des Tannhäuser eine fremde Erscheinung; mir scheint, als ob diese beiden, so verschiedenen Richtungen nur in dem einen Punkte, der Aufstellung des Problems der politischen und sozialen Befreiung, sich decken, dass aber, sowie die Ausgangspunkte beider verschieden gewesen sind, auch die Endpunkte auseinander fallen werden.“ — Dieser Mann hatte Recht. Wie verschieden die Ausgangspunkte sind, das sahen wir bei einer Vergleichung der Gründe, auf welche die Forderung der Abschaffung der Adelsprivilegien bei ihm und bei den Anderen sich stützten, und bei einer Vergleichung der Argumente, die sie gegen unsere jetzige Geldherrschaft anführen. Ein oberflächlicher Blick kann jedoch immerhin den wahren Sachverhalt hier übersehen. — Wo das aber gänzlich unmöglich erscheint, das ist in der zweiten Hälfte der Rede, wo, wie der oben zitierte Journalist sagt, „die Endpunkte auseinander fallen,“ — ja, sehr weit auseinander!

Die zweite Hälfte der Rede behandelt eben die Frage, wie das Alles zu erreichen sei? Und da nun Wagner gleich bei seiner ersten Forderung den König als Mittelpunkt hingestellt hatte, so nimmt es uns nicht Wunder, dass er jetzt ausführt, dies Alles sei nur mit dem König und sogar nur durch den König zu erreichen. In dem Vaterlandsverein hatten Einige an der Möglichkeit eines Bestehens des Königthums gezweifelt; ihnen erwidert Wagner, er halte das Bestehen nicht nur für möglich, sondern „für mehr als möglich,“ — das heisst also für nothwendig. Gilt doch die ganze Rede — wie Wagner am Schlusse ausdrücklich sagt — der „Wiederherstellung“ des germanischen Königthumes, ihrer „Emanzipation“ aus dem Konstitutionalismus! Es folgt aber zunächst am Beginn des zweiten Theiles eine ganz kurze Stelle, welche entschieden Missverständnisse veranlassen kann. Wagner sagt nämlich: „so wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, dass der König der erste und allerechteste Republikaner sein solle. Und ist Einer mehr berufen, der wahrste, getreueste

Republikaner zu sein, als gerade der Fürst?“ Wagner deutet allerdings Republik gleich als „Volkssache“, und fährt dann fort: „Welcher Einzelne kann mehr dazu bestimmt sein als der Fürst, mit seinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich nur der Volkssache anzugehören?“ — Wir sind nun gewohnt, das Wort „Republik“ lediglich auf eine Staatsform anzuwenden, welche der konträre Gegensatz der königlichen ist. Wagner aber greift gleich zu Beginn seiner Rede die „offene, königslose Republik“ an, und die sogenannten „republikanischen Bestrebungen“ deutet er sofort um als „Bestrebungen für das Wohl Aller“. Es handelt sich hier also um ein bloßes Wort; dass Wagner es überhaupt gebraucht, ist offenbar bloß ein oratorischer Kunstgriff (so zu sagen), nichts weiter. Er spricht ja in einem Vereine, in welchem die Einen für die Republik, die Anderen für die konstitutionelle Monarchie sind; an dem selben Abend, an welchem der Meister seine Rede hielt, hatte unmittelbar vor ihm Einer für die Republik gesprochen und gleich nach ihm sprach ein Anderer zu Gunsten der konstitutionellen Monarchie; Wagner stand vollständig allein da mit seiner Auffassung; von Wem sollte er Gehör erwarten, wenn er den Leuten nicht wenigstens scheinbar entgegenkam? Jedenfalls dürfen wir uns durch das — allerdings starke — Paradox des „Königs als ersten und allerechtesten Republikaners“ in unserer Auffassung der ganzen Rede nicht irre machen lassen. Der Ausdruck kehrt ja nicht wieder. *) — Wagner konstatiert nun, dass in ganz Europa „zwei Feldlager aufgeschlagen sind: hier ertönt es Republik! dort Monarchie!“ — und, nachdem er gleich zu Beginn seiner Rede den Bekennern der „königslosen Republik“, oder Denjenigen, die sie zitternd und drohend vorherverkündeten, zugerufen hatte: „Ihr seid kenntnisslos oder Ihr seid böswillig,“ — fällt er jetzt mit der ganzen Wucht seiner Ueberzeugung über die moderne konstitutionelle Monarchie auf demokratischer Grundlage her: „Ihr seid, was die Grundlage betrifft, entweder unredlich, oder, ist es Euch mit ihr Ernst, so martert Ihr die künstlich von Euch gepflegte Monarchie langsam zu Tode. Jeder Schritt vorwärts auf dieser demokratischen Grundlage ist eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des Alleinherrschers; das Prinzip selbst ist die vollständigste Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen Alleinherrscherthum gedacht werden kann: u. s. w.“ und an anderer Stelle sagt Wagner: „was Lüge ist, kann nicht bestehen, und die Monarchie, d. h. die Alleinherrschaft, ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden.“ — Also, weder Republik, noch (konstitutionelle) Monarchie; es bleibt eben noch eine Lösung und diese ist die richtige: das „emanzipirte Königthum“, die Wiederherstellung des Königthums in ihrer alten, deutschen Bedeutung. — Es erhellt aber aus dieser Auffassung, dass

*) Uebrigens wissen wir, dass einer der allerselbstwilligsten deutschen Könige, Friedrich Wilhelm I. von Preussen, sich selber mit Vorliebe einen „Republikaner“ genannt hat. Er fühlte sich als Alleinherrscher zum alleinigen Wohle des Volkes.

nicht das Volk, sondern allein der König hier erlösend einschreiten kann; nur er vermag es, den verworrenen Knoten moderner Bestrebungen mit seinem geheiligten Schwerte zu zerhauen; wie Wagner sagt: „nur ein einziger Namenszug kann hier der rechte und entscheidende sein — — —“; und darum erhofft und erfleht Wagner, zum Schlusse, das Heil nur und allein vom König; an ihn wendet er sich auch „mit brünstiger Ueberzeugung.“

Das ist also die berühmte, vielerwähnte, aber wenig gekannte Rede Wagner's. Bis jetzt ist diese einzige politische Kundgebung Wagner's entweder gar nicht gewürdigt oder krass missverstanden worden. Nohl und Andere erwähnen sie gar nicht; Glasenapp streift den Gegenstand nur in einem Satze; Tappert, welcher der erste war, unaufgefordert die Rede wieder zum Abdruck zu bringen, that unserer Sache damit einen schlechten Dienst, weil er die Rede nur so hinwirft, von den geradezu empörend trivialen Worten begleitet: „im Laufe der Zeit hat diese Rede ein gespenstisches Ansehen bekommen, in Wirklichkeit ist sie gar nicht so schlimm!“ — während sie, so, aus dem Zusammenhang herausgerissen, entschieden eines ernsten, eingehenden Kommentars bedurft hätte. Herr Hugo Dinger nun, der Zweite der die Rede zum Abdruck bringt, hat sie allerdings mit einem umfangreichen Kommentar versehen, — aber mit was für einem! Hierüber wird an anderer Stelle noch Weiteres zu sagen sein. Für heute nur soviel, dass er die Rede erklärt: als einen Versuch Wagner's, „den phantastischen Kompromiss zwischen den Elementen einer gährenden neuen Weltanschauung und der dankbaren Stimme seines Herzens (gegen den guten König von Sachsen, seinen Wohlthäter) laut und öffentlich zu verkünden!“ Zwar theilt er uns auch die politischen Programme und Petitionen der freisinnigen, demokratischen Partei mit, woraus wir ersehen sollen, dass diese „der Rede zu Grunde liegen“, — man kann sie aber mit der Loupe untersuchen und findet höchstens einoderzwei ganz oberflächliche, nebensächliche Berührungspunkte, die den weisen Spruch illustriren: *Les extrêmes se touchent*. Nirgends findet sich eine Spur von jenem Gedanken, aus welchem die ganze Rede Wagner's hervorgeht: die Regeneration der menschlichen Gesellschaft durch die Emanzipirung des Königthums aus undeutschen Begriffen und Wiederherstellung des altgermanischen Verhältnisses zwischen dem Fürsten (dessen Gnade die Grundlage des Rechtes und des Besitzes bildet), und dem freien Volke.

Der Hauptzweck meines heutigen Vortrags wäre nun erreicht, wenn es mir gelungen wäre, bei meinen verehrten Zuhörern ein richtigeres und tieferes Verständniss dieser wichtigen Kundgebung des Meisters anzubahnen. Sie haben gesehen: wer Wagner einen demokratischen Monarchisten nennt, redet Unsinn; wer ihn als Sozial-Revolutionär bezeichnet, schlägt der Wahrheit ins Gesicht; wer, wie Tappert und wie leider Gottes, so sehr

Viele unter uns, „mildernde Umstände“ geltend machen möchte, man dürfe nur „den Reformator der Kunst“ im Auge behalten (als wäre Wagner's Lehren über die sozialen Fragen nicht das mindeste Gewicht beizulegen), — diese sprechen damit das Gedankenbarste aus oder nach, was Liliputaner über die Heldengestalt eines Richard Wagner aussagen können. Wagner hat sich schon in seiner „Mittheilung an meine Freunde“ entrüstet gegen diese höhnische Bezeichnung als „Revolutionär zu Gunsten des Theaters“ gewehrt! Wir erkennen dagegen Folgendes: die eigentliche Zeitpolitik blieb von Wagner gänzlich unberührt (wie er es selber von sich meldet): wenn er aber auch, wie er uns sagt, „von der Lüge und Heuchelei der politischen Parteien mit Ekel erfüllt — (nach jenem einen Abend) — wieder in die vollste Einsamkeit sich zurückzog,“ — so griff er doch an jenem einen Abend in die politischen Ereignisse ein; zwar „stieg er nicht auf das Gebiet der eigentlichen Politik hinab, — er zeigte aber, oder wenigstens, er versuchte, den verschiedenen streitenden Parteien eine neue Auffassung des grossen, zu Grunde liegenden sozialen Problems zu zeigen, sie überhaupt auf das wahre Problem hinzuweisen und auf die wahre Lösung, — und er kam dabei ihren Ideen und ihrer Terminologie nur so weit entgegen, wie ihm unerlässlich schien, um von seinen Zuhörern überhaupt verstanden zu werden. Das war die damalige, augenblickliche Bedeutung der Rede. — Für uns nun, die wir die ganze abgeschlossene Gestalt des grossen Meisters vor uns haben, besitzt diese Rede eine Bedeutung, welche weit über ihre augenblickliche hinausreicht; den damaligen Zeitgenossen des Meisters können wir es gar nicht verdenken, dass sie die Rede nicht verstanden; erst jetzt — beim Zurückblicken — sind wir in der Lage, den Grundgedanken deutlich zu erfassen. Wie es im „Jesus von Nazareth“ heisst: „wenn ich nicht mehr sein werde, werdet ihr über mich zur Klarheit kommen, denn ihr wisset dann, was ich gethan habe.“ Jetzt enthüllt sich uns auch mit voller Klarheit der Sinn jener Rede, und zwar, „weil wir wissen, was der Meister gethan hat.“ Es ist eben eine durch und durch falsche Methode, zur Erklärung und Deutung bestimmter Handlungen und Worte ausschliesslich die vorangegangene Entwicklung und die umgebenden Einflüsse des Augenblickes in Betracht zu ziehen; es ist im Gegentheil gerade das, was folgt, welches uns gewöhnlich erst mit voller Klarheit und Bestimmtheit über die wahre Bedeutung eines Geschehnisses, über die wahre Absicht, aus welcher eine Handlung hervorging, gründlich unterrichtet. Namentlich aber in Bezug auf die Persönlichkeit gilt das Gesagte, denn das Leben ist hier ein Durchringen der sich gleich bleibenden Individualität zu immer grösserer Klarheit; und die früheren Kundgebungen eines Genies können wir ganz gewiss nur dann mit Sicherheit deuten, wenn die „siebenzig Jahre,“ die, nach dem Psalmisten, das Leben währen soll, und die es bei Wagner buchstäblich gewährt hat, ausgebreitet vor uns liegen, wo dann — wenn ich mich so aus-

drücken darf — das Vorangegangene und das Umgebende für das Werden des Folgenden überall die werthvollsten Aufschlüsse geben, das Nachfolgende aber ebenso werthvolle über das Sein des Vorangegangenen. Das ist auch hier der Fall. — Erst wenn wir den späteren Wagner mit in Betracht ziehen, erst wenn wir den ganzen Lebensgang überblicken, sind wir in der Lage, solche Sachen wie den Gebrauch des Wortes „Republik“, z. B., und das Lob des Hauses Wettin (welche den Zeitgenossen als das Hauptsächlichste erschienen) auf ihr richtiges Maass, als verhältnissmässig bedeutungslose Nebensächlichkeiten, zurückzuführen; erst dann erkennen wir den Sinn der zunächst ganz phantastisch erscheinenden Paradoxe; erst dann ersehen wir, dass der Widerspruch, welcher das Verständniss dieser Rede erschwert, der ist, dass diese „politische“ Rede im Grunde gar keine politische ist, sondern dass sie aus jener Sehnsucht hervorging, die nur in einem einzigen kleinen Satz sich klar aussprach, die aber die ganze Rede durchzieht, die Sehnsucht nach der „vollkommenen Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft,“ — — kurz, erst dann verstehen wir wirklich die Vaterlandsvereinsrede. Von hoher Bedeutung erscheint sie uns da, und zwar in zweierlei Beziehungen: erstens, als eine ganz grossartige Auffassung der politisch-sozialen Probleme, zweitens aber, als ein neuer Beweis von jener unerschütterlichen Einheit des Denkens und des Strebens, welche allen grossen Genies zu eigen ist, Richard Wagner aber in ganz hervorragendem Maasse.

Ueber die grossartige Auffassung des Problems brauche ich nicht viel mehr hinzuzufügen; die vorangegangene Besprechung der Rede hat sie auch, wie ich hoffe, zur Genüge dargethan. Nur eine Bemerkung kann ich nicht unterdrücken: mit aller Energie protestire ich gegen jene üblichen Kritiken: Wagner's Ideen über solche Fragen seien „phantastische Gebilde“, „idealistische Schwärmereien“, „Träume eines unpraktischen Künstlers“, u. s. w. — Unpraktisch, phantastisch u. s. w., sind sie nur, insoferne sie nicht verstanden werden; an und für sich sind aber Wagner's Lehren von der Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft das Allerpraktischste, was man sich denken kann, weil es eben nicht abstrakte Theorien und logisch deduzirte Dogmen sind, sondern stäts ein Zurückgreifen auf die Natur auf das organisch Gegebene. Was die angeblich „praktischen“ Politiker leisten, das wissen wir; Buckle und Herbert Spencer haben schwarz auf weiss nachgewiesen, dass alle Gesetze und alle Verfassungen ausnahmslos das Gegentheil von dem erwirkt haben, was ihre „praktischen“ Urheber beabsichtigten; unter unseren Augen geht ja dieses praktische Kombinations- und Gegenkombinationsspiel in den feierlichsten Formen weiter! Wahrhaft praktisch aber, behaupte ich, war einzig jener Lehrer, welchem unsere verschiedenen Regierungsformen und Parteien gleich uninteressant und schlecht schienen, weil er in unserer ganzen modernen gesellschaftlichen Ordnung nur „den durch Lug, Trug und Heuchelei

organisirten und legalisirten Mord und Raub erblickte“ (wie er in einer seiner allerletzten Kundgebungen sagte) und der nun, mit dem klaren Auge des wahrhaften Künstlers, das Uebel da erkannte, wo es liegt, nämlich in jenen Erscheinungen, aus welchen Politik überhaupt hervorgehen konnte, und auf die einzige Heilung hinwies, nämlich, auf jene Rückkehr zum „klaren, süßen Wasser der Natur“ (wie er einmal es ausdrückt), welche einer Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft gleichkommen würde. Hierbei ist es aber charakteristisch für Wagner, dass er immer auf das Nächstliegende, Sichtbare, Greifbare hinweist. Ist z. B. sein Ziel das Reimenschliche, so zeigt er, als den einzig richtigen Weg um dahin zu gelangen, auf das Rein-Deutsche; redet man von Staatsformen, so weist er auf die Familie hin, wo der Vater, inmitten der mit einander nicht gleichgestellten, ihm aber gleich werthen Familienmitglieder, ungehemmt herrscht und gebietet und Gnade übt u. s. w., u. s. w. — So viel, nur im Vorbeigehen, über diesen oft gehörten, trivialen Vorwurf.

Diese Rede ist aber auch, wie ich vorhin andeutete, von sehr grossem Werthe, als ein Beweis von der Einheit in Wagner's Denken und von der Art und Weise, wie alle Kundgebungen seines gewaltigen Geistes von einem einzigen, unveränderlichen Punkte ausstrahlen, denn in dieser unerschütterlichen, demantenen Festigkeit und Schärfe der Individualität liegt ja die Gewähr für ihre ungewöhnliche Bedeutung. Bezüglich der sozialen Fragen herrscht ganz allgemein die Vorstellung, Wagner sei erst gegen Schluss seines Lebens auf die Idee der Regeneration gekommen; auf eine demokratische und revolutionäre Periode sei (in München) eine aristokratisch-monarchische gefolgt, und zuletzt (unter dem vereinten Einflusse Schopenhauers und des wiedergewonnenen christlichen Glaubens) wäre die Regenerationslehre gefolgt.

Sie haben aber gesehen, dass Wagner niemals, weder Demokrat, noch Revolutionär gewesen ist, und dass er schon in der 1848er Rede, wörtlich, „die vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft“ als das Ziel bezeichnet! Darum konnte und musste er bekennen, „niemals auf das Gebiet der eigentlichen Politik hinabgestiegen“ zu sein, — nicht weil er sich „unter der Politik hinweggestohlen hätte“, noch weniger, weil er, der Künstler, sich später geschämt habe, einmal in Politik gepfuscht zu haben, — sondern, weil, als er — zunächst durch künstlerische Betrachtungen dazu bewogen, „auf dem Wege des Sinns über die Umgestaltung des Theaters“ (wie er selber berichtet) — als er zum ersten Male sein Auge auf das sozial-politische Gebiet warf, sein Blick sofort das ganze Gewirre der Zeitpolitik durchdrang, so dass diese für ihn sinnlos und bedeutungslos wurde; er erkannte sofort, dass (um seine eigenen Worte zu gebrauchen): erst da, „wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, wir anfangen würden;“ er erfasste das Problem sofort — nicht als ein politisches, sondern als ein sozial-religiöses! Das ist die

wichtigste Erkenntniss, die wir aus dieser Rede schöpfen! Dass Wagner nach und nach, im Laufe der Jahre, dieser seiner Auffassung ein immer bestimmteres, formvollendetes Gepräge gegeben hat — eine Vollendung, die der grösseren Klarheit, der Läuterung seiner eigenen Gedanken entsprach — das ist ja ganz natürlich; von unschätzbarem Werthe ist es aber, den ganz identischen Kern in der 48er Rede zu finden, wie später, in jener Reihe von Abhandlungen über die Regeneration, in den Bayr. Blättern von 1878 an, welche des Meisters Wirken auf diesem Gebiete krönen. — Das zu Erstrebende ist die „vollkommene Wiedergeburt“, sagt schon dort (48) der Meister. Das Prinzip der Regeneration ist also schon damals vollkommen anerkannt und in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt. — Nicht nur diese mittlere Idee ist aber schon ganz im Sinne des späteren und spätesten Wagners, sondern auch einige der wesentlichsten Ausführungen. Ich mache Sie speziell auf den Kampf gegen den ent-sittlichenden Begriff des Geldes aufmerksam, den Sie nicht nur in „Kunst und Revolution“, sondern noch ausführlicher in „Erkenne dich selbst“ (aus dem Jahre 1881) wiederfinden werden, ebenso wie jene Verdammung von unserem Begriffe des Eigenthums, welche in der Rede nur angedeutet, in der gleichzeitigen Schrift „Die Wibelungen“ aber so gründlich ausgeführt wird. Diese Anschauung ist also vollkommen unverändert geblieben. — Das Selbe gilt von Wagner's Stellung dem Königthum gegenüber: die Wiederherstellung des Königthumes bildete den Gipfelpunkt jener 48er Rede; sechzehn Jahre später aber schreibt Wagner: „in der Person des Königs erreicht der Staat sein eigentliches Ideal“; er bezeichnet ihn als „den Vertreter des rein menschlichen Interesses“, und spricht von dem „Mysterium des königlichen Ideales“. Genau so wie in den „Wibelungen“, weist auch Wagner wiederum in „Staat und Religion“ darauf hin, dass in der Person des Königs Staat und Religion „wie in den ahnungs-vollen Uranfängen beider, wiederum zusammentreffen“ — — —. Kurz, alle wichtigsten Grundsätze der späteren sozial-religiösen Lehre Wagner's sind in der Rede, im Keime, enthalten: die vollkommene Regeneration als Ziel, das Zurückgreifen auf die Eigenart als Mittel — durch das Rein-Deutsche zum Rein-Menschlichen —, die Wiederherstellung des Königthumes im altgermanischen Sinne und, damit zusammenhängend, die Abschaffung des lateinischen Eigenthumsbegriffes und die Emanzipation des Menschengeschlechtes von dem Todfeind aller christlichen Sittlichkeit, dem Gelde, — — u. s. w., u. s. w. — Der allgemeinen Kurzsichtigkeit wegen, ohne Zweifel, hatte der Meister beschlossen, diese Rede erst später der Welt wieder mitzutheilen; da sie aber nun doch von unberufenen Händen vorzeitig hervorgezogen wurde, so ist es unsere Pflicht, so an das Studium dieser Rede heranzutreten, wie man an eine grosse Kundgebung eines solchen Mannes wie Richard Wagner heranzutreten hat, nicht mit kritischem Dünkel, sondern mit Ehrfurcht und mit dem vollen Vertrauen, dass ein

solcher Mann uns niemals etwas Unbedeutendes, geschweige denn Unwürdiges, darbieten wird. Thun wir das, so werden wir auch reichlich belohnt; diese Ueberzeugung haben Sie, wie ich hoffe, aus der heutigen Betrachtung gezogen, — wenn ich natürlich auch weit entfernt bin, etwas Anderes in meinem Vortrag als eine blosse Anregung zu einem tieferen Erfassen der Vaterlandsvereinsrede zu sehen.

Noch ein letztes Wort!

Von Religion ist in der Vaterlandsvereinsrede allerdings nicht viel die Rede; auf die „Erfüllung der reinen Christuslehre“ weist sie aber doch hin, und eine andere Stelle ist so wunderbar ergreifend schön, dass ihre tiefe Religiosität über das Ganze ausstrahlt: „stellen wir den Grundsatz in klarer Ueberzeugung fest, — *Gott* wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden!“ — Diese Worte enthalten aber zugleich, wenn ich nicht irre, die tiefste Lehre, welche wir der Vaterlandsvereinsrede entnehmen können, — und sollen; nicht nur der Vaterlandsvereinsrede aber, sondern dem ganzen Leben und Wirken des gewaltigen Mannes; denn wir Alle, insofern wir nicht blosse Musikschwärmer, sondern echte Jünger des Bayreuther Meisters sind, wir Alle haben Ueberzeugungen, die wir unmöglich in der jetzigen Welt in Thaten umsetzen können; wir erkennen Etwas als wahr, wir wissen uns aber nicht zu helfen, denn die ganze umgebende Welt und unsere eigenen Lebensbedürfnisse sprechen dieser Erkenntniss Hohn; das darf uns nun nicht veranlassen, gering von diesen Ueberzeugungen zu denken, etwa die Achseln über sie zu zucken, als über „phantastische Utopien“! Im Gegentheil! — folgen wir dem Beispiel des grossen deutschen Meisters, der uns lehrt, was man im tiefsten Herzen als wahr empfindet und weiss, das soll man auch aller Welt — und sich selbst — zum Trotze bekennen! „Stellen wir unsere Grundsätze in klarer Ueberzeugung fest,“ — betrachten wir es als unsere erste und wichtigste Pflicht, Andere zu diesen erlösenden Ueberzeugungen hinzuführen, und — bauen wir auf *Gott*!

Houston Stewart Chamberlain.

Richard Wagner's (prosaische) Schriften, in das Englische übertragen

durch Mr. William Ashton Ellis.

Unser werther englischer Mitarbeiter hat das bedeutende Werk einer Uebersetzung der „Schriften“ in das Englische mit bewundernswerther Kühnheit unternommen, und der Wagner-Verein in London hat die höchst löbliche Einrichtung getroffen, dass jedes seiner Mitglieder als solches ein Exemplar dieser Uebersetzung umsonst erhält. Bevor wir nun heute unseren Lesern die Arbeit des Mr. Ashton Ellis in der, wie es uns scheint, allerbesten Weise vorstellen und empfehlen, nämlich durch Mittheilung seiner eigenen „Vorrede“ in deutscher Sprache (da deren Inhalt auch über das Interesse an der so bemerkenswerthen litterarischen Erscheinung für uns manches Anregende und Erwägenswerthe ihnen nahebringen dürfte) — sei es uns gestattet, noch ein kurzes Wort im Anschlusse an jene Einrichtung unseres englischen Brudervereines an unsere deutschen Vereinsleitungen insbesondere zu richten.

Gewiss wird Jeder zugeben, dass die genannte Einrichtung eine ganz besondere Anerkennung verdient, und liegt es dann nicht sehr nahe zu wünschen: es möchten doch auch, wenigstens, die grösseren deutschen Zweigvereine in der Lage sein, ihren Mitgliedern auf irgend einem Wege den Besitz der nun so billig zu beziehenden Volksausgabe der „Gesammelten Schriften selber (erschieden bei E. W. Fritzsche in Leipzig) in ähnlich gross-sinniger Weise zu verschaffen?

Durch Ersparnisse, etwa an den oft grossen Unkosten für Konzerte, hätte in diesem ersten, eben verflossenen Jahrzehnt des Vereinslebens solch ein rühmliches und ganz dem Geiste des Vereinsgedankens entsprechendes Vorhaben bereits ausgezeichnet durchgeführt werden können. Brauchte doch, vielleicht, nur jeder Verein von mindestens 100 Mitgliedern, die meist einen grösseren Beitrag als die abzuliefernden 4 *M.* zu zahlen haben, jährlich für ein jedes Mitglied von den Ueberschüssen *M.* 1, und jedes Mitglied noch seinerseits 80 *S.* zurück zu legen, so wäre heute schon die nöthige Summe von 18 *M.* so viele Mal vorhanden, wie der Verein Exemplare der Schriften für alle seine Mitglieder benöthigen würde. Geschähe von jetzt an das Doppelte, so hätten schon nach fünf Jahren ungefähr 4300 Mitglieder allesammt die 10 Bände in ihrem Besitz, die denn doch am Ende — heut zu Tage noch mehr als in den früheren Zeiten der künstlerischen Entstehungsnöthe — die geistige Grundlage bilden sollten für eine volle innere Berechtigung zur besonderen Bayreuther Mitgliedschaft! —

Das wäre wahrlich eine grosse und schöne That des Vereins, auf die er stäts mit sicherem Stolze hinweisen könnte, falls er noch von Spöttern und Unwissenden gefragt würde: was er denn eigentlich für Bayreuth leiste, und wofür er in diesen Tagen des „Glanzes“ überhaupt noch vorhanden sei? —

Wir wollen doch gerne von dem gewaltigen Vorrecht des deutschen Geistes, Bayreuth sein Eigen zu nennen, als geborene Volksgenossen dieses Bayreuth und jenes Geistes, anderen rascher bewundernden Nationen voraus, auch ein Weniges, „erwerbend“ besitzen. Vermögen wir aber hier im deutschen Vaterlande nicht eben soviel als ein Londoner Zweigverein und die thätige Begeisterung eines einzelnen britischen Schriftstellers, so steht es um unsere Ansprüche schlecht. Können wir es dagegen — und es bleibt herzlich zu wünschen, dass

wir nach 5 Jahren sagen können: wir haben es gekonnt! — nun, dann haben wir eben unsere Pflicht gethan und dürfen uns mit jenem gerechtfertigten Selbstgeföhle, das immer das rechte Maass von Demuth einschliesst: „wir Wagnerianer“ heissen. Denn wir haben an unserem Theile für die grosse Sache etwas geleistet, was dem Geiste und Sinne dessen sicherlich am Meisten und Würdigsten entspricht, womit Bayreuth selbst in dieser Zeit, die Gott ihm gesegnen möge, seine Pflicht zu thun sich wie stäts auf's Ernstlichste beeifert zeigen wird.

Zu so strengen Gedanken regt ein so echt Wagnerianisches Beispiel wie diese Ausgabe der „Prose-Works“ für die Londoner Vereinsmitglieder den Bayreuther Deutschen unwillkürlich an. Möchten sie freundlich beachtet werden, um so mehr, da sie so durchaus mit den öfters sehr bestimmt geäusserten Wünschen des Meisters selber zusammen klingen, dessen Namen wir tragen, und dem wir in diesem Jahre an zwei bedeutungsvollen Tagen ein besonderes vertieftes Gedenken zu weihen haben. Auch dieses soll sich doch von dem Gedenken der ganzen Welt bei uns, den treu vereinigten Namens-Trägern, eigenthümlich unterscheiden; und worin könnte diese Unterscheidung bestehen, als eben in der bewussten Uebereinstimmung unserer Nachfolge mit den Gedanken und Wünschen unseres grossen Führers, dessen Geist uns am nahenden 22. Mai u. A. auch wiederum die Worte in's Gedächtniss rufen möge, die er einst selber an seinen „Verein“ gerichtet hat:

„Den Mitgliedern unseres Vereines möchte ich wohl zumuthen, mit der Angelegenheit, welche uns vereinigt, es ernst zu nehmen. Wie leicht selbst Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schicksale der Bayreuther Bühnenfestspiele: ihren Erfolg kann ich bis jetzt lediglich darin suchen, dass mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener That veranlasst wurde. Hierzu bedurfte es eines recht ernstlich gemeinten Studiums meiner Schriften, und es scheint, dass es meinen Freunden jetzt wichtig dünkt, zur Nachholung grosser und sehr schädlicher Versäumnisse in diesem Betreff aufzufordern. Ich bin ganz ihrer Meinung. Ja, ich gestehe, dass ich eine der unserigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem „Kunstwerke der Zukunft“ verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.“ „War der Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so wird er nun der Patron der Publikum's sein, das an jenem sich erfreuen und bilden soll. Hier ist die für unseren Zweck best erdenkliche Schule, und haben wir dabei noch zu lehren, d. h. zu erklären und den weiteren Zusammenhang zu verdeutlichen, in welchen wir uns durch unser Kunstwerk mit fernest hinreichenden Kulturgedanken versetzt glauben, so soll eine reichlichst gepflegte Zeitschrift („B. Bl.“) in freier Weise uns hierfür die Wege offen erhalten.“ —

Vergangen sind 10–13 Jahre, seitdem jene Worte gesprochen wurden. Bayreuth haben wir behalten. Hier das erhabene Kunstwerk — dort auch die bescheidenen „Blätter“. „Haben“ wir auch die „Schriften“? Bilden sie in der Weise, wie ihr Verfasser es gewollt, die Grundlage alles Wissens der „Wagnerianer“ von „Bayreuth“? Werden die „Blätter“ nur von einer Minderzahl gelesen, liest etwa die grosse Mehrzahl — die „Schriften“ selbst? Das wäre ein idealer Zustand! Wir zweifeln daran. Aber wir Bayreuther haben auch einen zweifellosen Glauben; der lässt uns ideale Zustände unter den oft schwierigsten Verhältnissen rastlos anstreben. Es ist uns dadurch so Manches allgemach zu verwirklichen gelungen, was vor nicht gar zu ferner Zeit noch ganz und gar — „ideal“ aussah! Während die Welt draussen eine „Illusion“ nach der

andern einbüsste, rückten wir von Ideal zu Ideal vor. Nun, hier ist wieder Eines aufgezeigt worden! Verbreiten wir die „Schriften“ unter unseren Mitgliedern! Der feste Entschluss dazu, in welcher Weise immer er ausgeführt werden möge, das sei das Geburtstagsgeschenk zum 22. Mai.

Nicht erst der treffliche Brite wird uns Leser dieser Blätter zu sagen brauchen, was jene „Schriften“ enthalten und bedeuten. Aber als Einer, der uns Allen ein gutes Beispiel gegeben, habe er hier gerne das Wort — ein „Vorwort“ unserer guten That!*)

H. v. W.

Vorwort.

In Anbetracht all der wunderlichen Theorien, die man dem Meister von Bayreuth irrtümlich zuschreibt, wird die vollständige Uebertragung sämtlicher Prosawerke Wagner's in's Englische eine Nothwendigkeit. Man hat öfter hier und da einzelne Stellen aus ihrem Zusammenhange gerissen und schlecht wiedergegeben, um auf eine Gesinnung hinzuweisen, die dem Original völlig fern liegt. Andererseits liegen die werthvollsten Kommentare zu seinen eigenen künstlerischen Werken in dem ursprünglichen Deutsch der Schriften Wagner's vergraben, von denen man die Leser zurückgescheucht hat, mit der Behauptung: sein Styl sei „unmöglich“! Auf diesen Punkt komme ich gleich zurück. Als ein Beispiel der irrigen Theorien, führe ich folgende Stelle aus einem erschöpfenden Artikel über „Poesie“ in der letzten Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* (1885) an: „Wir dürfen den Regeln Wagner's und noch mehr denen seiner begeisterten Anhänger nur mit grosser Vorsicht folgen, denn fast scheint es, sie denken: unartikulierte Töne können nicht allein Gedanken anregen, sondern sie auch ausdrücken; kurz, sie können sowohl dem Verstand als auch der Vernunft des Menschen Stimmen leihen.“ Hier scheint der gelehrte Verfasser durch sein „fast scheint es“ sich den Rücken gedeckt zu haben, aber er gibt die Deckung auf, indem er fortfährt: „Wenn es wirklich möglich ist, die Identität der musikalischen und metrischen Gesetze festzustellen, so kann es nur durch rein wissenschaftliche Forschung, nur mittels gründlicher Untersuchung der feinen Beziehungen geschehen, die, wie wir wissen, zwischen allen Gesetzen der Schwingungen bestehen.“ Nachdem er so einen neuen Faktor eingeführt hat, gelangt er zur Schlussfolgerung: „Wenn wir aber finden, dass Shelley keine echte Leidenschaft für die Musik gehabt zu haben scheint, dass Rosetti sie nicht liebte, und dass Coleridge's Erfassung musikalischer Effekte von der gewöhnlichen nebelhaften Art war, müssen wir doch zögern, Wagners Theorie anzuerkennen.“ Auf welche Theorie Herr Theodor Watts sich hier bezieht, ist etwas unklar. Wagner hat nirgend, weder die musikalische Theorie: „dem Verstande die Stimmen leihen“ — noch die „Identität der musikalischen und metrischen Gesetze“ — wenn dieser Ausdruck auf Poesie überhaupt anwendbar ist — vertreten. Auch ist es nicht wahrscheinlich, dass die „Gesetze der Schwingungen“ viel Licht auf die Frage werfen werden.

*) Die in Frage kommenden deutschsprachigen Vereine von 100 und mehr Mitgliedern wären in Aachen, Bayreuth, Berlin, Darmstadt, Düsseldorf, Graz, Hamburg, Hannover, Köln, Mannheim, München, Nürnberg, Olmütz, Plauen, Riga, Warnsdorf, Weimar, Wien. Entschlossen sich auch Vereine von 50–100 Mitgliedern, so würden noch ca. 1000 Mitglieder die „Schriften“ gewinnen, und zwar in Bremen, Brunn, Dresden, Karlsruhe, Kiel, Leipzig, Oels, Offenbach, Reichenberg, Wels und Znaim. —

Ich habe diesen Autor angeführt, um zu zeigen, wie verwüstend schon ein vorurtheilsloser Kritiker ganz unschuldig mit den Ansichten eines Mannes spielen kann, dessen theoretische Werke wenig bekannt sind. Wenn ich mein Citat aber den Artikeln derer entnommen hätte, denen der Name Wagner's das *anathema maranatha* ist, so hätte ich wohl eine überraschende Sammlung von Produkten der Unwissenheit vorführen können. Doch es wäre schade, die kostbare Zeit so zu verschwenden. Ich wende mich lieber zu einigen Bemerkungen über die Prosaschriften selbst und zu der von mir gewählten Reihenfolge ihres Erscheinens.

Vor ungefähr zehn Jahren, als Wagner starb, kam der Welt plötzlich die Einsicht, dass er der grösste Komponist dramatischer Musik gewesen, der je geboren worden war. Seit dem sind ihr die Augen allmählich aufgegangen über den Genius, den er in seinen dramatischen Dichtungen entfaltet hat. In Deutschland bricht sich jetzt endlich die Ueberzeugung Bahn — ich meine auch ausserhalb der Kreise der Wagnerianer — dass er als Philosoph, Aesthetiker und Denker ernst zu nehmen ist; und dass seine Ansichten, gleichviel ob man sich dazu bekennt oder nicht, einen tiefen Sinn in sich schliessen. Dr. Hugo Dinger hat in seinem ersten und gewiss nicht parteiischen Werke: „Richard Wagner's geistige Entwicklung“ sogar den Versuch gemacht, die geistige Entwicklung des Menschen im Licht seiner Schriften zu verfolgen und seine Stellung zu den Philosophen: Hegel, Feuerbach und Schopenhauer zu erklären. Der zweite Band, der gerade diese Frage eingehender behandelt, ist noch nicht erschienen, ich kann also nicht sagen, mit welchem Erfolg die Aufgabe durchgeführt worden ist. Aber das Phänomen an sich ist bedeutsam, und ich bin überzeugt, es wird ein Mittel sein, auch die englischen Denker zur Beschäftigung mit einem so interessanten Problem zu reizen.

Der I. Band meiner Uebersetzungen enthält höchst wichtiges Material für eine derartige Forschung; denn er umfasst zwei der bedeutendsten Beiträge zu Richard Wagner's Kunstliteratur, nämlich: „*Das Kunstwerk der Zukunft*“ und „*Eine Mittheilung an meine Freunde*“; durch Nebeneinanderstellung der „*Autobiographischen Skizze*“ und der „*Einleitung zu Kunst und Revolution*“ gewährt er einen Blick in Entwicklungsperioden, die durch ganze Generationen von einander getrennt sind. Man wird leicht erkennen, wie Wagner's Prosastyl — soweit ich ihn im Englischen wiedergeben konnte — von den zierlichen, fast journalistischen Wendungen in der „*Skizze*“, durch die etwas verwickelten, aber doch epigrammatischen Sentenzen des „*Kunstwerkes*“, in die ruhig dahinfließenden Perioden der beiden Einleitungen überging. Doch kann man den gleichen Ernst der Gedanken durch den ganzen Band verfolgen, den nur gelegentlich ein Schimmer jenes stillen, halb ernsthaften Humors unterbricht, wie man ihm vom Autor der „*Meistersinger*“ wohl erwarten darf.

Um auf den besonderen Inhalt dieses Buches zu kommen, beginne ich gleich mit der Autobiographie. Wie Seite 2 zeigt, war sie ursprünglich für ein deutsches Journal geschrieben (1843) und eigentlich nur eine Sammlung kurzer Notizen, die der Herausgeber Heinrich Laube zu einem zusammenhängenden abgerundeten Ganzen gestalten sollte. In einer der Skizze beigefügten Anmerkung erwähnt Laube: dass Wagner vermuthlich sehr überrascht sein werde, seine flüchtigen Notizen ohne Uebersetzung wiederzufinden. Hieraus erklärt sich der etwas sprunghafte Charakter des sonst so lebensvollen Bildes. Ich für mein Theil habe dies Werk und die „*Einleitung der Gesammelten Schriften*“ (Bd. I) gewählt, weil sie am besten geeignet sind, mit ihnen eine Reihe von Schriften zu beginnen, die der Autor sammelte, um ein Bild seines Lebens und Denkens zu geben. Wie

schon erwähnt, steht eine viel eingehendere Autobiographie zu erwarten. Da es aber nicht wahrscheinlich ist, dass die Erben Wagner's die Herausgabe schon in den nächsten Jahren gestatten werden, muss unser Wunsch zu wissen, was Wagner selbst von sich dachte, mit jener „Skizze“ und ihrer Ergänzung, der „Mittheilung an meine Freunde“ sich genügen lassen. Um Alles, was ein solches Wissen fördern kann, im Zusammenhange zu bringen, bin ich von der ursprünglichen Reihenfolge der Ges. Schr. abgewichen und habe das letztere Werk seinem eigentlichen Vorgänger, „Oper und Drama“ vorangestellt. Freilich sind die Beiden in Wahrheit Stallgenossen und es ist nur Zufall, wenn das Eine den Stall vor dem Anderen verliess. Noch ein anderer Grund bewog mich die „Mittheilung“ in diesen Band aufzunehmen; nämlich die Schwierigkeit „Oper und Drama“ in zwei Hälften zu theilen, wie in Band III und IV der Ges. Schr. geschehen. Da mich die Frage der Anordnung gerade beschäftigt, kann ich auch gleich das Ueberspringen der Werke rechtfertigen, die zwischen der „Autobiographie“ und „Kunst und Revolution“ liegen. Hier beherrschte mich das Verlangen, unverweilt den wahren Inhalt der Kunsttheorien Wagner's zur Kenntniss zu bringen, und der fand seinen ersten festen Ausdruck in dem letztgenannten Werke. Hätte ich die Prosawerke aus Band I und II der Ges. Schr. noch in diesem Bande bringen wollen, so würde das sein Erscheinen um etwa zwei Jahre verzögert und den Umfang verdoppelt haben. Ich hielt es deshalb für das Beste, sie für den letzten — wohl sechsten Band — dieser Serie, als „Wagner's frühere Werke“ — zurückzulegen; d. h. ihre Veröffentlichung um ungefähr zehn Jahre hinauszuschieben. Die chronologische Reihenfolge wird dann nicht mehr unterbrochen werden, nur werde ich die Gedichte auslassen, wie der gewählte Titel „Richard Wagner's Prosa-Werke“ schon besagt.

„Kunst und Revolution“ und das „Kunstwerk der Zukunft“, die den Hauptinhalt des folgenden Buches bilden, markiren einen hervorragenden Abschnitt in Richard Wagner's Denken und nehmen im Verein mit „Oper und Drama“ vor allen seinen früheren oder späteren Prosa-Schriften eine gesonderte Stellung ein. Sie wurden unter dem unmittelbaren Einfluss der Vorfälle von 1849 in Deutschland geschrieben. Ich habe schon früher versucht, Wagner's Antheil daran, in einem kleinen Werk „1849 Eine Rechtfertigung“, zu charakterisiren. Der unglückliche Ausgang des Dresdner Aufstandes hatte Wagner aus seiner Heimath nach Zürich, von dort nach Paris und wieder zurück nach Zürich getrieben, und zwar war er in wenigen Monaten so hin- und hergeschleudert worden. Seine eigenen revolutionären Ideen in Verbindung mit dem, was er in Paris gehört, versetzten seinen Geist in einen Zustand der Gährung, dessen einziges künstlerisches Produkt, „Wieland der Schmied“ war. Aber die Poesie, die keinen unmittelbaren Ausweg im Drama finden konnte, überfluthete diese beiden hervorragenden Essays, deren Erster in jeder Beziehung, die Form ausgenommen, ein Gedicht ist.

Kaum war „Kunst und Revolution“ veröffentlicht, so scheint Wagner sich in ein „gründliches Denken“ über die hier zu Tage getretenen künstlerischen Probleme vertieft zu haben; das Ergebniss seines Denkens fand seine Verkörperung in dem „Kunstwerk der Zukunft“, eine Arbeit, die in dem unglaublich kurzen Zeitraum von zwei Monaten entstanden und ausgeführt worden ist.

Man darf in Bezug auf das „Kunstwerk der Zukunft“ und vielleicht auch auf „Kunst und Revolution“ nicht vergessen, dass sich hier der Einfluss Ludwig Feuerbach's geltend machte. Ich sage vielleicht auch auf „Kunst und Revolution“, denn es gibt keinen Beweis dafür, dass Feuerbach an Wagner's Horizont auf-

tauchte, ehe dieser das „*Kunstwerk*“ geschrieben. Er hatte diese Arbeit ursprünglich dem Bruckberger Philosophen gewidmet, was man in meinem „Appendix“ nachlesen möge, dies aber mit „*Kunst und Revolution*“ nicht gethan. Wagner erwähnt Feuerbach zuerst in einem Briefe an Uhlig vom Januar 1850, nachdem die beiden genannten Werke bereits erschienen waren. Im Juni 50 tritt Feuerbach's Name uns wieder entgegen. Wagner bittet Uhlig, ihm, durch Wigand, sämtliche Werke des Philosophen schicken zu lassen. Wigand hat sie herausgegeben, und bei ihm waren auch die beiden letzten Schriften Wagner's erschienen. Die dritte Auflage von Feuerbach's „*Wesen des Christenthumes*“ erschien 1849 als letzter Band einer Serie seiner gesammelten Werke, und nur allein dieser Band brachte eine Anzeige, die den Inhalt der sechs vorhergehenden Bände mittheilte, welche seit 1846 neu erschienen waren. Wahrscheinlich machte Wigand, da er „*Kunst und Revolution*“ im Druck hatte, Wagner auf das „*Wesen des Christenthumes*“ aufmerksam — wir Alle kennen ja die netten kleinen Zirkulare, die man bisweilen von seinem Herausgeber erhält — und die Anzeige auf dem Titelblatt bewog dann wohl Wagner mehr zu fordern, nachdem er das eine Buch verarbeitet hatte. Es ist jedenfalls bedeutsam, dass die Feuerbach'sche Phraseologie erst im Herbst 49, also nach Beendigung von „*Kunst und Revolution*“, in seinen Briefen an Liszt bemerkbar wird, in einem Brief vom 16. Sept. 49 an Uhlig bedient er sich fast buchstäblich der Worte, die ich auf Seite 11 aus einem der ersten Kapitel — dem Dritten — von dem „*Wesen des Christenthumes*“ anführte.

Aus dem Allen geht ganz klar hervor, dass Wagner noch nicht in persönlichen Verkehr mit dem Philosophen von Bruckberg getreten war. Selbst nach der Widmung des „*Kunstwerkes*“ schrieb er erst auf Wigand's Anregung an Feuerbach, und zwar Ende Aug. 1850; die Antwort blieb nicht lange aus. Am 20. Sept. 50 schreibt Wagner an Uhlig: „In den letzten Tagen hatte ich eine grosse Freude. Feuerbach hat mir geschrieben, und ich hatte wieder einmal das Glück, zu empfinden, was es heisst, mit einem ganzen Menschen zu thun zu haben. An ihm gibt es kein „Wenn“ und „Aber“. Er spricht klar aus, was er bereits an Wigand nach Leipzig geschrieben — der mir indes nichts davon erzählt hat — nämlich, dass er nicht verstehen könne, dass es überhaupt zwei Ansichten über mein Buch gäbe; er habe es mit Begeisterung und Entzücken gelesen, und müsse mich seiner vollsten Sympathie und seines wärmsten Dankes versichern.“

Wagner's Bekanntschaft mit Feuerbach's Ansichten muss hiernach selbst zu der Zeit noch ziemlich oberflächlich gewesen sein, als er das „*Kunstwerk*“ schrieb; und ein Vergleich mit dem „*Wesen des Christenthumes*“ wird Jeden, der auf diese Frage näher einzugehen wünscht, bald überzeugen, wie wenige von Wagner's Lehrsätzen daraus geschöpft sind. Die reichliche Anwendung von Ausdrücken, auf die der Bayreuther Meister auf Seite 25—27 hinweist und einige Andere, wie „Nothwendigkeit“ und „Gattungen“ (siehe meine Anmerkung Seite 260—276—7) in Verbindung mit einem gewissen materialistischen Faden, der in seltsamem Gegensatz zu dem sonstigen Gewebe des Werkes steht, sind wohl die bedeutendsten Merkmale von irgend welchem Aufnehmen der Ideen. Diesem oder einem ihm verwandten vorübergehendem Einfluss müssen wir auch den misstrauischen Ton, dem Christenthum gegenüber, zuschreiben, der Feuerbach's und seiner Jung-Hegelianer Art war (so ganz anders als im „*Jesus von Nazareth*“). Theils unter diesem Eindruck, theils aus Widerwillen gegen das allgemeine soziale System war Wagner zu jener Zeit wohl ein wenig geneigt, den idealen Gehalt der christlichen Religion zu opfern, weil die Heuchelei vieler ihrer Bekenner ihn

empörte. Dass nur Gründe der Vernunft ihn dazu bestimmten, und seine Seele nichts davon wusste, geht deutlich aus der hohen Stellung hervor, die er der Liebe in seiner Philosophie anweist.

Hier haben wir einen weiteren Anhalt für den Zeitpunkt, zu welchem Feuerbach seinen beunruhigenden Einfluss auf Wagner's Geist geltend macht. Sowohl in seinem „*Jesus von Nazareth*“ als auch in „*Kunst und Revolution*“ stellt Wagner Jesus Christus als Lehrer der Liebe dar, oder, um einen fast vergessenen Ausdruck zu brauchen der „*Liebes-Huld*“, und bezeichnet damit den Unterschied zwischen dem Gründer des Christenthumes und seinen Nachfolgern. Feuerbach dagegen sagt: „*Liebe ist nur die exoterische, Glaube aber die esoterische Doktrin des Christenthumes.*“ Im „*Kunstwerk*“ nun ist zwar die Liebe noch immer als ideale Beherrscherin der Welt dargestellt, wir hören jedoch wenig von den Vorschriften Jesu, dafür aber desto mehr: vom selbststüchtigen Glauben des Christen.

Wagner's Benutzung der Feuerbach'schen Ausdrücke „*Nothwendigkeit*“ und „*Bedürfniss*“ beweist den ersten Moment der Berührung noch deutlicher. Der letztere Ausdruck kommt in „*Kunst und Revolution*“ überhaupt nicht vor, und der erste ist nur dreimal im Sinne des griechischen Schicksal angewendet. Auf der allerersten Seite des „*Kunstwerkes*“ finden wir diese Ausdrücke in einem Sinne gebraucht, der, obgleich der Gegenstand bereits Schopenhauer's „*Willen zum Leben*“ abnen lässt, die Form doch von Feuerbach entlehnt: Woher entsteht die Welt? Aus Noth, aus Bedürfniss, aus Nothwendigkeit. Aber nicht aus einer Nothwendigkeit, die in einem anderen, von ihr getrennten Wesen liegt — das ist reiner Widerspruch — sondern aus ihrer eigenen innersten Nothwendigkeit, aus der Nothwendigkeit der Nothwendigkeiten; ohne Welt gibt es also keine Nothwendigkeit, ohne Nothwendigkeit keinen Verstand und kein Verständniss.

So hatte Wagner von einem Autor, der behauptet, Abstraktionen zu verabscheuen, zwei abstrakte Ausdrücke entlehnt und sie dann im „*Kunstwerk der Zukunft*“ in einer Weise ausgeführt und entwickelt, die ihren Urheber völlig in den Schatten stellt. Er sagt selbst, er habe verschiedene Ausdrücke abstrakter Nomenklatur geborgt, die die Klarheit seiner Ausdrucksweise beeinträchtigten. In der That: er suchte nach einer Handhabe in dem System eines Philosophen, der den völligen Mangel an System verräth. Feuerbach's Werke glänzen eben hauptsächlich durch ihre Paradoxen; einzelne Sentenzen lesen sich ausserordentlich gut — seine Sammlung von Aphorismen ist in Wahrheit sein bestes Werk — aber wenn man eines seiner Bücher gelesen hat, und ein wenig nachdenkt, kann man sich nur unangenehm berührt fühlen, weil uns im Grunde doch nur eine Reihe von syllogistischen Purzelbäumen dargeboten worden ist. Diese Art der schimmernden Schaustellung war gerade geeignet Wagner, zu einer Zeit, wo er schwer unter dem Mangel ernsterer Anregung litt, vorübergehend zu fesseln; aber der Glanz schien ihm bald genug verblasst, und es ist kein Wunder, dass er später bedauerte, eines seiner wichtigsten Werke hier und da mit Ausdrücken belastet zu haben, die, obgleich sehr behutsam angewendet, doch immer ein Stein des Anstosses werden mussten. Nicht etwa, dass das „*Kunstwerk*“ in seinem Zusammenhange von diesen „*Einschaltungen*“ abhinge: denn Feuerbach war fast nur mit Contra-Theologie, Wagner nur mit Kunst beschäftigt; aber Wagner benutzte gelegentlich Holzriegel zwischen seinen Bausteinen, die mit der Zeit morsch wurden und damit das ganze Gebäude gefährdeten. Man könnte diese Riegel nun leicht entfernen, ohne das Gebäude zu verletzen. Der Bayreuther Meister aber that sehr recht, sie, wie sie sind, zu verewigen.

Wenn der Raum es gestattete, hätte ich gern noch auf den tiefen Geist wahrer Religion und warmer Menschlichkeit hingewiesen, der, trotz des gelegentlichen Ringens mit formalistischen Dogmen, alle diese Werke Wagner's beseelt. Aber ich schreibe hier doch nur eine Vorrede und habe noch ein Wort über die „*Mittheilungen*“ zu sagen.

Wenn diese „*Mittheilungen an meine Freunde*“ als eine Dichtung geschrieben worden wären, hätte man in ihnen schon längst freudig eine der hervorragendsten psychologischen Studien begrüsst, die wahrscheinlich in jeder Bibliothek einen Platz gefunden hätte. Aber es ist nur — der wahre Bericht eines Künstlers über die Phasen, die sein eigner Geist bei seinen Schöpfungen durchzumachen hatte! Vielleicht wird gerade diese Thatsache sie eines Tages in den Augen der lesenden Menschheit um so werthvoller erscheinen lassen. Der merkwürdigste Zug dieses Werkes ist die Kühnheit, die einen Künstler zwang, mitten in seiner Laufbahn inne zu halten und einer Welt, die ihn verhöhnte, zu sagen, was er fühlte und wie er arbeitete.

Vor ihm hat es Männer gegeben, die das am Ende ihrer Laufbahn thaten, aber — ich glaube — mitten darin hat es noch Niemand gethan. Und gerade dieser Umstand macht die That so wichtig; denn hier haben wir eine Auto-Photographie, die im „psychologischen Moment“ des Lebens eines Mannes aufgenommen worden ist. Wir sehen ihn im Wägeraum, er steht im Begriff, sich in den Sattel zu schwingen, um das Rennen mit dem „*Ring des Nibelungen*“ zu beginnen. Von einem solchen Werk ist das Wort „selbst“ nicht zu trennen. Das Aussergewöhnliche an der Sache ist aber, dass der Verfasser den Muth hatte, über sich selbst von einem objektiven Standpunkt aus zu schreiben, Bericht zu erstatten über seine Schwächen und seine Fähigkeiten, als handelte es sich um einen ganz anderen Menschen. Kein anderes Auge hat Wagner, den Menschen und den Künstler, je so klar erkannt, wie er selbst in seinen „*Mittheilungen*“ es gethan!

Zum Schluss möchte ich noch ein Wort über meinen Antheil an diesem Band sagen. Es wäre Ziererei, wenn ich behaupten wollte, diese Uebersetzung sei keine schwere Aufgabe gewesen; aber ich kann ehrlich versichern, dass die Schwierigkeit nicht in dem aussergewöhnlichen Styl lag, der dem Verfasser so oft zum Vorwurf gemacht wird. Jeder, der des Deutschen einigermaassen mächtig ist und die Gewohnheit hat, etwas tiefer nachzudenken, als die oberflächliche Tageslitteratur verlangt, kann Wagner's Prosaschriften lesen und Nutzen daraus ziehen. Man hat bei jedem Versuch, ein ernsteres Erzeugniss der deutschen Litteratur in ein gutes lesbares Englisch zu übertragen, mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen. So reich die englische Sprache auch ist, sie ist, wo es sich um philosophische und ästhetische Ausdrücke handelt, zu sehr auf Worte griechischen und lateinischen Ursprunges angewiesen. Den deutschen Klassikern stehen Worte zur Verfügung, die, wenn auch noch so philosophisch angewendet, immer noch in direkter Verbindung mit den konkreten — im Gegensatz zu abstrakten — Formen des Gedankens stehen. Die Schwierigkeit für den Uebersetzer liegt nun darin, für solche Worte Ausdrücke zu finden, die nicht so konventionell sind, dass ihnen die lebendige Wirkung des Sinnes geraubt wird. Ich brauche nur Worte anzuführen, wie Stoff, Gestalten, Trieb, Drang, Stimmung, Empfindung, um jedem deutschen Gelehrten einen Begriff von den Hindernissen zu geben, die ich meine. Andererseits sind wir Engländer ungeduldig, wenn das Ende eines Satzes hinausgeschoben wird; wir warten nicht gern auf die Begründung eines Gedankens, noch ehe wir den Gedanken erfasst haben. Daher lassen wir uns so leicht zu falschen Anführungen verleiten. Einen

deutschen Satz zerlegen wir in zwei bis drei englische, und der Anführende fühlt sich durch jeden „Punkt“ in seinem Gewissen beruhigt. Ich gebe ein einfaches Beispiel: eine englische Mutter sagt ihrem Kind: „Du darfst in den Garten gehen“ und das Kind springt davon, ohne den Schluss — „nach dem Essen“ — zu hören; eine deutsche Mutter ist vorsichtiger, und sagt: „Nach dem Essen darfst Du in den Garten gehen“ — das Kind ist enttäuscht, lernt aber seinen Impuls zügeln. So muss man bei dem Uebersetzen vom Deutschen ins Englische immer auf der Hut sein vor der haushälterischen Wirkung eines Komma. Ich kann wohl sagen, dass dies Komma am allerschwierigsten zu übersetzen ist; es wird ganz anders angewandt, als das englische, und vertritt häufig die Stelle unseres Semikolons. Mit einer Pfeffermühle voll Kommas, Semikolons, Kolons und Punkten in der Hand muss man die erste rohe Uebertragung vornehmen, um sie für den englischen Tisch regelrecht zu würzen.

Ich habe mich in meinen Uebersetzungen treu an das Original gehalten und nichts ausgelassen, abgesehen von einer kleinen Klausel zu einem Satz aus der Abhandlung über „Skulptur“. — Im Appendix gab ich alle Varianten zwischen den Ges. Schr. und den Original-Ausgaben der Werke, die dieser Band enthält; doch liess ich natürlich fort, was nur veränderte Interpunktion, Orthographie oder völlig synonyme Worte betraf. Die Auffindung dieser Varianten verdanke ich zumeist dem bereits erwähnten Buch des Herrn Dr. Hugo Dinger; obgleich mir einige schon früher entgegengetreten waren; z. B. die Widmung an Feuerbach, die zu meinen Nachforschungen über dessen geistige Beziehungen zu Wagner führte, noch ehe Dr. Dinger's Buch erschienen war.

Die in den Original-Ausgaben beigefügten Anmerkungen setzte auch ich, an den entsprechenden Stellen, unter den Text. Um dem Leser noch weiter behilflich zu sein, habe ich ein Kompendium und einen „Index“ zusammengestellt, welche Beide im Deutschen nicht existiren; obschon von Stein's und Glasenapp's Wagner-Lexikon und Wagner-Encyklopädie einen prächtigen Ueberblick über das weite Gebiet der Prosa-Schriften Wagner's gewähren.

Schliesslich danke ich noch den Mitgliedern der Presse, die das Erscheinen dieser Uebersetzungen mit warmen, ermuthigenden Worten begrüsst haben, und theile ferner mit, dass der nächste Band, der „Oper und Drama“ enthalten wird, ebenfalls in einzelnen Serien erscheinen soll, so dass er, wenn Alles gut geht, Ende 1894 abgeschlossen sein wird.

William Ashton Ellis.

London, Dezember 1892.

Die Persönlichkeit.

Die wissenschaftliche Analyse kann uns nur Bruchstücke der Erkenntniss geben. Sie geht von einer gewissen Anzahl einzelner Wahrnehmungen aus, die sie der Welt in uns, oder der Welt ausser uns entnimmt; daher kann das Bild, das sie uns von unserer Selbsterkenntniss, von unserem „Ich“ gibt, nur ein unvollständiges sein. — Nehmen wir z. B. das äussere Wahrnehmungsvermögen, das doch weiter nichts als eine Verbindung mit den verschiedenen Endpunkten oder der Oberfläche unserer Organe in ihren besonderen Umgestaltungen bei der Berührung mit der Aussenwelt herstellt. Das Auge und das Ohr sind in Wahrheit doch ganz einfach nur die Endpunkte der Organe, die ihren Sitz im Inneren unseres Seins haben. — Balzac sagt schon mit seinem „Louis Lambert“: — „Gesicht und Gehör sind die Futterale eines wunderbaren Werkzeuges.“ — Diese Organe des Wahrnehmungsvermögens stehen beständig mit der Welt ausser uns in Verbindung, man könnte sogar, metaphysisch gesprochen, behaupten, dass sie selbst diese Verbindung sind. Sie haben keine selbständige, sondern höchstens eine getrennte Existenz, wie Hegel sagt, dessen Vergleich wir hier anwenden wollen: „Die Keime haben den Baum in sich und enthalten seine ganze Kraft, obgleich sie noch nicht er selbst sind.“ Wenn wir den menschlichen Körper mit einem Baume vergleichen, haben wir in seiner Gestalt und physischen Erscheinung auch nur die Borke des Baumes vor uns, und müssen seine Wurzeln erst suchen. Der Baum ist gleich dem Auge und Ohr nur das Produkt der inneren Wurzel, das in Verbindung mit der Aussenwelt tritt. Aber gerade deshalb wird dieses äusserste Ende der Wurzel mehr oder weniger abgestorben sein, oder wenigstens sein Empfindungsvermögen zum Theil eingebüsst haben, wie die Borke des Baumes, oder um mit Balzac zu sprechen, die Futterale des Werkzeuges. —

Wir haben demnach nur ein Bruchstück des Wahrnehmungsvermögens vor uns, und zwar sicherlich das unvollkommenste, nämlich: das äusserliche Wahrnehmungsvermögen. Es bleibt der Physiologie überlassen den Sitz des wunderbaren Werkzeuges aufzufinden. Wir sagen den „Sitz“, weil sie die Stelle wirklich nur durch eine Reihe von Erfahrungen entdecken, umschreiben und bestimmen kann. Auf diese Weise hat Broca wohl den Punkt ausfindig gemacht, wo man die Fähigkeit der Artikulation zu suchen hat, aber nicht diese Fähigkeit selbst.

Nehmen wir an, es sei gelungen, was nicht der Fall ist, den Sitz des Gehöres oder Gesichtes genau zu lokalisiren, so hätte man doch immer erst ein Bruchstück des Sinnes bestimmt, die „Begriffe“ des Gesichtes und Gehöres gewonnen, mit einem Worte, die Stelle gefunden, wo der besondere Mechanismus dieser beiden Sinne liegt. — Die physiologische Analyse ist nur und kann nur eine Reihe von Beobachtungen sein; sie muss den Gegenstand ihrer Beobachtung aus seiner Umgebung lösen, ihn ausser Beziehung zu allen sonstigen Gegenständen setzen, und nimmt ihm damit das Leben. — Man könnte uns hier allerdings die Studien des Ganzen entgegenhalten, welche die Physiologen aus der von Claude Renand gestifteten experimentalen Schule gemacht haben, und auch die von ihnen aufgestellten Gesetze. — Aber die physiologischen Gesetze sind, wie die wissenschaftlichen Gesetze im Allgemeinen, auch wieder nur eine Reihe unter sich verbundener Beobachtungen. — Wir gehen sogar noch weiter: diese Verbindung selbst ist nur ein unharmonisches Bruchstück. Wenn der Physiologist

z. B. das Gesicht studiert, kann er nicht die vollständige Funktion in allen Theilen des Organismus, sei es des inneren oder des äusseren, beobachten. Die wissenschaftlichen Gesetze entbehren ihrem eigenen Wesen gemäss der Spontaneität und des Zusammenhangs. Ich beobachte Jemanden, der sieht und hört, und kann doch eben nur den Eindruck auf den äusseren Apparat des Gesichtes und Gehöres bemerken. Jetzt ist man dahin gelangt, diese Eindrücke genau zu umgrenzen; und man wird auch gewiss dahin kommen, die inneren Eindrücke zu erkennen, obgleich das ungleich schwieriger ist. Aber dann bleibt immer noch die Funktion selbst „an und für sich“, deren Geheimniss uns nur ein Organ, nur ein Sinn lösen kann: das Gefühl nämlich, oder der Sinn der Persönlichkeit.

Damit haben wir unseren Gegenstand eingegrenzt und ihn für den Moment und dem Bedürfniss unserer Sache entsprechend von der äusseren und von der inneren Wahrnehmung gelöst. — Hiernach könnte es scheinen, als wollten wir die Grundlage oder das Absolute erforschen, mit einem Worte, das Untheilbare finden. Die Entwicklung der dialektischen Methode wird aber bald zeigen, dass die Grundlage der Persönlichkeit nur durch das Gefühl der vollständigen Funktion zu entdecken ist, und dieses wiederum kann nur aus dem persönlichen Urquell, der es hervorbringt, entstehen.

Die Persönlichkeit, die weiter nichts ist als das Gefühl, ist gleichzeitig etwas für sich Bestehendes und auch dem ganzen Wesen angehörig.

Wir können den Reichthum des Gefühls nicht besser verständlich machen als durch eine Analyse der berühmten Erklärung, die Wagner uns von der Wirkung der unendlichen Melodie gegeben hat, eine Wirkung, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigenthümliche dieses Eindruckes . . . ist „das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens.“ . . . „Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederlässt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Lebenskräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auftauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich manigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen. . . Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wiederzuhören, muss er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabend.“ *)

Wir haben hier, wenn auch freilich zu anderem Zwecke gegeben, die eingehendste Erklärung des Gefühls, d. h. der Persönlichkeit, und der Methode, die man anwenden muss, um sie ausfindig zu machen.

Gleich dem Besucher des Waldes empfinden wir, je mehr das äussere Geräusch (die Wahrnehmung) und auch die innere Reaktion schweigen, zuerst in unserem inneren Sein das erhabene Gefühl der Stille. — Es ist eine Empfindung, wie man sie wohl im Beginn eines festen tiefen Schlafes hat; in diesem dunklen Muskelgefühl, um mit Lotze zu sprechen, werden wir uns des Ausruhens bewusst. Aber diese Stille dauert nicht lange; in uns erwacht die eigene Persönlichkeit, wie die Melodie im Walde, mit all ihren einzelnen Theilen und Stimmen. Einzig die Stille, die hier in der Unterbrechung des äusseren Geräusches und

*) Zukunftsmusik p. 131. VII. Ges. Schriften.

der inneren Reaktion liegt und deren erster Ausdruck die Poesie*) ist, kann uns die eigene Harmonie d. h. die eigene Persönlichkeit zum Bewusstsein bringen. — Inmitten des Geräusches der Aussenwelt würden wir sie niemals empfunden haben. — Wir können sie, wie Wagner sagt, nur im Walde und an einem Sommerabend in ihrer Grundlage erfassen und empfinden. In dem Treiben des Lebens, in dem Gewirr der verschiedenen Eindrücke und Reaktionen ist es nicht möglich, den Eindruck, den wir in der Nacht oder im Walde gehabt haben, wiederzuerwecken. Aber: „Diese Melodie wird ewig in uns nachklingen.“ —

Wir wenden uns nun von dem herrlichen Vergleiche Wagner's wieder der Metaphysik zu und müssen zu folgendem Schlusse gelangen: Persönlichkeit und Gefühl können nur empfunden und verstanden werden, wenn man sie von der äusseren Wahrnehmung und inneren Reaktion trennt.

Es ist indess wohl zu beachten, dass diese Loslösung des Seins nur in ganz kurzen Intervallen stattfinden kann, die wir als: Traum, Extase, Poesie**) bezeichnen. — Im gewöhnlichen Leben besteht die Persönlichkeit darin, dass sie vorhanden ist; wie es auch in jener philosophischen Erklärung heisst: „Eine Seele ohne Leib wäre nichts Lebendes, und ebenso umgekehrt. — So ist das Dasein des Begriffes sein Körper, so wie dieser der Seele, die ihn hervorgebracht, gehorcht. Die Keime haben den Baum in sich und enthalten seine ganze Kraft, obgleich sie noch nicht er selbst sind. — Der Baum entspricht ganz dem einfachen Bilde des Keimes. Die Einheit des Daseins und der Begriffe, des Körpers und der Seele ist die Idee. Sie ist nicht nur Harmonie, sondern vollkommene Durchdringung.“

Damit ist gesagt, dass weder äussere Wahrnehmung noch innere Reaktion, selbst wenn wissenschaftlich analysirt, uns die Wahrnehmung einer Handlung geben können; ebensowenig wie eine Anzahl von Momentphotographien uns die Empfindung, als ritten wir ein galoppirendes Pferd, verursachen kann. Mit einem Worte, die Analysen, die die Wissenschaft liefert, sind mit ihren Gesetzen auch nur eine Reihe von nebeneinandergestellten Beobachtungen. — Wirklich Aufschluss können wir nur bei dem Gefühl und der Persönlichkeit finden, die gleichzeitig „Wurzel und Baum“ ist. — Die Persönlichkeit ist nicht nur Harmonie, sie ist auch Durchdringung. Wir können demnach das Fürsichbestehen und die Allgemeinheit der Persönlichkeit mit einander verbinden. Für sich besteht sie in dem Sinne, dass sie etwas Anderes ist, als die äusseren Empfindungen, die wir empfangen, und die innere Rückwirkung, durch die wir der Natur gegenüber handeln. Dies Fürsichbestehen empfinden wir nur in den Momenten des Schweigens, der Poesie, des Traumes, der Extase. Für die handelnde Maschine ist der Vorwand zum Handeln geschwunden, welcher die Durchdringung und das Verständniss des Phänomens der Handlung unmöglich machte. Nun erst werden wir uns der Persönlichkeit, unserer Persönlichkeit, bewusst, für die es nur eine bestimmte Art der Erklärung gibt. —

Wir haben soeben gesagt, dass es für unsere Persönlichkeit nur eine Art der Erklärung gibt, ganz gleich, ob wir den Moment der vollen Handlung, oder den des scheinbaren Aufhörens der Handlung in Betracht ziehen. Man könnte hier einwenden, dass Gefühl oder Persönlichkeit etwas Unbewusstes ist und dass deshalb weder Kritik noch Analyse sich damit beschäftigen können. Dieser Einwand ist

*) Bayreuther Blätter 1890. IV./V.

**) Bayreuther Blätter 1890. XII. 1891. VII.

vollkommen richtig, aber man muss eben Wagner's Theorie folgen: „Der Künstler wendet sich an das Gefühl und nicht an den Verstand, wird ihm mit dem Verstand geantwortet, so wird hiermit gesagt, dass er eben nicht verstanden worden ist, und eine Kritik ist in Wahrheit nichts Anderes, als das Geständniss des Unverständnisses des Kunstwerkes, das nur mit dem Gefühl verstanden werden kann.“*)

Was die Kritik für das Kunstwerk ist, das ist die analytische Wissenschaft für das Verständniss der Persönlichkeit: sie will analysiren, was sie nicht verstehen kann, theilen, was untheilbar ist, anhalten, was nur Bewegung ist, und kommt schliesslich dahin, die Bewegungen des Lebens im Tode zu studiren.

Ein Mittel aber gibt es, die Persönlichkeit zu erfassen, gleich wie man ein Kunstwerk verstehen kann, ohne es zu kritisiren. Wir folgen hier genau der Erklärung, die Wagner uns von dem Verstehen eines Kunstwerkes gibt, denn sie führt uns keineswegs von unserem Thema ab. Sein Kunstwerk war ja eben seine Persönlichkeit, und er trat denen energisch entgegen, die bei der Auffassung eines Kunstwerkes die Person des Schöpfers davon trennen wollten. — Wagner macht, wenn er vom Verständniss durch das Gefühl spricht, folgenden Unterschied: „Allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühl“. — Um das „Ich“ verstehen zu können, muss man die selben Zustände durchleben, wie der Besucher des Waldes, das Schweigen des Seins, die Poesie, den Traum, die Extase; Alles nur verschiedene Offenbarungen, die uns das eigene Ich, die eigene Persönlichkeit enthüllen.

Nur denen ist das Erforschen und das Verständniss der Persönlichkeit vorbehalten, denen sie sich in diesen verschiedenen Momenten geoffenbart hat. Wagner erklärt uns den Einfluss des Traumes, der ein sensorielles Phänomen ist, das dadurch charakterisirt wird, dass es in einer bestimmten Art auf das Gefühl wirken muss. Dem entsprechend sollen wir das Gefühl in der Ruhe und Harmonie und gleichzeitig in den Schwingungen des ganzen Wesens erkennen, die Disraeli einmal treffend als „*the sense of existence*“ bezeichnet hat. — Wenn die Persönlichkeit, ebenso wie der Traum in Wagner's Erklärung, sich nicht in uns offenbart, muss der Grund dazu ein Hinderniss sein, das die Welt ausser uns hervorbringt. Auch für das Nichtverstehen des Traumes durch das Gefühl lag die Ursache in der ungenügenden Darstellung, deren Mittel dem Zwecke nicht entsprachen. Die Melodie, die wir einmal im Walde gehört haben, wird immer in uns fortleben und wird selbst die Gelegenheiten herbeiführen, um wieder zu erklingen. Ganz gewiss wird eine Natur, die das Gefühl der eigenen Persönlichkeit einmal unter bestimmten Verhältnissen genossen hat, diese Verhältnisse unweigerlich wieder entstehen lassen.

Dies wäre eine Erklärung für die Herrschaft, die gewisse Männer in einem Maasse auf die Ereignisse ausüben, dass es fast scheint, als gäben sie selbst ihnen ihre Gestaltung. Disraeli findet hierin Veranlassung zu folgendem Ausspruch: „*Such a spirit as this becomes a master-mind, and the master-mind will invariably find that circumstances are its slaves*“. In Wahrheit sind es aber nicht die Verhältnisse, die wieder hergestellt werden, sondern die Persönlichkeit selbst ist es, die, sozusagen, durch Uebung („*training*“) sich mehr und mehr offenbart, und Demjenigen, welchem sie sich offenbart, den „Grund des Seins“, den Kern des eigenen Wesens zu schauen gibt. —

Wir kommen also zu dem Schluss, dass nur das Gefühl, d. h. die eigene Persönlichkeit uns die Erklärungen geben kann, zu denen wissenschaftliches Studium

*) Mittheilung an meine Freunde. IV. 289 ff.

nicht ausreicht. Wie die Idee sich, nach Hegel, aus dem Begriff und seiner Existenz zusammensetzt, so setzt sich die Persönlichkeit oder das Gefühl aus Empfinden und Handeln zusammen, was dann nicht allein Harmonie, sondern vollkommene „Durchdringung“ erzeugt. Diese Wahrheit, die Wagner in seinem Werke, das der Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, behandelte, dies Bewusstsein des Unbewussten, das wir in der Durchdringung und Harmonie unseres Wesens empfinden, wird von Wenigen beachtet! Bei den meisten Menschen scheinen diese flüchtigen Offenbarungen der eigenen Persönlichkeit, die sie Alle mehr oder weniger empfunden haben, einen vorübergehenden Eindruck zu machen, und sie haben das Gefühl der Existenz nicht genossen, das uns mit dieser Existenz lebendig verknüpft. —

Die meisten Menschen besitzen eben nur die Aussenglieder der Organe, die durch fortgesetzte Berührung mit der Aussenwelt abgestumpft und ausgeglichen sind und nur Wahrnehmungen ohne inneren Zusammenhang, Geräusch aber keine Töne in die Seele dringen lassen. — Und dennoch ist der Traum, oder vielmehr die Hypothese von einer Menschheit, die diesen „*sense of existence*“ durch Entwicklung des Verständnisses der eigenen Persönlichkeit besitzt, nicht „*beyond all conjecture*“.

In diesen Studien (nicht über Wagner; denn das Genie kann nur durch das Gefühl verstanden werden, sondern an ihm und seinem Werke) haben wir versucht, den Weg zu verfolgen, der mittels des Traumes und der Extase zur Persönlichkeit führt. Wagner's Werk war für uns der Wald, in den der Wanderer sich vertieft, und in dem er jene „unendlich manigfaltigen Stimmen hörte.“ Durch das Gefühl, das in denen lebt, die „Neigung und Bedürfniss fühlen ihn zu verstehen“, gelingt es, die eigene Persönlichkeit vor diesem Werke, das in jeder Beziehung persönlich ist, wiederzufinden. Denn nur die Persönlichkeit fordert die Persönlichkeit heraus. Wie Wagner sagt: „Aber gerade auch dieses Verständniss kann, der Natur jeder künstlerischen Absicht nach, nur mit dem Gefühle gefasst werden, und zwar mit einem mehr oder weniger künstlerisch gebildeten Gefühle, wie es nur Denen zu eigen sein kann, die sich mit dem Künstler in mehr oder weniger gleicher Lage befinden . . . und vom Grunde des Wesens und Seins aus so mit ihm sympathisiren, dass sie seine Absicht als ihre eigene aufzunehmen im Stande sind.“ *)

II.

Wir haben hiermit eine Erklärung der Persönlichkeit gegeben, eine Erklärung des inneren Organes, das die Eindrücke verbindet, welche es getrennt empfangen hat. Die moderne Wissenschaft hat den Sitz verschiedener Funktionen ausfindig gemacht, z. B. des Gehöres, des Gesichtes, des verbalen, des auditiven und des visuellen Gedächtnisses, sowie anderer Kräfte des Organismus. Man kann sogar für einen Augenblick zugeben, dass sie nicht allein den Sitz dieser Kräfte, sondern auch ihr Spiel entdeckt habe. Dann wären also diese Kräfte das System, durch welches wir nicht die Gegenstände selbst, sondern nur den Eindruck wahrnehmen, den sie auf uns machen. So würden wir z. B. in Bezug auf das Auge nur die Vibration des Lichtes auf der Netzhaut empfinden. — Hier hält die physiologische Wissenschaft inne. Sie bestimmt den Sitz der Funktionen, sieht, wie sie sich zeigen, das Resultat, das sie vereinzelt geben, aber damit ist für sie auch Alles zu Ende. Wie gesagt, sie wird niemals einen Ueberblick des Ganzen haben

*) Mittheilung p. 290.

können, weil ihr gerade das Organ fehlt, welches den Ueberblick des Ganzen gestattet, nämlich: das „Gefühl“ oder die Persönlichkeit. — Auch würde das Problem sich nicht mit folgender Behauptung lösen lassen: die Vereinigung, das Ganze entstände in der Aussenwelt; indem man voraussetzt, dass alle Eindrücke durch Vermittlung der peripherischen Organe und ihres centripetherischen Leiters in einen Punkt zusammenliefen. — Die Voraussetzung einer Uebereinstimmung fängt sich in der eigenen Grundlage, denn die Wahrnehmung kann nur auf einander folgend sein, sonst hätten wir für unsere Eindrücke keinen Ausgangspunkt. — Nehmen wir den Anblick eines Gegenstandes und zerlegen wir diese Wahrnehmung. Die Physiologie sagt uns: eine Reihe von Lichtwellen hat die Netzhaut getroffen, und das ist das Resultat ihrer Analyse. Demnach muss das Organ die Entfernung vergleichen und sich Rechenschaft davon geben, indem jedes Auge die Anstrengung der Ausgleichung macht. Wir wollen noch weiter gehen und sagen: Entfernung, Perspektive, Relief sind durch Uebereinstimmung der beiden Gesichtsbilder gegeben. Dann müsste man immer noch die verschiedenen Vorgänge studieren, die zum Farbenbegriff führen. Man sieht also, aus wie vielen Wahrnehmungen der Anblick eines Gegenstandes sich zusammensetzt. Wagner sagt: „In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am grossen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosen Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliere's, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete . . . Nach verschiedenen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne das Tönen wieder in neugewonnenem Schlummer erlosch. — Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer, unmittelbarer zum Bewusstsein gebracht gehabt hätte?“*)

Dieses grossartige Beispiel sagt uns: was die Wahrnehmung von dem Gefühle trennt. Zuerst trifft die Wahrnehmung des Gesanges, die Melodie, das Ohr. Wenn nun eine andere Melodie dem Ohr Eindruck macht, wird die Aufmerksamkeit sich wenden. Nacht und Stille sind nothwendig, damit das Bild, ja das Gefühl des in seiner Geschichte und in seiner vergangenen Melancholie entschlummerten Venedigs sich uns offenbare. — Aber ein anderes Phänomen ging diesem voran. Die Melodie ward von der Gesamtheit des sie umgebenden Traumes absorbiert. Das Gedächtniss der vergangenen Eindrücke, der Traum der toten Städte, die Melancholie sind durch das Gefühl zusammengedrängt; und nur wenn ein Ganzes, eine Vereinigung dieser verschiedenen Elemente sich in uns gebildet hat, kann ein anderes Ganze sich uns darstellen. — Erst die Verschmelzung unserer Eindrücke hat ein einiges und vollständiges Bild hervorgebracht. —

Das gegebene Beispiel lässt sich besser auf das Ohr als auf das Auge anwenden, mit dem Letzteren können wir immer nur eine Farbe, einen Fleck auf einmal erkennen. Das Uebrige wird eben nur mittels dieser Farbe und in der Abstufung gesehen, die sie dem Ganzen gibt. Das ist der Grundsatz, den die Malerschule der Impressionisten in Frankreich aufgestellt hat. Wir haben es also hier nicht mit einem Ganzen zu thun, was mit anderen Worten sagt: dass der Eindruck durch das Auge uns nur die Form geben kann; oder dass die Form für sich besteht und wohl zur Analyse aber nicht zur Synthese führt.

*) Beethoven Bd. IX. p. 92.

Es bleibt also der Musik vorbehalten, wie Wagner in seinem „Beethoven“ so treffend sagt, ein Ganzes auszudrücken, weil sie einem „Ganzen“ entspricht: „Hier sprach die äussere Welt so unvergleichlich deutlich zu mir, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung mir ganz das selbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ausrufen“. Keine Kunst steht uns so nahe wie die Musik, während Malerei und Skulptur schon durch ihren Ursprung Produkte der Aussenwelt sind. Wir verweisen unsere Leser übrigens auf den „Beethoven“, wo das ganze Wesen der Musik so herrlich dargelegt ist.

Wenn in unserem Organismus sich das Vollständige nur durch ein vollständiges Organ, nämlich durch das „Gefühl“ ausdrücken lässt, so folgt daraus, dass die persönlichen Geister auch ein vollständiges Herz bedeuten sollen und wollen. Wie der schöne Ausspruch des mystischen St. Martin besagt: „Der Mensch lebt und wird geboren in den Gedanken“. St. Beuve umschreibt, in seinem prächtigen Roman „Voluptée“, diesen Ausspruch folgendermaassen: „Alle sichtbaren Dinge der Welt und der Natur, alle Werke und alle Wesen gewinnen für mich, ausser ihrer materiellen, auch eine moralische Bedeutung. Die materielle Bedeutung dient auf den ersten Blick nur dem elementaren und Nützlichkeitszweck. Die moralische Bedeutung liegt in dem Gedanken, in der Idee der Harmonie, der Schönheit, Betrübniß, Entsagung oder Entzückung.“ Der Sinn dieser zum Theil mystischen Phraseologie ist doch der: dass der persönliche Mensch in seiner Persönlichkeit lebt, und dass, wenn er ein Künstler ist, d. h. ein schaffender, er seine Persönlichkeit als ein Vollständiges, als ein Ganzes ausdrückt.

Wie viele Wagner vorangegangene Künstler haben nur einen flüchtigen Eindruck zur Darstellung gebracht, nur eine Seite ihres Charakters gezeigt. Wagner selbst fand, wie uns sein „Epilogischer Bericht“ mittheilt, alle bis dahin angewandten Formen ungenügend; so liess er die Form erst aus dem Werke hervorgehen, wie er die Musik hatte aus seiner Persönlichkeit hervorgehen lassen. Wir können in seiner Korrespondenz mit Liszt und Uhlig, in seinen Mittheilungen an meine Freunde, den Fortschritt dieses Werkes: „*Der Ring des Nibelungen*“ verfolgen, in das er sich drei Jahre hindurch versenkte, sich dabei von der Welt und der modernen Kunst abschliessend, um seine Persönlichkeit in einem persönlichen Werke zum Ausdruck zu bringen. — „Mit grosser Freudigkeit, sagt er, begann ich nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzirens in der Jahreswende von 1853—1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. . . Die eigenthümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehte, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Bergesluft, über alle Anstrengung meiner Arbeit hinweg“. — Diese Leichtigkeit und Frische sind eben nur der Ausdruck der Persönlichkeit, die sich darin offenbart und handelt. In seinem Briefe an Liszt vom 20. November 1851 spricht er von dem Widerwillen, mit dem er seinen „jungen Siegfried“ vollendete: „Sonderbar, immer hielt mich etwas davon ab“. Wie man weiss, bestand „Siegfried's Tod“ zuerst aus einer Erzählung (Der Entwurf: „Der Nibelungenmythos“ im II. Bd. der Ges. Schr.), und einen Theil dieser Erzählung entwickelte Wagner dann in seinem „jungen Siegfried“ zur Handlung bis ihm die volle dramatische Konzeption seines Werkes gegenwärtig war. Seiner nun gewonnenen innersten Ueberzeugung nach kann ein Kunstwerk (und deshalb eben bloß das Drama) nur dann seine richtige Wirkung haben, wenn die dichterische Absicht in allen ihren irgend wichtigen Momenten vollständig an die Sinne mitgetheilt wird. . . jenes unbefangene menschliche Gefühl muss durch seine

künstlerischen Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können, weil es dann auch erst das Einzelne richtig in sich aufnehmen kann.

Hier haben wir die wesentliche Theorie der Wagnerischen Kunst und wir dürfen sagen: die Grundlage der Persönlichkeit und des Gefühls, deren grösster Vertreter Wagner bisher gewesen ist. Vom technischen Gesichtspunkte sehen wir Alles verwirklicht, was in „Oper und Drama“ angeführt wird, um in nur einem Werke alle Sinne zugleich anzuregen. Nach den manigfachen Offenbarungen der verschiedenen Gefühle: Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, sehen wir ihn endlich das Gesamtgefühl in seinem Werke gewinnen. Und warum? weil er fühlte, dass sich damit seine Persönlichkeit vollständig offenbarte, und dass diese Persönlichkeit auch des vollen Ausdruckes bedurfte. Von hier zu der endlichen Ausführung des geträumten Werkes war nur noch ein Schritt. Wagner, der von dem modernen Kunstverfahren geschieden war, musste in diesem Werke: „*Ring des Nibelungen*“, gleichzeitig die Darlegung und Begründung seiner ästhetischen Theorie und seiner Persönlichkeit geben. Dieses Werk sollte ihn fast zwanzig Jahre hindurch beschäftigen, einen Zeitraum, herrlich und einzig in der Geschichte der Kunst, in dem ein Künstler seine Persönlichkeit suchte und fand, und sie in einem persönlichen Werke mit persönlichen Mitteln zum Ausdruck brachte. —

Dies liefert uns den Beweis für den ersten Theil unserer Erklärung des Gefühls oder der Persönlichkeit. Wagner wird uns auch den zweiten Theil begründen. Wenn die Persönlichkeit die Eindrücke verbindet und durch ihre Offenbarung gezwungen ist, ein Ganzes hervorzubringen, so ist sie andererseits durch ihre Wirkung auch wieder ein Besonderes. Wir sehen und empfinden sie nur von äusseren Eindrücken und Empfindungen gelöst, im Traum oder im Schlaf. Aber auf der anderen Seite können wir diese Persönlichkeit nur durch Konzentrirung unseres ganzen Organismus, und aller durch diesen Organismus empfangenen Eindrücke, darstellen. Eben wie das Wagnerische Drama das „Ganze“ in sich schliesst, und doch zuerst in allen seinen Einzelheiten, in allen seinen Theilen vollendet werden musste. Die Dialektik dieses Phänomens liesse sich hiernach in folgende Form kleiden: Das Gefühl oder die Persönlichkeit kann nur als Ganzes empfunden, muss aber durch die verschiedenen Theile, die sie vereint, ausgedrückt werden.

Wagner's Grösse, sein Genius, beruht darin, dass er das Gefühl, *the training organ*, der Musik besass und durch Vereinigung aller Künste auszudrücken vermochte. Allerdings, die Kunst ist in erster Linie Uebertragung — denn, wenn das Gefühl nur empfunden würde, könnte es eben nur denen deutlich werden, welche es empfinden; — es ist ein Ganzes in dem Organismus, der es erzeugt hat. Wird es nun durch eine Einzelkunst, wie Dichtung oder Malerei, ausgedrückt, so wird es durch Zerlegung wieder unvollständig. Es muss also dem Zuhörer oder Zuschauer als ein Ganzes erscheinen, damit es in ihm die Empfindung der Einheit erwecken kann; d. h. soviel wie: das Gefühl, die Persönlichkeit. — Das ist es, was Wagner's Kunst hervorgebracht hat. Sie hat uns durch Vereinigung der darstellenden Künste das Ganze des Gefühls in Wagner mitgetheilt. Und durch ihn wird es in jener Halle der Extase, wie man die Festspiele zu Bayreuth nennen könnte, in uns erweckt und angeregt. Wagner also ist der einzige Künstler des Gefühls, d. h. der Vollkraft in der Kunst. —

Ohne dem Worte „absolut“ die gewöhnliche metaphysische Bedeutung zu geben, werden wir doch zugeben können, dass die Einheit, die Vereinigung der Eindrücke für uns die Empfindung des Absoluten ist. Von hier gehen zwei

starke Strömungen aus, und St. Beuve sagt, den schönen Gedanken St. Martin's: „Der Mensch lebt in den Gedanken und wird in ihnen geboren“ kommentierend, sehr richtig: „Das Ueberraschende ist, dass man Mensch sein kann, ohne es zu wissen. Man kann ein Mensch sein, der inneren Werth, menschliches Verdienst, besonderes Genie besitzt, und dennoch die Schwingungen dieser uns wirklich umfangenden Atmosphäre keineswegs empfinden. Oder, wenn man es denn doch nicht ganz vermeiden kann, bisweilen davon berührt zu werden, versteht man es wenigstens dem gegenüber kalt zu bleiben und die edleren Kanäle des Geistes solchen Einflüssen zu verschliessen...“ Es gibt also eine grosse Zahl Menschen, von denen man sagen muss, dass sie niemals in den Gedanken leben. Sie haben sich den geträumten Kosmos bei Zeiten zurechtgelegt und sich da niedergelassen, wo es ihnen am sichersten schien. Besonders findet man dies dem Gefühl, d. h. der Erfassung des Ganzen widerstrebende Element bei den Männern der Wissenschaft. Bei ihnen ist das koordinirende Gefühl, wenn überhaupt vorhanden, doch sehr abgeschwächt. Ja, sie haben sich sogar in der gnostischen Philosophie, die keinerlei Erklärung zulässt, eine Art von Welt geschaffen. Hieraus erklärt sich auch die synthetische Machtlosigkeit der Schule Darwins.

Die zweite Strömung wird von denen vertreten, die dem Gefühl, der Konzeption des Ganzen, ihrer eigenen Persönlichkeit folgen. Diese Geister drücken ihren Werken den Stempel der Einheit auf, oder versuchen es doch wenigstens. Auf diesem Wege kommen sie zur Sicherheit der Analyse. Sie gehen von einer Idee a priori aus, ohne welche Analyse und Erfahrung allerdings zu einem einfachen Katalog von Thatsachen hinabsinken würden. Die Einheit haben sie in sich, müssen sie also auch in ihre Werke legen, und theilen sie so anderen unitären d. h. persönlichen Geistern mit. Auf diese Weise leben sie; denn sie gehören einer lebendigen Welt an. Ein lebender Organismus, muss ein Ganzes, eine Einheit sein. — Wagner hat uns sein einiges Werk gezeigt, er hat es uns als „Ganzes“ dargestellt, durch die Vereinigung aller darstellenden Künste, und damit in uns das Gefühl zum Leben erweckt. — Diesem Vorgange müssen wir in der Welt folgen, wenn wir nicht nur Gegenstand, sondern bestimmende Kraft sein wollen.

Die Entwicklung dieser Theorie würde hier keine vergebliche Arbeit gewesen sein, wenn wir daraus nur seelischen Nutzen ziehen könnten. Wir könnten dann wie Julien Sorel vor seinem Tode sagen:

„Die Pflicht, die ich mir mit Recht oder Unrecht vorgeschrieben, war wie der feste Stamm, an den ich mich während des Sturmes lehnte, ich schwankte und wurde erschüttert; ich war ja schliesslich nur ein Mensch, aber ich wurde nicht fortgerissen.“ —

Charles Bonnier.

E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Drittes Kapitel: Die vier Elemente.

(Eine urgermanische Allitteration.)

Nicht lange wird der schöne Fremde säumen;
die Wärme naht, die Ewigkeit beginnt.
Die Königin erwacht aus langen Träumen,
wenn Meer und Land in Liebesgluth zerrinnt.
Die kalte Nacht wird diese Stätte räumen,
wenn Fabel erst das alte Recht gewinnt.
In Freia's Schooss wird sich die Welt entzünden,
und jede Sehnsucht ihre Sehnsucht finden.

(Novalis, Heinrich von Offerdingen I. 169.)

Bunt hat die Romantik den Schleier gestickt, der über der grossen Sehnsucht ihres Lebens als poetische Ahnung ausgebreitet liegt. Aber auch in den zierlichen „Seidenflocken — Seidenfäden“ dieser gestickten Blumensterne lesen wir noch etwas von dem Sinne jenes verschleierte „Sais“-Bildes, dessen dienende Priester-Jünglinge im Novalis ihren ersten Sprecher gefunden hatten. Es ist die uralte Mystik der Menschenseele, welche in unserer geschichtlichen Welt, seit den Tagen der ewigjungen Freia, des germanischen Mythos einerseits, und des wiedergeborenen Ewigen vom Orient, des europäischen Christenthums andererseits, niemals ganz aus der Mitte der zur „Aufklärung“ fortschreitenden Menschheit verschwunden ist.

Diese Mystik ist aller nach Aussen hin sich verirrenden Aufklärung innerste, sonnenhaft dauernde Klarheit. Man bezeichnet sie am Bestimmtesten als die individuelle Empfindung der Einheit von Gott und Natur.

Ihre bildnerische Deutung am Objekte der Welt, gleichsam im Auge Freia's, der Natur: das ist die Fabel, der Mythos, bis hinauf zur christlichen Legende.

Ihre psychische Kraftäusserung am Objekte der Welt, am Menschen wie an der Natur, fabelhaft symbolisirt in Freia's Gürtel: das ist die Magie, der Willenszauber, bis herab zum modernen Spiritismus.

Ihr universeller Ausdruck der Idee selbst, „aus Freia's Schoosse“ eine neue Welt als Ideal entzündend, die Fabel zur Wahrheit, die realistische Magie zur idealen Natur verwandelnd: das ist die Musik, bis hinein zum Kunstwerke der Zukunft.

Die Musik füllt die Kluft zwischen dem nach Bildern ringenden mystischen Idealismus und der nach Wirklichkeiten zuckenden mystischen Willenskraft. Vorstellung und Wille verschmelzen in der tönenden „Idee der Welt“: Musik. Zwischen christlicher Legende und spiritistischer Magie,

welche einander herb und heftig, wie die Welten Gottes und des Teufels, auszuschliessen scheinen, taucht aus dem Schoosse der Musik, dieser ideal-verklärten „Freia“, die Fabel als mythisches Drama neu geboren auf.

In dieser „Fabel“ erhebt sich die Legende zur Kunst, und in der Kunst die Seele der Menschheit zu jener Freiheit, welche keiner magischen Dämonik mehr bedarf, um die unendlichen Kräfte des in ihr universell gewordenen Willens nur auf Eines noch anzuwenden: auf die Realisation des künstlerischen Ideales im sittlichen Leben, auf die Regeneration des christlichen Versöhnungsgedankens im grossen Liebesmahle der „Menschheit (Künstlerschaft) der Zukunft.“ —

Mystik, Mythik, Magik, Musik: das sind die vier Elemente, welche unter mehr oder minder kräftigerem Hervortreten eines Einzelnen, überall dort sich vermischen, wo uns das „Romantische“ im Geistesleben der Völker begegnet. Verlassen wir jetzt seine reizvolle Maske, so werden wir die erkannte Muse immer als die vereinende Mutter und zugleich Tochter dieser Elemente weiter zu betrachten haben.

Wiedergeburt ist recht eigentlich das Zauberwort für diese Vereinigung: Wiedergeburt des innern Menschen anstatt einer Renaissance äusserer Kultur. Nur was mit dieser Wiedergeburt der Seele zusammenhängt, hat auch in der Kunst ewigen Werth. Alle edelste Bemühung der klassischen Poesie um die Idealisierung vaterländischen Kunstvermögens bliebe für die Muse jener Elemente, die einzig wahre Muse, werthlos, wenn nicht auch darin noch die ursprüngliche Wiedergeburt des deutschen Geistes in individueller Kraft genialer Natur fortwirkend zu gewahren wäre. Erst wo dieser Geist völlig schwindet, bleibt die leere Maske zurück: hier die Maske der „Klassik“.

Im Grunde war der Trieb zur Idealisierung der Kunst bei Goethe und Schiller kein anderer als der zur Romantisierung des Lebens bei den Romantikern; nur dass jene Künstler geniale Bildner, diese nur Poeten, dichterische Naturen waren. Die Künstler lösten sich vom Nationalen ab, da sie es in keiner künstlerischen Sphäre mehr wieder erkennen konnten. Die Poeten fühlten es dagegen im eigenen Herzen als künstlerischen Trieb; und künstlerischer Herzenstrieb ist musikalische Seele. Die Poeten kamen nicht zur Kunst, weil die Musik in ihnen nicht frei ward. Die Künstler wurden nur „Klassiker“, weil die höchste Kunst für sie doch wiederum nur Poesie war. Jene unfreie, latente Musik des romantischen Poeten war eben das „Nationale“, eine tiefe Möglichkeit der Zukunft. Diese poetisch beschränkte „Kunst“ des klassischen Genius dagegen war nicht „national“, und ihre Weiterfahrt scheiterte an der eigenen Unmöglichkeit, wie an einem, auf hohem Meere schwimmenden, grandiosen Eisblock von kalter, glatter Schöne. Mit ihren „nationalen“ Werken kamen die „Klassiker“ nur bis zur Idylle und zum Genrebilde. Die Jahre 1797 und 98, Novalis' Blüthenzeit, bezeichnen auch den Höhepunkt dieser „klassisch-nationalen“ Dichtung in „Hermann und

Dorothea“ und „Wallenstein's Lager“. Jene grösser angelegten volkstümlichen Dramen des „Egmont“ und des „Wallenstein“ blieben haften, das Eine in der Novellistik, das Andere in der Historie. Die freie Kunst der Tragödie blieb beiden Werken versagt.

Doch der deutsche Geist stirbt nicht an den Fehlschlägen seiner edeln Bildungsversuche, und am Wenigsten kann er um seine Wiedergeburt betrogen werden, wenn er einmal in der Jünglingsgestalt eines Goethe geboren worden war. Als die Erkaltung und Ertödtung des wahrhaft musischen Lebens in deutscher Poesie unter den seidenflockigen Schleiern hellenistischer Renaissance heraufdrohte, da war es ja doch nur die jugendliche Seele Goethe's selbst, welche sich in jenen sog. „Romantikern“ wiedergebar. Und aus dieser Wiedergeburt erstieg dann auch der Greis Goethe noch einmal in königlicher Person, als singender Genius der deutschen Natur. Auf dem blumenreichen Gefilde der romantischen Neugeburten, auf den Trümmern der Antike, die nur Maske und Schleier darin zurückgelassen, baute er jene letzte Burg und Berge seines „Faust“ aus den vier alten Elementen bis zu den phantastischen Höhen des christlichen Himmels empor. Ein *Pater Seraphicus*, er selber, die romantischen Kindlein alle wieder in sich aufnehmend, damit sie schauen könnten, was Er mit brechendem Auge sah: „Mehr Licht“ in der Glorie des „Ewig-Weiblichen“! —

„Löset die Flocken los,
die ihn umgeben:
schon ist er schön und gross
vom heil'gen Leben!“ —

Aber da hatten sich ihre schwärmerischen Kinderaugen an ihren eigenen Allegorien schon bunt und blind gesehen. Sie hatten sich „Märchen“ erzählt von einer schönen Heimath; und diese selbe Heimath that doch schon zu gleicher Zeit, über alle poetischen Phantasien hinaus, der Welt ihre vollen Wunder auf: in der Musik Weber's und Beethoven's.

Was in Goethe's Schluss-Apotheose der poetischen Phantasie noch einmal vereinigt erschienen war, nicht als Elemente idealen Lebens, sondern — das Idealleben Faustens gleichsam im Scheitern zwischen Tod und Teufel mit einer religiös gefärbten Kunstglorie übergoldend — als Elemente der deutschen (romantischen) Poesie — alles diess: Mystik, Mythik, Magik, Musik — es zeigte sich wieder lebendig geworden auf ungeahnte Weise in dem Zauberlande jener Meister des Tones, auch hier noch ahnungsvoll, auch hier noch sehnsuchtsvoll, aber schon im Vollglanze der frei gewordenen intimsten Seele unserer deutschen Kunst, aus Poesie zum Leben überschwebend auf der Himmelsbrücke der Musik!

Auf die Frage, was *romantisch* sei, hätte uns eigentlich auch nur die Musik eine einzig befriedigende Antwort geben können. Der musikalische Mensch wird es verstehen, was Das sei, wenn er solche Töne hört wie:



Eine andere Welt geht mit dem Eintritt dieses einen A moll-Akkordes vor uns — in uns — auf! Eine andere Welt! Eine ganze Welt. So antwortet die Musik Weber's auf unsere litterarhistorische Frage mit der Seele der Kunst selber. So liess auch Wagner die „Romantik“ sich erläutern durch „die Musik des über Alles liebenswürdigen Tondichters des „Freischützen“: „als heimisch-innige, tief- und weitathmig, in edler Anmuth erblühende Tonweise.“ (III. 321. W.-Lex. „Romantik“ S. 684.) Auch die Musik ist eine andere Welt, bedeutet eine ganze Welt. Das ist die Welt des Ideals, die ewige Innenwelt der Natur, wo das Reinmenschliche heimisch ist. Die einsame Poesie ist nur der Ruf nach dieser Heimath; und wenn sie sich überanstrengt in ihren Rufen, wenn der Dichter zum Maler, ja, wenn er endlich zum „Magier“ werden will, um das Ideal zu realisiren, in die Schau zu rufen: dann erscheinen ihm wohl „Allegorien“, oder endlich wirkliche Gespenster und Geister, — aber das wahre Ideal bleibt drinnen gefangen, gleichwie „das Licht verhaftet an den Körpern klebt“. „Mit den Körpern wird's zu Grunde geh'n“; denn nur in jenen Körpern ist es unsterblich, die es selbst aus sich geboren hat, in jenem Lichte, das ihm selbst entstrahlt, in jener Poesie, welche das Wort der Musik, nicht nur der Wunsch nach Musik mehr ist! —

Es gibt ein bekanntes Wort des Novalis: „Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, das die Memnonssäule tönen macht.“ (II. 218.) Dieses Tönen war nun erklingen; aber das Morgenlicht der Poesie schien zugleich zu erbleichen. Am Fusse jener tönenden Säule verschied der Geist der Poesie, und während in den angebauten Hallen der Theater und Konzertsäle nun Weber und Beethoven programmässig „gespielt“ wurden, drängte sich in wachsenden Haufen die „moderne Zeit“ als Publikum durch die bilderreichen Räume der internationalen Kulturwelt. Auf dieser Wende der Zeiten aber geschah das Wunderbare, dass der grosse Meister Goethe, welcher das Romantische, dem er selbst entblüht, zum Klassischen zu erheben versucht hatte, jenes Morgenlicht mit den Mitteln des poetischen Geistes noch einmal aufflammen liess; und in diesem Winterfeuer seines Greisenabends war es dann, als begannen in der That die Worte seiner Heiligen Väter schon zu tönen von der inneren Musik eines neuen Tages, und eines andern, wahrlich, als wie ihn die „neue Zeit“ und das „junge Deutschland“ über seinem Grabe herauf zu führen schienen:

„Ewiger Wonnebrand,
glühendes Liebesband,
siedender Schmerz der Brust,
schäumende Gotteslust:

Pfeile, durchdringet mich,
 Lanzen, bezwinget mich,
 Keulen, zerschmettert mich,
 Blitze, durchwettert mich:
 dass ja das Nichtige,
 alles verflüchtige,
 glänze der Dauerstern:
 ewiger Liebe Kern!“

Wer fühlte hier nicht, wie die romantische Poesie auf magischen Schwingen innerer Musik heimgeführt wird in die Wunder der christlichen Mystik, welcher die legendarische Gestalt des *Pater Ecstaticus* wie ein verkörperter Mythos entstieg. Freilich! Nicht so sehr der schöpferische Glaube selbst, als wie die künstlerische Schau führte unseren grossen Dichter auf diese viel mehr als Dantesken Paradieses-Höhen. Sollte aber diese wieder zu Wort gelangte Mystik nicht auch wiederum Kraft gewinnen können zur weltbewegenden Wirkung in neuer, herrlicher Kunst, wie dereinst in einem Giotto und Dante auf den seraphisch beflügelten Schultern des erhabenen Wiedergebärs des Christenthums, des naiven Mystikers St. Franz? —

Ich kann es mir nicht versagen, gerade an dieser Stelle als ganz besonders bedeutungsvoll und voraufdeutend ein schönes Wort aus dem trefflichen Buche: „*Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*“, von Dr. Henry Thode, zu zitiren.

„Die Anschauung, die *Contemplatio*, ist das Streben, das Endziel jeder mystischen Gottesverehrung. Aus dem Worte schon liesse sich auf das künstlerische Element, das ihr eigen, schliessen. So hoch sich schliesslich der Mystiker in dem grenzenlosen Gefühle des Einsseins mit Gott über alle Wirklichkeit der Zeit und des Raums erhebt, so ruft er sich doch, um zu solcher Höhe zu gelangen, zuerst die Bilder vor die Seele, in deren Anschauung er die zerstreuten Geisteskräfte zur einheitlichen Thätigkeit sammelt. Diese erste Stufe der Erkenntniss, — diese niederste *Contemplatio* ist zugleich die des bildenden Künstlers, und die Seelenkräfte des *sensus* und der *imaginatio* (nach Bonaventura) sind die maassgebenden Faktoren bei seinem Schaffen. Von der Aussenwelt ab aber wendet sich der Mystiker, auf der zweiten Stufe Gott aus seinem eigenen Geiste zu erkennen. Die eigene *intelligentia* wird das Objekt der durch den *spiritus* sich vollziehenden Anschauung. Diese Stufe aber kann recht wohl zugleich den Standpunkt des denkenden Dichters bezeichnen. Die letzte, höchste Erkenntniss Gottes aber wird in der Spekulation über Gott als absolutes Sein und höchstes Gut erreicht. Die *mens* vertieft sich in die direkte Anschauung des Göttlichen. Mit dieser Thätigkeit aber lässt sich wohl keine andere Kunst eher vergleichen, als jene, welche die christliche Phantasie allein von jeher in die himmlischen Sphären verwiesen hat, in welcher die ewige Harmonie mehr als in den anderen Ausdruck hiernieden gefunden hat: die Musik.

So lässt es sich wohl behaupten, dass der Mystiker alle Eigenschaften des Künstlers in sich trägt.“ (S. 384.)

Aber ein Goethe war kein Mystiker, auch wenn er das Mysterium künstlerisch-anschaulich zu dichten unternahm. Die Botschaft hörte — sah er wohl, doch ihm fehlte eben jener Glaube, der auf der einen Seite einen Dante den katholischen Himmel ersterbender Poesie erschliessen, auf der anderen aber einen Bach den evangelischen Gott in lebendiger Musik verkünden liess. Mystik und Musik behielten nach ihm zu thun, um auf den getrennten Pfaden der Romantiker des Wortes und der Romantiker des Tones nach dem lebendigen Kunstwerke des Glaubens zu suchen.

Nur aber blieben nun gar bald die „Romantiker“ selbst auf allen Pfaden aus! Doch — während noch die neuen deutschen Juden für uns dichteten und sangen — traten mit der stillen Sicherheit der wahren Helden die „Meister“ schon für jene ein: der mystische Weise, der musische Künstler, die Erben des Goethe'schen Genius für die Zukunft des deutschen Volkes! Schopenhauer und — Wagner. —

Vermochte die Romantik in ihrer absolut-poetischen Sphäre, gleichsam über den Wassern des Lebens im Blauen schwebend, nicht anders „klassisch“ zu werden, als in der Allegorie: so war es doch noch ein unendlich glücklicher Vorzug gewesen, dass sie dieses im „Faust“ noch einmal auf heimischem, christlich-deutschem Grund und Boden hatte versuchen dürfen, nachdem die hellenische Fremde mit der letzten wehmüthigen Abschieds-Idylle der „Philemon und Baucis“ in Asche gesunken war. Was auch moderne Aesthetiker im Banne der Unmusik darüber witzeln mögen: für alle Zeiten bleibt diese klassisch-künstlerische Schluss-Allegorie des „Faust“ die äusserste romantische Ahnung der Poesie von Dem, was wir in der Kunst das Musikalische, im Leben das Christliche heissen, und was in Beiden das Deutsche ist. Wie der ganze Faust aus der Sphäre jener Nekromantik hervorging, welche den dunkeln Hintergrund der Romantik, das Sehnen hin zur „heiligen Nacht“ bildet, so ist der gemeinsame Boden für Musik und Christenthum jene tief-innere Mystik der Gott suchenden Menschenseele. Diese aber, um sich künstlerisch zu gestalten, bedurfte hier immer noch der „Magie“, des Zauberspiels poetischer Phantasie, das nun plötzlich über Fausten's realistisches Ende, zum Gelächter der „Juden“ und Anstoss der „Christen“, jenes malerische Idealbild der *Mater gloriosa* mit allem allegorischen Zubehör aufsteigen liess. „Die Magie“ ward also „nicht vom Pfade“ dieses poetischen Faust „entfernt“; aber die Pforten des Himmels sprangen vor ihrer heroischen Gewalt doch auf einen kurzen Moment klingend auf und zeigten in jenem Bilde — die nahende Muse der Zukunft.

Hätte dieses Bild schon damals aus dem Glaubensboden der wahren Musik, der tönenden Liebesnacht alles romantischen Sehnsens heraus

erwachsen können: es wäre keine poetische Allegorie der Erlösung von Aussen her geblieben. Die wahre Musik führt uns an jene nächtigen Quellen des Lebens, wo die „Ideen“ heim sind, um als lebendige Typen von Innen herauf an das neue Tages-Licht der Poesie zu tauchen. Erst aus dieser wahren Musik, der Natursprache aller wahren Mystik, erhebt sich daher auch die echte mythische Symbolik, ein Werk der poetischen Plastik, als ideales Drama. Novalis sagt einmal: „Wer alles plastisch sieht, dessen Seele ist musikalisch“; was er physikalisch begründet in dem Satze: „Formen erscheinen durch unbewusste Schwingungen.“ Uns heisst dies: „zum Raum wird hier die Zeit.“ Ist aber die höchste Form, der geweihteste Mythos, welcher diesem musikalischen Quell der ewigen Mystik des Daseins entsteigt: das christliche Drama, so fällt aus der von uns erlebten Erfüllung solchen Wunders neues Licht zurück auf einen andern, mysteriösen Ausspruch des Romantikers, welcher die Kraft der Kunst überträgt auf die Bildung des Lebens: „Das Christenthum wird zum Range der Grundlage der projektirenden Kraft eines neuen Weltgebäudes erhoben, eines lebendigen, moralischen, Raumes.“ (II. 264.)

Es ist nun einmal so, wie Novalis sagt: „der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein; es ist der Sinn für das Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnißvolle, zu Offenbarende, das Nothwendig-Zufällige“, und „der Sinn für Poesie hat mehr Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen Sinn, dem Wahnsinn überhaupt.“ (II. 219, 220.) Es war nur das Unglück der Romantiker, dass sie — nekromantisch — in der Weissagung und dem Wahnsinn befangen bleiben mussten, da ihre musikalische Seele nicht künstlerisch frei genug ward, um auch plastisch sehen zu können; während jener plastische Seher Goethe die musikalische Seele selber nur künstlich im Bilde und Worte zu allegorisiren vermögend war. So blieb bei Jenen das vollendete Kunstwerk, bei Diesem die Wurzel der Kunst selbst: romantische Ahnung. —

Die durch den Genius des jungen Goethe wieder voll erschlossene Heilsquelle individueller Empfindung hatte die deutschen Dichter und Kunstfreunde des neuen Jahrhunderts getränkt. In der Fülle der Empfindung wurden sie musikalische Lyriker, in der Empfindung des Mangels solcher Empfindung ironische Kritiker. An der Quelle der Empfindung erblühte ihre poetische Phantasie, und wo diese nun künstlerisch sich gestalten wollte, machte sie ihre untergebenen Poeten zu Novellisten. Als Soche hatten sie zwar auch jenes Mittheilungsbedürfniss, welches jeden wahren Künstler zur Kunst treibt; aber es beschränkte sich auf den engeren geselligen Kreis gleich Gesinnter, gleich Gestimmter, auf gewisse geistige Tafelrunden, modernisirte Templer und Sais-Jünger, welche einander Tieck'sche und Hoffmann'sche Novellen erzählten und mit geistreichen Dialogen romantisch umflochten. Die Volksseele im empfindenden Herzen, waren sie Ironiker genug, das Volk, welches ihnen in der Realität

nicht existirte, auch aus ihrer Kunst zu eliminiren, und damit sich selbst das Leben abzusprechen. Die Sprache zum Volke, das sie als ein Phantasiebild betrachteten, überliessen sie jener Kunst, welche keine Phantasieen kennt, die nicht ideale Wahrheiten wären: der Musik. Zum Volke sprach getrost und laut — *oratio directa* —: Beethoven's Symphonie, Weber's Oper. Die romantische Dichtung hätte dramatisch werden müssen, um sich dieses „Chores“, als eigenen Lebenselementes, wieder zu erinnern; und dieses Eine vermochte sie nicht! Ihre kontemplative Mystik ward katholisch, indem sie in der „Kirche“ den idealen Ersatz für das „Volk“ suchte: Rom für Deutschthum! Ihre schöpferische Mystik verfiel sich in der idealistisch-allegorischen oder realistisch-novellistischen „Fabel“, und in der spirituellen, bis zur spiritistischen „Magie“, deren vereinigenden Höhepunkt uns Hoffmann bedeutet. Aber der symbolische Mythos blieb ihnen ebenso verwehrt, wie die wahrhaft schöpferische Musik; und so endeten die heimathlichsten und kunstbegeistersten Dichter heimathlos — kunstlos! —

Unter diesen Heimathlosen musste der Heimathloseste, weil Patriotischeste und Volksbedürftigste, am allereinsamsten stehen. Dies war der einzige wahre Dramatiker der romantischen Zeit, der es sogar vermochte, die Ironie selber in dramatischen Prozess umzusetzen: Kurbrandenburgs deutscher Sänger, der Dichter des „Hamburg“ und „Hermann“, Heinrich von Kleist. Auch er, selbst eine tragische Erscheinung, hat es mit seinem reichsten dramatischen Genie auf dem Gebiete des volksthümlichen Drama's zur Tragödie nicht bringen können. Er heisst ein „Klassiker“ der (romantischen) Novellistik, und das novellistische Element der am Einzelnen sich entzündenden Phantasie spielt bemerkbar auch in sein dramatisches Schaffen hinein. Dort spricht er als Dramatiker deutsch, d. h. gemüthswahrhaftig, in einer seit Goethe's Jugend unerhörten Weise, bleibt aber als Künstler der Erhabenheit des Styles, worauf die klassische Bemühung ging, stets etwas schuldig. Dies eben war sein eigenthümliches Glück, wodurch er dem Drama eine Zukunft retten konnte, um den Preis der eigenen verlorenen Gegenwart. Auch er ist Idealist, denn er ist Dichter von reinstem Blute; aber sein Idealismus bleibt ein Gemüths- (wird also kein Styl-) Element. Nicht das Drama wird ihm Tragödie, nur seinen Menschen gibt er den tragischen Stämpel, inmitten des Spiels des Scheines, das in die spielende Form der „Komödie“ drängt. Dann wendet sich dieser phantastische Idealismus des deutschen Gemüthes mit einer echt romantischen Kühnheit, die der litterarische Aesthetiker gerne „Schwäche“ nennt, und dabei immer naiv wie das wahre Genie, nach dem Boden der Naturwahrhaftigkeit selbst zurück, um das ureigen Heimathliche desto tiefer und fester zu fassen, auf die Gefahr hin, einem „ästhetisch gebildeten“ Publikum damit eine Enttäuschung zu bereiten und scheinbar von der Kunstbühne herab in das Styllose — Romantische —

zu verfallen. Dennoch kann man sagen: was der idealistische Dramatiker Schiller gerade in höchster Sorge um den Styl durch Einführung des „Chores“ fremdartig formal angestrebt hatte, das bricht in solchen Momenten bei Kleist aus dem Genie des Dichtergemüthes selbst wie ein phantastischer Einfall lebendig hervor.

Es ist das eben jenes Moment der „Entfernung“ des Ungemeinen vom Gemeinen, welches doch im Grunde ein Moment der Erinnerung an ein tiefstes Gemeinsames ist. Der isolirte dramatische Idealisator schuf sich künstlich im antiken Chor sein „ideales Volk“ als Ersatz für einen mangelnden natürlichen Ausdruck der Universalität des Ideales, d. i. der Gemeinsamkeit der idealen Natursphäre, in welcher Kunst und Volk Eines sein sollten. Kleist nun, noch unter der herrschenden Form des Kunstdramas doch im Geiste eines Volksschauspieles dichtend, da ihm das Volk, dessen der Dramatiker, um zu leben, vor Allem bedarf, für dieses Schauspiel gänzlich fehlte (was die Tragik seines Lebens war) —, Kleist findet die „Universalität des Ideals, die Gemeinsamkeit der idealen Natursphäre“, in den Tiefen der geheimnissvollen Menschennatur selbst, in denen der allgemeine Lebenswille schlummert und träumt, dieser ewige Chorus all unserer Lebensschauspiele in seiner idealen Einheit, als die Ur-Realität jeder lebensuchenden Kunst. Wer das Lebensgemeinsame nicht mehr in der Erscheinungswelt trifft, dessen innigstes dramatisches Bedürfniss treibt ihn nothwendig in das eigene Individuum zurück, wo die Naivetät des wahren Genie's dann in der That „hellseherisch“ wird, und nun künstlerisch schaffend, als Dichter, sich „magistisch“ äussert. Man kann hier nach von Kleist zu sagen wagen: Was als „Volk“ ihm, dem Dichter, fehlte, tritt als „Traum“, oder als „Wunder“ in seine Dichtung selbst hinein.

Im realistischen Lichte des gesprochenen Drama's muss jede solche magistische Aeusserung des poetischen Individuums als „wunderbar“ sich anzeigen. Doch dieses Wunderbare erscheint hier weder als jene „lakonische Symbolik“ des volksthümlichen Schauspiels, welche stäts auf den verständnissvoll ergänzend mitwirkenden Chorus des schauenden und hörenden Volksgemüthes rechnen darf; noch auch als jenes konzentrirende Wunder des musikalischen Idealdramas, von dem Wagner uns Lehre und Beispiel gegeben, wie es die vielfältig ausgebreitete „Realität“ der Erscheinungswelt unter der einfachen Ur-Form des Mythos, davor dem Schauspiel das Wort versagt, der Alleinherrschaft der „Idee“ unterwirft.

In Kleist's Schauspiel-Drama gibt sich das Wunderbare unter einer doppelt realistischen Form seines eigenthümlichen Gemüths-Idealismus. Erstens ist es Form der Vorstellung, welche nicht von Aussen, wo die Masken der Erscheinungen spielen, sondern von Innen, aus dem Grunde des Willens entzündet, hellseherisch wird, wie in den Wahrträumen Käthchen's und Homburg's. Zweitens ist es aber auch Form des Willens selbst, der völlig unmaskirt einmal in eigener furchtbar wahrhaftiger Person

als eigentliche „Muse“ (d. h. *movens*) alles menschlichen Empfindens und Handelns zu Tage tritt, in Thusnelda's Rache, in Homburg's Todesangst. Offenbar sind diese Momente, über welche unser Verstand im gesprochenen Drama sich „verwundert“, solcher Art, wie sie sonst nur in der Sphäre der Musik heimisch sind. Es sind nämlich Zeugnisse für jene im Individuo durchbrechende universelle Willensmacht: Wille zum Leben, Urgrund der Natur, Ewig-Natürliches, das Wunderbarste in aller Welt! „Der arme Mensch ist krank — er braucht des Arztes“ sagt Natalie, oder: „Der schwache Mensch lässt sich gehen — er braucht eines moralischen Haltes“ räsonnirt der Verstand. In Wahrheit aber setzt hier einmal der Wille, welcher den Menschen im Innern bildet, das Individuum als naiv fühlendes und hellichtiges Genie für die Idee des Lebens selber ein. Das Ding an sich wird Person. Der Wille zum Leben sagt: ich will leben. Das Ich gewinnt die zauberische Gewalt des dämonischen Welterschöpfers: sein Leben ist ihm die Welt, sein Recht das Weltgesetz.

In der Musik, wo alles Genie wird, sind solche unmittelbaren Willensakte nicht wunderbare Ausnahmen, sondern Lebensregel. Auch jene magistischen Augenblicke des träumerischen Hellsehens, in denen der Lebenswille persönliche Vorstellung wird, erheben sich im musikalischen Kunstwerke aus individuellen psycho-physischen Zuständen (Senta) zu den typischen Momenten des objektiven Styl-Elementes eines aesthetischen Wunders. (Erscheinung des Holländers.) Das heisst: sie werden Mythos. Aus der Musik geht also der Mythos, aus dem Mythos das Drama hervor. Für den rezitirenden Dramatiker aber bleiben die „romantischen“ Traumgesichte nur vereinzelte individuell erlebte Momente seiner dramatischen Personen, welche uns mitten im poetischen Realismus des gesprochenen Schauspiels daran mahnen, dass der Gemüths-Idealismus des genialen Poeten, der uns darin aesthetisch-wunderlich, doch nicht als aesthetisches Wunder anspricht, im tieferen Grunde eines Natur-Elementes wurzele, wogegen die Kunst-Sphäre des Schauspiels als solchen nur eine schöne Oberfläche darstellt. Wir blicken da gewissermaassen in das schöpferische „Traumorgan“ des Dichters selber, in den metaphysischen Schooss der Kunsterscheinung, in Das, was dem Idealdrama die Musik ist, also aus Magik zur Kunst wird. Denn eben dieser tiefe Grund und Boden der Dichtung wie des Lebens ist der mystische Wille, der die „Ideen“ der Welt in sich trägt, wie nur die Musik dies unmittelbar künstlerisch auszudrücken vermag.

Die magistischen wie die naturalistischen Momente des Kleistischen reinen poetischen Schauspiels wären danach also im Grunde musikalische Momente; und vergleicht man sie etwa mit der vorher besprochenen Goethe'sche Allegorie, so wird man empfinden, welch' ein Unterschied walte zwischen einem Poeten allerersten Ranges und einem genialen Dramatiker, wenn auch Jener ein klassischer Künstler, dieser nur ein romantischer Magist wäre! —

Gerade im „Homburg“ umfängt übrigens das ganze, so streng poetische Wort-Schauspiel, wie der Lebensathem des intimen Liebesspieles, eine gewisse weiche, zärtliche, musikalische Sphäre. Diese jedoch, so idealisch in ihrer traumhaften und liebeseligen Mondschein-Stimmung sie sich gibt, ist gar nichts Anderes, als ein Ausfluss jener selben unrealistischen, weil der Wirklichkeit der Idee, dem Willen, selbst entquillenden Gewalt, welche in der Mitte zwischen beiden Mondnächten des Anfangs und Endes an einem düsteren Abende als Homburg's Lebensverzweiflung so dämonisch hervorbricht. Es scheint uns, als hätte eben nur in solcher Sphäre ein so vollendetes Werk dichterischer Wahrhaftigkeit, als lebendig-poetisches Kunstwerk von höchster Feinheit, Sinnigkeit, Anmuth und Tiefe, ganz rein und unverletzt auch einen solch elementaren Ausbruch des Naturwillens ertragen — nur dort eine solche Naturgewalt der Lebensverzweiflung sich alsdann zu jener Höhe des ethischen Lebenssieges erheben können, um dann wiederum durch die, als Haupttonart des Ganzen am Schlusse abermals aufgehende, musikalische Sphäre auf das Würdigste belohnt zu werden! So erscheint im „Homburg“ diese musikalische Sphäre, in ihrer dramatischen Gruppierung als jungfräulicher Lorbeerkranz um das ganze Stück, bereits zur symbolischen Bedeutung eines idealen Stylelementes verklärt, eine eigenthümliche Bethätigung des Ausspruches Kleist's: er habe von Jugend an „alles Allgemeine, was er über die Dichtkunst gedacht, auf Töne bezogen“, und es sei nach seiner Meinung „die Musik die Wurzel aller übrigen Künste.“

Jenes eigenthümliche realistische Hilfsmittel der idealistischen, musikalischen Seele, dass sie, solange sie nicht in der Musik selbst die „Ideen“ als Naturtypen erschauen und demnach künstlerisch plastifiziren kann, an ihrer Stelle die individuelle Hellseherei, an Stelle des objektiven Mythos also den subjektiven Traum, setzen muss: dieses scheint Kleist mit Hoffmann in eine Reihe zu stellen. Doch sind die Unterschiede auch zwischen diesen Beiden tief und trennend. Kleist nimmt noch die Stufe der ursprünglichen poetischen Romantik ein, auf welcher die Musik nur erst Stimmungs- und Ahnungs-Element blieb; während Hoffmann bereits wirklicher Musiker, wenn auch noch nicht musikalischer Künstler, Genie der Musik, war. Kleist ferner, indem er dem rezitirten Kunstdrama „romantische“ Dinge zumuthete, welche das musikalische Idealsdrama rechtfertigen, aber in ganz anderer, „klassischer“ (nämlich mythischer, nicht magischer) Form sich gestalten lassen würde: Kleist wirkt hier aus einem Triebe, der weder nach Kunst- noch Ideal-Drama (Schiller oder Wagner), sondern nach dem Volksschauspiele (auf dem Boden des Faust) hinführt. Das ist ein Schauspiel der Gemüths-Wahrhaftigkeit, in individualistisch-charakteristischer, sprechender, nicht universell-idealer, musikalischer, oder gar abstrakt-idealisirter, kunstpoetischer Form. Seine gemeinsame Natur-sphäre ist das Volk selbst. Hoffmann dagegen hat in aller Welt nie etwas

erstrebt, als zu „erzählen“, was er „gesehen“ hatte, gleichviel welchem Publikum, am Liebsten aber den vier oder fünf „Serapionsbrüdern“, wenn gute Geister walten, um die heimische Punsch-Schale, oder, wenn der Teufel sein Spiel treibt, im Wirthshaus.

Darum aber steht Hoffmann, der scheinbar dem Drama und dem Volke gleich Ferne, unserem Kunstwerke dennoch näher als Kleist. Er leitet uns in keine andere Kunstbahn hinüber, sondern er führt die Ahnungen der novellistischen Romantik erster Stufe, der latenten Musik-Seele, auf einer Stufe weiter, schon in das Reich der Musik selbst hinein. Wie in Goethe's letzten Worten möchte sie auch hier immerfort erklingen; aber es bleibt eben nicht nur ein rednerischer Schein, es wird lebendige Rede und Erscheinung. Es poetisirt sich auch nicht wie bei Kleist nur zur symbolischen Kranz-Sphäre; sondern es lebt und webt durch das ganze Fühlen, Schauen, Mittheilen des Dichters, als der eigentliche, natürliche Charakter seiner ganzen künstlerischen Art, die uns nur dadurch überhaupt als zu künstlerischem Werthe erhoben gelten darf. Aus einem gewissen glücklichen Mangel an künstlerischer Dichterkraft (denn auf dieser Stufe wird das romantische Unglück zum Glück!) „verhaftet“ dieses immer musikalische Licht sich nicht an der klassischen Allegorie oder der symbolischen Sphäre; sondern, aus der Latenz der Stimmung und der Haft des Bildes immer lebendig vordrängend, ja, oft bis zum Kreislerischen Wahn-Sinn gluthvoll fortwallend und sprudelreich überschäumend, bringt die persönlich-eigenste Seele dieses musikalischen Phantasten, einzig in ihrer Art, bunt wechselnde Gestalten zu Tage, welche oft wie die wandelnden Töne des innersten Natur-Willens selber (also Geister!) mit mancherlei Dissonanzen im Dämmerlicht der Gassen vor unserem Fenster erscheinen, oder, mögen es nicht Gestalten werden, doch in Worten von solcher hellseherischen Bedeutung, und dann stäts innig-harmonischen Klanges sich aussprechen, dass sie auf der dritten und höchsten Stufe der musikalischen Kunstentwicklung unter dem Tempeldache unserer grossen Kunst selbst, und über diese Kunst, zu unseren Tagen, zu unseren Herzen geredet sein könnten! —

Wir hätten also in der Entwicklung der Romantik zur Kunst drei Stufen zu unterscheiden, welche an jene drei Stufen der „mystischen Anschauung“ erinnern. Die Stufen der Mystik schlossen ab mit der Versenkung in Gott, als den Inbegriff der Liebe, deren künstlerischer Charakter wiederum als „Geist der Musik“ sich bezeichnen liess. Die Romantik erscheint eben von diesem Geiste aus, als von ihrem latenten, inneren Lebenselemente, zur weiteren Entwicklung über die Mittel-Stufe der „Magie“ bis zu jener Höchsten hinaufgeführt, wo sich uns der in der freien Musik selber als Drama lebendig gewordene Mythos darstellt. Insoferne könnte man sagen: die Entwicklung der Romantik schliesse sich jener der Mystik an, und zwar auf historisch-nationalem Boden, um auf

ihrem eigenthümlichen Wege aus dem höchsten Idealismus der Gottesschau wieder zurück zu kehren zur sieghaften Realität der Weltschau. Nun jedoch schaut sie die Welt als eine „Welt Gottes“, eine ideale Welt. Das ist jene durch die musikalische Kunst verklärte und zum lebendigen Grunde rein-menschlicher Sittlichkeit erhobene Welt des Willens in seiner idealen Universalität. Der mystische Pantheismus, welcher Gott in Allem und endlich nur das Eine: Gott sieht, hat sich auf diesem neuen Boden verwandelt in den künstlerischen Ethizismus, dem das ewige Auge Gottes sich erschlossen hat, um mit unendlichem Liebesblicke die Welt zu umfassen, und in ihrer vom Schein befreiten Wirklichkeit zum Reiche dieses Gottes der Liebe thätig umzugestalten.

Diese höchste Stufe der Realisation des Ideales als Kunst ist in Richard Wagner's Kunstwerke zum ersten Male erreicht. Hier haben wir die Erfüllung der Romantik ebenso sehr, wie andererseits die Verwirklichung der Mystik. In der vollendeten Kunst der Musik als mythisches Drama wird die Musik aus einem Sondergute individueller Kontemplation des Göttlichen, einer stillen Sternenschau, zum Allgemeingute aller nach dem Ideale sehnstichtigen Menschenseelen, einem Sonnenmorgen der Menschheit. Nach dem Ideale sehnstichtig sein heisst Mensch sein. Wie die Mystiker in der „Vergottung“ ihr Ziel fanden, welche das völlige Einssein mit dem Ideale bedeutete, so waren die Romantiker bis auf Wagner die Sehnstichtigsten aller Menschen, und daher die „Vermenschlichung“ ihr eigenstes Ziel. Ist dieses aber im Kunstwerke nun auf ideale Weise erreicht, so ist damit auch das uns entrückte, und uns selber entrückende Ideal wiederum „Unser“ geworden. Das Ideal ist jetzt ein Werk des eigenen menschlichen Geistes, der symbolische Mythos unseres Einsseins mit dem Ewigen, Göttlichen, die künstlerisch erschaute „Idee“ unserer wahrhaftigen Sittlichkeit. —

Im neuen Kunstwerke verschmelzen die vier Elemente der Wiedergeburt sich endlich zur vollständigen Harmonie. Mystik und Musik, gleichsam Auge und Ohr des selben idealen Urwesens, sind Kunst geworden, d. h. vollkommener plastischer Körper, voll-sinnhafter Ausdruck jenes Wesens. In dieser Kunst erscheint nun die Mythik als Mythos dichterisch gestaltet; die Magie aber, dieses eigentliche Wunder der ganzen geheimnissvollen Willensbethätigung, ist in die Zaubermacht der Tonkunst aufgegangen. Denn diese bringt nun den universellen Willen selbst zum künstlerischen Ausdruck in der Wundererscheinung des mythischen Drama's und seiner Idealgestalten. In dem Drama der neuen Kunst verbinden sich solcherart Dichtkunst und Tonkunst, Mythos und Magie, zur musikalischen Plastifizierung der mystischen Kontemplation. Was ehemals nur romantische Mischung bis zur Manier gewesen war, ist nun die Einheit der Künste, ist Styl geworden. In diesem Style ward das Romantische klassisch. Es ist das absolut Klassische, das allem „Klassenwesen“ frei Enthobene, Er-

habene an sich. Zwar, wenn wir ästhetisch zersetzende Untersuchungen anstellen, so finden wir noch die romantischen Elemente in diesem neuen Kunstwerke; aber das Kunstwerk selbst übt keine spezifisch romantische Wirkungen aus. Wo Wagner's Kunst noch „romantisch“ wirkt, wo sie noch etwas zu sehnen und zu ahnen übrig lässt, da hat sich das Ideal, welches sie in der That verwirklicht darstellt, noch nicht völlig klar in gleich klassischer — stylgerechter — Wiedergabe dieser Kunst vor uns entschleiert. Die „Wiedergeburt“ ist noch nicht thatsächlich vollbracht. In einer vollendeten Bayreuther Darstellung wird kein vorurtheilsfreier Zuschauer von sich haben sagen können, er habe sich „romantisch“ berührt gefühlt; vielmehr muss er eingestehen, zum ersten Male in seinem Leben im unmittelbaren Gefühlsverständnisse des Beispiels begriffen zu haben, was (in obigem Sinne) „klassisch“ sei. Wir sind eben nicht mehr im Garten der Poesie; sondern wir stehen auf der freien Bergeshöhe des künstlerischen Ideals. Was den Romantikern noch das „Märchen“, die „Fabel“, ahnungsvoll andeutend, allegorisch umspielend, phantastisch schwärmend, ersetzen musste: das ist hier als lebendiger, allverkündender, dramatischer Mythos in seiner künstlerischen Vollendung vor uns erschienen. Was bei Jenen immer in der Subjektivität der Empfindung und Phantasie befangen blieb, ist hier im Reiche der Musik, die da Tiefen und Höhen liebend umfängt, zum Ausdruck des universellen Willens geworden. Das einsam sinnende Ich des poetischen Individuums hat sich vertieft und erweitert zu dem gemeinsamen Subjekte aller Welt-Erscheinungen, jenem „Ding an sich“, das „persönlich“ wird im Drama und der Musik, in Wagner's Kunstwerk, gleich wie es „Person an sich“ geworden in der Willens-Metaphysik des grossen Mystikers der neuen Philosophie des Idealismus — Schopenhauer.

Diese ganze neue Kunst aber, in der wir nun wie in einer seligen Sphäre, nicht allein der Wiedergeburt, sondern der Erfüllung leben dürfen, — wir sehen sie auch hier, wie bei den Romantikern, wiederum eingeschlossen von zweien nicht reinkünstlerischen Momenten. Am Eingange steht wie bei Jenen die Kritik, und am Ende die Idee der Regeneration. Nun aber, welch' ein Unterschied! Die Romantiker gingen von der Kritik der Kunst ihrer Zeit aus, welche danach in ihnen niemals wirklich produktiv, wahre Kunst zu werden vermochte. Wagner dagegen ging gerade von der Produktion aus, welche nun in ihrer Berührung mit der Kunst der Zeit zur Kritik an der Zeit, an der Welt führen musste. Auf diesem von ihm philosophisch-religiös vertieften Hintergrunde hob sich dann seine eigene, fortdauernd gesteigerte, freie künstlerische Produktion stäts erhabener und bedeutungsvoller ab. Seine Produktion war zugleich Ursache und Wirkung (Ausdruck) jener „Kritik“, welche als Kritik eines Künstlers, nicht nur einer nach Kunst sehnächtigen Phantasie, selber der nothwendige Ausdruck eines positiv-regeneratorischen Geistes war, dessen verkörpernde Seelenkraft wir nun Alle als Musik in unsere empfäng-

lich gestimmten Seelen aufnehmen dürfen. — Weil die Romantik diese Musik nur ahnte, und ihre Kritik die Aeusserung eines Mangels war, blieb auch die Regeneration für sie und ihre Dichtung nur ein geistvolles Phantasiebild. Dem Künstler-Vollender dagegen war sie die natürliche Entfaltung seiner Musik zum Ideale, jener freie Rest, der nach aller „kritischen“ Sichtung und Reinigung von den Schlacken der Welt als das reine Reich seiner Kunst zurückblieb.

Fragen wir jetzt noch: was ist die Regeneration? — wo haben wir das neue Leben, die neue Kultur? — wie empfangen wir das erneuerte Christenthum, d. h. die ewige Religion der erlösenden Liebe Gottes, auf die uns Wagner in seinen letzten Schriften hingewiesen hat? — so dürfen wir uns siegesfroh selber die Antwort geben: dieses Alles lebt uns schon in dem Kunstwerke, in der Verwirklichung des Ideales aus der Musik! Wer dieses wirklich in sich aufnimmt, zum Theile seines Selbst werden lässt, wird schon zum Theile des neuen Kosmos, begabt mit dem Willen der Rettung vor dem Ende, das der Welt der Unmusik chaotisch droht. —

Ja, dass in unserer Welt die Musik erklingen konnte, das war das Urwunder, woran alle Mächte dieser Welt in ihren stolzesten Kulturtriumphen scheitern müssen. Denn da ist mitten unter ihnen eine ganz andere Welt, ebenso wirklich wie sie, aber wahrhaftiger und mächtiger, weil eine Macht des allzeugenden, allwirksamen Gemüthes! Dass aber eben diese Musik nicht nur erklingen und verkünden, sondern auch sich vor aller Welt gestalten und verständigen konnte in einem eigenen Reiche, dem Reiche der untheilbar Einen Kunst: das war die magische That des deutschen Genius, durch welche das höchste Wunder wiederum Natur ward. Ideale Natur, — vollkommener Ausdruck des befreienden Bewusstseins, dass jenes grosse Wunder der Musik in uns Allen lebt, die wir Deutsch sind und im deutschen Mythos unser Wesen, unsere Sprache, unseren Weltgedanken wiedererkennen.

Mystik, Mythik, Magik, Musik sind Eines und ganz Unseres geworden, und es ist eine natürliche Folge der Entwicklung dieser vereinigenden Wiedergeburt der Kunst, dass darin endlich auch die deutsche Philosophie mit der deutschen Musik zum gemeinsamen Ausdrucke des nationalen Drama's vom reinen Menschenwesen sich verband. Die Mystik und Magik des deutschen Denkens war in Schopenhauer ebenso, wie die Musik und Mythik der deutschen Kunst in Wagner, zu einer Erfüllung der romantischen Ahnungen geführt worden; und ebenso, wie zwischen den Romantikern und unserer Kunst die zweite Stufe der musikalische Phantast Hoffmann einnimmt, so steht auch zwischen Jenen und unserer Philosophie der selbe „deutsche Geisterseher“ dem wir uns nun wieder — wenn es die Geister gestatten, in allem Ernst, vielleicht auch mit einigem Scherz, — ausschliesslich zuwenden wollen. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Beaumarchais.

Unsere Blätter haben von ihrem ersten Erscheinen an alljährlich unter dem Titel: „Stimmen aus der Vergangenheit“ Zeugnisse für das musikalisch-dramatische Kunstwerk aus früheren Tagen beigebracht und sich damit, wie uns dünkt, einer dankenswerthen Aufgabe unterzogen. Nicht als ob unsere Sache irgendwelcher ausserhalb ihrer selbst liegender Stützpunkte bedürfte: zu wem das Kunstwerk des Meisters nicht aus eigener Vollkraft spricht, dem werden auch die Aussprüche der Propheten nicht helfen; aber demjenigen, der das Bayreuther Werk im vollen Umfange seiner Bedeutung erfasst hat, gewährt es ein Bewusstsein des freudigsten Stolzes auf den Meister und einen untrüglichen Maassstab für seine Grösse, wann er sieht, dass das musikalische Drama, wie er es uns gegeben hat, nicht nur das Werk mächtigster künstlerischer Kraft, sondern auch das endlich erreichte Ziel längst gehegter heisser Wünsche ist; und gerne gesellen wir dann zu dem Gefühle der Freude den herzlichsten Dank für diejenigen, die Vorkämpfer unserer Sache waren, lange bevor die Bayreuther Sonne am Horizont erschien.

Mehrmals schon sind es Ausländer, vor allem Franzosen gewesen, denen in den „Blättern“ dieser Dank zu Theil wurde, und unter ihnen ragen an Bedeutung wie an Umfang der Würdigung Voltaire und Diderot hervor.*) Diesen als dritten Beaumarchais zuzugesellen, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Beaumarchais' Name ist unauflöslich mit seinen Lustspielen „Der Barbier von Sevilla“ (1775) und „Figaro's Hochzeit“ (1781) verbunden, und es ist nicht allein Rossini's und Mozart's Verdienst, dass die Figuren dieser Stücke noch heute leben und uns erfreuen; aber ihr Schöpfer war nicht im Stande, die mit ihnen erreichte Höhe zu behaupten, und so sind ausser seinen früheren Dramen auch der letzte Theil der Figaro-Trilogie, „la mère coupable“ (1792) und seine Operndichtung „Tarare“ (1787) der Vergessenheit anheimgefallen — mit der letzteren leider auch ihre prächtige Vorrede.

Dieser „discours préliminaire“ trägt die bezeichnende Ueberschrift: „Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'Opéra.“ Ursprünglich bestimmt, vor der Aufführung des Stückes als Flugschrift ausgegeben zu werden, gelangte er nur in wenigen Exemplaren zur Vertheilung und wurde dann der zweiten Auflage des „Tarare“ vorgedruckt.**) Er enthält nicht mehr und nicht weniger als eine vollständige Kritik der Oper und eine Theorie des gesungenen Dramas, die in ihren Hauptzügen noch heute volle Geltung beanspruchen können und vielfach mit den Anschauungen Wagners eine überraschende Aehnlichkeit zeigen.

Nicht um die Musik als solche, sondern um ihr Verhältniss zur dramatischen Poesie soll es sich in Beaumarchais' Untersuchung handeln; seine Zeit, so meint er, sei eine Zeit der Verbesserungen — also möge man auch einmal zusehen, was sich an der Oper verbessern liesse. Woher rührt die allgemeine Verachtung dieser Kunstform? vielleicht daher, dass der Franzose zwar seinen Chanson treff-

*) Vgl. Bayr. Bl. 1879, S. 244 ff. E. Van der Straeten, Voltaire als Wagnerianer.

„ „ 1882, S. 58 ff. Ernst Ludwig, Rameau's Neffe.

„ „ 1885, S. 187 ff. Karl Borinski, Diderot und das Gesamtkunstwerk.

**) Diese Ausgabe hat mir die Herzogliche Bibliothek zu Gotha für meine Arbeit gütigst zur Verfügung gestellt.

lich zu würdigen weiss, von der höheren Musik und ihren Anforderungen aber wenig versteht? Beaumarchais will diese Frage nicht entscheiden, meint aber:

„Rührt nicht vielmehr die kalte Verachtung der Oper daher, dass in diesem dramatischen Genre die schlechte Verwebung aller der vielen zu seinem Zustandekommen nothwendigen Künste schliesslich in den Köpfen einige Verwirrung angerichtet hat in Betreff der Frage, welchen Rang die verschiedenen Künste einnehmen sollen und was man von ihnen erwarten darf?

„Die richtige Rangordnung, welche die Künste im Urtheil des Zuschauers einnehmen sollten, müsste meines Erachtens folgende sein: An erster Stelle sollte das Stück als solches stehen, d. h. die Handlung und ihre Erfindung, da sie die Hauptmasse des Interesses in sich trägt und auf sich zieht; ihr zunächst müsste die Schönheit der Dichtung folgen, die leichte, freie Wiedergabe in der Schilderung der Ereignisse; drittens dann der Reiz der Musik, der nichts anderes ist, als ein weiteres Ausdrucksmittel, das dem Reiz des Verses hinzugefügt wird; viertens endlich die angenehme Beigabe der Tanzkunst, deren heitere Anmuth zur Hebung dieser oder jener frostigen Situation dient. Das wäre, nach dem Grade des Genusses, den sie gewähren, der Rang, der all diesen Künsten zukäme.

„Aber infolge einer närrischen Umstellung, die der Oper nun einmal eigen ist, scheint die eigentliche Handlung in ihr nichts zu sein als ein abgeschmacktes Hilfsmittel, ein Vorwand, um alles mögliche zur Geltung zu bringen, was nicht zu ihr gehört: so haben die Nebensachen den ersten Platz eingenommen, während der Kern des Gegenstandes nur noch eine ganz unbedeutende Nebensache ist.“

Erscheint hier auch die Musik etwas unterschätzt, so ist sie doch schon ganz richtig in ihrer Eigenschaft als Ausdrucksmittel erkannt, und ähnlich wie bei Wagner gelten Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst als die Elemente des dramatischen Kunstwerks, die letzte freilich noch keineswegs in dem hohen Sinne, den der Meister ihr verliehen hat. Und was ist Beaumarchais' Satz über die Oper anders als das Leitmotiv von „Oper und Drama“: „dass in der Oper ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht werde“?

Beaumarchais fährt fort zu untersuchen, wie es komme, dass man sich in der Oper langweile, und warum man der Musik, die doch, von der Stütze der Worte losgelöst, ganz nichtssagend werde, mehr Aufmerksamkeit schenke, als der Dichtung, dem Tanze aber wieder mehr als der Musik. Es heisst weiter:

„Was zunächst das Publikum anbetrifft, so habe ich die Ueberzeugung gewonnen, dass es mit seinem Urtheil im Theater keineswegs irrt, ja, gar nicht einmal irren kann. Für das Publikum ist das Wohlgefallen das Bestimmende: dies sucht es, verfolgt es überall. Entgeht es ihm auf der einen Seite, so sucht es, es auf der andern zu gewinnen. In Folge der Unverständlichkeit der Worte abgespannt, hält es sich in der Oper an die Musik, und da diese, des Interesses der Dichtung beraubt, kaum nur das Ohr erfreuen kann, so räumt sie bald der Tanzkunst den Vorrang ein, die das Auge mehr erfreut. Bei dieser für die Bühnenwirkung so verhängnissvollen Verirrung ist es aber doch immer offenbar das Wohlgefallen, was man sucht: Alles Andere ist gleichgiltig. Welches Recht hätte auch die Oper auf meine Achtung, wenn sie mir an Stelle eines mächtigen Interesses nur ein kindisches Vergnügen darbietet! Der Zuschauer hat also Recht; auf der Seite des Theaters liegt das Unrecht.“

Wer dächte hier nicht an das grenzenlose Vertrauen, das auch Wagner dem Publikum entgegenbrachte, vorausgesetzt nur, dass ihm das Richtige dargeboten würde?

Beaumarchais fährt fort:

„Boileau schrieb an Racine: „Eine gute Oper wird es nie geben. Die Musik kann nicht erzählen.“ Er hatte recht, nämlich für seine Zeit. Er hätte sogar hinzufügen können: „Die Musik kann keinen Dialog führen.“ Man ahnte damals noch nicht, dass sie je dazu fähig sein würde.“

Mancher ahnt es auch heute noch nicht, obwohl seit Beaumarchais' Worten wieder weitere hundert Jahre vergangen sind. —

Voltaire, la Bruyère, der Abbé Bazile, so wird weiter auseinandergesetzt, alle waren sich einig darüber, dass die Oper langweilig und nichtssagend sei. Auch Beaumarchais selbst begriff eine Zeit lang nicht, warum ihn dies oder jenes einzelne Stück am Klavier entzückte und im Theater völlig kalt liess. Die einfache Lösung dieser Frage findet er aber jetzt in dem Satze:

„Die Theatermusik enthält zuviel Musik, sie spielt dort immer die erste Rolle, und um den naiven Ausdruck eines berühmten Mannes, nämlich Gluck's, anzuwenden: unsere Oper stinkt vor Musik: puzza di Musica.“

Wie das gesprochene Drama der Franzosen vom dem Wuste der Unnatur hat befreit werden müssen, folgert nun Beaumarchais, ebenso muss es auch der Musik ergehen. Jetzt erstickt ein fehlerhafter Schwulst alle Wahrheit: das Ohr wird übersättigt, das Herz bleibt leer.

„Aber was soll daraus werden, wenn ein Musiker ohne Talent und Geschmack in seinem Dünkel den Dichter beherrschen oder die Musik zu gesonderter Bedeutung erheben will? Dann wird eben aus der Sache, was daraus werden kann; es bleibt nichts übrig als unzusammenhängende Gedanken, getheilte Wirkungen und keine Spur von Gesamteindruck; denn zwei verschiedene oder getrennte Wirkungen sind nicht im Stande, zu der Einheit zu gelangen, die man doch zu geniessen wünscht und ohne die eine Bühnendarstellung jedes Reizes entbehrt.

„Ebenso wie ein französischer Schriftsteller zu seinem Uebersetzer sagt: „Du bist ein Italiener, übersetze mir dies Werk in's Italienische, aber mische ihm nichts Fremdes bei“ — ebenso würde ich als Operndichter meinem Partner sagen: „Du bist ein Musiker: übersetze mir dies Werk in Musik; aber mache es nicht wie Pindar, geh nicht auf Irrwegen und singe nicht von Castor und Pollux bei dem Triumph eines Athleten; denn um die handelt es sich gar nicht.“

„Und hat der Musiker wirklich Talent, denkt er, ehe er schreibt, so wird er merken, dass sowohl seine Pflicht wie die Absicht Erfolg zu erzielen ihm gebieten, meine Gedanken, nur in einer harmonischeren Sprache, wiederzugeben, ihnen einen stärkeren Ausdruck zu verleihen, aber keineswegs ein besonderes Werk zu schaffen. Ist er so thöricht, allein glänzen zu wollen, so ist er nichts als als phosphoreszirendes Irrlicht. Sucht er ohne mich zu leben, so vegetirt er nur noch: sein falscher Ehrgeiz vernichtet seine wie meine Existenz; mit dem letzten Geigenstrich stirbt er, und stürzt uns, mit grossem Spektakel, vom Theater in den Abgrund des Erebus.

„Ich kann es nicht oft genug wiederholen und bitte meine Leser darüber nachzudenken: Zuviel Musik in der Musik ist der Fehler unserer grossen Opern.

„Das ist der Grund der allgemeinen Abspannung. Sobald der Darsteller singt, ruht die Handlung (d. h. wenn er singt, um zu singen), und sobald die Handlung ruht, ist das Interesse zerstört. Aber, wird man einwenden, er muss doch singen, weil er keine andere Sprache hat. — Gewiss! Aber man bringe mich dahin, dass ich es vergesse. Das zu erreichen, das wäre die Kunst des Komponisten! Er soll den Gegenstand komponiren, wie man ihn versifizirt, mit der einzigen Absicht, ihn auszuschmücken, so dass ich in der Musik einen neuen Reiz, nicht aber einen Gegenstand der Ablenkung finde.

„Ich*), der ich stäts die Musik geliebt habe, ohne mich ihr jemals wankelmüthig oder gar treulos zu zeigen, ertappe mich oft in den Stücken, die mir die liebsten sind, darüber, wie ich die Achseln zucke und im Scherz zu mir sage: Scher' dich weg, Musik! Warum so viele Wiederholungen? Bist du nicht ohnedies langsam genug? Anstatt lebhaft zu erzählen, kaust du alles zehnmal wieder, anstatt die Leidenschaft zu schildern, hängst du dich als unnütze Beschwörung an die Worte an!

„Und was ist die Folge davon? Wenn der Dichter mit Worten geizt und sich des gedrängtesten Stils befeisst, um seine Gedanken möglichst zu verdichten, der Musiker aber im Gegentheil alles weit ausspinnt, die Silben verlängert, Triller auf ihnen schlägt, sie ihres Werthes oder gar ihres Sinnes beraubt; wenn der eine nach rechts, der andere nach links zieht, so dass man nicht weiss, auf wen man hören soll: so kommt mich das schrecklichste Gähnen an und die Langeweile treibt mich aus dem Theater.

„Was verlangen wir vom Theater? Dass es uns Genuss verschaffen soll. Die Vereinigung aller schönen Künste in der Oper könnte uns gewiss zu einem der allerreichsten verhelfen, und hat nicht gerade von dieser Vereinigung die Oper ihren Namen erhalten? Aber die falsche Rangordnung der Künste und ihr Missbrauch hat sie zu einem Gegenstand stäter Langeweile gemacht.“

Also auch hier wieder lauter ganz geläufige Forderungen aus „Oper und Drama“: die Musik soll Träger des Wortes sein, nicht ihm widersprechen oder gar von ihm ablenken; Wiederholungen und technische Mätzchen sind auszuschliessen, und die Musik soll, anstatt die Handlung aufzuhalten, im Gegentheil mit ihr so übereinstimmen, dass man das rein Gesangliche darüber vergisst.

Auch die Bemerkungen über Charakter und Gegenstand der Operndichtung, die Beaumarchais weiterhin gibt, weisen manche Anklänge an Wagner auf. Kann man der Bemerkung, dass die Oper weder Tragödie noch Komödie sei, sondern Antheil an beiden habe, nur eine durch Beaumarchais' Zeit und Heimath bedingte Geltung zukommen lassen, so stehen wir anderseits wieder genau auf dem gleichen Boden mit ihm, wenn er den historischen Stoff für wenig geeignet zur Oper erklärt; an seine Stelle möchte er den frei erfundenen setzen, der sich jedoch des Wunderbaren und der Mythologie nach Möglichkeit enthalten müsste; man wird ihm auch in dieser Hinsicht Recht geben, wenn man sieht, dass er dabei an Feenmärchen, *Dei ex machina* und Rokoko-Antike denkt; was einst aus dem nationalen Mythos werden würde, konnte er noch nicht ahnen.

Beaumarchais empfiehlt schliesslich für die Oper eine Mischung des historischen und des wunderbaren Genres; befremdlich klingt es allerdings, wenn er in den Ausführungen zu diesem verständigen Gedanken erklärt, dass der Orient der Boden sei, auf welchem solche Stoffe erwachsen. Angenehm berührt fühlen wir uns aber wieder, wenn kurz darauf der heisse Wunsch ausgesprochen wird, es möchte das musikalisch-dramatische Kunstwerk gleich bei seiner Konzeption in der Seele des Dichters durch eine grosse philosophische Idee gekrönt werden.

Warum trotz der innigen Harmonie zwischen Beaumarchais und seinem Komponisten, Salieri, und trotz der Uebereinstimmung ihrer Ansichten über die Oper aus dem „Tarare“ nichts Bedeutendes wurde, kann man in den Bemerkungen des Dichters über das Stück und seine Komposition zwischen den Zeilen lesen: zur Uebersetzung ihrer Theorie in die Praxis fehlte den beiden Schöpfern des

*) Beaumarchais zitiert in diesem Abschnitte eine Stelle aus der Vorrede zu seinem „Barbier von Sevilla“.

„Tarare“ der rechte Muth. Da beklagt sich der Dichter, die Musik hindere ihn an der Entwicklung der Charaktere, und sucht diesem Hinderniss durch einen Prolog voller Geister und Schatten aus dem Wege zu gehen, der an Stelle der Exposition tritt; dort stellt sich heraus, dass Salieri zwischen dem Tonfall des gesprochenen Wortes und seinen musikalischen Regeln keine Einheit finden konnte, so dass die Deklamation hinter den Ansprüchen der Theorie zurückblieb. Erfreulicher wird die Abhandlung erst wieder, wo Beaumarchais auf die Proben zur Aufführung des Werkes zu sprechen kommt und seine Ansichten über Sänger und Orchester vorbringt: sie sollen sich zu einander verhalten, wie Dichter und Musiker, sich einander nicht in den Weg treten, sondern unterstützen; vor allem soll das Orchester die Sänger nicht todt machen. Es heisst dann:

„Unseren Sängern, die uns voll Bereitwilligkeit entgegenkamen, gab ich nur eine Vorschrift: „Sprecht gut aus,“ den Mitgliedern des Orchesters, des ersten der Welt, sagte ich nichts als: „Haltet an euch!“ „Habt ihr das richtig ergriffen, richtig empfunden,“ fügte ich hinzu, „so werden wir dafür der vollen Aufmerksamkeit des Publikums gewürdigt werden.“ — Aber, wird man mir einwenden, wie soll man denn zuhören, wenn man nichts versteht? Nun, im Schauspiel, wo gesprochen wird, versteht man alles; und man sollte in der Oper, wo gesungen wird, nichts verstehen? Vergesst doch nicht, dass der Gesang hier nichts ist als eine verstärkte und harmonischere Art der Deklamation! Wer macht euch denn taub? doch nur der dicke Farbenauftrag in den Stimmen oder das zu starke Geräusch des Orchesters. „Sprecht gut aus; haltet an euch,“ das ist für Orchester und Darsteller das Hauptmittel gegen dies Uebel.“

Mit anderen Worten ist hier genau das selbe gesagt, was der Meister so oft wiederholt und wozu ihm sein verdecktes Orchester endlich auch verholfen hat, das selbe, was er vor der ersten Bayreuther Aufführung des „Ringes“ für seine Sänger noch einmal auf die Ankündigungstafel schrieb in dem köstlichen Paradoxon: „Nur die Nebensilben betonen.“

Eine Klage, dass die Zuschauer aus schlechter Gewohnheit in der Oper kaum noch etwas verstehen wollten — ähnlich wie noch jetzt! — leitet Beaumarchais in die Bitte über, seine Absichten richtig zu beurtheilen. Seine Aufforderung blieb, gleich so vielen unseres Meisters, erfolglos; die Kritik fiel, theilweise unter albernster Entstellung der theoretischen Anschauungen des Dichters, über das Werk her. Bleibenden Werth hatte dieses allerdings wohl kaum, obwohl es sich fast noch 40 Jahre auf der Bühne hielt; bereitwillig aber dürfen wir Beaumarchais zustimmen, wenn er sich am Schlusse seines Aufsatzes glücklich preist, falls sein Verdienst auch nur darin bestehe, auf einem Felde edelster Genüsse, wo andere einst ernten würden, die erste leichte Furche gezogen zu haben. Dank ihm für diese That und Ehre seinem Andenken!

Rudolf Schlösser.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

- Augsburg.** Die hiesige Vertretung hat sich aufgelöst.
Chemnitz. Der hiesige Zweigverein hat sich aufgelöst.
Dortmund. Die bisher von Herrn O. Uhlig geführte Vertretung hat Herr Musikdirektor Julius Janssen übernehmen.
Durlach. Der hiesige Verein hat die Zugehörigkeit zum Allgemeinen Richard Wagner-Verein aufgegeben.
Iserlohn. Herr Musikdirektor Oskar Rokicki hat eine neue Vertretung gebildet.
Landeshut i. Schl. Die hiesige Vertretung hat sich aufgelöst.
Lyck. Die hiesige Vertretung hat sich aufgelöst.
Meseritz. Herr Gymnasialoberlehrer Dr. Hengesbach hat eine neue Vertretung gebildet.
Schlüchtern. Herr Kreisbauinspektor J. Siefer hat eine neue Vertretung gebildet.
Warnsdorf i. B. Der hiesige Zweigverein hat sich aufgelöst.
Weimar. Der Vorstand des hiesigen Zweigvereins besteht jetzt aus den Herren Hofkapellmeister Dr. Eduard Lassen, Vorsitzender; Dr. Arthur Seidl, Schriftführer; Rittmeister G. v. Hesberg, Schatzmeister; Prof. Dr. Hans Sommer und Hofrath Prof. Müller-Hartung, Beisitzer.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

- Berlin.** Vereinigter Wagner-Verein Berlin und Berlin-Potsdam. 3. März *Huldigungsmarsch*; Gluck, Arie des Pylades, Chor der Priesterinnen, Arie der Iphigenie aus *Iphigenie auf Tauris*; Franz Liszt, Heldenklage, symphonische Dichtung; *Siegfried's Abschied von Brünnhilde* und *Rheinfahrt*; *Kaisermarsch*: Solisten: Frau Rosa Sucher, Herr Heinrich Vogl, Herr H. Richard. Dirigent: Herr Hofkapellmeister Josef Sucher. Orchester: Die verstärkte Philharmonische Kapelle. Chor: Der Eichberg'sche Frauenchor.
- Berlin.** Wagner-Verein. 22. April: Nachruf an Karl Hill. — Zur Erinnerung an die 1. Aufführung des „*Flieg. Holländers*“: Arie des Holländers, Vortrag des Herrn Prof. B. A. Wagner, Cavatine des Erik, Spinnchor und Ballade, Erik's Frage, Zwiegesang Senta's und des Holländers. (Frl. A. Voges, M. Boldt; Herr Dr. Schneider, Hofopernsänger G. Ritter; der Eichberg'sche Frauenchor).
- Darmstadt.** Zweigverein. 25. März: „*Schmerzen*“, „*Der Engel*“, „*Schlaf ein, holdes Kind*“ (Frl. v. Santa), *Loge's Erzählung* (Herr Kammersänger Bär), *Siegmond und Sieglinde* (Herr Bär, Frl. v. Santa), Werke von Brahms, Chopin, J. Kwast, Mozart. (Klavier: Herr Prof. J. Kwast aus Frankfurt a. M.)
- Graz.** Zweigverein. 20. Februar. Gedächtnissfeier: Chorhymne von Felix Dahn, Musik von Martin Plüddemann. Vortrag des Herrn Houston Stewart Chamberlain über Wagner's Verhältniss zur Revolution im Jahre 1848/49. Wiederholung des Chores.
- Mannheim.** Zweigverein. 10. März. „*Schlaf ein, holdes Kind*“, *Meistersinger-Paraphrase* (für Klavier von Corn. Rübner), Werke von Beethoven (Sonate 103), Peter Cornelius („Komm, wir wandeln zusammen“), Franz Liszt („Jugendglück“. Polonaise E-dur), Rich. Strauss („Du meines Herzens Krönlein“), L. Thuille, F. Weingartner, Hugo Wolf („Der Gärtner“, „Der Knabe und das Immelein“, „Elfenlied“). Ausübende Künstler: Frau Emilie Herzog von der Berliner Hofoper, Herr Hofpianist Alfred Sormann.
- Oels.** Zweigverein. 23. Februar. Gedächtnissfeier: *Einzug der Gäste auf Wartburg*; *Elisabeth begrüsst die Sängerhalle*; *Lohengrin's Erzählung vom Gral*; *Senta und der Fliegende Holländer*; *Die Friedensboten*; *Der Spinnchor*; *Brautchor und Scene zwischen Lohengrin und Elsa*; *Die Chöre des Liebesmahles im Gralstempel*. Mitwirkende: Fräulein Mella Fiora vom Breslauer Stadttheater, Herr Dr. Erich Freund aus Breslau, Herr k. Kapellmeister Weintraub vom Breslauer Stadttheater, Herr Rechtsanwalt Bilewsky, der Gesangsverein für gemischten Chor. Leiter: Herr Seminarmusiklehrer Winkelmann.
- Planen.** Zweigverein. 13. Februar. Gedächtnissfeier: *Trauerlied auf Weber's Grabe*; *Siegmond's Lenzeslied*; „*Am stillen Herd*“. Werke von Jensen, Franz Liszt („Waldesrauschen“, Konzert-Etude), Leo, Osc. Meyer, Ries, Scarlatti-Tausig, Schubert. — 10. März. III. Abonn.-Konzert: *Wolfram's Gesang*, „*Blick' ich umher*“, *Sonate As-dur, Einzug der Götter in Walhall*. Werke von R. Franz, Heubner, Henschel, Lassen, Schubert, Schumann. Mitwirkende: Fräulein Marie Schäfer, Konzertsängerin, Frau v. Radecki-Steinacker, Pianistin, Fräulein Joh. Geidel, Harfenvirtuosin, Herr k. Kammersänger Scheidemantel, Herr Musikdirektor K. Heubner, Herr Konzertsänger Trautermann (Leipzig), Herr Konzertmeister

O. Kobien und Herr H. Lange, der Vereinschor unter Leitung des Herrn Organisten B. Bitterlich, das Stadtorchester unter Leitung des Herrn Musikdirektors Zöphel.

Weimar. Zweigverein. 9. Dezember 1892. 11. Vereinsabend: 1) Nachruf für Hans Herrig (Prof. H. Sommer); 2) Gedächtnissfeier für Robert Franz, und zwar Nekrolog und briefliche Mittheilungen über den verstorbenen Meister (Dr. Seidl), Lieder von Franz (Hr. Giessen); 3) zur Vorbereitung auf die Aufführung der „Walküre“ im Theater der „Zwiegesang“ aus dem 1. Akt (Frau Stavenhagen, Herr Zeller). — 7. März 1893: 12. Vereinsabend: 1) Vortrag über „Das Richard Wagner-Museum und seine Bedeutung für Weimar“ (Dr. Arthur Seidl); 2) a. Phantasie für Klavier mit dem Schlegel'schen Motto (op. 17, C-dur) von Rob. Schumann (Herr Martin Fuss), b. (zur Vorbereitung) *Schmiedelieder aus „Siegfried“* (Herr Zeller). — Die Vereinsabende erfreuten sich der Ehre des Besuches Sr. k. Hoheit des Grossherzogs von Weimar, zuweilen auch Ihrer k. Hoheit der Frau Erbgrossherzogin, welche beide dem Vereine als Mitglieder beigetreten sind.

Wien. Akad. W.-V. 23. März. Anton Bruckner, grosse Messe in F-moll für Soli, Chor und Orchester unter Leitung des Hrn. Josef Schalk. Mitwirkende: Hr. Kammersänger Gustav Walter, Frl. Sofie Chotel, Frl. Bertha Widermann, Hr. Michael Hugel, Hr. Josef Labor (Orgel), Hr. August Duesberg (Violine), der verstärkte Chor des Wiener akad. W.-V.'s das Orchester des k. u. k. Hofballmusik-Direktors Hrn. Eduard Strauss. —

Wien. Neuer W.-V. 15. Febr. Gedächtnissfeier. Rede des Hrn. Houston Stewart Chamberlain über die Bedeutung des Todes bei Wagner. — Das *Parsifal-Vorspiel* (Hrn. Riedl u. Bause), *Trauergesang an Weber's Grabe* (Akad. Gesangverein), Wilhelmj's *Meistersinger-Paraphrase* (Hr. Duesberg), *Siegmunds Monolog* und *Lenzeslied* (Hr. Frauengruber), *Die heimkehrenden Pilger a. „Tannhäuser“* (Akad. Ges.-V.) u. a. —

Wiener-Neustadt. Zw.-V. 14. April. Brantzug a. „*Lohengrin*“, Klavierphantasie; Schluss-Szene der „*Walküre*“, *Alberich's Fluch*. Werke von Jensen, Löwe u. Rubinstein. Klavier: Hr. Dr. v. Waldstein. Violine: Hr. Robert Sabel. Gesang: Frl. Josefine von Statzer, Frl. Mizzi Seiler, Hr. Moritz von Statzer. —

Die Zentralleitung des A. R.-W.-V.'s versandte vor Kurzem die Mitgliederliste für 1892 an die Vereinsvorstände und Vertretungen zur Verteilung an die Mitglieder. Die Gesamtzahl der Mitglieder beträgt danach: 6721. —

Der Jahresbericht des Leipziger Akademischen Richard Wagner-Vereines (Sommer-Semester 92 und Winter-Semester 92/93) zeichnet sich aus durch die Mittheilung der gemeinsamen Lesung und Besprechung folgender 11 Schriften: „Zukunftsmusik“, „Ueber Staat und Religion“, „Kunst und Klima“, „Das Publikum in Zeit und Raum“, „Die Wibelungen“, „Ueber die Bestimmung der Oper“, „Modern“, „Ueber eine Operaufführung in Leipzig“, „Die Kunst und die Revolution“, „Beethoven“, „Religion und Kunst“, ferner wurden 16 Vorträge gehalten über folgende Themata: König Marke (Schlösser), Tannhäuser (Heitz), Probleme und Charaktere der Meistersinger (Dinger), Quellen der Meistersinger (Kästner), Idealisierung des Theaters (Zenker), Einiges über L. Geyer u. Th. Weinlig (Schlösser), Wagner als Politiker (Dinger), Meistersinger-Litteratur (Springer), Die gegenseitige Beeinflussung Wagner's und Liszt's (Kästner), Reformen im Theaterbau vor Wagner (Zenker), Das Kunstwerk der Zukunft (Zenker), Lohengrin (Heitz), Die Zauberflöte (Schlösser), Baumeister Solness (Schlösser), deutsche Kunst und deutsche Politik (Zenker), Quellen und Dichtung des Tannhäuser (Prüfer).

Richard Wagner-Museum in Wien.

Für das Museum erworben ward neuerdings das Klavier, auf welchem Richard Wagner einst gelernt hat. Das aus Sachsen bezogene Instrument stammt aus dem Nachlasse des 1842 verstorbenen Kantors der Thomasschule in Leipzig Theodor Christian Weinlig her, von dem Richard Wagner in seinen Ges. Schriften ausdrücklich erwähnt: „Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besass, den Schüler spielend erlernen zu lassen.“ — Das Klavier, mit den nöthigen notariellen Beglaubigungen versehen, ist bereits im Wagner-Museum in Wien aufgestellt. —

Das Grab Bernhard Foersters.

Eine Caritas-Bitte.

Die Menschen haben oft mehr Mitgefühl mit den Todten, als mit den Lebendigen, wie sie auch eher geneigt sind, jene zu ehren, als wie diese. Ich mag jedoch nicht nur unter diesem Gesichtspunkte das Mitgefühl unserer Freunde und Genossen anrufen für unsern tapferen, todten Mit- und Vorkämpfer um reines Deutschthum in der Fremde: Bernhard Förster. Ich rufe es lieber offen und ehrlich an für seine noch lebende Wittwe, Frau Elisabeth Förster, geb. Nietzsche. Diese treue, kühne, vielduldende Frau, deren materielles Besitzthum in der von ihrem Gatten gegründeten Colonie Nueva Germania (Paraguay) glücklicher Weise nun völlig gesichert ist, hat noch ein tiefschmerzliches Leid zu tragen, um dessen Heilung, die hier einzig „lindern“ kann, sie die Freunde in Deutschland, vor Allen uns „Bayreuther“, vertrauensvoll anfleht. Bernhard Förster starb, wie wir wissen, fern von der Stätte seines neuen Heims, auf der Reise in S. Bernardino, und dort ward er auch bestattet. Die Sorge um ein Grab aus der Ferne ist überall schwer, unter den dortigen Verhältnissen so gut wie unmöglich. Nicht nur, dass das Grab mit der Zeit verfallen muss, der kleine, alte Friedhof von S. Bernardino befindet sich überhaupt in einem völlig verwahrlosten Zustande, da die dortigen Colonisten ihn wegen zu grosser Nässe aufgeben mussten. Dazu ist noch jüngst bei einer Ausbrennung des Camps das wuchernde Unkraut auf dem öden Platze vom Feuer ergriffen, und er in eine verkohlte Wüste verwandelt worden, worin nun das Grab unseres Freundes vereinsamt liegt. Diesem unwürdigen Zustande ein Ende zu machen, muss der Wunsch jedes fühlenden Menschen sein. Ebenso entspricht es durchaus der natürlichen Empfindung, dass der Begründer der Colonie Nueva Germania in deren Mitte seine dauernde Ruhestätte und damit zugleich ein der Pflege der künftigen Generationen zu übergebendes Denkmal habe. Dies würde allein schon für die Ueberführung der sterblichen Reste des edlen germanischen Pioniers nach Nueva Germania sprechen, wenn auch nicht das mich zu dieser Bitte bestimmende sehnstüchtige Gefühl der Wittwe hinzukäme, das sicherlich bei uns volles Verständniss finden wird. Sie selbst ist augenblicklich noch nicht in der Lage, die unter den dortigen Umständen, bei der Schwierigkeit eines so weiten Transportes durch ein zum Theil wenig weg-sames Gelände, beträchtlichen Kosten der Ueberführung zu tragen. Auch die Colonisten von Nueva Germania, so sehr sie das Andenken Försters dankbar ehren, haben in den Anfängen der günstigeren materiellen Entwicklung ihres Besitzes für solche idealen Zwecke die Mittel kaum übrig. Es wäre zudem ein schöner Zug der Freunde in Altdeutschland, wenn gerade sie in dieser Noth der armen Wittwe ihres Genossen die ersehnte Hilfe schüfen. Sie will nichts geschenkt haben, sondern bittet nur um ein Darlehen von 1000 *M* im Ganzen, verzinsbar mit 4 % jährlich, rückzahlbar bis Ostern 1895. In Paraguay ist Geld nur gegen die höchsten Zinsen zu erhalten, dort also eine Anleihe unmöglich. In diesem Falle liegt Deutschland der Colonistin in Nueva Germania näher als Asuncion. Da sie keine Schulden, sondern nur Forderungen hat, so glaubt sie die baldige Rückzahlung des Darlehens zusichern zu können. Abzuwarten, bis etwa die voraussichtlichen günstigeren Umstände ihr selbst die Beschaffung der Kosten ermöglichten, das verbietet sich durch die auf eilige Ueberführung drängenden, unerträglichen jetzigen Zustände in San Bernardino. Da nun Eile so noth thut, bin ich persönlich gerne bereit, für Auslegung der Summe zu sorgen, wenn ich zuvor durch Subskription unserer Freunde nur einige Garantien dafür erhalte, dass die Zahlung eines grösseren Theiles des Ganzen von ihrer Güte erwartet werden

darf. Ich wage also zunächst um feste Erklärungen zu bitten, wie viel die Hilfsbereiten unter den Unserigen für diese Sache zu geben gewillt sind und bis wann sie die Baarzahlung des Gezeichneten leisten wollen. Da es sich um ein verzinsliches Darlehen handelt, so können grössere Summen von wenigstens 100 *M* gezeichnet werden. Kleinere Gaben wären dann zu summiren. Einen Betrag von 48 *M*, der früher schon von einigen Freunden für das Förster'sche Unternehmen („Förster-Stiftung“) bei mir eingezahlt ward, aber noch keine Verwendung finden konnte, würde ich wohl, ohne gegen die Wünsche der Geber zu verstossen, jetzt diesem pietätvollen Zwecke mitopfern dürfen? — Im Vorjahr bat ich um die Rettung einer Lebenden von dem Tode, und die Unserigen übten „Caritas“ in dankenswerthester Weise. Hier nun gilt es der Erhaltung eines Todten für die Lebenden, und zugleich der Ehrung seines uns Allen theuren Gedächtnisses. Das sei denn die Bayreuther „Caritas“-Bitte dieses Jahres. Möge auch sie keine Fehlbitte sein! —

Bayreuth,
im Ostermonat 1893.

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Aufruf und Bitte

um

Beiträge zu einem Denkstein für Hans Herrig.

Im Mai vorigen Jahres starb zu Weimar Hans Herrig, der Dichter und Schriftsteller. In feinfühligsten Dichtungen und gedankentiefen Schriften hat er uns ein edles Vermächtniss hinterlassen; einen bleibenden Ehrenplatz im Herzen seines Volkes aber sichern ihm die von ihm ausgegangene Wiederbelebung der Volksspiele und sein Festspiel „Luther“. Die Idee der Volksspiele hat Wurzel gefasst und wird noch reife, herrliche Früchte zeitigen: gerade an den Orten, denen die ständige Schaubühne fehlt, schlug die neue würdige Aufgabe wie ein zündender Funke ein, in freudiger Begeisterung die ganze Bevölkerung mit sich fortreissend. In mehr als hundert Städten, in allen Theilen des deutschen Vaterlandes hat Herrig's „Luther“ seit Jahren wieder und wieder ungezählten Tausenden, Hoch und Niedrig, Arm und Reich, Stunden weihervollen Geniessens bereitet.

Da gilt es eine Ehrenschuld der Dankbarkeit abzutragen. Wir glauben dies zu erreichen, indem wir ihm in seiner Vaterstadt Braunschweig, wo ihm auch die letzte Ruhestätte bereitet ist, einen Denkstein errichten, um das Bild des selbstlosen Mannes nachfolgenden Zeiten und Geschlechtern zu erhalten. Alle aber, die mit uns empfinden, bitten wir herzlich bei diesem schönen Werke durch Beiträge, sie seien gross oder klein, uns zu unterstützen:

Ehrt Eure Deutschen Meister!

Dann bannt Ihr gute Geister.

Faber, Hof- und Domprediger. Bolko Graf v. Hochberg, General-Intendant der kgl. Schauspiele. Ihne, Hofbaurath. Jordan, Geh. Oberregierungsath, Director der Nationalgalerie. Otto von Leixner, Schriftsteller. March, Regierungsbaumeister. Nobbe, Landesöconomierath. Schubart, Regierungsrath. Ernst v. Wildenbruch, Berlin. — Hans Paul Freiherr v. Wolzogen, Bayreuth. — Graf v. Wintzingerode, Landesdirektor, Bodenstein. — Wilhelm Raabe, Schriftsteller. Museumsdirektor Prof. Dr. Riegel, Braunschweig. — Prof. Dr. W. Staedel, Darmstadt. — D. Dibelius, Consistorialrath und Stadtsuperintendent, Dresden. — D. Förster, Superintendent, Halle a./S. — Lemmermann, Banquier. Landesrath Dr. Liebrecht. Dr. E. Kamlah, Freiherr W. Knigge, Hannover. — Pfarrer Rebensburg, Köln. — E. Pilet, Kaufmann, Magdeburg. — Stadtpfarrer Michahelles, Nürnberg. — Hofprediger Dr. Braun. Kübel, Geh. Hofrath, Sekretär Ihrer Majestät der Königin von Württemberg, Stuttgart. — August Trinius, Waltershausen i. Thüringen. — Prof. Dr. Reinicke, Wittenberg. — Oberbürgermeister Kuchler, Worms.

Die Gaben, zu deren Entgegennahme auch jeder der Unterzeichneten bereit ist, wolle man freundlichst an die Depositenkasse der Deutschen Bank, Berlin W., Potsdamerstrasse 132, einsenden.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Berlin. Akad. W.-V. Der Gesamtvorstand besteht im Sommersemester aus den Herren stud. phil. Hermann Springer, 1. Vorsitzender; stud. jur. Franz Heydrich, 2. Vorsitzender und Schriftführer; stud. jur. B. Döring, Kassen- und Bücherwart. —

Graz. 28. April. Hauptversammlung des Zweigvereins. Der Verein zählte im Jahre 1892 200 Mitglieder, und hat 360 fl. ö. W. an die Centralstelle abgeliefert. Er hielt 6 Versammlungen ab; davon waren 3 als Studienabende Wagner's Schöpfungen gewidmet. In den Ausschuss wiedergewählt sind die Herren: Dr. von Hausegger, Dr. Bogensberger, Dr. Potpeschnigg, Josef Burgleitner, Friedrich Hofmann; neugewählt: Herr Siegmund v. Hausegger.

Leipzig. Akad. W.-V. Der Vorstand setzt sich im Sommersemester zusammen aus: stud. jur. Herm. Beyer als Vorsitzendem, stud. jur. Reinhard Boettger als Schriftführer, cand. med. Carl Heitz als Kassenwart.

Veranstaltungen in Zweigvereinen und Ortsvertretungen.

Berlin. Akad. W.-V. Programme der Vereinssitzungen, Sommer-Semester 1893. 1. ordentl. Sitzung 2. Mai. Wissenschaftl. Theil: Richard Wagner's Kunst- u. Weltanschauung, I. 1. Zur Einführung (Ref. Springer, stud. phil.); 2. Jugendperiode bis z. Rienzi (Ref. Heydrich, stud. jur.). Lecture: Autobiographische Skizze. Musik. Vorträge aus „*Rienzi*“, (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 2. ordentl. Sitzung: 9. Mai. Wissenschaftl. Theil: Wagner's Kunst- u. Weltanschauung. 3. Periode des Holländers (Ref. stud. phil. Hertwig). Lecture: Mittheilung an meine Freunde. Musik. Vorträge: Ouvertüre z. „*Flieg. Holländer*“, Peer-Gynt Suite v. Grieg, (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 3. ordentl. Sitzung: 16. Mai. Wagner's Kunst- u. Weltanschauung. 4. Periode des Tannhäuser u. Lohengrin (Ref. stud. theol. Hermes). Lecture: Mittheilung an meine Freunde. Musik. Vorträge: Stücke aus „*Tannhäuser*“, „*Don Juan*“, Gesang: Herr Hofopernsänger Kromer, Begl.: stud. phil. Heydrich, stud. phil. Springer. „*Eroica*“, v. Beethoven, I. Satz (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 4. ordentl. Sitzung: Erweiterter Abend, 30. Mai: Feier des Geburtstages des Meisters. Liszt, sinfonische Dichtung „*Tasso*“ (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). Ansprache des Vorsitzenden stud. phil. Springer zum Gedächtniss des Meisters. Vortrag von stud. theol. Hermes: „*Kunst und Religion*“. *Huldigungsmarsch*, Beethoven, 7. Sinfonie, 1. Satz (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 5. ordentl. Sitzung: 6. Juni. Wagner's Kunst- u. Weltanschauung. 4. Lecture v. „*Kunst und Revolution*“ mit anschliessender Besprechung. Musik. Vorträge: Stücke aus *Walküre* III. Act., Liszt, Rhapsodie I. (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich).

Graz. Zw.-V. 28. 4. 93. Musikalischer Vortrag: *Lohengrin's Erzählung vom Gral* (Hr. Ferdinand Jäger a. Wien), *Vorspiel zum III. Akt der „Meistersinger“*, „*Wahn! Wahn!*“, *Scene zwischen Sachs und Walther* (Hr. F. Jäger, Hr. Fr. Hofmann), *Siegfried's Sterbegesang*, *Trauerklänge* (Hr. F. Jäger). Klavier: Hr. Kapellmeister Pohlig. — 16. 5. 93. Musikalisch-geselliger Abend: Vortrag des Herrn Dr. Fr. v. Hausegger über J. J. Rousseau in seinem Verhältnisse zur Musik. Aufführung von Rousseau's „*Le Devin du Village*“, deutsch v. Fr. v. Hausegger, unter Leitung von Siegmund von Hausegger und Mitwirkung von Frau Anna Aman, Frau Krämer-Widl, Hr. Dr. Alfred Gödel, Hr. Krämer, dem Deutschen Akad. Gesang-Vereine, und in der Pantomime: Frl. Ernestine Widl, Hr. Fruhwirt u. Riedl. Fr. Hofmann's verdecktes Orchester im Musikvereinssaale.

Kiel. Zw.-V. 12. 6. 93. Feier zum Gedächtnisse der 1. Aufführung der „Meistersinger“ vor 25 Jahren in München. Vortrag des Hrn. Dr. Müller über die „Meistersinger von Nürnberg“, erläutert durch musikalische Vorträge der Herren A. Keller und Prof. Dr. Curtius. —

Leipzig. Akad. W.-V. Programme des Sommer-Semesters 1893: 29. April: Bach, Präludium und Fuge (b-moll), vorgetr. von Dr. phil. et jur. Prüfer. Verlesung und Besprechung des Aufsatzes: H. Hendrich und die mythol. Malerei, von Bie. Larghetto von Mozart (Violine: cand. phil. Wenzel a. G., Klavier: stud. jur. Beyer). Vortrag des Dr. phil. Schlösser: Beaumarchais und das musikalische Drama Beethoven, Largo aus der Sonate op. 7 (Es-dur), vorgetr. von Dr. phil. et jur. Prüfer. — 6. Mai: Vorspiel zu *Lohengrin* (Dr. med. Kästner) mit vorangehender Verlesung des Programms. Vortrag des stud. jur. Zenker: Telramund (Wagnerische Charaktere I). Liszt, Prometheus, sinf. Dichtung (Dr. Kästner), *Vorspiel zu den „Meistersingern“* (Dr. Kästner). — 13. Mai: *Tristan-Vorspiel u. Schluss* (Dr. Kästner). Vortrag des Dr. med. Kästner: Lenau's Faust in Liszt'scher Auffassung, *Lohengrins Erzählung* (3. Akt), gesungen von stud. jur. Böttger, Klavier: stud. jur. Beyer. 3. Juni: Liszt, Tasso, sinf. Dichtung (Beyer, stud. jur.). Vortrag des cand. med. Heitz: Beiträge zur Biographie Wagners und der Entstehungsgeschichte seiner Werke. V. Der Nibelungenring *Loge's Erzählung*, gesungen von stud. jur. Böttger, Klavier: stud. jur. Beyer. — 10. Juni: Verlesung und Besprechung des Aufsatzes aus dem Kunstwort: „Bilde Künstler, rede nicht“. Liszt, Les Préludes, sinf. Dichtung, vorgetr. von H. Beyer, stud. jur. *Siegmund's Gesang*: „Ein Schwert verhiess mir der Vater“, gesungen von stud. jur. Böttger, Klavier: stud. jur. Beyer. *Siegmund's Lenzeslied*, gesungen von stud. jur. Böttger, Klavier: stud. jur. Beyer. —

Osnabrück. 7. Juni 93. Wagner-Liszt-Concert. Auf Veranlassung der Ortsvertretung des Allg. R.-W.-V's. (Hr. Justus Liesecke). Ausführende: kgl. preuss. Hofopernsängerin Anna Beck-Radecke, kgl. preuss. Hofopernsängerin Thoma Börs, kgl. preuss. Hofopernsänger Wilhelm Grüning, kgl. preuss. Kammervirtuos Heinrich Vizthum, Harfenvirtuos des kgl. Orchesters zu Hannover. Orchester: Infanterie-Regiment Herwarth von Bittenfeld aus Münster i. W., unter Mitwirkung des kgl. Kammermusikers Robert Menz (Bassklarinette). Leitung: kgl. Musikdirigent Th. Grawert. I. Theil: *Tannhäuser*. Ouverture, Auftritt u. Gebet der Elisabeth. (Thoma Börs.) Franz Liszt. Psalm für Tenor mit Harfenbegleitung. (Grüning, Vizthum.) *Lohengrin*. Elsa's Gesang an die Lüfte und Scene zwischen Elsa und Ortrud. (Elsa-Börs, Ortrud-Beck-Radecke.) Lohengrins Erzählung vom Gral und Abschied. (Lohengrin-Grüning, Elsa-Börs.) Franz Liszt, Liebesgesang. Solo für Harfe. (Vizthum.) II. Theil: Franz Liszt. Tasso. Lamento e Trionfo! symphonische Dichtung. „Der Ring des Nibelungen“. Die Walküre: Scenen zwischen Siegmund und Sieglinde. (Grüning, Beck-Radecke). Die Todkündigung der Walküre. (Grüning, Beck-Radecke). „Die Götterdämmerung“: Brünhildens Schlussgesang an der Leiche Siegfrieds. (Thoma Börs.)

Reichenberg. Zw.-V. 4. 5. 93. XXXIX. Musik-Abend. Willem de Haan: „Harpa“, Ballade von Felix Dahn für Soli, Chor und Klavierbegleitung. (Frl. Rosa Lahn, Frau Helene Hieronimus, Hr. Franz Bartosch, der Vereins-Chor; Klavierbegleitung: Herr Robert Proksch.) J. S. Bach: Präludium und Fuge (Cis-dur). J. Raff: Gigue und Variationen op. 91. (Frl. Martha Sauerbrey.) C. M. v. Weber: „Eil edler Held“ aus „Oberon“. F. Liszt: „In Liebeslust“. (Frl. Rosa Lahn.) G. F. Händel: Concert für Oboe mit Klavierbegleitung. (Hrn. Josef Spielmann und Ferdinand Gerhardt).

Riga. Wagner-Verein. 30. 11. 92. II. Beethoven-Abend: Sonate a-moll f. Pianof. u. Violine (Frl. O. v. Radecki, Concertm. Bankwitz); Romanzen in G-dur u. F-dur (Concertm. Bankwitz, Kapellmeister Waack); Sonate F-dur f. Pianof. u. Viol. (Radecki, Bankwitz). — 1. 12. 92. IV. Vereins-Abend: Beethoven, Es-dur-Quartett Op. 74 (Bankwitz, Waack, Wolferz, Helling); Cornelius, Weihnachtslieder (Frl. M. Hunnius, Klavier: Waack); Mozart, Sonate für Pianof. u. Violine (Frl. Sokolowsky, Hr. A. v. Hirschheydt); Clarinetten-Quintett, für Streichorchester gesetzt v. Mozart (Dir. Waack); „Quintett“ a. d. „Meistersingern“, für Streichorchester (Dir. Waack). — 16. 12. 92. V. Vereinsabend: Beethoven, 32 Variationen f. Pianof., Solo c-moll (Hr. Bror-Möllersten); „Lugt, Schwestern, die Weckerin lacht in den Grund“ (Fr. v. Zur-Mühlen, Frl. H. u. A. v. Klot, Klavier: Waack); „Charfreitags-Zauber“, für Violine (Bankwitz, Klavier: Waack); „Die Feen“, Akt I, 1. Scene (Farzana - Frl. Rieke; Zemina - Fr. v. Zur-Mühlen, Chor, Dir. Waack); „In fernem Land, unnahbar euren Schritten“ und: „Schon sendet nach dem Sännigen der Gral“ (Hr. N. Sternberg-Gorski, Klavier: Hr. Waack); „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein“ (Hr. Sternberg-Gorski, Klavier: Hr.

Waack); „*Quintett a. d. „Meistersingern“*“, für Streichorchester (Dir. Waack). — 12. 1. 93. III. Beethoven-Abend: 3 Sonaten Op. 30, 1, 2, 3 (Radecki, Bankwitz). — 19. 1. 93. VI. Vereins-Abend: Händel, A-dur-Sonate für Pianof. u. Viol. (Frau Baronin Rosen, Hr. A. v. Hirschheydt); „*Das schöne Fest, Johannistag*“ (Hr. Charles Bachström, Klavier: Waack); Beethoven Trio Op. 70 (Hr. Bror-Möllersten, Prof. A. Pestel, Prof. A. Poorten); „*Diess mir? diess, Tristan, mir?*“ (Bachström-Waack); „*Feuerzauber a. d. „Walküre“*“ für 2 Pianf. (Frl. v. Engelhardt, Hr. Bror-Möllersten; Frl. H. Barth, Hr. Kapellmeister Waack). — IV. Beethoven-Abend: Kreutzer-Sonate (Radecki, Bankwitz), Sonate: les adieux (Frl. O. v. Radecki); G-dur-Sonate Op. 96 (Radecki, Bankwitz). — 11. 2. 93. VII. Vereins-Abend: Bach, Präludium u. Fuge Cis-dur (Frl. E. v. Radetzky); Mozart, Arie aus „il re pastore“ (Frl. M. Brohardy, Violine: Bankwitz, Klavier: Waack); Beethoven, Appassionata (Hr. G. Berger); „*Tristan-Studien Vorspiel z. III. Akt (Kl. Waack)*“, Vortrag der Dichtung mit Einschaltung der scen. Musik, *Isoldens Liebestod* (Frl. Brohardy, Klavier: Waack). — 9. 3. 93. VIII. Vereins-Abend: Bach, Sonate Nr. 4 c-moll für Klavier u. Violine (Frl. Sokolowsky, Concertm. Bankwitz); „*Und ob die Wolke sie verhülle*“ u. „*Euch Lüften, die mein Klagen*“ (Frl. M. v. Grudzinsky); *Albumblatt, Frau Betty Schott gewidmet* (Concertm. Bankwitz, Frl. A. Sonn); „*Als Eva aus dem Paradies*“ (Prof. C. A. Bischoff, Klavier: Möllersten); Liszt, les Préludes, arr. für 2 Klaviere (Frau James Hill, Hr. Möllersten). — 30. 3. 93. Ausserordentlicher Vereins-Abend: Gesangsvorträge des Hrn. Georges Graziani, darunter: „*Träume*“; ferner: Mozart, Trio Nr. IV C-dur, „*Brief-Arie*“ aus „*Don Juan*“ (Frl. M. Brohardy) etc. — 10. 4. 93. IX. Vereins-Abend: „*Parsifal-Studien: Vorspiel am Klavier* (Dom-Organist W. Bergner); *I. Akt* von „*Der Glaube lebt*“ bis „*harre sein, den ich erkor*“ (Titulrel: Bachström, Amfortas: Prof. Bischoff, ausgewählter Vereinschor, Klavier: Waack); *II. Akt: „Komm, holder Knabe*“ bis „*traute, teuerste Mutter*“ (Vereinschor, Dir. Waack, Kundry: Fr. M. Vockrodt-Kretschy, Parsifal: Prof. Bischoff, Klavier: Fr. v. Bröderich); *III. Akt, von „Nicht doch, die heil'ge Quelle selbst*“ bis „*gestatte, Herr, dass dein Knecht dich geleite*“ (Gurnemanz: Bachström, Parsifal: Prof. Bischoff, Klavier: Fr. v. Bröderich). — 22. 4. 93. X. Vereins-Abend: „*Der Glaube lebt*“ (Vereinschor); Haydn, Quinten-Quartett (Bankwitz, Waack, Wolferz, Helling); Gluck, Arie der Klytämnestra: „*Ach, zum Tode verdammt durch den grausamsten Vater*“ (Frl. v. Hunnius); *Spinnerinnen-Chor und Ballade: „Traft ihr das Schiff im Meere an*“ (Vereinschor, Dir. Waack; Senta: Frau M. Lysander, Klavier: Frl. Barth); „*Winterstürme wichen dem Wonnemond*“ (Prof. Bischoff, Klavier: Waack); *Blumennädchen-Szene* u. s. f. „*und Herzeleide starb*“ (Kundry: Frau Kretschy, Parsifal: Prof. Bischoff, Klavier: Fr. v. Bröderich, Chor-Dirigent: Waack).

Wien. Neuer Richard Wagner-Verein. 17. Mai 93. Gedenkfeier aus Anlass des 80. Geburtstages Richard Wagner's: Die Chöre „*Locus iste*“ von A. Bruckner und „*Als zu dir der Heiland kam*“ aus den „*Meistersingern*“, ausgeführt von Mitgliedern des akademischen Gesangsvereines, drei Lieder von Liszt (Frl. Auguste Bauer), „*Todkündung*“ aus der „*Walküre*“ (Frl. Bauer u. Herr Fraungruber), erster und zweiter Satz von Bach's Violin-Concert in a-moll; Monolog aus „*Fliegendem Holländer*“, I. Act, (Hr. Renée), Liszt's „*O lieb, so lang Du lieben kannst*“, Wagner's „*Liebestod der Isolda*“, Klaviervorträge von Herrn Schnabl. (Begleitung sämtlicher Gesangsvorträge durch Herrn Bause.) Ehrenmitglied Herr Chamberlain beschloss seinen Vortrags-Cyklus „*Ueber das Leben Richard Wagner's*“ mit einem Vortrage „*Ueber Wagner's Regenerationslehre*“. Diese Gedenkfeier bildete einen würdigen Abschluss des Vereinsjahres, das insbesondere durch den Vortrags-Cyklus des Herrn Chamberlain anregend und fördernd war für die grosse Sache, in deren Dienst sich der Verein gestellt hat.

Bernhard Foerster's Grab.

Auf meine Mittheilung im vorigen Stücke der „Bayr. Bl.“ sind mir bisher von freundlichen Gebern etwa 500 M. in Zeichnungen oder baar für die Neubestattung in Nueva Germania zugegangen. Da dieser Betrag noch nicht hinreichen würde, muss ich meine Bitte nochmals versuchsweise wiederholen, bevor ich, nach Erkundigung in N. G., die angestrebte Sache entweder für aufgegeben erkläre oder die gezeichneten Beträge einfordern kann.

Bayreuth, Johannistag 1893.

Hans Paul Frhr. v. Wolzogen.

An unsere werthen Vereinsvorstände und Ortsvertreter.

Wir erlauben uns hierdurch an die zum Anfang Juli erbetene Zusendung der ausgefüllten Schemata für die Statistik der „Aufführungen der Werke“ zu erinnern, sowie unsere Bitte um gef. Mittheilung litterarischer Erscheinungen in Blättern, Broschüren und Zeitschriften, welche unsere Sache betreffen, angelegentlich zu wiederholen.

Bayreuth, Ende Juni 1893.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Schopenhauer's Denkmal.

Zur endgiltigen Ausführung des Planes, unserem grossen Weisen in Frankfurt a. M., womöglich noch in diesem Jahre, ein Denkmal zu errichten, fehlt nur noch ein kleinerer Restbetrag. Wer von den Unseren noch dazu beisteuern will, ist herzlich gebeten, seine Gabe bald der Redaktion der „Bayr. Bl.“ einzusenden.

Um eine grosse Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch wiederum selber etwas sein.

(Goethe.)

Ferdinand Praeger's: Wagner, wie ich ihn kannte.

Vorbemerkung zur Geschichte des Aufsatzes.

Die vorliegende Fassung der Kritik des Praeger'schen Buches, die wir unserer Sache zu schulden glaubten, stammt, bis auf die einleitenden Sätze, aus der Feder des Mr. Houston Stewart Chamberlain, welcher dabei, nächst seinen eigenen, eingehenden Forschungen und ausser etlichen andern Mittheilungen, insbesondere ein im Interesse der Sache uns dankenswerth gütigst zur Verfügung gestelltes Manuskript des Mr. William Ashton Ellis, enthaltend eine reichhaltige Sammlung von Ergebnissen seiner sehr genauen Studien des betr. Buches und der zu dessen Beurtheilung in Betracht zu ziehenden Quellen, in freier Auswahl benutzen durfte.

Die Red. der „Bayr. Bl.“

„Sie kommen, dass sie schauen, und meinen's doch nicht von Herzen, sondern suchen etwas, dass sie lästern mögen, gehen hin, und tragen's aus.“

Psalm XLI, 7.

Wenn ich diese Worte des Psalmisten auf einen Todten anwende, so mag das nicht grossmüthig erscheinen; brüstet sich aber ein Mann mit dem Namen „Freund“, um der Welt einen Bericht zu empfehlen, welcher der bösartigsten Entstellungen und des schlecht verhehlten Uebelwollens voll ist, so haben wir die Pflicht, ihm ebenso schonungslos entgegenzutreten, als weilte er noch unter den Lebenden. Den Verleumdungen der Tagespresse können wir mit Achselzucken begegnen; es sind Eintagsfliegen; gerade aber diese Bücher voll eitlen Geklatztes scheinen ein gefeites Leben zu besitzen und zwar um so mehr, je weniger sie Wahres enthalten. Einer so haarsträubenden Unzuverlässigkeit, wie sie in diesem Buche Praeger's durchwegs zu Tage tritt, bin ich noch niemals begegnet; kaum eine einzige Seite ohne falsche Angabe, selbst dort, wo die Thatfachen offenbar aus wohlbekannten und leicht zugänglichen Quellen geschöpft sind! Schon diese eine Erwägung hätte genügt, um das Werk einer Besprechung in den „Bayreuther Blättern“ unwürdig erscheinen zu lassen, und gerne hätten wir es auch mit Stillschweigen übergangen.

Es handelt sich aber um eine hochernste Sache: kaum zehn Jahre ruht unser Meister im Schoosse der Erde, und schon umranken seinen schlichten,

stolzen Lebenslauf die Fabel-, die Mären- und die Legendenbildung. Und wenn nun die Welt ein solches elendes Elaborat wie das von Praeger sich als eine zuverlässige Quellenschrift aufbinden lässt, so tritt an uns Jünger des Meisters die harte, aber unabweisliche Pflicht heran, ein für alle Mal, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit, den Unwerth des Dargebotenen Punkt für Punkt festzustellen.

Ich werde mit dem Titelblatt beginnen, denn schon dieses enthält mehr wie eine Unrichtigkeit, und sodann zum Vorwort übergehen, denn gleich der erste Satz des ganzen Buches ist eine direkte Unwahrheit, — und zwar ergibt sich das aus Praeger's eigener Darstellung. Sodann werde ich die Quellen untersuchen, auf welcher die Darstellung beruht: zunächst die angeblichen Briefe des Meisters, und sodann das angebliche Notizbuch Praeger's; es wird sich ergeben, dass kein einziger Brief in seiner ursprünglichen Gestalt vor uns liegt, und aus der Betrachtung der materiellen Widersprüche, in die sich Praeger verwickelt, wird sich die Ueberzeugung uns aufdrängen, dass es überhaupt kein „Notizbuch“ gegeben, sondern dass Praeger seine persönlichen Erinnerungen erst viele Jahre später aufgeschrieben hat. Aus welchen Quellen er wirklich geschöpft hat, werden wir für einzelne Fälle zeigen, und aus der Art, wie er mit diesen Quellen verfahren ist, wird sich die Gewissenlosigkeit des Autors ergeben. — Praeger's Darstellung der Ereignisse des Jahres 1849 hat besonders viel Aufsehen erregt; er behauptet, über ganz besondere, persönliche Quellen verfügt zu haben; ich werde zeigen, welche Quellen er in Wirklichkeit benutzt, und in welcher schamlosen Weise er sie gefälscht hat. — Sodann werde ich die einzelnen Begegnungen zwischen Wagner und Praeger kurz besprechen müssen, da hier möglicherweise wirkliche persönliche Erinnerungen, Mittheilungen von Werth vorliegen könnten; ich werde aber schwarz auf weiss nachweisen, dass so Vieles in diesen angeblichen „Erinnerungen“ thatsächlich falsch ist, dass man keiner einzigen Zeile unbedingten Glauben schenken darf, wodurch das Ganze werthlos wird. Diese Begegnungen werde ich in ihrer chronologischen Reihenfolge durchnehmen: London 1855 (die allererste Zusammenkunft überhaupt), Zürich 1857, Paris 1859 bis 1861, München 1865, Triebtschen 1871, Bayreuth 1876 und 1882, London 1877. — Eine kurze Schlussbetrachtung wird das „saure Amt“ zu Ende führen.

Titelblatt und Vorwort. — „Wagner, wie ich ihn kannte“: entspricht dieser Titel dem Inhalt des Buches? Wollte man spaassen, so könnte man antworten: ja! insofern durch das ganze Buch hindurch der Nachdruck immer auf das *Ich* gelegt wird, aber nein! insofern als Praeger uns in seinem Buche klar beweist, dass er den Meister überhaupt nie gekannt, sondern ihn nur verkannt hat. Doch wollen wir lieber Alles, was nach einem subjektiven Urtheil aussehen könnte, bei Seite lassen. Praeger begegnete Wagner zum ersten Mal in seinem Leben am 5. März 1855; im Ganzen ist er ihm neun Mal begegnet; zählt man die Wochen und Tage zusammen, so ergibt sich, dass Praeger nicht sechs Monate, Alles in Allem, mit Wagner persönlich verkehrt hat. Soll das Buch seinen Titel rechtfertigen, so muss es sich folglich der Hauptsache nach auf diese sechs Monate beziehen. Was finden wir dagegen? Praeger's Buch zählt (in der deutschen Ausgabe) 366 Seiten; auf der 243. Seite erfolgt die erste Begegnung; also ganz genau zwei Drittel des Buches gelten der Zeit, ehe Praeger Wagner kannte. Von den 122 Seiten, die nunmehr für den „Wagner, wie Praeger ihn kannte“, übrig bleiben, gelten 80 Seiten den Jahren 1855 und 1856, so dass auf die ganzen folgenden siebenundzwanzig Jahre genau 42 Seiten

entfallen! Diese blosse mathematische Feststellung ist die allerberedtteste Kritik des Titels; welche Schlüsse sie auch betreffs der Freundschaft, die zwischen beiden Männern geherrscht haben mag, gestattet, das werden wir bald näher erörtern.

Ich bin aber mit dem Titelblatt noch nicht fertig. Unter dem Autornamen steht: „Aus dem Englischen übersetzt vom Verfasser.“ Angeblich ist also dieses deutsche Buch die Uebersetzung des ein Jahr früher unter dem selben Titel erschienenen englischen. Und da fällt es zunächst befremdend auf, dass die deutsche Ausgabe etwa um ein Drittel umfangreicher wie die englische ist. Jedoch das liesse sich noch erklären; der Verfasser hätte ja manche Einzelheit für seine deutschen Leser interessant erachten können, die er dem fernerstehenden Engländer nicht erst mittheilen wollte. Da aber Praeger kein sehr schönes Englisch schreibt, so verlief ich eines Tages darauf, eine Stelle, die mir in der englischen Ausgabe durchaus dunkel war, behufs Aufklärung des Sinnes in der deutschen „Uebersetzung“ nachzuschlagen. Zu meinem grossen Erstaunen fand ich nun, dass diese Stelle in der angeblichen „Uebersetzung“ überhaupt ganz und gar anders lautete! Durch diesen Zufall darauf gebracht, verglich ich nun die beiden Ausgaben und entdeckte zu meinem Entsetzen, dass diese betreffende Abweichung keine Ausnahme, sondern die Regel bildet. Sehr selten stimmen die beiden Ausgaben mit einander überein; ganze Sätze aus dem dünneren englischen Buche fehlen in dem dickleibigen deutschen; der selbe Vorgang wird in beiden Ausgaben häufig ganz verschieden erzählt, und gar nicht selten wird in der einen das ganz genaue Gegentheil behauptet von dem, was die andere berichtet. Ein Beispiel soll das Gesagte erhärten: S. 315 (der deutschen A.) erzählt Praeger, er habe einmal in Zürich zugehört, während Wagner am zweiten Akt von Siegfried komponirte; auf Praeger's Frage, wie er dazu gekommen sei, den Rhythmus eines bestimmten Motivs zu ändern, habe der Meister „ganz anspruchslos“ (!) geantwortet: „Das sind Dinge, die mir ganz unverhofft einfallen und deren Angemessenheit ich erst nachher entdecke.“ Nach der englischen Ausgabe (p. 295) antwortete dagegen der Meister: „Ach! ich habe versucht und versucht, nachgedacht und nachgedacht, bis ich endlich das herausbekam, was ich brauchte.“ Ja, was soll man dazu sagen? Jedenfalls war diese Anekdote nicht „aus dem Englischen“ übersetzt! Verweilen wir aber noch einen Augenblick bei dieser S. 315, denn da wird der Leser die Art und Weise der ganzen Praeger'schen Berichterstattung genau kennen lernen, und er wird einsehen, dass die Abweichungen zwischen den beiden Ausgaben so tiefeingreifende sind, dass man sich des Eindruckes nicht erwehren kann, der Verfasser habe in leichtsinnigster Weise jedes Mal das geschrieben, was ihm gerade zufällig durch den Kopf ging. Nach jenem oben angeführten Ausspruch des Meisters steht — in der englischen A. —: „Dass es bei Wagner Ausdauer war und nicht Spontaneität, das beweist noch ein anderer Vorfall.“ Im Deutschen konnte dieser Satz natürlich nicht stehen, da Wagner dort erklärt, die Sache wäre ihm „unverhofft eingefallen.“ Die zweite Anekdote folgt aber ähnlich in beiden Ausgaben; Wagner habe einmal beim Phantasiren auf dem Klavier nicht weiter gekonnt; Praeger tröstet ihn mit einem Witz; dass dieser Witz in den zwei Ausgaben ein ganz und gar verschiedener ist, thut wohl nicht viel zur Sache, ist aber immerhin charakteristisch für die Art des Erzählers und beleuchtet die Frage des „Uebersetzens“; nun spricht aber Wagner wieder, und wenn sich die beiden angeblichen Aussagen hier nicht wie einige Zeilen früher direkt widersprechen, so ist doch der Gedankengang in den beiden Parallelstellen ein entgegengesetzter, und es kann unmöglich die eine aus der anderen „übersetzt sein.“ In der deutschen A. nämlich gesteht W. zu: „dass er die Improvisationsgabe nicht besonders stark habe, indem ihm immer

gleich die Reflexion als Hinderniss in den Weg komme“; in der englischen Ausgabe dagegen gesteht er: „sein Bestes könne er nur mit Hülfe der Reflexion leisten.“ — Und so geht es durch das ganze Buch weiter; ich werde noch häufig auf diese Widersprüche zwischen den beiden Ausgaben zurückkommen müssen. — Wenn der freundliche Leser aber meint, hiermit wäre die Sache erledigt, so hat er noch keine Ahnung von den eigenthümlich verwickelten Methoden des Herrn Praeger. Eines ist nämlich in diesem Buche thatsächlich „aus dem Englischen übersetzt“, und zwar — — — sämmtliche Zitate aus den Schriften des Meisters! Für die englische Ausgabe hat Praeger die Worte Wagner's stäts ausserordentlich frei in's Englische übertragen; in der deutschen Ausgabe hätte man nun billiger Weise die Anführungen aus dem Original erwarten können; statt dessen sind die durchaus ungenauen englischen Uebersetzungen in schlechtes Deutsch zurückübersetzt worden! Dass auch die Briefe, die ihrem Styl nach unmöglich vom Meister sein können, diesen doppelten Uebersetzungsprozess durchgemacht haben dürften, wird hiernach fast zur Gewissheit. Es handelt sich übrigens offenbar um ein System, denn auch andere deutsche Verfasser werden von ihrem Landsmann Praeger ähnlich behandelt. Das gilt z. B. von Roeckel's Mittheilungen über den Mai-Aufstand, und ein höchst unterhaltendes Beispiel findet man S. 95, wo ein langes Zitat aus Heine's *Lutetia* in das eigenthümliche „Praeger-Deutsch“ übertragen worden ist! — Kurz: Praeger's eigener Text ist nicht „aus dem Englischen übersetzt“; nur die Zitate aus original-deutschen Schriften sind aus dem Englischen zurückübersetzt!

Es bleibt noch eine Behauptung auf dem Titelblatt: „von Ferdinand Praeger“. Man braucht nur drei Seiten des Buches zu lesen, um ihre Richtigkeit nicht zu bezweifeln. Es kommt uns aber sehr darauf an zu wissen, wie wir uns diese Autorschaft zu denken haben, — ob der Verfasser sich uns als gewissenhafter Kompilator vorstellt, oder ob persönliche Erinnerungen seiner Darstellung zu Grunde liegen? Der erste Satz des Vorwortes soll diese Frage angeblich beantworten; er beginnt: „Wenn eine Intimität — eine ununterbrochene Freundschaft von fast einem halben Jahrhundert — — —“ Da muss ich aber schon gleich — halt! rufen, denn diese allerersten Worte sind von einer so masslosen Ungenauigkeit, dass es eines geübten Auges bedarf, um sie von einer absichtlichen Unwahrheit zu unterscheiden. Praeger begegnete Wagner zum ersten Male in seinem Leben am 5. März 1855 (S. 243); der Meister starb am 13. Februar 1883; die Bekanntschaft umfasst also einen Zeitraum von knapp 28 Jahren; von einem „halben Jahrhundert“ kann folglich gar nicht die Rede sein, sondern nur von einem Vierteljahrhundert. — Wie sieht es aber mit der „Intimität“ aus? Da der Meister uns über hundert Schriften hinterlassen hat, und gegen vier hundert seiner Briefe der Oeffentlichkeit bereits mitgetheilt wurden, so kennen wir seine „Freunde“ alle; von dem Meister — bisweilen in nur wenigen, aber prägnanten Worten charakterisirt, steht ein Jeder vor uns. Ob die grössten — ein König Ludwig, ein Franz Liszt — es jemals sich herausgenommen hätten, von ihrer „Intimität“ mit Wagner so zu sprechen, wie Praeger es thut*), muss bezweifelt werden, oder vielmehr, es kann nicht bezweifelt werden, dass sie es niemals gethan hätten, denn „Wagner, wie Liszt ihn kannte,“ z. B., war eine Erscheinung,

*) Als Kuriosum sei folgende Stelle (aus S. 325) mitgetheilt: „wir Beide kamen überein in dem Punkte, da wir uns so genau kannten, dass wir eigentlich nie durch Raum getrennt waren, (!) — und späterer wiederholter Austausch unserer Ideen — zeigte uns immer ganz klar, wie genau wir uns gegenseitig (!) verstanden hatten und wie übereinstimmend wir urtheilten.“ (!)

die mehr Ehrfurcht gebot, als eine derartige Sprache voraussetzt. Der Meister hat aber aller seiner Freunde in seinen Schriften und Briefen selber gedacht. Welch' herrliches Monument er dem ersten grossen Freunde errichtet hat — Franz Liszt — das wissen wir Alle; auch der edle königliche Freund wird der Nachwelt in Wagner's Schriften in lebensgetreuerem Bilde als sonst irgendwo aufbewahrt bleiben. Es fehlt aber Keiner, und neben den Wenigen, die vielleicht wirklich auf den Namen „Freund“ Anspruch erheben konnten — wie Tausig und die (damalige) Gräfin Schleinitz und Gobineau — steht die lange Reihe aller Derer, die nur irgendwie in lebendige Beziehungen zum Meister traten; vom guten Ernst Kietz aus der ersten Pariser Zeit an bis zum wackeren Ernst Heckel ist nicht der bescheidenste vergessen worden; aller Künstler, von der Schröder-Devrient bis Scaria hat er gedacht; ja, auch von den Zeitgenossen, die ihm ganz fern standen — wie Heine und Aufer —, hat Wagner, sobald sie sein Interesse im Geringsten erweckten, Lebensvolles zu erzählen. Wenn also Praeger wirklich ein „nie durch Raum getrennter“, „halbhundertjähriger“ Freund war, so dürfen wir erwarten, dass der Meister Vieles und Eingehendes über ihn berichten wird. In der That berichtet er aber so gut wie gar nichts! Der Name Ferdinand Praeger kommt in den Gesammelten Schriften nicht ein einziges Mal vor. In den Briefen findet man ihn im Ganzen vier Mal; die zwei ersten Male handelt es sich aber bloss um eine Adresse (Briefe an Liszt II, 55 u. an Fischer S. 323), das dritte Mal (Brief an Fischer, Nr. 52) kommt der Name in einer Aufzählung vor; Praeger als persönlicher näherer Bekannte wird also im Ganzen nur ein Mal von Wagner erwähnt, und zwar in dem Brief an Liszt vom 16. Mai 1855 (II, 74), aus London, aus jener kurzen Zeit, wo der Meister mit Praeger zum ersten und letzten Male ziemlich viel verkehrt hat; und was sagt er? Klindworth, den er fast in jedem Briefe erwähnt, für den er ausdrücklich „Liszt dankt“, Klindworth erwähnt er auch hier; dann spricht er von Sainton und von Lüders und sagt: „beide sind mir feurig ergeben und thun ihr Möglichstes, um mir den Aufenthalt angenehm zu machen. Ausserdem gehe ich auch oft zu Praeger, einer guten Seele“. Dieser eine einzige Satz, diese drei Worte — „eine gute Seele“ — sind Alles, was der Meister über Praeger zu berichten hat! Hiermit ist aber die Mäe von der Intimität, von dem „sich gegenseitig verstehen“ u. s. w., ein für alle mal beseitigt; denn ist einerseits die Thatsache, dass Praeger sonst niemals erwähnt wird, ein negativer Beweis, dass die Freundschaft keine grosse war, so genügen anderseits jene drei Worte — eine gute Seele — um Wagners Meinung von Praeger erschöpfend darzulegen: ein freundlicher, dienstfertiger Mann, der geistig und künstlerisch ohne jegliche Bedeutung.

Hieraus erhellt, dass wir keine besonders hochgespannten Erwartungen an Praeger's Erinnerungen knüpfen dürfen; denn er war niemals ein intimer Freund des Meisters. Ausserdem dürfen wir nicht vergessen, dass er nur ein einziges Mal längere Zeit mit Wagner verkehrt (drei und ein halb Monate, in London, 1855) und ihn seitdem nur hin und wieder einige Tage gesehen hat. Auch die geringste Einzelheit hat aber Interesse, wenn sie sich auf einen Mann wie Richard Wagner bezieht; und wenn wir auch über die von Praeger in seinem Vorwort aufgestellten Behauptungen, er habe während eines halben Jahrhunderts mit Wagner „Jugenderinnerungen, kühne Hoffnungen, misslungene Pläne und auch glückliche Erfolge ohne irgend welchen Rückhalt besprochen“ — nur lächeln können, so wird uns nichtsdestoweniger der bescheidenste Beitrag zur Kenntniss des Lebens unseres Meisters zu aufrichtigem Dank verpflichten. Fragen wir uns also: Woraus ist das Buch zusammengesetzt? Was enthält es Werthvolles und

Neues? Was dürfen wir als wirkliche „Beiträge“ zur Lebensgeschichte Wagner's betrachten?

Wie ich schon früher bemerkte, gelten zwei Drittel des Buches der Zeit, ehe Praeger Wagner kannte. Je länger die „ununterbrochene Freundschaft“ dauerte, desto weniger hat Praeger uns zu erzählen; die Jahre 1855—56 nehmen mehr wie doppelt so viel Raum ein wie sämtliche 27 folgende Jahre zusammen; und zwar nimmt die Reichhaltigkeit der Mittheilungen progressiv ab. Im Wesentlichen bietet uns also Praeger's Buch Folgendes dar: 1) 37 Briefe des Meisters,*) 2) eine einigermaassen ausführliche Schilderung des Londoner Aufenthalts des Meisters im Jahre 1855 und eines Besuches Praeger's in Zürich, angeblich im Jahre 1856, — 3) eine in einzelnen Abschnitten ziemlich ausführliche Schilderung von Wagner's Leben vor 1855. — Was 1) und 2) anbelangt, so ist es klar, dass sie für uns von grossem Interesse sein müssen, sobald wir ihnen eine unbedingte Zuverlässigkeit zuschreiben dürfen; mit der Frage nach ihrer Zuverlässigkeit werde ich mich sofort eingehend beschäftigen; was 3) aber anbelangt, so haben wir entweder eine Kompilation aus bekannten Quellen vor uns, oder müssen wir voraussetzen, dass Wagner bei Gelegenheit der Zusammenkünfte in den Jahren 55 und 56 (denn später hätte er dazu nie Zeit gehabt), systematische Vorträge über seine Jugenderinnerungen gehalten, und dass Praeger sich jede Einzelheit sofort sorgfältig notirt habe. Die Nothwendigkeit zu einer so ungeheuerlichen Annahme liegt aber nicht vor, da offenbar das Allermeiste aus allgemein bekannten Quellen geschöpft ist. Der „Lebensbericht“**) und Tappert's Biographie sind seine Hauptquellen gewesen, und zwar sind sie in so naiv unverborener Weise benutzt worden, dass jeder Kenner der einschlägigen Litteratur das sofort erkennen wird, und ich einen näheren Nachweis für überflüssig erachten darf. Auch Glasenapp hat Manches beigesteuert. Allerdings gebraucht Praeger gern jene bekannte Formel: „er erzählte mir eines Tages — —“; es mag ja auch sein, dass Wagner ihm wirklich dieses und jenes erzählt hat; für uns ist es aber nur wichtig, das Eine festzustellen, dass Praeger das, was Wagner ihm gesagt hat, jedenfalls nicht gleich notirte, sonst könnte seine Darstellung nicht so viele nachweislich irthümliche und sich selbst häufig direkt widersprechende Nachrichten enthalten. Praeger's Angabe, am Schlusse seines Vorworts: „er erzähle Wagner's Lebensgeschichte und sein Wirken, wie er es von ihm selbst erfuhr,“ werden wir also mit grossem Misstrauen begegnen.

Die Hauptfrage nach dem Werth der neuen Beiträge zur Lebensgeschichte Richard Wagner's, die uns das Praeger'sche Buch darbieten soll, gliedert sich demnach in zwei Fragen: Erstens: sind die Briefe des Meisters unzweifelhaft authentische? Zweitens: hat Praeger wirklich, wie er es (p. 150 u. A.) behauptet, „ein Notizbuch“ geführt, in welches er sowohl die Vorgänge der Zeiten, welche er in Wagner's Nähe verlebte, als auch die damaligen Erzählungen des Meisters über frühere Ereignisse gewissenhaft notirte? Diese zwei wichtigsten Fragen müssen beantwortet werden, ehe wir die einzelnen Mittheilungen Praeger's in chronologischer Reihenfolge einer kritischen Prüfung unterziehen.

*) Dazu noch ein langer angeblicher Brief von ihm an Eduard Roeckel.

**) Den Praeger stäts, durch Verwechselung mit dem Titel der englischen Ausgabe, als „Das Werk und die Mission (!) meines Lebens“ zitirt; gerade so wie er die Schrift „Ueber die Bestimmung der Oper“ vom Meister selber (in einem Brief) „Ueber die Mission der Oper“ betiteln lässt! (S. 354).

Die Briefe des Meisters. — Praeger's Buch enthält 34 Briefe des Meisters an den Verfasser (zum Theil nur Fragmente) und 3 Briefe an des Verfassers Gattin. — Genau so wie Praeger's Erinnerungen nehmen die Briefe progressiv an Zahl, Länge und Interesse ab! Auf die ersten zehn Jahre der Bekanntschaft fallen 22 Briefe (von denen 6 rein geschäftlicher Natur); auf die zweiten zehn Jahre 6 Briefe (und ausserdem noch 6, die ausschliesslich einer Bestellung bei einem Buchhändler gelten und die für die Oeffentlichkeit nicht das geringste Interesse besitzen); von da an gibt es überhaupt keinen Brief mehr.

Wenn ein Leser nun blos die englische Ausgabe vor Augen hat, so wird er nie auf den Gedanken verfallen, die Authentizität dieser Briefe zu bezweifeln. Es sind ja fast alle denkbaren Schändlichkeiten gegen Wagner in Anwendung gebracht worden; selbst dem gewissenlosesten Feinde aber würde man es nicht zutrauen, dass er die Heiligkeit der vertraulichen Korrespondenz durch Aenderung auch nur eines Wortes verletzen könnte, wie viel weniger sollte man das bei einem „intimen Freund“ voraussetzen. Dem kundigen englischen Leser werden zunächst also nur einige Daten aufstossen; dass z. B. Wagner im Mai 1856 Praeger „ein Stück vom Siegfried vorzutragen“ verspricht, wird er für einen Druckfehler halten, da wir dokumentarische Beweise besitzen, dass der Meister damals die Komposition des Siegfried noch gar nicht begonnen hatte;*) manche Aeusserung wird ihn auch befremden, und er wird geneigt sein, einer offenbar schlechten Uebersetzung die Schuld zuzuschreiben. — Der deutsche Leser aber — und zunächst fasse ich Den in's Auge, der die deutsche Ausgabe allein vor sich hat — der deutsche Leser, wenn er nur ein wenig in Wagner's Styl bewandert ist, wird sofort viel bedenklicher werden. Denn er wird sich bald überzeugen, dass ganz gewiss kein einziger Brief in der Originalfassung vorliegt. Gleich der erste Brief beginnt (S. 236): „Ich schreibe Ihnen, mein lieber Praeger, als wie einem alten Freunde, Ihnen herzlich dankend, mir ein so wackerer Kämpfe zu sein in einem fremden Lande und einem solch konservativen Volke.“ Das ist doch offenbar eine ganz miserable Uebersetzung aus dem Englischen; einen solchen Satz hat Richard Wagner in seinem ganzen Leben nie geschrieben! Dem selben Briefe können wir aber ganz andere Stylproben entnehmen; z. B.: „und werde ich vielfachen Gebrauch Ihrer Güte reklamiren“ (!), und „so agiren Sie in meinem Namen nach Ihrem Gutdünken“ (!). Ein so grauenhaftes Deutsch schreibt ja nicht einmal ein Engländer, der der deutschen Sprache nur halbwegs mächtig ist, wie viel weniger ein Richard Wagner! Damit aber ein jeder meiner Leser die Ueberzeugung gewinne, dass diese Briefe nicht in der Originalfassung uns vorliegen, will ich noch zwei oder drei Stylproben anführen. Und zwar zunächst aus einem Briefe, der nicht an Praeger, sondern an Eduard Roeckel gerichtet ist; diesen Brief wähle ich deswegen, weil Praeger ausdrücklich versichert, dass er ihn nach dem „Original“ abdrucke (S. 199) und noch ein zweites Mal betheuert (S. 200): „Hier folgt nun der vorerwähnte Brief, ein Autograph Wagner's.“ In diesem Briefe kommen folgende Sätze vor: „— — möchte er lieber nicht so weit weg als Amerika gehen, sondern will sich in London Brot suchen, um auf seiner Familie Rekonziliation zu warten;“ — „sie sind noch zu wüthend mit ihm;“ — „Ich weiss von seiner Lebensweise, dass weder ein reges, aktives Leben, noch ein sehr ruhiges ihn affektiren“ !! (Dem deutschen Leser, der dieses Kauderwälsch unmöglich verstehen kann, diene zur Erklärung, dass das englische Wort „affect“ nicht „affektiren“, sondern „affiziren“,

*) Am 12. Juli 1856 schreibt er an Liszt: „Hoffentlich fasse ich bald wieder Muth und beginne endlich den Siegfried.“

beeinflussen, bedeutet.) Auch folgender Satz ist werth, als Muster eines „galizischen“ Styles angeführt zu werden: „Besonderes Leid verursacht mir meine Kunst, denn obschon ich mich frei bewegen konnte, war nirgends Aussicht, etwas gehört zu bekommen.“ — Und von diesem speziellen Brief wird also ausdrücklich gerühmt, dass er direkt nach dem Original abgedruckt sei! — In dem Brief an Praeger vom 15. Juli 1855 lesen wir (S. 291): „Bei mir ist es eben jetzt die sublimen Natur, welche mich zum wiederholten Male antreibt, am Leben zu hängen, wie mit einer neuen Liebe, deswegen habe ich wieder angefangen zu arbeiten.“ — Einer der schönsten Sätze ist aber folgender, aus dem Brief vom 28. März 1856 (S. 301): „Wenn Du die Walküre wieder durchliest, so wirst Du sehen, was für eine superlative Ader (!) von Herzeleid, Weh und Verzweiflung das Ganze verzweigt, und ich brauche Dir dann nicht zu wiederholen, wie tief und schmerzhaft mich das Werk packt.“ — Nach solchen Beispielen ist es wohl überflüssig noch des Weiteren darauf aufmerksam zu machen, dass Wagner seinen Freund zu einer „Modellaufführung“ der Meistersinger einlädt (S. 347), dass er ihm versichert, seine „Unternehmungen scheinen Success zu versprechen“, dass er gern solche Ausdrücke wie „timide“ (S. 241), „doublirt“ (S. 241) etc. etc. etc. anwendet, die man schwerlich auch nur ein einziges Mal bei Wagner findet — — denn einzelne Worte könnten immerhin aus einer launigen Absicht erklärt werden, währenddem obige Sätze (die ich aus einer langen Liste ausgewählt habe) den apodiktischen Beweis erbringen, dass die Briefe des Meisters nicht in der Originalfassung uns vorliegen; und zwar bezieht sich das auf sämtliche Briefe.*) — Der deutsche Leser wird sich also verwundert fragen, warum dem deutschen Publikum die Originalbriefe vor-enthalten werden; denn sämtliche Briefe sind deutsch geschrieben worden, bis auf die drei in französischer Sprache an Frau Praeger, die aber auch französisch mitgetheilt werden (wie sich's gehört); und die Originale sind noch heute alle (in London) vorhanden und haben dem Verfasser des Buches vorgelegen. Der deutsche Leser wird gewiss bedenklich den Kopf schütteln; er wird sich aber damit trösten, dass, wenn auch durch das unverzeihliche Verfahren der Rückübersetzung aus einer Uebersetzung sowohl die Frische des ursprünglichen Ausdruckes als auch jede Zuverlässigkeit in Bezug auf das Detail verschwunden sind, er doch immerhin Dokumente vor Augen hat, die ihm insofern zur Belehrung dienen können, als sie wenigstens dem allgemeinen Sinn nach, Satz für Satz, einem Original des Meisters entsprechen. — Nun tritt aber ein dritter Leser auf! Ein Mann, der der englischen und der deutschen Sprache gleich mächtig ist, nimmt beide Ausgaben des Praeger'schen Buches zur Hand. Er findet unter den nämlichen Jahres- und Monatstagen die selbe Anzahl von 34 Briefen an Praeger; auch der allgemeine Inhalt bezeugt, dass es die selben Briefe sind. Was soll nun dieser Leser aber denken, wenn er entdeckt, dass kein einziger Brief in den beiden Ausgaben identisch lautet! Schon die Anrede ist nicht immer gleichlautend; z. B. beginnt der Brief aus München 1867 in der englischen Ausgabe: „Mein guter Ferdinand“ (S. 320), in der deutschen Ausgabe: „Mein lieber Praeger“ (S. 346), und währenddem der englische Brief (S. 284): „Lieber Freund“ anhebt, versteigt sich der entsprechende deutsche (S. 299) zu „Liebster Ferdinand.“ Das sind gewiss Kleinigkeiten; ich stelle aber fest, dass wir nicht einmal wissen, wie Wagner Praeger in seinen Briefen angeredet hat, was doch

*) Man theilt mir mit, kein einziger der „berühmten“ deutschen Kritiker hätte es bemerkt, dass diese Briefe unmöglich Originale sein können; das wäre allerdings ein trauriges Zeugniß, sowohl für ihre Kenntniß Richard Wagner's als für ihr Verhältniß zur deutschen Sprache.

zur Charakteristik des Verhältnisses von Werth wäre.*) Das Selbe gilt von den Schlusswendungen der Briefe. Der Brief vom 12. Mai 71 z. B. schliesst englisch: „Liebe mich und glaube mich ewig Dein,“ deutsch aber einfach nur: „habe mich lieb;“ von „ewig Dein“ ist nicht die Rede. Ebenso schliesst der Brief vom 25. Nov. 70 in der englischen Ausgabe: „Behalte mich in Deinem Herzen, wie ich Dich;“ in der deutschen Ausgabe fehlt dieser wichtige Zusatz: „wie ich Dich.“ — Sehen wir aber von diesen Nebensächlichkeiten ab, die Einigen allerdings wichtig, Anderen aber vielleicht als blosse dekorative Zuthaten erscheinen können. Ist der sonstige Inhalt der Briefe identisch? Keineswegs! — Wir haben zunächst Worte und ganze Sätze, die sich so wenig genau entsprechen, dass keine Uebersetzungsnoth den Abstand rechtfertigen kann; bisweilen steigert sich sogar dieser Abstand bis zu einer direkt gegentheiligen Behauptung. Damit nicht genug, enthält mancher Brief in der einen Ausgabe materielle Mittheilungen, die in der anderen fehlen; und das geht so weit, dass ganze Sätze, welche die englische Ausgabe der Briefe enthält, in der deutschen Ausgabe fehlen, und umgekehrt, dass die deutsche Ausgabe ganze Sätze enthält, die in der englischen fehlen. Schliesslich gibt es Briefe, die blos durch das identische Datum und durch die Folge der Ideenassoziationen auf eine gemeinsame Quelle hinweisen, sonst aber *in toto* von einander abweichen! Der Raum gestattet mir nur, einzelne Beispiele zu geben; es werden aber schlagende sein.

Als Beispiel einer geringen Aenderung im Wortlaut, welche aber nicht belanglos ist, wollen wir gleich die allerersten Worte des ersten Briefes nehmen. In der deutschen Ausgabe steht (S. 236): „Ich schreibe Ihnen, mein lieber Praeger — — —“; in der englischen Ausgabe (S. 222) steht dagegen: „I enter into correspondence with you — — —“, was auf deutsch „Ich trete in Korrespondenz mit Ihnen“ — bedeutet. Und diese scheinbare Kleinigkeit ist in sofern wichtig, als der blosse Ausdruck — „Ich trete in Korrespondenz mit Ihnen“ — den unumstösslichen Beweis erbringen würde, dass Wagner zuerst an Praeger schrieb, und dass Praeger mit seiner Behauptung, er habe zuerst an Wagner geschrieben, und dieser erste Brief des Meisters sei eine Antwort auf seine Mittheilung, sich irrt. — Einige Zeilen weiter heisst es, in der deutschen Ausgabe: „— — — gibt mir den Muth, ohne Weiteres Ihnen eine Last aufzubürden, in welchem Vorhaben mich auch noch ein Brief des alten Papa Roeckel's bestärkt“; im Englischen steht aber: „— — — Ihnen die Last einigermaassen mühevoller Anordnungen (!) aufzubürden, wie mir Papa Roeckel in dem Briefe, den ich beilege, dringend räth.“***) Dieses eine Bruchstück eines Satzes enthält schon, wie der Leser merken wird, ein ganzes Arsenal von Beispielen! Denn aus diesem ersten Absatze des ersten Briefes (dessen erste Worte mein erstes Beispiel, dessen letzte mein zweites bilden) ergibt sich, in der Fassung der englischen Ausgabe, dass Wagner an einen ihm völlig unbekannten Menschen zum ersten Mal schreibt, und zwar auf den dringenden Rath eines gemeinsamen Bekannten hin, dessen Brief er als Einführung beilegt; aus der Fassung der deutschen Ausgabe kann man diesen Sachverhalt nicht errathen. Und was soll man dazu sagen, dass in dem einen Brief von einem „Vorhaben“, in welchem er bestärkt wird, in dem anderen dagegen von einem „Rath“, der befolgt wird, die Rede ist? Dass in dem einen Fall ganz

*) Sogar der lange französische Brief an Frau P., vom 3. Nov. 55, der in beiden Ausgaben französisch abgedruckt wird, enthält zahlreiche Varianten, und sowohl die Anrede wie die Unterschriften sind in den beiden verschieden!

**) „the burden of somewhat wearisome arrangements upon your shoulders, as papa Roeckel urges me in a letter which I inclose.“

unbestimmt von „einem Briefe“ nur geredet wird, in dem anderen aber von „dem Brief, den ich beilege“? Durch welchen Uebersetzungsprozess kann eine thatsächliche, materielle Mittheilung ganz und gar verschwinden? — Und man werfe mir nicht ein, dass es sich hier um eine Sache ohne Belang handle, denn wer so leichtfertig mit dem ersten und, in einem gewissen Sinne, gleichgültigsten Briefe umgehen kann, von Dem können wir bei wichtigeren Gelegenheiten Viel erwarten; das wird sich auch „baldlich zeigen“; es ist aber ausserdem durchaus nicht gleichgültig festzustellen, wann Praeger Wagner zum ersten Male begegnet ist, und ich werde jetzt auf einen zweiten Brief aufmerksam machen, aus welchem sich ergeben wird, dass jene geringen Aenderungen im ersten Briefe durchaus nicht ohne eine zielbewusste — wenn auch sonst hoffentlich unbewusste — Methode waren. Drei Tage vor seiner Ankunft in London schreibt Wagner (deutsche Ausg. S. 243): „Ich muss also ohne weitere Notiz und Umstände ganz plötzlich Ihnen in's Haus fallen und hoffe, Ihrer Gastfreiheit werth zu sein.“ In der engl. Ausg. steht nun (S. 227) nach dem Worte „Ihnen“ noch folgender Zusatz: „dem Freunde, mit dem ich leider noch nicht persönlich bekannt bin.“*) Und währenddem der deutsche Brief mit den Worten schliesst: „Mit — — der herzlichen Freude eines baldigen Zusammentreffens“, steht in der englischen Ausgabe: „in der herzlichen Freude, Sie persönlich kennen zu lernen!“**) — Auf der selben Seite, 243, der deutschen Ausgabe, oben auf der ersten Zeile schreibt aber Wagner in einem früheren Brief an Praeger: „Sie müssen sich erinnern, dass ich das Selbe in Dresden that, und niemand zu mir Zutritt hatte als mein Peps;“ in der englischen Ausgabe ist nun dieser ganze frühere Brief anders, und Wagner „erinnert“ Praeger nicht daran, dass nur sein Hund Vormittags Zutritt zu ihm hat, sondern theilt es dem ihm noch gänzlich fremden Manne mit; es war also ganz logisch, in der deutschen Ausgabe den Zusatz von „dem Freunde, mit dem ich leider noch nicht persönlich bekannt bin“ auszulassen, sonst wäre das „Sie müssen sich erinnern“ absolut unverständlich gewesen! Um zufällige Uebersetzungs- und Rückübersetzungsfehler und Versehen handelt es sich offenbar nicht, sondern mit einem anerkennenswerthen Sinne für Symmetrie wird hier Etwas hinzugethan und dort Etwas weggelassen! — Zuerst hatte ich eine Liste der Abweichungen zwischen den beiden Ausgaben der Briefe begonnen; ich musste dieses Vorhaben aber bald aufgeben, da ich einsah, dass nicht zwei Briefe im ganzen Buche identisch sind, ja kaum zwei Sätze! Das Folgende ist also ziemlich aufs Gerathewohl herausgewählt. — Unterhaltend ist es, dass an drei Stellen (S. 289, 302, 326) Sachen, die in der englischen Ausgabe unten als erläuternde Anmerkungen Praeger's stehen, in der deutschen Ausgabe in den Text der Briefe Wagner's aufgenommen sind! Doch das nur nebenbei. — In dem Briefe vom Mai 1856 (der aber, wie wir sehen werden, von 1857 ist) schreibt Wagner (S. 303): „Zwei Monate wirst Du bei mir bleiben? das ist mir lieb;“ in der engl. Ausg. heisst aber die betreffende Stelle: „Noch zwei Monate, und da wirst Du bei mir sein! ach! das ist schön!“***) In der deutschen Ausgabe heisst es nun weiter: „Bring nur ja alle (!) Deinen Scharfsinn her, denn es gibt einige Thesen in Schopenhauer, welche ungewöhnliche geistige Anstrengung erfordern, um zum Kerne der harten Nuss zu kommen, das wird Dir nun gerade passen;“ englisch steht dagegen: „Dann bringe Deine ganze Denkkraft, Deinen scharf-durchdringenden

*) „the friend, whom, alas, I am not yet personally acquainted with.“

**) „in hearty joy of your personal acquaintanceship.“

***) „Two months, and you will be with me! ah! that is good!“ (S. 287.)

Geist mit, denn Du sollst mir in jenem besten aller Schriftsteller, Schopenhauer, einige dunkle Stellen erklären (!), welche mir augenblicklich viel Qual verursachen.“*) Weiter unten steht deutsch: „Ich verspreche Dir viele glückliche Stunden;“ englisch: „Ich verspreche mir einige glückliche Stunden!“ (Wie diese Beispiele zeigen, muthet Praeger der Glaubenskraft meiner lieben englischen Landsleute häufig mehr zu als seinen eigenen deutschen!) S. 336 der deutschen Ausgabe steht: „Die mir zukommende Summe liess ich dem guten Nutter;“ in der engl.: „sechzig Pfund Sterling;“ wie kommt es, dass eine positive, ziffermässige Angabe nicht in beiden Ausgaben steht? Gerade an dieser Stelle, vor den Worten: „Die mir zukommende Summe,“ steht in der engl. Ausg. ein langer Satz, der in der deutschen ganz ausgelassen ist, obwohl er wahrlich nicht uninteressant ist: „Lieber würde ich alle Hoffnung auf den Beistand kaiserlicher und adeliger (!) Persönlichkeiten aufgeben und meinen Kampf allein auskämpfen, als dass ich noch einmal vor ein derartiges Gericht hinträte.“**) Dass hier etwas weggelassen ist, wird aber in der deutschen Ausgabe gar nicht angedeutet! — Viel schlimmer verhält es sich mit dem Briefe auf S. 338. Gerade dieser Brief, der des Meisters Verhältniss zu seiner ersten Frau behandelt, ist von der ganzen Presse gierig aufgegriffen worden, und gerade dieser Brief ist in den beiden Ausgaben so gänzlich und durchaus verschieden, dass es schwer fällt, die beiden Fassungen überhaupt zu vergleichen! Zunächst kann ich feststellen, dass die so viel zitierten Worte: „es kommt mir so vor, als ob nach allem ich mit ihr viel zu nachsichtig und geduldig gewesen bin,“ in der englischen (also früheren) Ausgabe ganz und gar nicht vorkommen, weder diese noch ähnliche. Es handelt sich also offenbar und fraglos um einen infamen Zusatz des hoffentlich damals nicht mehr zurechnungsfähigen Greises. — Ebenso fehlt folgender Satz in der engl. Ausg. ganz und gar: „Ich fange an, mich vor der nächsten Zukunft zu fürchten, alles scheint mir Unglück zu prophezeien.“ — Dagegen enthält der Brief in der englischen Fassung Sätze, die man vergeblich in der deutschen suchen würde, z. B.: „Jetzt empfinde ich, dass ich den tiefsten Grund dunkler Verzeiflung erreicht habe;“***) und währenddem der deutsche Brief mit den Worten — „Nirgends eine Aussicht, auch nur etwas Ruhe zu finden, wo und wie soll das enden?“ — schliesst, endet der englische folgendermaassen: „Einen Wechsel der Umgebung muss ich haben. Wenn nicht, so befürchte ich, dass ich vor Erschöpfung zusammenbreche. Ich liebe die Bequemlichkeit, den Luxus — da war es, wo sie mich fesselte — Wie wird das enden?“†) Dieser so wichtige Brief (der in der deutschen Ausgabe gar nicht, in der englischen: Mariafeld, April 1864, datirt ist), einer der sehr wenigen, in denen der Meister irgend Etwas aus den Tiefen seines Herzens dem Praeger anvertraut, liegt uns also in zwei total verschiedenen Fassungen vor, und die einzige berechnete Vermuthung ist, dass keine von beiden dem Original genau entspricht. — Der nächstfolgende Brief ist aus Starnberg, Juni 1864, und da er das Verhältniss Wagner's zu König Ludwig behandelt, ist auch er viel besprochen worden. Der Unterschied zwischen den beiden Fassungen ist aber hier

*) „Then bring all your brainpower, all your keen penetration, for you shall explain to me some obscure passages in that best of writers, Schopenhauer, which now torment me exceedingly.“ (S. 287.)

**) I would sooner lose all hope of assistance from imperial and noble personages, and fight my battle alone, than again appear before such tribunal.“ (S. 310.)

***) „It is now that I feel I have sounded my lowest note of dark despair.“ (S. 312.)

†) „Change of scene I must have. If I do not I fear I shall sink from inanition. I like comfort, luxury — she fettered me there — How will it end?“

noch grösser; es ist als ob zwei verschiedene Männer einen Brief einmal hätten vorlesen gehört, und sie ihn dann nachher nach dem Gedächtniss aufgeschrieben hätten; enger ist der Parallelismus hier nicht. Man höre den ersten Satz. Er lautet deutsch (S. 339): „Wie kann ich Dir den Zustand beschreiben, in dem ich mich befinde;“ — englisch (S. 313): „Dir bin ich es schuldig, dass Du über dasjenige benachrichtigt werdest, was während dieser letzten paar Wochen meine Freude ausgemacht hat — wenn auch gewisse Gedanken wie Wolken (über meiner Freude) hängen;“ dann erst kommt im englischen Text die Stelle, welche dem zweiten deutschen Satze: „seit kurzer Zeit bin ich nicht mehr der Selbe — — —“ entspricht! Und so geht es weiter! Der letzte Satz lautet, deutsch: „Komm nur jetzt, Du kannst ja meinen Pathen mitbringen, er ist jetzt acht Jahre alt. Dein Richard Wagner;“ — englisch: „Wenn Du mich besuchen kannst, wird es mich freuen. Mein Pathe, Richard Wagner, ist jetzt acht Jahre alt, so sagst Du mir; bringe ihn mit; das Schwatzen eines lieben, unschuldigen Kindes wird mir gut thun; ihn in meiner Nähe zu haben wird mich vielleicht trösten. Dein unseliger Richard Wagner.“*) Ein letztes Beispiel soll diesen fragmentarischen Ausführungen die Krone aufsetzen. S. 348 schreibt Praeger: „Im Juli 1870 empfang ich einen langen Brief Wagner's, welcher folgendermassen anfang:“ — und darauf hin theilt er vier Zeilen mit und bricht ab bei den Worten: „wenn ich Dir aber sage — — — —“; in der englischen Ausgabe steht nun (S. 321), Praeger habe „a very short communication“, d. h. eine sehr kurze Mittheilung erhalten, worauf die selben vier Zeilen stehen, aber ohne den Zusatz von „wenn ich Dir aber sage“, und gleich gefolgt von „Dein Richard Wagner. Juli 1870.“ — Also für die Leser der einen Ausgabe ist das Original „eine sehr kurze Mittheilung“, welche angeblich vollinhaltlich zum Abdruck kommt, für die Leser der anderen ist es „ein langer Brief“, von dem nur ein Bruchstück mitgetheilt wird! Und jener Brief betrifft eine der bedeutungsvollsten Wendungen in Wagner's Leben.

Bezüglich der angeblichen Briefe Wagner's, welche, wenn sie in ihrer ursprünglichen Gestalt vor uns lägen, das Werthvollste an dem Praeger'schen Buche ausmachen würden, haben wir also festgestellt: Kein einziger Brief ist im Wortlaut des Originals mitgetheilt; da der Wortlaut in der englischen und in der deutschen Ausgabe ein ganz und gar verschiedener ist, so bleibt der wirkliche Inhalt der Originalbriefe blossen Muthmaassungen preisgegeben; selbst die materiellen Mittheilungen entsprechen sich in den beiden Fassungen nicht; was das beschränkte, materielle Gebiet übersteigt, ist also erst recht mit dem grössten Misstrauen aufzunehmen; wir wissen nicht einmal mit Gewissheit, wie Wagner seinen Korrespondenten aneredet und wie er sich ihm gegenüber gezeichnet hat; ja, wie das letzte Beispiel zeigte, wir wissen nicht einmal, ob die uns unbekannten Originale lang oder kurz waren!

Mr. Wm. Ashton Ellis hat bei dem jetzigen (in London lebenden) Besitzer der Briefe um die Erlaubniss gebeten, Einsicht in die Originale nehmen zu dürfen; diese Bitte wurde aber abschlägig beschieden, und zwar, wie der betreffende Besitzer schrieb: „aus Gründen, auf die er nicht näher eingehen könne.“ — Nun, diese Gründe sind leicht zu errathen! In die Originale werden wir wohl niemals Einsicht erlangen; zum Glück aber enthält Praeger's eigenes Buch

*) Erste Stelle: I owe it to you that you should be informed of what my joy — clouded though it is by certain thoughts — has been during the last few weeks.“ — Zweite Stelle: „If you can come to see me I shall be happy. My god child, Richard Wagner, is now eight years old, you tell me; bring him; the talk of a dear innocent child will do me good; to have him near me will, perhaps, comfort me. Your unhappy Richard Wagner.“

ein höchst bezeichnendes und beweisführendes Beispiel von der Art, wie dieser Herr mit Briefen umgeht; ich bitte den gütigen Leser dieser letzten, kurzen Ausführung seine Aufmerksamkeit schenken zu wollen.

Nach dem vierten Londoner Konzert 1855 wollte Wagner plötzlich abreisen; seine leidenschaftliche Missstimmung hatte er jedoch nur im Freundeskreise geäußert; „ein deutscher Judenjunge“ (wie der Meister berichtet) war aber zufällig anwesend gewesen und brachte die Sache in die Zeitungen; darüber grosser Lärm. In einem Brief an seinen Freund Fischer („Briefe an Uhlig etc.“, p. 329) vom 15. Juni 1855 erklärte nun Wagner den ganzen Vorfall und schliesst mit dem Satze: „Ich brauche Dir nicht erst zu sagen, dass es den Vorstellungen meiner Freunde, die mich nach Hause begleiteten, gelang, von meinem im Unmuth vorschnell gefassten Entschlusse mich abzubringen.“ Dieser Brief wurde nun in der „Neuen Zeitschr. für Musik“ vom 1. Juli 1855 abgedruckt, dadurch kam er auch Praeger (der Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift“ war) zur Kenntniss. Nachdem nun Praeger in seinem Buche obigen Vorfall erzählt hat, beruft er sich auf diesen Brief und sagt (S. 266 unten): „— — Wagner schrieb deshalb nach Dresden, dass es nur seinem Freunde Ferdinand Praeger und einigen Anderen zu Liebe geschehen sei, dass er sich zum Bleiben entschloss.“ In der deutschen Ausgabe stehen allerdings obige Worte nicht zwischen Anführungszeichen, wohl aber in der englischen, und das bleibt sich übrigens gleich; das Wesentliche ist die Einsicht, wie virtuos Praeger es versteht, den Sinn eines einfachen Satzes, der ihm gedruckt vorliegt, zu verdrehen. Wagner berichtete, wie wir sahen, ganz einfach, dass es natürlich seinen Freunden gelang, ihn von dem voreiligen Schritt abzubringen; Praeger macht daraus, dass Wagner „nur seinen Freunden zu Liebe“ geblieben sei; und dadurch, dass er in diesen ganz veränderten Sinn an der geeigneten Stelle die Worte „Ferdinand Praeger“ (die weder in diesem, noch in irgend einem der anderen Briefe Wagner's an Fischer aus London ein einziges Mal vorkommen!) einschiebt, so wird diese ganz belanglose, kleine Episode zu einer der „dreizehnhundert Riesensäulen“, welche die „gewalt'ge Kuppel“*) der halbhundertjährigen Freundschaft tragen. Und diese ganz direkte Fälschung lässt sich Praeger einem Briefe gegenüber zu Schulden kommen, der im Drucke erschienen ist! Allerdings erwähnt er dessen nicht, dass er diesen Brief aus der „N. Zsch. f. Musik“ vom 1. Juli 1855 entnimmt; er hat nicht geglaubt, dass irgend Einer ihm so weit nachspüren würde; und vor Allem hat er nicht daran gedacht, dass die Briefe des Meisters an Fischer bald gesammelt der Welt wieder mitgetheilt werden würden. Sonst hätte er auch nicht aus diesem selben Briefe an Fischer ein zweites fast seitenlanges Zitat geben können, S. 273, und zwar von den Worten eingeleitet: „es ist besser, ich führe Wagner hier selbst an“, wo wieder einmal nicht ein einziger Satz unverändert dem Original entnommen ist!**)

Aus diesem Beispiel möge nun der Leser sich sein eigenes Urtheil darüber bilden, wie Praeger mit Briefen umgegangen sein mag, die der Kontrolle durch die Oeffentlichkeit gar nicht, und dadurch seinen eigenen, sträflich willkürlichen Manipulationen rettungslos unterworfen waren. Da ein jeder dieser Briefe die Spur unzweifelhafter Fälschung an sich trägt, so ist die Sammlung ganz und gar

*) Der Leser gestatte diese Entlehnung aus Praeger's „Freund Heine“, von dem P. uns sagt (S. 96), er habe „das tiefgefühlte Wahre nie ganz verleugnen können“, (es ist mir nicht recht klar, ob P. ihn mit Rücksicht hierauf bedauert oder bewundert?), und dessen „aus dem Kopfe sprühenden Funken“ wir, nach P's. Darstellung, W's. Fliegenden Holländer zu verdanken haben!

**) Die betreffende Stelle findet der Leser in „Briefe an Uhlig etc.“ S. 330, 331,

werthlos; kein gewissenhafter Mann wird ihr eine einzige Thatsache oder irgend eine Meinung oder Aeussderung des Meisters als authentisch entnehmen können. Nur einen einzigen Zweck können diese Briefe erfüllen: sie belehren uns über die Zuverlässigkeit und die Wahrheitsliebe des Herrn Praeger, so dass wir von nun an keinem Wort, das aus seinem Mund fällt, Glauben schenken werden, ehe wir es einer strengen Prüfung unterzogen haben.

Das Notizbuch. — Praeger's Darstellung von Wagner's Leben beruht, nach seinen eigenen wiederholten Versicherungen (dort wo er nicht über etwas von ihm selbst Miterlebtes berichtet), auf des Meisters Erzählungen. Die Formeln: „so sagte mir Wagner,“ „oft sagte mir Wagner,“ „oft kramte er aus seinen Jugenderinnerungen aus“ (S. 25), „unzählige Male haben wir dieses Thema besprochen“ (S. 219 u. a. v. S.), oder auch „es war rührend ihn beschreiben zu hören,“ „ich konnte mich nie der tiefsten Rührung erwehren, wenn er mir wiederholt begeistert erzählte,“ u. s. w., kommen so häufig vor, dass ich sie, bei einer flüchtigen Durchsicht, auf den ersten 200 Seiten über fünfzig Male zählte! Woher Wagner die materielle Zeit hernahm, bei seinen wenigen Zusammenkünften mit Praeger, dieser „guten Seele“ alle Einzelheiten der vierzig ersten Jahre seines Lebens, „alle „kühnen Hoffnungen, misslungenen Pläne und glücklichen Erfolge“ zu erzählen, dazu seine Anschauungen über alle möglichen Fragen eingehend, „unzählige Male“, auseinander zu setzen, — mit dieser offenbar unlösbaren Frage wollen wir uns weiter nicht abgeben. Denn, wie dem auch sei, es wird Niemand der Behauptung widersprechen, dass ein Lebensbild, welches nicht auf Dokumenten beruht, sondern auf persönlichen Erlebnissen und namentlich auf Erzählungen, nur dann Werth hat, wenn das Erfahrene immer sofort schriftlich festgehalten wurde. Nur dass sie mit grösster Gewissenhaftigkeit ein Tagebuch gehalten hatten, befähigte einen Eckermann und einen Schindler, uns wirklich Werthvolles und Neues über ihre Helden mitzuthemen; und Boswell brachte es durch seine noch grössere Genauigkeit, durch die gänzliche Verleugnung seiner eigenen Person fertig, ein unsterbliches Buch zu schreiben und dem englischen Volke ein lebendigeres Bild von dem ziemlich unbedeutenden, aber originellen Johnston darzubieten, als es jemals einem der wirklich Grossen zu Theil wurde. Es ist also eine wichtige Sache, zu wissen: hat Praeger ein Notizbuch geführt oder nicht? Ich sage „Notizbuch“ und nicht „Tagebuch“, weil Praeger ein Tagebuch gewiss nicht geführt hat, sonst hätte er es erwähnt; S. 150 spricht er aber von seinem „Notizbuch“, und selbst die spärlichsten, gelegentlichen Notizen, wenn sie wirklich auf Grund lebendiger Erfahrungen gemacht worden wären, würden von Werth sein. Gerade dort aber, wo er seines Notizbuches Erwähnung thut, gibt uns Praeger nur einige Trivialitäten über Lohengrin zum Besten, die er nimmermehr aus Wagner's Mund gesammelt haben kann. Man vergleiche „Eine Mittheilung an meine Freunde“, S. 353—363, mit den Paar seichten Sätzen, die Praeger an genannter Stelle aus seinem Notizbuch entnimmt! Und auf dieser selben Seite, unten, steht etwas materiell so ganz und gar Falsches, dass dieser eine Fall genügen könnte, uns die Ueberzeugung beizubringen, Praeger habe in ungewöhnlich hohem Grade an jenem „Defekt“ gelitten, von welchem Prof. Billroth neulich sprach: „die Unfähigkeit bei den Mittelköpfen deutscher Nation, Aufgenommenes korrekt wiedergeben zu können.“ Denn hier beruft sich Praeger — nicht auf sein Notizbuch, sondern ausdrücklich auf Wagners „Mittheilung“, und erzählt dann, der Meister wäre unerschüssig gewesen, „wie er Lohengrin enden solle,“ und erst auf

Roeckel's Rath hin habe er sich entschieden; währenddem im Gegentheil (IV, 364), Wagner nur auf den Rath des „kritischen Freundes“, und gegen seine eigene Ueberzeugung, die veränderte Lösung seiner ureigenen Dichtung nachträglich entwarf, wo dann auch der Freund das „Naturwidrige“ darin empfand! Wenn Praeger nicht einmal eine gedruckte Mittheilung versteht, wie können wir seinen Berichten über das schnell gesprochene Wort trauen? Diesem auffallenden Mangel an natürlicher, gesunder Auffassungsgabe werden wir es wohl zuschreiben müssen, dass, obwohl Praeger dem Meister eine Reihe von Malen begegnet ist, er uns dennoch in seinem ganzen Buche nicht ein einziges jener kühnen Worte übermittelt, welche bei Wagner — gleichviel welchem Gegenstand die Unterhaltung galt — eine ganze Frage blitzartig erleuchteten. Will man sich eine Vorstellung davon machen, wie er mit den Worten des Meisters umging, so sehe man seinen Bericht über jene Worte von geschichtlicher Bedeutung an, die am Schlusse der ersten Aufführung des Nibelungenringes fielen. Die letzten Worte jener kurzen Anrede waren: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!“ Praeger erzählt nun, der Meister habe „in der herzerhebenden Genugthuung und Freude über das endliche Gelingen seines Riesenunternehmens“ (!) zu seinem Publikum gesagt: „Meine Freunde, hiermit habe ich euch ein deutsches Kunstwerk geschaffen!“ (S. 97.) Und nach der englischen Ausgabe*) lauteten die Worte noch gemüthlicher: „Kinder! Ihr habt hier eine wirklich deutsche Kunst!“ (S. 97.) Es ist wohl unmöglich, den tiefen Lebensgedanken des einsam schaffenden Künstlers, wie er in dem Augenblicke der allerfeierlichsten Erregung zur unmittelbaren Mittheilung sich in ein allumfassendes Axiom zusammendrängte, ärger zu travestieren, als es Praeger hier gethan hat. Von Wagner's Gedanken bleibt bei ihm auch nicht eine Spur. Ja, komischer Weise enthält der Satz, den Praeger dem Meister in den Mund legt, nicht ein einziges, einzelnes Wort, das in seiner Aussprache vorkam!**)

Diese Beispiele genügen um uns zu zeigen, wie Praeger über Geschriebenes, und wie er über Gesprochenes berichtet; wir sehen, dass er nicht blos nur wenig, sondern gar kein Vertrauen verdient, — selbst wenn er ein Notizbuch geführt hat. Diese Unzuverlässigkeit erstreckt sich sogar auf das ganz materielle Gebiet, dorthin, wo Missverständnisse und Meinungsverschiedenheiten nicht hinreichen. Für das Datum der ersten Festspiele in Bayreuth, z. B., gibt Praeger eine ganze Auswahl: 1870 (S. 97), 1873 (S. 363), 1874 (engl. Ausg. S. 332); ich glaube nicht, dass das richtige Datum, 1876, vorkommt, jedenfalls wäre es nur zufällig ein Mal! Andere Daten dagegen sind mit grosser Konsequenz und Beharrlichkeit und — wie mich dünkt — gar nicht zufällig falsch angegeben. Dahin gehört in erster Reihe jener angebliche Besuch Praeger's in Zürich im Jahre 1856. Dieser Episode wird ein ganzes Kapitel gewidmet; auch Briefe in den vorhergehenden und nachfolgenden Kapiteln sind so datirt, dass 1856 als der Zeitpunkt des Besuches keinem Zweifel zu unterliegen scheint, und an vielen anderen Stellen des Buches (z. B. S. 9, 33, 57, etc.) wird auf damalige Erlebnisse verwiesen, und stäts mit ausdrücklicher Hervorhebung des Jahres 56. Nun werde ich aber später unumstössliche Beweise dafür erbringen, dass Praeger's Besuch nicht in 56, sondern in 57 stattfand; einstweilen möge dem Leser die eine Thatsache genügen, dass Wagner selber im Sommer 56 gar nicht in Zürich war! Praeger hat seinen Besuch offenbar nur deswegen um ein Jahr

*) Man sieht, die beiden Ausgaben weichen in jedem Detail von einander ab.

**) In der Fassung der engl. Ausgabe das eine Wort „Kunst“.

früher datirt, um der Legende von seiner Mitwirkung bei der Entstehung von „Tristan und Isolde“ nicht jeden geringsten Anschein von Glaubwürdigkeit zu rauben. Was hier vorgegangen ist, sieht einer absichtlichen, bewussten Fälschung noch ähnlicher, wie ein Ei dem anderen. Und aus diesen zwei Beispielen ersehen wir, in welcher Weise Praeger selbst mit den allernüchternsten Thatsachen, mit den Zahlen, verfährt; wir sehen, wie er mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit das wichtigste Datum im ganzen Leben des Meisters überall verschieden und überall falsch angibt, und wie er dagegen, mit grösster Beharrlichkeit und Konsequenz, bemüht ist, uns eine bestimmte falsche Jahreszahl aufzudrängen, dort, wo dies zum Ruhme Ferdinand Praeger's vonnöthen erscheint.

Nachdem wir durch diese vorläufigen Betrachtungen unser Auge geschärft haben, wollen wir nun einiges Einzelne hervorheben, und zwar wird wohl die chronologische Reihenfolge die einfachste sein. Ehe ich zu den Ereignissen des Jahres 1849 und den verschiedenen Zusammenkünften Praeger's mit Wagner übergehe, will ich noch unter diesem Schlagwort — „Notizbuch“ — Einiges über die ersten 180 Seiten bringen, wo Wagner's Leben bis 49 auf Grund angeblicher Erzählungen — also eines angeblichen Notizbuches — geschildert wird. Auch hier werden es natürlich nur einzelne Beispiele sein, die ich aus einer schier unübersehbaren Masse von Ungereimtem, Widerspruchsvollem, nachweisbar Falschem auswähle.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Praeger's Behauptung, im Vorwort (S. VI), sein eigener Vater sei „Dirigent der berühmten Gewandhauskonzerte“ gewesen, durch die Konversations-Lexica und andere Nachschlagebücher nicht bestätigt wird. Im nächsten Satze sagt er allerdings, dass sein Vater von den Zeitgenossen „als ein ausnahms-weißer Violinvirtuose anerkannt“ wurde; möglich, dass er ebenfalls „ausnahms-weißer“ Gewandhauskonzert-Dirigent war? — Doch das nur nebenbei.

Ueber die ersten Kapitel — etwa die ersten acht — ist zunächst eine sehr wichtige Bemerkung zu machen. — Zum allergrössten Theile ist Alles, was hier erzählt wird, allbekannten Quellen entlehnt; das ist ja kein Fehler an und für sich; da man aber fast überall die genaue Quelle für jede einzelne Erzählung unschwer errathen kann — die autobiographische Skizze, den Lebensbericht, Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes, Bericht über die Aufführung des Liebesverbotes, Ueber die Aufführung der IX. Symphonie 1846,*) Zukunftsmusik, Ueber das Dirigiren, u. s. w. u. s. w. — und man bei Praeger immer nur sehr viel weniger wie dort findet, und namentlich viel weniger Interessantes und Charakteristisches, so könnte man, auch wenn das Buch nicht voller Irrthümer und voll der albernsten Urtheile wäre, es doch nur als eine recht farblose, gänzlich unbedeutende Kompilation bezeichnen. Man vergleiche, z. B., die aus der allerersten Seite der autobiographischen Skizze uns Allen so wohlbekannte Episode von Geyer's Tod (I, 7) mit Praegers „verbesselter“ und verwässerter Erzählung davon auf S. 7 und 8! Trotz zweimaliger Zuhülfenahme des „Wagner sagte mir“, ist hier alle Poesie verschwunden. Wie schön sind Wagner's letzte Worte: „Ich entsinne mich, dass ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden“; wie plump entstellt Praeger's Fassung: „Wagner sagte, dass diese Worte ihm stäts im Gedächtniss geblieben seien, und dass er entschlossen war — Etwas zu werden. Doch hatte er damals noch nicht

*) Das Meiste dürfte allerdings einfach aus der für Ausländer bestimmten, deutsch unter dem Titel „Lebensbericht“ erschienenen Kompilation entnommen sein.

die geringste Ahnung, von welcher Art das „Etwas“ sein solle oder sein könne.“ — Die Erzählung von dem ersten dramatischen Versuche (Autobiogr. Skizze, S. 9) hat Praeger auch, z. B., wörtlich sich angeeignet; nur wo der Meister berichtet: „Ich ward faul und lüderlich, blos mein grosses Trauerspiel lag mir noch am Herzen,“ da sorgt Praeger für eine pittoreske Abwechslung, indem er einschaltet: „Wenn immer von dieser Periode seines Lebens sprechend, so beschuldigte er sich stets der Nachlässigkeit und Faulheit . . .“ (S. 31.) Und so geht es, trostlos und öde, weiter*). Einige Abwechslung bieten nur die mehr oder minder absichtlichen Transpositionen dar: wenn, z. B., was Wagner über Beethoven's IX. Symphonie mit Bezug auf das Jahr 1846 erzählt (II, 69), fast wörtlich auf das Pariser Conservatoire-Concert, 1840, angewandt wird (S. 103), — natürlich mit Hülfe der Formel „wiederholt erzählte er mir begeistert“; oder wenn das, was der Meister über Weber's Frau und „das Recht der Gallerie“, welches ihr Mann ihr ertheilte, erzählt, (VII, 178), einfach auf Frau Minna Wagner übertragen wird und, durch einen selten hohen Flug der Phantasie emporgehoben, nun, ganz märchenhaft uns anheimelnd, die Gestalt gewinnt: „Wir sassen am Tische im Châlet zu Zürich 1856 (!)“ (S. 57). — Aber nein! nicht solche Kleinigkeiten allein schaffen uns Abwechslung, sondern im Laufe dieser ersten Kapitel finden wir uns hin und wieder, und zwar ganz plötzlich und ohne jeden Uebergang, auch ohne jede Erklärung seitens des Verfassers, in eine ganz andere Atmosphäre versetzt; selbst einzelne Praeger'sche Satzwendungen vermögen uns doch nicht darüber zu täuschen, dass nicht er, sondern ein Anderer hier erzählt. Und dann, während sonst ausnahmslos in diesem Buche der gänzliche Mangel an wirklichem „Detail“ besonders auffällt, der Mangel an allem wahrhaftig Lebensvollen, so tritt uns gerade dieses Element an den betreffenden Stellen — plötzlich und vorübergehend — entgegen. Als ich das Buch zuerst las, glaubte ich, Wagner müsse dem Verfasser über Einzelnes ausführliche schriftliche Notizen gegeben haben. Es ist ja auch nicht unmöglich, dass einzelne kleine Züge wirklich im geselligen Freundeskreise, wie später noch, auch vor Praeger, gelegentlich erzählt worden sind. Betrachte ich jedoch gewisse zusammenhangende längere Erzählungen genauer, wie z. B. die von der Leipziger Spielhölle (S. 32), der Seereise von Riga nach London (S. 65 ff.), und dem Verkehr mit Meyerbeer in Boulogne (S. 77 ff.), so kann ich mich des Verdachtes nicht erwehren, dass hier ein Vertrauensbruch stattgefunden habe.

Praeger erzählt, S. 360, dass er bei einer gewissen Gelegenheit (ein einziges Mal) die grosse, unveröffentlichte Autobiographie des Meisters in die Hände bekam; er fügt sogar hinzu, dass er ihr „die grösste Aufmerksamkeit widmete.“ Nach einer mir zu Theile gewordenen Mittheilung ist die Sache im Wesentlichen richtig, wie er sie erzählt, nur dass es nicht in Triebtschen und nicht im Jahre 1871 geschah. Richtig ist aber, dass — wie er selber berichtet — er von seinen

*) Jeder entsinnt sich der lebendigen Beschreibung von der verfehlten zweiten Aufführung des „Liebesverbotes“ (I, 39); der Leser findet sie, aber aller lebensvollen Einzelheiten (des polnischen Juden, etc.) entkleidet, bei Pr., S. 51, als angebliche Erzählung: „... aber höre nur erst! Eine zweite Vorstellung sollte zu meinem Benefiz dienen . . .“ — Ueber Berlioz steht, (Ges. Schr. I, 20), „ihm entgeht aller Schönheitssinn“; bei Pr. (S. 95) ist das wieder eine Erzählung und „Wagner konnte sich nicht enthalten, sarkastisch hinzuzufügen, dass Berlioz der Schönheitssinn fehle.“ — Die ganze Geschichte von der Jugend-Symphonie (S. 46) ist offenbar aus X, 401 entnommen; denn trotz Pr.'s Versicherungen, „wie oft hörte ich ihn davon sprechen!“, glaube ich es nicht, dass, mitten in der Komposition von der „Walküre“ und „Siegfried“, Wagner oft „und mit einer gewissen Genugthuung“ an jenes Werk gedacht haben wird. — Sehr charakteristisch ist auch: S. 41, über Mozart, aus VIII, 338; S. 83, das Pariser Publikum, aus X, 136; S. 87, die Arrangements aus der Favoritin, aus I, 23 („beispielsweise sagte mir Wagner“) u. s. w. u. s. w.

gastfreundlichen Wirthen „allein“ zu Hause gelassen wurde, allein, in Gesellschaft des kostbaren Werkes. Dürfte man nicht vermuthen, dass diese Zeit zum fleissigen Ausschreiben benützt ward? Um so mehr, als doch kein rechter Grund einzusehen, warum der Meister solche direkte mündlichen Mittheilungen bisher unbekannter, wirklich interessanter Dinge aus seinem Leben an Praeger nicht über den Zeitpunkt des Jahres 1839 hinaus hätte sich gestatten sollen?! Gerade soweit nämlich, bis zu jener Boulogner Episode, reichen diese auffallenden, so ganz anders und echt klingenden Mittheilungen in Praeger's Buch. Als hätte er darüber hinaus keine Musse mehr gehabt, der ihm erlaubten, heimlichen Lektüre noch mehr Notizen zu entnehmen, knüpft sein 9. Kapitel wieder ganz bescheiden bei Wohlbekanntem an, und Wagner „fügt mit Bitterkeit hinzu“ oder „antwortet“ mit Zitaten aus „Publikum in Zeit und Raum“ (Bayr. Blätter 1878, Ges. Sch. X, 136). Das problematische Praeger'sche „Notizbuch“ entbehrt hier offenbar der gediegenen Beihilfe aus dem geheimen Buche für Praeger'sche „Notizen“! —*)

Noch Einzelnes zur Beleuchtung jenes „Notizbuches.“ — Dass der Geyer in Eisleben auf S. 8 als ein Onkel von Wagner's Stiefvater, auf S. 11 als sein Bruder bezeichnet wird — an solche Kleinigkeiten muss man sich bei Praeger gewöhnen, sie kommen zu Dutzenden vor. Was sollen wir aber sagen, wenn wir S. 50 vom „Liebesverbot“ lesen: „Wenig findet man in dieser Oper, was auch nur entfernt den späteren Wagner ankündigt, und — —“, woraus wir entnehmen, dass „Freund Praeger“ die Partitur kennt, — und wenn wir dann S. 100 erfahren: „die Partitur zum Liebesverbot ist jetzt, wie man behauptet, im Besitze des Königs von Bayern. Wenn dies so ist, wäre es jedenfalls höchst interessant, die Partitur vergleichungsweise mit späteren Werken durchzugehen — —?“ — Wo hat das Notizbuch den Kopf gehabt, als es (S. 59) aufzeichnete: Rossini's „Wilhelm Tell“ sei „eine Lieblingsoper Wagner's gewesen“**) und wenn es uns versichert, dass auch diese Lieblingsoper „bald durch Jakob Meyerbeer in den Schatten gedrängt wurde?“ Ja, dass, als Wagner 1837 in Königsberg Musikdirektor war, Meyerbeer's „Prophet“ „besonders vom Publikum geschätzt wurde“! Die allererste Aufführung des „Propheten“ fand in Paris am 16. April 1849 statt! Und welches Ammenmärchen hat sich das geduldige Notizbuch (mit verschwiegener Benützung eines Aufsatzes aus der Feder des Londoner Musikschriftstellers, Dr. Hueffer) über die Entstehung des „Fliegenden Holländers“ (S. 111—115) aufbinden lassen, wo zu guter letzt, nach der fertigen Komposition des von Heine'schen Sprühfunken befruchteten Werkes, das Textbuch in den Besitz der Pariser Oper wandert! Gut, dass Wagner „im Sommer 1866,***) in München, zu Tisch,“ Praeger wenigstens einige Exzerpte aus seiner mehr wie zehn Jahre früher gedruckten Schrift über die Aufführung des Holländers (V, 208) zum Besten gab!

*) Bei der bekannten Genauigkeit dieses Verfassers wissen wir übrigens nicht einmal, wie weit wir uns auf die Richtigkeit seiner muthmaasslichen Abschrift, oder — wenn man will — Wiedererzählung nach eigenem Ohrenzeugniss, verlassen können. Ein Beispiel: Die Episode mit der Westminster-Abtei und dem Shakespeare-Denkmal ist offenbar einem ganz intimen Bekenntniss entnommen; aber dann lese man, welche Gedanken Praeger dem in die Betrachtung des Shakespeare-Standbildes versunkenen Meister in den Kopf legt (S. 74); selbst nach vier Wochen ununterbrochener Seekrankheit kann er unmöglich einen solchen Unsinn gedacht haben, — wie viel weniger, wie Praeger versichert, „ihn ihm nach sechszehn Jahren genau wiederholt haben“! — Also auch hier ist das Buch werthlos!

**) Dieses Unglück geschah durch die Zusammenstellung mit Auber's „Stummen“; für Wagner's Urtheile über Tell, vergl. u. A., I, 248, III, 327, VIII, 116.

***) Dieser Besuch, den Praeger S. 159 auf 1864 verlegt, fand in Wirklichkeit im Jahre 1865 statt!

Hier übergehe ich eine ganze Menge Beispiele, und erbitte mir einen Augenblick Geduld für eine wichtige Untersuchung. Auf S. 122 tritt August Roeckel zum ersten Male auf, und er spielt im Praeger'schen Buche für die Zeit von 1843 an bis 1849 die Rolle eines „indirekten Praeger.“ Er war ein Jugendfreund Praeger's, und nun wurde er ein intimer Freund Wagner's.*) Und da er, nach Praeger's Versicherung, ihm sehr häufig schrieb, und ihm „die geringsten Vorfälle, Bemerkungen, Alles aufs Interessanteste wieder erzählte,“ so fangen gewissermaassen schon hier die persönlichen Erlebnisse an. Praeger versichert uns mit gewohnter Bescheidenheit: „ich ward auf einmal in ihrem Bunde der Dritte.“ — Dieser Theorie widersprechen nun leider drei Thatsachen: erstens, es wird uns über keinen einzigen „geringsten“ oder auch nur geringen Vorfall Etwas erzählt, — Alles was Praeger berichtet, findet man viel ausführlicher und interessanter — und ohne die zahllosen Irrthümer — im Glaserapp; zweitens ist keiner der angeblichen Roeckel'schen Briefe wirklich von Roeckel; drittens liefert uns Praeger's Buch selbst den Beweis, dass Roeckel sehr selten und kurz an ihn schrieb. — Dass Roeckel ein korrektes, deutsches Deutsch schrieb, geht zur Genüge aus seinem Buche „Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim“ hervor; gleich sein erster Brief an Praeger (S. 122) enthält aber Sätze wie die folgenden: „was ganz besonders Deine Perspikazität beweist, ist der Success meines Klavierspieles,“ — „sein hoher Ernst in der Kunst, der (?) eine wahre Religion ist, seine Konviktio, dass das Drama die Kanzel sein sollte — —,“ „denn vis-a-vis seiner riesigen Intelligenz ist er naiv und lustig wie ein Kind,“ u. s. w.! In diesem selben Style sind die folgenden Briefe; Roeckel hat sie nicht geschrieben, das ist sicher. — Ausserdem geht aber aus seinem angeblichen Brief vom Mai 1844 (S. 134) hervor, dass er im besten Falle nur selten und kurz schrieb. In diesen zwanzig Zeilen erzählt er nämlich von der Aufführung des „Fliegenden Holländer“ in Berlin, von Wagner's Rückkehr dorthier, von den Aufführungen des „Hans Heiling,“ vom „Sommer-nachtstraum,“ von „Armida“ u. s. w. in Dresden unter Wagner's Leitung. Wenn wir nun über die (bei Praeger fehlenden) Zeitangaben uns unterrichten, so finden wir, dass der „Holländer“ in Berlin und „Hans Heiling“ in Dresden im Januar zur Aufführung gekommen waren, der „Sommernachtstraum“ am 9. Februar, „Armida“ am 14. April — — kurz, dass diese Zeilen den Bericht über vier ganze Monate darstellen! — Also auch hier wieder nur eine elende Legendenbildung; denn entweder hat Roeckel wirklich nur so kurz und uninteressant berichtet, oder hat Praeger seine damaligen Briefe nicht aufgehoben.**)

Dass nach dem Bruchstücke eines angeblichen Briefes des Meisters aus dem Jahre 1847 (S. 156) Wagner den Praeger, den er noch niemals getroffen hatte, und den er acht Jahre später mit „Sie“ anredete, geduzt haben soll, möge für diese Abtheilung (da es zu der „Dritten im Bunde“-Märe gehört) einen heiteren Schluss bilden. Denn über das „Notizbuch“ sind wir wohl genügend aufgeklärt!

Mein nächstes Amt ist eine Beleuchtung von dem Werth, den wir Praeger's Darstellung der Ereignisse in den Jahren 1848—49 beilegen dürfen.

*) Natürlich ist Pr's. Behauptung, dass „diese zwei Hochbegabten sich eigentlich erst ergänzten (S. 134) eine ungeheuerliche Uebertreibung.

**) Hier muss ich den Leser auf das angebliche Zitat aus der „Mittheilung“, auf S. 133, aufmerksam machen; der Vergleich mit IV, 369—370 zeigt, dass auch hier wieder jeder Satz, fast jedes Wort gefälscht und dass der Zusatz: „Dieser Leidensgefährte, dieser treue Freund war Roeckel!“ eine pure Erfindung ist. Der unvermeidliche „Success“ fehlt natürlich auch diesmal nicht, — nimmt sich aber in einem „Zitat“ aus der Mittheilung merkwürdig aus!

1849. — Die gesammte Presse hat ein besonderes Gewicht auf Praeger's Darstellung der Ereignisse des Jahres 1849 gelegt; namentlich hat sein — scheinbar auf ganz neuen, bisher unzugänglichen Quellen beruhender — angeblicher Beweis, dass Wagner „ein aktiver Mithelfer an der sogenannten 1849er Revolution war, trotz der Mühe, die er sich später gab, dieses zweifelhaft zu machen, zu verwischen, oder doch wenigstens zu etwas ganz Geringem zu verwandeln“ (S. 159), lebhaftes Interesse erregt. Es gibt wohl auch Leute genug, denen es an und für sich ganz gleichgültig dünkt, ob Wagner an der Revolution Theil nahm oder nicht, die aber sofort herauswitterten, welches Kapital aus der einen Thatsache zu schlagen war, dass der so hochgepriesene, erhabene deutsche Meister von seinem „intimsten Freunde“ (1) als ein Lügner dargestellt wurde, als ein Mann, der sich „Mühe gab“ die Wahrheit zu fälschen, ja, Praeger sagt es ausdrücklich auf S. 205, als ein Mann, der „eine Unwahrheit über sich verbreitete.“

Mr. William Ashton Ellis hat — unter dem Titel „1849. A Vindication“*) — eine sehr lebendige Skizze der damaligen Ereignisse auf Grund der vielen zeitgenössischen Publikationen entworfen und die gänzliche Unzuverlässigkeit von Praeger's Darstellung dargethan, sowie für manche Einzelheiten den direkten Nachweis ihrer Unrichtigkeit geliefert. — Dann erschien Dr. Hugo Dinger's Werk: „Richard Wagner's geistige Entwicklung,“ wo zum ersten Male eine Darstellung der Vorgänge des Jahres 1849 auf Grund einer Einsicht in die in Dresden aufbewahrten Gerichtsakten und ausserdem auf Grund eines wirklich sehr anerkennenswerthen, eingehenden Studiums der gesammten hierher gehörigen Literaturen erfolgte, der damaligen Zeitungen, u. s. w. Und gerade diese Darstellung des Herrn Dinger (der Praeger's Buch noch nicht kannte) liefert den dokumentarischen Beweis, dass Praeger's Erzählungen theils auf eitlem Geschwätz beruhen, theils direkt erlogen sind. — Was schliesslich die Bedeutung von Wagner's Rede im Vaterlandsverein anbelangt, so ist immer wieder auf IV, 379 hinzuweisen, wo über dieses Ereigniss ein für alle Mal klar und erschöpfend vom Meister selber berichtet wurde.***) Es ist nun nicht meine Absicht, das was an diesen verschiedenen Orten bereits geleistet wurde, hier zu wiederholen. Ich habe mich einzig und allein mit Herrn Ferdinand Praeger zu beschäftigen.

Auf welchen Mittheilungen beruht angeblich Praeger's Darstellung? Erstens, wie bei ihm nicht anders zu erwarten, auf „wiederholten Erzählungen des Meisters“; zweitens, auf einem Brief Wagner's an Eduard Roeckel; drittens, auf Briefen August Roeckel's an Praeger, die dieser nicht thatsächlich anführt, auf die er aber mehr oder weniger deutlich hinweist (vergl. z. B. S. 178 und namentlich S. 185); viertens, auf einem angeblichen Brief der Frau August Roeckel; fünftens, auf den Erzählungen eines gewissen Haimberger; sechstens, auf Herrn von Beust's „Aus drei Viertel Jahrhunderten“. — Wie man sieht, wäre also nur diese letzte Quelle eine schon bekannte und uns Allen zugängliche; alle übrigen hätten den Reiz und den Werth des Neuen und des unmittelbar Erlebten. — In Wahrheit beruht aber Praeger's gesammte Darstellung, vom ersten bis zum letzten Worte — mit Ausnahme der späteren kurzen Berufung auf Beust (S. 322) — auf den Berichten zweier Zeugen: auf August Roeckel's Buch:

*) Bei Kegan Paul, London, 1892. Leider ist diese Schrift bisher nur in englischer Sprache vorhanden.

**) Vgl. Bayr. Blätter 1893, V/VI. Stück: H. S. Chamberlain, Richard Wagner und die Politik.

„Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim“^{*)}) und auf den gänzlich unkontrollirbaren Erzählungen jenes gewissen Haimberger, der erst mehr Jahre nach dem Aufstand Praeger in London begegnete, und dessen Beschreibung durch Wagner (Praeger: S. 200) als „halb deutsch, halb Pole“ sehr wenig Vertrauen erweckt. Die vier anderen, angeblichen Quellen existiren, wie das Folgende beweisen wird, nur in Praeger's Phantasie! Das ist nun eine recht schwache, dünne Grundlage für ein so kühnes Gebäude, für den Nachweis, dass Richard Wagner ein Lügner war. — Untersuchen wir zunächst Praeger's angebliche, sodann seine wirklichen Quellen.

Ohne Frage wären Wagner's eigene Erzählungen an Praeger der wichtigste aller Beiträge, — immer unter der Voraussetzung, dass seine Aussagen stets sofort verzeichnet worden wären. Praeger beruft sich auch gleich auf der ersten Seite, welche diesem Zeitabschnitt gilt (S. 159), auf „Wagner's wörtlich mir gemachten Eingeständnisse.“ Auf der selben Seite schreibt er noch: „Während der ersten Zeit seines elfjährigen Exils sprach er zu jeder Zeit mit Eifer über die Erhebung in Sachsen und den thätlichen (!) Antheil, den er dabei gezeigt (!), als Krieger (!) wie auch als öffentlicher Redner und politischer Schriftsteller, vor und während der Maitage.“ Besonders wichtig ist dann, was S. 204 hierüber steht, weil es den genauen Zeitpunkt der angeblichen Erzählungen feststellt: „Noch 1855 wurde die Revolution in allen Phasen von Wagner durchgehehelt und sein Antheil daran ganz frei von ihm besprochen; nicht die geringste Zurückhaltung war damals zu bemerken, im Gegentheil war seine Beschreibung der ganzen Episode und auch seiner aktiven Theilnahme daran äusserst frei und natürlich. Mit den Jahren wurde ihm die Erinnerung daran immer mehr zuwider.“^{**)}) Es ist ja nicht nöthig die anderen Stellen (z. B. S. 206) alle aufzuzählen, wo Praeger sich nur gelegentlich auf diese „Erzählungen“ beruft. — Nun hat man bemerkt, dass Praeger in dem zuletzt angeführten Zitat sagt: „mit den Jahren wurde ihm die Erinnerung daran immer mehr zuwider;“ und S. 159 theilt er uns mit: „er hatte die Schwäche, selbst gegen mich in späterer Zeit diesen Antheil ganz zu leugnen, oder doch bis aufs wenigste zu verkleinern.“ Auch hier können wir einen genauen Zeitpunkt feststellen, denn etwas weiter unten, auf der selben Seite, lesen wir: „Diese Umwandlung bemerkte ich zuerst 1864 in München.“^{***)}) Da aber diese Münchener Begegnung die vierte war, und bei der dritten, in Paris 1860, Praeger den Meister nur ganz flüchtig und inmitten eines riesigen Trubels sah, so kommen überhaupt nur die zwei ersten Zusammenkünfte in Betracht: London 1855 und Zürich 1857 (oder, wie Praeger sich auszudrücken beliebt, 1856); nur in diesen beiden Jahren können die „Erzählungen“ stattgefunden haben. — Was berichtet aber Praeger selber in Bezug hierauf? Kurz vor Mitternacht am 5. März 1855 begegneten sich die beiden Männer zum ersten Male (S. 243). Am folgenden Morgen, also am 6. März 1855, an dem allerersten Morgen ihrer Bekanntschaft, gehen sie zusammen aus und zwar zunächst zu einem Hutmacher, um Wagner's „Heckerhut“ durch einen mehr städtischen zu ersetzen. Dieser „Heckerhut“ galt bei Einigen als Abzeichen eines Revolutionärs und dadurch kam das Gespräch

*) Frankfurt am Main 1865. Zwei Auflagen, beide aus dem selben Jahre, sind mir bekannt, das Format ist ein verschiedenes, der Text aber ganz unverändert. Ich zitiere im Folgenden die Seitenzahl nach der 2. Auflage.

**) In der engl. Ausg.: „tausend und eine Episoden erzählte er und mit Liebe verweilte er bei jeder Einzelheit“ (S. 191).

***) Praeger hat Wagner im Laufe des Jahres 1864 gar nicht gesehen; man muss vermuthen, dass er hier 1865 meint.

gleich in dem Hutmachergeschäft auf die Revolution. „Doch merkte ich bald,“ schreibt Praeger (S. 244), „dass die aufrührerischen Tendenzen Wagner's durch das Exil bedeutend an Wärme abgenommen haben mussten!“ Noch im Laden erwidert der Meister barsch auf Praeger's Erkundigungen nach Roeckel: „Ach, diese Wühler sind nie zufrieden, als bis sie alles von innen nach aussen gekehrt haben; vielleicht versucht Roeckel jetzt die Gefangenwärter zu republikanisiren!“ (S. 245). Diese Antwort verursachte Praeger „ein schmerzhaftes Zucken im innersten Herzen“, und er fügt zum Schlusse noch folgenden wichtigen, ja entscheidenden Satz hinzu: „ich muss bekennen, dass diese Veränderung in Wagner's Ansichten mich **jedesmal** peinlich berührte, wenn vom Jahre 1849 die Rede war.“ In der englischen Ausgabe (S. 230) spricht Praeger von der „bitteren Enttäuschung“, die er bei dieser Gelegenheit empfand! Dass Praeger von einer „Veränderung“ spricht, ist offenbar ein logischer Fehler, da man unmöglich an einem Menschen, den man zum ersten Male sieht, eine „Veränderung“ bemerken kann; er hat sagen wollen: Wagner war nicht so, wie ich ihn mir vorgestellt hatte. Wichtig ist es aber zu beachten, dass diese „Veränderung“, welche Praeger an dem ersten Tage seiner Bekanntschaft mit Wagner im Jahre 1855 bemerkt, ganz identisch ist mit jener „Umwandlung“, welche er zehn Jahre später in München 1865 wieder bemerkte. Seine vorgefassten Ansichten scheinen ein beharrliches Dasein geführt zu haben! Für unsere augenblickliche Untersuchung ist aber vor Allem von Werth, dass Wagner bei seiner allerersten Begegnung mit Praeger im Jahre 1855 nicht gern von der Revolution sprach, dass er dem Praeger nur „verdrossen“ antwortet, und dass es Diesen schon damals „jedes Mal“ peinlich berührte, wenn vom Jahre 1849 die Rede war.“ Es war also nicht im Jahre 1855, dass der Meister „mit Eifer über den thätlichen Antheil, den er als Krieger gezeigt“, u. s. w. sprach, und wo er „mit Liebe bei jeder Einzelheit verweilte.“ — Es muss also später, bei dem Besuch in Zürich gewesen sein. Dort war die Gelegenheit eine gute, denn Praeger lernte dort Semper kennen, „welcher ein alter Freund Wagner's war und mit ihm in dem sächsischen Aufstande an der Spitze (!) der revolutionären Bewegung gestanden hatte.“ (S. 322). Praeger erzählt: „ich brachte Semper dazu, den ganzen Verlauf der Sache durchzusprechen, trotzdem ich wohl sah, wie wenig Interesse Wagner an der Beschreibung nahm.“*) „Es war ganz klar und deutlich, dass Wagner den (soll heissen seinen) Antheil an dem Aufstande verringern wollte.“ (S. 322). — Also auch in Zürich (gleichviel ob 56 oder 57) bezeugte Wagner „wenig Interesse“ für Gespräche über das Jahr 1849! Die Behauptung aber, dass Wagner „seinen Antheil an dem Aufstande habe verringern wollen“ ist ein noch ärgerer Verstoß gegen die Elemente des logischen Denkens, als die angebliche „Veränderung“ im vorigen Falle. Denn Praeger's Behauptung, dass Wagner überhaupt einen Antheil an dem Aufstand hatte, stützt sich in erster Reihe, wie wir sahen, auf „die ihm wörtlich gemachten Eingeständnisse“, auf die That-sache, dass „Wagner seinen Antheil am Aufstande ganz frei besprochen habe“. Nun sehen wir aber, dass Wagner gleich bei den ersten, frühesten Begegnungen mit Praeger — „seinen Antheil an dem Aufstande verringern wollte“! Da können wir wirklich mit Beckmesser ausrufen: „Wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?“ — Hiermit glaube ich den ganz strengen und lückenlosen Beweis geführt zu haben, dass die „Erzählungen“ Wagner's, auf die Praeger sich in erster

*) Praeger's infamen Kommentar lasse ich hier absichtlich aus, als zu unserer jetzigen Frage nicht gehörig.

Reihe und mit besonderer Feierlichkeit, als auf die wichtigste Grundlage seiner ganzen Darstellung der Vorgänge des Jahres 1849 und von Wagner's Betheiligung an ihnen beruft, eine erlogene Erfindung des Autors sind.

Das nächstwichtigste Zeugniß für Praeger ist der angebliche Brief des Meisters an Eduard Roeckel (S. 200), „ein Autograph Wagner's, welches keinen Zweifel in dieser Hinsicht*) mehr zulässt.“ Dass dieses angebliche Autograph aber nicht von Wagner sein kann, habe ich schon in einem früheren Theil dieses Aufsatzes gesagt.***) Niemand, der diesen Brief sorgfältig liest, wird meiner Behauptung widersprechen, dass kein einziger Satz von Wagner ist. Man weiss nicht, was man denken soll: hat Praeger einen thatsächlichen Brief des Meisters an E. Roeckel vielleicht vor Jahren gesehen und sich hier einen neuen nach dem Gedächtniss zusammengestellt? oder hat er ein Original „frei bearbeitet“? Und was soll man zu den Abweichungen zwischen der englischen und der deutschen Fassung sagen? Lauter unlösbare Fragen. — Nur auf Eines will ich hier aufmerksam machen: dass der Meister in diesem angeblichen Briefe und mit Bezug auf eine höchst wichtige Frage, sich im Laufe weniger Zeilen direkt widerspricht. S. 201, unten, lesen wir: „Erst am vierten Tage des Ausbruchs in Dresden sah ich ihn (nämlich August Roeckel) am Montag Morgen zum ersten und letzten Male“; S. 202, oben, steht: „Ich wurde von allen Seiten mit Fragen nach August bestürmt, hatte ihn aber selbst seit Montag Abend nicht mehr gesehen.“ Nun steht es nach den gerichtlichen Akten fest, dass Wagner und Roeckel sich während des ganzen Aufstandes nur ein einziges Mal begegneten, und zwar am Montag Abend, „kurz nach der Pechsiederei“ (vergl. Hugo Dinger, S. 184 und 209); nach dem zweiten Auszug aus diesem angeblichen Briefe Wagner's wird auch der Zeitpunkt — Montag Abend — bestätigt, und nach dem ersten Auszug die Thatsache der nur einmaligen Begegnung. Hat aber Wagner den Roeckel nur ein einziges Mal getroffen, und zwar am Montag Abend, wo die „rauch- und pechgeschwärzte Gestalt Roeckel's ihn abschreckte“***)) (da Dieser eben vom Pechsieden kam), so erweist sich die Erzählung bei Praeger, S. 186, wo Roeckel am Sonntag dem Meister auf einer Barrikade begegnet, als unwahr, und es steht fest, dass die ganze Geschichte auf S. 188, wonach: „Roeckel sich mit Wagner berieth, und Beide kamen überein: dass man irgend ein leicht anzusteckendes Material haben müsse, welches beim Andrang des Militärs in Brand gesteckt werden müsse“, — es erweist sich, dass diese ganze Geschichte eine infame Erfindung ist. Ueber den ganzen Vorgang mit den „Pechkränzen“, der, ganz abgesehen von der hinzugedichteten Betheiligung Wagner's, von Praeger auch in anderen wesentlichen Punkten falsch erzählt wird, kann man sich in Roeckel's Buch, S. 63, ausführlich informiren. Hier lag mir einzig daran, nachzuweisen, dass es einen gewaltigen Unterschied macht, ob Wagner den Roeckel „zum ersten und letzten Male“ am Montag Morgen oder am Montag Abend sah; dass er sich in Bezug auf einen so wichtigen Punkt im Verlaufe von zehn Zeilen direkt widerspricht, ist unerklärlich, und die Vermuthung liegt nahe, dass jene Worte „am Montag Morgen“ eine erläuternde Einschaltung von fremder Hand sind. — Wir haben, wie der Leser sieht, Gründe genug, um das Zeugniß dieses angeblichen Briefes zu verwerfen.

An der Existenz von Briefen Roeckel's an Praeger über den Aufstand haben wir allen Grund zu zweifeln. Während des Aufstandes kann Roeckel unmöglich ihm geschrieben haben, und hernach scheinen die beiden Männer in keinerlei

*) Nämlich, in Bezug auf W's. Betheiligung am Aufstand.

**) Vergl. S. 207.

***)) Dinger: R. Wagner's geistige Entwicklung, S. 184.

Verbindung gestanden zu haben, da Praeger immer Jeden (vergl. S. 245 u. 322) um Nachrichten über Roeckel angeht. Die Schilderung des Aufstandes bei Praeger ist nicht nach Briefen, sondern einfach nach Roeckel's Buch, nur gekürzt, des Lebensvollen beraubt und stellenweise gefälscht. — Hierhin rechne ich auch die Behauptung auf S. 194: „Die offizielle Gerichtsverhandlung liegt vor mir“. Herr Dinger hat nur in Folge einflussreicher Verbindungen die gerichtlichen Akten im sächsischen Justizministerium durchsehen können; das war schon eine grosse Begünstigung; wer wird glauben, dass man sie einem obskuren Klavierlehrer nach London zugesandt haben wird? Diese Behauptung ist einfach dummdreist. Herrn Praeger hat gar nichts weiter bezüglich der Gerichtsverhandlung vorgelegen, als Roeckel: „Sachsens Erhebung“, S. 93 (erste Aufl. S. 224), und was da steht, hat er in einigen wesentlichen Punkten gefälscht, um den Namen Wagner's, der in den acht Anklagepunkten gegen Roeckel nirgends vorkommt, auch hier einzuschmuggeln! *)

S. 191 beruft sich Praeger auf „einen ihm zugekommenen Brief von der Frau Roeckel's“. Was er aber da erzählt, ist nur gekürzt, und mit einem oder zwei Praeger'schen Redefloskeln versehen, nach Roeckel, S. 76 und 77.

Eine sehr grosse Rolle — ja, eigentlich die wichtigste Rolle — spielen in Praeger's Schilderung die Erzählungen jenes Jünglings — halb deutsch, halb Pole! — namens Haimberger. Zunächst überkommt Einem da das Gefühl der Hülfslosigkeit, denn man steht vor einer gänzlich unkontrollirbaren „Autorität“. Dass er Haimberger heisst und Schüler von David und Hellmesberger ist (S. 201), zeugt noch immer nicht dafür, dass man sich auf die strikte Genauigkeit seiner — ein Paar Jahre später erfolgten — Berichte verlassen kann; und nun müssen diese unkontrollirbaren Berichte uns erst durch Herrn Praeger vermittelt werden, über dessen Genauigkeit und Zuverlässigkeit wir bereits im Klaren sind! Zum Glück sind wir aber doch in der Lage, diesem Herrn Haimberger auf dem harten, festen Boden der Thatsachen beizukommen. — Dass er unserem deutschen Meister „eine fast orientalische Genussbegierde“ zuschreibt (S. 187), darüber wollen wir nicht mit ihm rechten, da hier offenbar eine Verwechslung mit Herrn David oder Hellmesberger vorliegt; zwei arge Verstösse gegen die materielle Wahrheit können wir ihm aber dokumentarisch nachweisen. S. 186 wird erzählt, Haimberger sei der erste Mensch gewesen, auf den Roeckel bei seiner Ankunft in Dresden stiess, der ihm dann Alles erzählen musste, u. s. w. Dass Roeckel in seiner detaillirten Schilderung so Etwas auslassen sollte, ist gar nicht denkbar; er erwähnt aber nirgends auch nur des Namens Haimberger**). Wichtiger ist aber, was S. 188 folgt: Roeckel soll einen Zuzug vom Lande in die Stadt hereinholen, und erwählt sich Haimberger als Begleiter, Roeckel wird gefangen genommen, Haimberger entkommt. Diese ganze Geschichte ist unwahr; Haimberger war gar nicht dabei. Der Kommunalgardeoffizier von Zychlinsky hatte den Befehl, einen Zuzug Nachts in die Stadt hineinzuführen; „da er jedoch der Gegend nicht ganz kundig war“, so begleitete ihn Roeckel, der sie „auf seinen Spaziergängen öfter durchstreift hatte“; diese beiden Männer waren allein; Roeckel wurde gefangen genommen, von Zychlinsky entkam (vergl. Roeckel S. 65 und 93). — Haimberger hat aber sich wichtig machen wollen und hat zu diesem Behufe einfach erfunden. Hierdurch erweist sich sein Zeugniß überhaupt als werthlos.

*) Die Anklagepunkte in dem Verfahren gegen Roeckel findet man auch bei Dinger, S. 217.

**) Vergl. Roeckel S. 59. — Auch S. 184 spricht Pr. vom Haimberger, als hätte dieser eine entscheidende Rolle gespielt, wo Roeckel bei Erzählung des betreffenden Vorganges, S. 57, seiner gar nicht erwähnt.

Es bleibt noch die Berufung auf Beust (S. 322). In seinem Buche „Aus drei Vierteljahrhunderten“ stellt Graf Beust zwei Behauptungen hin mit Bezug auf Richard Wagner: dieser hätte die Brandlegung des Prinzenpalais angerathen und versucht, und er wäre in *contumaciam* zum Tode verurtheilt worden. Es ist ein grosses Verdienst Herrn Dinger's, dass er den unumstösslichen, aktenmässigen Nachweis erbracht hat, an diesen beiden Behauptungen sei kein wahres Wort. Bezüglich der Brandlegung liegt erwiesener Maassen eine Verwechslung mit dem Konditorgehülfen Woldemar Wagner vor; und was die Verurtheilung (auf welche Praeger sich immer wieder triumphirend als auf ein unumstössliches Argument beruft, S. 159, 160, 164 u. s. w.) anbetrifft, so hat kein Geringerer, als das königliche Amtsgericht zu Dresden offiziell bescheinigt, dass „eine Verurtheilung des königlichen Kapellmeisters Richard Wagner in keiner Weise stattgefunden hat“ (Dinger, S. 191, 192). Ob Beust absichtlich oder unabsichtlich Unwahres über Wagner behauptet hat, kann uns hier gleichgültig sein; Einer hat aber wissentlich gelogen, und das ist Praeger, der S. 159 von „dem Prozess, auf den die Verurtheilung Wagner's sich stützte,“ wie von einer ihm sicher bekannten Thatsache spricht, und gar (S. 194) behauptet, die „Verhandlung,“ welche „auch Wagner beträfe,“ läge vor ihm!

Das Ergebniss dieser ganzen Untersuchung ist, dass von den von Praeger selbst angegebenen sechs Quellen vier auf Erfindung beruhen, und die zwei übrigen — Haimberger und Beust — nicht das geringste Vertrauen verdienen. — Es erübrigt noch, einige Worte über die Art und Weise zu sagen, in welcher Praeger Roeckel's Buch, „Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim“ (seine unerwähnte, aber wahre Quelle), benutzt hat.

Zunächst ist es ein Beweis von unglaublicher Indolenz, die Beschreibung so verwickelter, hastiger Vorgänge nach einem einzigen Zeugen zu geben, selbst wenn dieser, wie Roeckel, ein guter, zuverlässiger Zeuge ist. In den bekannten und leicht zu erhaltenden Schriften von Montbé, Waldersee, Schladebach, Meisel u. A.*), hätte Praeger Manches gefunden, was bei einer Gesamtschilderung nicht fehlen durfte. Statt dessen hat er einzig und allein Roeckel's Schrift zur Hand genommen und aus dieser — in kurzen Auszügen — abgeschrieben. Ein ganz sicherer Beweis davon ist, dass die Mittheilungen in genau der selben Reihenfolge wie bei Roeckel auf einander folgen, und dass niemals (ausser wo Praeger Richard Wagner hineinzertrt) irgend eine einzige Einzelheit bei Praeger zu finden ist, die bei Roeckel fehlt, obwohl die obengenannten Schriften manches Interessante enthalten, das man vergeblich bei Roeckel sucht. Die ganze Schilderung auf den Seiten 182, 183, z. B., ist Punkt für Punkt dem Buche Roeckel's, S. 21—31, entnommen; für das Pittoreske sorgen nur auch hier wieder die uns bekannten Formeln: „schrieb mir Roeckel“, „hörte ich wieder“, u. s. w. — Aber auf Seite 183 kommt zum ersten Male in diesem Kapitel der Name „Wagner“ vor, und zwar gibt es dem Praeger die Gelegenheit zu einer ganz schamlosen Fälschung. Praeger erwähnt nämlich hier, dieses einzige Mal, Roeckel's Schrift; er sagt: „In einer Beschreibung dieser aufgeregten Zeit, welche Roeckel auf meinen Rath**) später publizirte, erzählte er, dass Wagner Kunde bekam, sein Freund solle nach der Sitzung gefangen genommen werden; er eilte deshalb gleich zur Versammlung und rief seinen Freund heraus, u. s. w., u. s. w.“ Also dieses eine Mal, und

*) Die meisten sind in der Bibliothek des British Museums vorhanden, also auch einem Londoner, wie Praeger, zugänglich.

**) Eine höchst unwahrscheinliche Behauptung; nirgends ist Praeger in der Schrift genannt, und wir wissen, dass die beiden Männer später in gar keiner Verbindung mit einander standen.

um seine Behauptung zu bekräftigen, um es zu verhindern, dass irgend Jemand ihre Richtigkeit bezweifle, beruft er sich auf Roeckel's Schrift; er scheint gedacht zu haben, dass Niemand sich die Mühe geben würde, die Richtigkeit dieses Hinweises zu prüfen, — der Erfolg wäre also sicher. Nun bitte ich aber den Leser Roeckel's Buch dort aufzuschlagen, wo das zweite Kapitel „Eigene Erlebnisse“ beginnt (1. Aufl. S. 143, 2. Aufl. S. 56), und wo die betreffende Episode und die Abreise Roeckel's nach Prag ausführlich erzählt wird; der Name Wagner's kommt gar nicht vor!*) — Zum zweiten Male steht der Name Wagner auf S. 185, und hier treffen wir eine womöglich noch unverschämtere Fälschung an. — In Roeckel's sehr ausführlichem Bericht, gespickt mit den Namen aller Männer, die von nah oder fern mit dem Aufstande etwas zu thun hatten, kommt der Name Richard Wagner's nur an zwei Stellen vor, sonst nirgends. Die zweite Stelle (S. 82) ist belanglos; die erste dagegen sehr wichtig (S. 58, erste Aufl. S. 146). Auf S. 185 nun gibt Praeger eine Paraphrase des ganzen betreffenden Absatzes, aber indem er, wo es ihm für seine These passt, Roeckel andere Worte in den Mund legt; die obligate Begleitungsfigur: „Ich habe Briefe vor mir — — ich zitire hier Folgendes“ fehlt natürlich auch hier nicht. Was lässt nun Praeger den Roeckel sagen? „Kaum war ich erst drei Tage in Prag, als ich schnell zurückberufen wurde, indem ein unerwarteter Ausbruch stattgefunden hatte. Richard Wagner, dessen jahrelange Verfolgung durchaus nicht ihre Erklärung in der Thatsache findet, dass er nicht den Unterschied verstanden habe, welcher zwischen seinen Berufspflichten als königl. Kapellmeister und auf der anderen Seite als Bürger ihm oblagen, und der als Kapellmeister nicht die Bürgerpflicht aufgeben wollte, war längst durch die bis dahin noch gänzlich unerfüllten Versprechen von 1848 ausser sich.“ — Was aber schreibt Roeckel in Wahrheit? „Ich war kaum drei Tage in Prag gewesen, als mich die gänzlich unerwartete Nachricht von den in Dresden eingetretenen Ereignissen wieder fortrief. Richard Wagner — dessen spätere langjährige Verfolgung ihren einzigen Grund nur in dem Zorn darüber haben konnte, dass er zwischen Berufspflicht und Gewissen zu unterscheiden und auch als königlicher Kapellmeister noch frei zu denken wagte — hatte sich längst im tiefsten Missmuth von der mit so lebhafter Begeisterung begrüßten Erhebung des Jahres 1848 wieder abgewendet und Trost für die bittere Enttäuschung in seinen künstlerischen Entwürfen gesucht.“**) — Wer hier noch nicht die Ueberzeugung gewinnt, dass dieser ganzen Schilderung Praeger's, diesem ganzen lügenhaften Aufbau, eine bestimmte, böswillige Absicht zu Grunde liegt, — dem ist nicht zu helfen! — Und dennoch kann ich nicht umhin, noch auf die letzte, ebenso schamlose Fälschung des Roeckel'schen Berichtes aufmerksam zu machen. Auf S. 93 seines Buches (S. 224 der ersten Aufl.) führt Roeckel die acht Anklagepunkte an, welche gegen ihn vorgebracht wurden und auf Grund welcher seine Verurtheilung erfolgte.***) Praeger schreibt nun (S. 194): „Die offizielle Verhandlung liegt vor mir, und da sie ebensowohl Wagner betrifft, will ich hier reproduziren (!), was Beide angeht. Die Anklage enthielt acht verschiedene Punkte: — —.“ Und nun zählt Praeger sie auf; ganz genau ist keiner wiedergegeben, aber annähernd; als letzten Punkt schreibt er aber: „dass er (Roeckel) mit im Komplott war, die rechtmässige Obrigkeit über

*) Dass auch Haimberger, der bei Praeger überall eine wichtige Rolle spielt, nicht genannt wird, sei nebenbei erwähnt.

**) „Die Meistersinger (leise für sich): Ja wohl! Ich merk'! 's ist ein ander Ding, ob falsch man oder richtig sing'!“

***) Wie schon erwähnt, findet man sie auch bei Dinger, S. 217.

den Haufen zu werfen, welches aus dem Wagner'schen Briefe nach Prag herauskalkulirt wurde, den man bei ihm fand.“ Vom ersten bis zum letzten Wort ist das eine pure Erfindung Praeger's! In keinem einzigen der acht Anklagepunkte ist von Wagner die Rede, noch von seinem Brief nach Prag, noch von einem „Komplotte“. Also wiederum eine direkte, kaltblütige Lüge! — Was den berühmten Brief Wagner's an Roeckel nach Prag anbelangt, jenes wichtige Dokument, welches wohl das einzige wirklich belastende Moment gegen Wagner bildete*), und zwar nur in Folge einer Missdeutung, wie Roeckel ausdrücklich versichert**), so kennt heute überhaupt kein Mensch seinen genauen Wortlaut. Roeckel selber konnte ihn in seiner Schrift nicht angeben, da der Brief gleich bei seiner Verhaftung ihm abgenommen worden war, und bei den übrigen Akten in Dresden ist er nicht vorhanden (Dinger, S. 182). Nur Praeger — der Glückliche! — weiss genau, was in dem Briefe stand; er zitirt ihn zwischen Anführungsstrichen. Aber ein kleines Unglück ist ihm dabei doch passirt: er zitirt ihn nicht ein Mal, sondern vier Mal (S. 185, 191, 192, 205), und — jedes Mal ist der Wortlaut verschieden!! —

In welcher Weise Praeger die einzige gute, sichere Quelle, aus der er schöpfte, benützt hat, das hoffe ich jetzt auch hinreichend klar dargelegt zu haben.

Aus der Menge des bisher unerwähnt gebliebenen Falschen noch zwei oder drei bezeichnende Einzelheiten. — Mit seiner Rede im Vaterlandsverein hat Wagner zeigen wollen, „dass das Königthum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte“ (Brief Wagner's vom 18. Juni 1848), er hat das Königthum vom Konstitutionalismus erlösen wollen; Praeger betitelt diese Rede ganz einfach „Die Abschaffung der Monarchie“ (S. 205) und wiederholt bei jeder Gelegenheit, Wagner habe „die Abschaffung des Königthumes angerathen!“ (S. 160, 163, 199 u. s. w.) — Praeger berichtet (S. 197): „Als er sah, das alle Häupter der Bewegung gefangen genommen waren und dass nichts mehr zu hoffen sei, dachte er auf seine eigene Sicherheit.“ Es ist dagegen bekannt, dass Wagner sehr schwer zur Flucht bestimmt wurde, da er schon damals behauptete, „er sei nur Neugieriger gewesen.“*** — Charakteristisch ist, dass Praeger (S. 198) nicht den wirklichen Steckbrief vom 16. Mai 1849 mittheilt,†) der, wie Dinger mit Recht bemerkt, „sehr mild und liebenswürdig abgefasst ist,“ so dass man sich sogar allgemein in Dresden darüber lustig machte, und der ausserdem drei Tage von der Polizei zurückbehalten wurde, wodurch Wagner die Zeit zur Flucht gewann. Praeger wählt dagegen die von Beust veranlasste „Bekanntmachung“ des Jahres 1853, weil sie für seinen „Freund“ ungünstiger lautet! (Genommen hat er sie übrigens aus Glasenapp I, 279, den er stäts des „Beschönigens“ anklagt.) — Auf S. 205 gibt schliesslich Praeger eine gedrungene Uebersicht der Ergebnisse seiner unparteiischen, wahrheitsliebenden Schilderung; er stellt links und rechts, unter je drei Punkten, verschiedene angebliche Behauptungen Richard Wagner's einander gegenüber, die sich in der That widersprechen; er behauptet hier: „das rechte Licht auf die Sache werfen zu wollen, damit Andere ihre eigene Meinung daraus schöpfen mögen“ — (das soll heissen: damit auch Andere die Ueberzeugung

*) Dinger theilt mit (S. 182), dass erst auf den aus diesem Brief geschöpften Verdacht hin, er sei Mitglied einer Verschwörung, der Steckbrief gegen Wagner erlassen wurde.

**) S. 59 schreibt er: „Die beliebte Deutung dieser, für Wagner's ferneres Schicksal so folgeschweren Aeusserung ist nur ein einzelnes Beispiel jener zahlreichen Fälle, in denen man das Verlangte zu finden wusste, wie und wo es nur immer gewünscht wurde.“ Natürlich erwähnt Praeger dieser Aeusserung Roeckel's mit keiner Sylbe.

***) Vergl. Dinger, S. 187.

†) Man findet diesen in Ashton Ellis' „Vindication“, S. 43; ausserdem bei Dinger.

gewinnen, dass Wagner ein Lügner war). Es ist aber jeder einzelne Punkt, sowohl links wie rechts, eine Fälschung! Zu denen, die wir schon kennen (Rede über „Die Abschaffung der Monarchie,“ u. s. w.) kommt hier eine neue, welche fast die gesammte deutsche Presse nachgedruckt hat. Punkt 1, rechts, lautet: „In ‚Einer Mittheilung an meine Freunde‘ 1851 heisst es: „Ich habe mich wirklich nie mit Politik abgegeben.“*) (Man merke sich: 1851 — „Nie mit Politik.“ —) Die zitirten Worte kommen aber nirgendswo in der ganzen „Mittheilung“ vor! Dagegen schreibt Wagner daselbst (IV, 377), als er im Verlaufe seiner Lebensschilderung bis zum Jahre 1848 hingelangt ist, und nun über dieses Jahr zu berichten beginnen will: „Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beschäftigt.“ Man sieht also, nicht blos ist das Zitat gefälscht, sondern jene ausdrückliche Erwähnung des Jahres 1851, in welchem die „Mittheilung“ geschrieben wurde, geschieht mit der perfiden Absicht, den Leser noch sicherer irre zu führen, indem Dieser glauben muss, Wagners Worte bezögen sich auf seinen Lebenslauf bis 1851, währenddem in der „Mittheilung,“ die Worte „Nie hatte ich mich — —“ die Zeit vor 1848 betreffen und die Einleitung bilden zu einer Schilderung der Umstände, durch welche des Meisters Aufmerksamkeit von nun ab, gerade 1848, eben auf die Politik gelenkt wurde!**)

Welchen Werth kann man Praeger's Darstellung der Ereignisse in den Jahren 1848/49 und der Betheiligung Richard Wagner's an ihnen beilegen? Diese Frage hatte ich mir vorgenommen, möglichst gründlich und klar zu beantworten. Ist mir das gelungen, so brauche ich das Ergebniss hier nicht erst noch zu formuliren.

Praeger's Begegnungen mit Wagner. — Ob noch ein ernster Leser mir weiter wird folgen wollen? Vielleicht doch; denn wenn ein Mann wie Praeger uns überhaupt etwas Interessantes über einen Mann wie Richard Wagner mittheilen kann, so wären gewiss persönliche Begegnungen die einzige Veranlassung hierzu. Ich will auch nicht leugnen, dass in Praeger's Schilderungen seiner persönlichen Erlebnisse hier und da eine Einzelheit unsere Aufmerksamkeit verdient. Leider wiegt aber das nachweisbar materiell Falsche so vor, — Praeger ist so sehr von der einen Sorge beseelt, sich selbst überall in den Vordergrund zu schieben, auf Kosten der Wahrheit, — und die Urtheile, die er über Wagner „wie er ihn kannte“ einzustreuen beliebt, sind zum Theil so albern, zum Theil so widersprechend, dass es ein recht mühseliges Beginnen ist, das Bischen Weizen von der vielen Spreu zu scheiden. Mein Amt hier ist beschränkter; ich will nur davor warnen, dass Praeger jemals als „historische Quelle“ benützt werde. — Darum nehme ich mir im Folgenden nur vor, darauf aufmerksam zu machen, dass bei der Schilderung einer jeden der acht oder neun Begegnungen Praeger's mit Wagner nachweisbar falsche Behauptungen, ja zum Theil absichtliche, gänzliche Verdrehungen der Wahrheit vorkommen. Dieser Nachweis geschieht mit Auswahl aus einem voluminösen Material; er soll also nicht etwa als eine Auf-

*) Herr Hanslick übertrumpft noch den Praeger, denn er schreibt diese Worte als etwas Allbekanntes ab! Und er fügt streng hinzu: „Das gerade Gegentheil ist wahr.“ (N. Fr. Pr. vom 21. 8. 92).

**) Hätten die Herren Praeger, Hanslick und Konsorten in ihrem vielbeschäftigten Leben die Zeit gefunden, Wagner's Schriften wirklich zu lesen, so hätten sie jenem geschickt fabrizirten Zitat gegenüber die Worte des Meisters drucken können: „Wer sich unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich selber!“

zählung der historischen Irrthümer bei Praeger gelten, sondern als ein an einzelnen Beispielen dargethaner Nachweis einer so gänzlichen Unzuverlässigkeit, dass kein ehrlicher Forscher sich jemals in Zukunft auf diesen Namen berufen wird.

Praeger begegnete Wagner zum ersten Male 1855. Ehe er aber diese Begegnung schildert, widmet er nach seinem Bericht über die Vorgänge des Jahres 1849 noch zwei Kapitel dem Leben des Meisters in Zürich und seinen in jener Zeit entstandenen Schriften, oder vielmehr seinem „*Judenthum in der Musik*“, denn dieser Brochüre schenkt er zwölf volle Seiten, den ganzen übrigen Werken zusammen (Oper und Drama, Kunstwerk der Zukunft, u. s. w.) drei Zeilen!

Ueber diese zwei Kapitel einige Worte im Vorübergehen. Sie sind gespickt mit Irrthümern. Der unterhaltendste ist die Angabe, dass die „Meistersinger“ im Jahre 1831 begonnen, im Jahre 1862 beendet wurden! (S. 212). — Nicht ganz so harmlos ist die Aufzählung (S. 214) der Opern, die der Meister in Zürich persönlich dirigirt haben soll. An verschiedenen Stellen seines Buches versucht nämlich Praeger seine Leser glauben zu machen, Wagner habe eine besondere Vorliebe für Rossini und Meyerbeer gehabt; auch hier verfolgt er diesen Zweck mit folgender Liste: „Robert, Hugenotten, Tell, Jüdin und Regimentstochter.“ Diese Liste der angeblich vom Meister dirigirten Opern beträgt sowohl durch das, was sie verschweigt, wie durch das, was sie sagt; denn wenn wir Wagner's Brief an Uhlig, Nr. 18, Glasenapp's Biographie (I, 325) und die interessanten Mittheilungen in der Allgem. Musik-Zeitung vom 22. Mai 1885 zu Rathe ziehen, so erfahren wir, dass Wagner in Zürich den „Don Juan“, den „Freischütz“, die „Weisse Dame“, den „Fidelio“ und den „Wasserträger“ dirigirte; das sind allerdings auch genau fünf Opern, aber andere! Dazu kommt noch sein eigener „Fliegender Holländer“. Dass der Meister ausserdem kein einziges anderes Werk dirigirt habe, vermag ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten; sein Brief an Uhlig gibt uns aber genauen Bericht darüber, welche Opern er noch bereit war zu übernehmen: „Mir bleiben noch 3 Mozartische, — vielleicht die Euryanthe — und die wenigen Opern aus der französischen Schule bis Boiëldieu — also von Méhul, Cherubini etc. — übrig.“*)

Was nun Wagner's Stellung dem Judenthume gegenüber anbelangt, so bekennt sich Praeger ganz offen (S. 219) als „einen theilweise gänzlich Andersdenkenden“. Es ist vielleicht nicht schlecht, wenn mancher Anhänger von Bayreuth zum Nachdenken darüber angeregt wird, warum wohl der Meister mehrfach treue Freunde unter den Juden gefunden hat, Leute, die den stolzen Germanen als Beispiel dienen könnten, namentlich mit Bezug auf ihre schnelle Erkenntniss der gewaltigen Bedeutung Wagner's. Nur übertreibt Praeger so arg, dass er unwillkürlich Widerspruch hervorruft. Durch die einseitige Hervorhebung jeder jüdischen Bekanntschaft bekommt der Leser den Eindruck, Wagner habe fast nur mit Juden verkehrt; Praeger spricht auch von seinem „stäten Zusammensein mit Israeliten, bis zu seinem Ende“ (S. 89). Auch sonst scheint sich Praeger zum Anwalt der Juden berufen zu fühlen; er versichert, „dass die Juden in irgend einem Lande, in dem sie wohnhaft sind, ganz besonders patriotisch und national gesinnt sind“ (S. 222); will er über die Grundeigenthümlich-

*) Von grossem Interesse ist auch die vollständige Liste aller von Wagner in Zürich dirigirten Orchesterwerke (Allg. M. Ztg. wie oben); er hat ausschliesslich Werke von Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber und sich selbst zur Aufführung gebracht.

keiten des angelsächsischen Charakters informirt sein, so erkundigt er sich bei Disraëli (S. 72); u. s. w.*) In dieser Beziehung begegnen wir einer wirklich haarsträubenden Behauptung: Haydn, Mozart und Weber halte man „ganz allgemein“ für Juden!! (S. 77). Zwar bezeichnet Praeger diesen Glauben als einen Irrthum; aber ich meine, wir müssen auf der Hut sein, sonst stämpelt sie der nächstfolgende Praeger schon endgültig dazu.**)

London 1855. Durch Wagner's Brief vom 8. Januar 1855 (S. 236) trat Praeger zum ersten Male in seinem Leben in Verbindung mit dem Meister. — Schon diese einfache Thatsache hat Praeger durch eine allmähliche Legendenbildung zu verwischen gewusst. — Wagner folgte 1855 einem Rufe der Londoner „Philharmonischen Gesellschaft“. Sein Name war in London schon gut bekannt; gerade in der Philharmonischen Gesellschaft war seine Tannhäuser-Ouvertüre vor nicht langer Zeit zur Aufführung gelangt (Brief von Liszt, II, 51); und da das Komitee sich nach einem neuen Dirigenten umsah und es in seiner Mitte einen Mann wie Sainton zählte, der bereits das „Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ gelesen und Wagner „feurig ergeben“ war, so kann die Berufung Wagner's weder Verwunderung verursachen, noch bedarf sie vieler Erklärungen. Dass Sainton „die Berufung veranlasst“ habe, sagt der Meister ausdrücklich, (Brief an Liszt vom 16. Mai 1855, II, 74), und damit ist diese Frage definitiv entschieden.***) Der Sekretär der Gesellschaft (Hogarth) schrieb in den letzten Tagen von December 1854 an Wagner; Wagner beantwortete diese vorläufige Frage noch am selben Tage und schrieb zugleich an Liszt, er solle ihm schnell Rath geben (Bfe. II, 47); bald darauf kam Mr. Anderson, der Geschäftsführer des Vereins, persönlich nach Zürich und zwischen ihm und dem Meister wurden die definitiven Abmachungen getroffen. — Indessen hatte aber Wagner auch an Eduard Roeckel geschrieben und ihn um seinen Beistand gebeten; dieser wohnte aber nicht in London, sondern in Bath; darum rieth er Wagner, sich an Praeger zu wenden und legte einen Einführungsbrief an diesen bei. Am 8. Januar schrieb nun Wagner an Praeger, legte den Brief Eduard Roeckel's als Einführung bei†) und bat zu entschuldigen, „dass er ihm so kühn auf den Hals falle“. (Praeger, S. 237). Daraufhin schreibt Praeger seinen ersten Brief an Wagner, und Letzterer erwidert in seinem zweiten Briefe: „Sie zeigen sich in Ihrem Briefe ganz genau so, wie ich Sie zu finden erwartete.“ (S. 238). Praeger übernimmt nun einen Theil der geschäftlichen Plackereien, besorgt die Wohnung für Wagner, läuft mit ihm zum Hutmacher — — kurz er thut alles das, was man von einer „guten Seele“ erwarten kann; gewiss war ihm der Meister auch herzlich dankbar und wird er ihm diese treue Dienstleistung sein

*) Von den Londoner Juden gilt folgender Satz, S. 222, dessen Sinn noch kein Mensch ergründet hat: „Hier war ein Mr. Salomons Alderman der City und später selbst Lord Mayor, welches die höchste Würde in der City ist, ebenso wie auch der selbe Jude und noch verschiedene andere Parlamentsmitglieder waren.“ (!?)

**) Bei Wagner haben wir das selbe Unglück vor der Hand nicht zu befürchten, denn Praeger versichert: „Wagner versteckte sich hinter seine deutsche Geburt“ (S. 222). Dort ist er hoffentlich vor solcher „ganz allgemeinen Ansicht“ ge- und verborgen.

***) Ich bitte den Leser, das nicht zu vergessen, da die Behauptung, er selbst habe die Berufung des Meisters nach London veranlasst, eine Hauptstütze von Praeger's Ruhmredigkeit ist.

†) Der Leser entsinnt sich, dass diese entscheidende Thatsache in der deutschen (späteren) Ausgabe einfach gestrichen, in der englischen aber noch erwähnt ist.

Leben lang nicht vergessen haben. — Nun sehe man aber, zu welchen Dimensionen Praeger diesen ganz einfachen und natürlichen Hergang aufgebauscht hat! Schon im Vorwort sagt er (S. VIII): „Es gelang ja auch nur durch meine persönlichen Bemühungen, dass Wagner 1855 als Dirigent der Phil. Konzerte nach London berufen wurde und dem Rufe folgte!“ Und dann erzählt er (S. 232 u. f.), wie er, Praeger, die Begeisterung in Sainton weckte, wie er dann vorgeladen wurde, „den versammelten Direktoren (der Philharmonie) die nöthigen Erklärungen zu geben, wer Wagner sei (!), was er geschaffen habe — —“*) wie „die sieben Direktoren, alle schon ältliche Herren, sich durch Pr. so ins Feuer bringen liessen, dass sie einstimmig Wagner's Berufung beschlossen und Praeger eine Dankrede hielten,“ u. s. w. „Die ganze Angelegenheit“, schreibt Praeger, „kam in meine Hände — — Ich schrieb sogleich an Wagner nach Zürich, gab ihm ganz detaillirte Nachricht über den ganzen Hergang der Sache und annonzirte ihm den kommenden Antrag, den er auch gleich am 8. Januar 1855 mir als erhalten ankündigte.“ — Diese ganze Erzählung ist vom ersten bis zum letzten Worte unwahr! Der erste Brief Wagner's, selbst in der von Praeger veranstalteten Fassung, bezeugt das, — denn weder ist eines früheren Schreibens Praeger's erwähnt, noch wird irgend einer besonderen Betheiligung Praeger's bei der Antragstellung gedacht. Und wir besitzen nicht blos in Wagner's Korrespondenz mit Liszt den — theils positiven, theils negativen — Beweis, dass obige Schilderung jeder thatsächlichen Grundlage entbehrt, sondern Praeger war selber so unvorsichtig, am 4. Januar 1856 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“**) die ganze Geschichte von Wagner's Berufung nach London zu erzählen, und er hat damals eine weit bescheidenere Rolle für sich in Anspruch genommen! In diesem Bericht aus dem Jahre 56 ist gar nicht davon die Rede, dass Praeger mit dem Direktorium in irgend eine Berührung gekommen wäre, oder gar, dass er „die sieben alten Herren ins Feuer gebracht“, viel weniger, dass die „ganze Angelegenheit in seinen Händen geruht hätte“. Er gibt auch ausdrücklich zu verstehen, dass Wagner später die Korrespondenz mit ihm begonnen hätte, obgleich sie sich „nie gesehen hatten“ und indem „ein lieber Freund sie mit einander bekannt gemacht habe“. Seine jetzige Erzählung hat er also im Voraus selber widerlegt! An und für sich könnte uns dieser ganze Sachverhalt ziemlich gleichgültig sein; es ist aber offenbar nicht gleichgültig, unter welchen Bedingungen Wagner und Praeger sich zum ersten Male begegneten — ob Praeger der mächtige Protektor des Meisters im fremden Lande war, oder der gutwillige, bescheidene Landsmann, von welchem Wagner hundert Dienste annahm, um die er einen Sainton oder einen Klindworth nicht gern gebeten hätte. Letzteres war in Wahrheit der Fall; und hierdurch wird auch das ganze spätere Verhältniss zwischen den beiden Männern klar bezeichnet; mit gütiger, treuer Dankbarkeit gedachte der grosse Meister der Dienste, die ein bescheidener Freund ihm einmal geleistet hatte; ein näheres Verhältniss hat niemals bestanden, und man könnte über Praeger's ungeheuerliche, lächerliche Behauptung: „Der wiederholte Austausch unserer Ideen zeigte uns immer ganz klar, wie genau wir uns gegenseitig verstanden hatten und wie übereinstimmend wir urtheilten!“ (S. 325) herzlich und gutmüthig lachen, wenn Praeger es nicht für nöthig gefunden hätte, seiner albernen Eitelkeit zu Liebe Geschichte zu fälschen. — Geborene Londoner waren sehr erstaunt, als sie die Beschreibung (S. 244—248) von dem, was

*) Es waren dort schon Werke von ihm aufgeführt worden, wie ich vorhin schon erwähnte!

**) Auf diesen Aufsatz bezieht sich Wagner's Brief an Praeger vom 15. Januar 1856 (S. 299).

Wagner im Laufe seines ersten Morgens in London, von Praeger geführt, vollbracht haben soll, lasen; wer London kennt und die enormen Entfernungen ermisst, weiss, dass, was hier behauptet wird, eine buchstäbliche, absolute Unmöglichkeit ist. Doch es könnte sich hier um eine dichterische Lizenz handeln, das Zusammendrängen mehrer Tage in einen einzigen. Das Wesentliche ist jedoch, dass nach dieser Beschreibung Praeger es ist, der Wagner überall einführt, und wir besitzen Beweise, dass er es nicht that. Auf S. 247 z. B. stellt er den Meister bei Sainton vor (auch an jenem ersten Morgen); die „Quarterly Review“ vom Juli 1888 hat aber Erinnerungen von Sainton gebracht, und dieser beschreibt, wie Wagner ihn zum ersten Male eines Morgens früh um 9 Uhr besuchte, wie er zwei volle Stunden sich lebhaft mit ihm unterhielt, und wie sie zuerst verlegen waren, welche Sprache sie wählen sollten, da sie keinen Dolmetscher — also gewiss nicht einen Praeger — zur Hand hatten! — Aehnlich macht es Praeger S. 252 mit Klindworth; er sagt: „Karl Klindworth, den ich bei Wagner als Schüler Liszt's einführte“ — „Wir wissen aber aus dem „Briefwechsel“, dass Liszt selber es war, der Klindworth bei Wagner einführte (II, 57), und Wagner schreibt ausdrücklich: „Klindworth, für den ich Dir sehr danke.“ (II, 63) — Lauter Kleinigkeiten, wenn man will, aber eine kommt zur anderen, um in uns ein falsches Gesamtbild von dem Verhältniss Praeger's zum Meister zu erwecken. — Ebenfalls nachweisbar falsch ist die Geschichte von der Zusammenkunft von Berlioz und Wagner in Praeger's Haus. (S. 274). Sie soll am Abend des siebenten Konzertes stattgefunden haben. „Berlioz wohnte dem Konzerte bei,“ meldet Praeger, und sie gingen dann Alle zusammen heim. Nun will es der Zufall, dass Liszt in seinem Brief vom 10. Juli 1855 (II, 88) einen langen wörtlichen Auszug aus einem Brief von Berlioz mittheilt, in welchem dieser es lebhaft bedauert, dass er gerade diesem speziellen Konzert nicht beiwohnen konnte, weil er selber einer „scheusslichen Chor-Probe — an dem selben Tage und zu der selben Stunde beizuwohnen“ gezwungen war! Also Alles stimmt bei Praeger's Erzählung gewiss nicht, wahrscheinlich stimmt gar nichts. Denn während Praeger die Sache so darstellt, als hätte er sich — und ohne grossen Erfolg — darum bemüht, „zwei so eminente Geister einander mehr zu nähern“, erzählt Wagner (Briefe an Liszt, II, 86 und 87), dass er „eine herzliche und innige Freundschaft für Berlioz gefasst habe“, — er spricht von seinen Zusammenkünften mit ihm, namentlich „allein bei Sainton“, und schreibt noch: „Nach meinem letzten Konzerte besuchte er mich noch mit meinen übrigen wenigen Londoner Freunden; seine Frau war auch mit; wir blieben bis früh 3 Uhr beisammen und trennten uns für diesmal unter herzlichen Umarmungen.“ Und da ist es doch sehr auffallend, dass Praeger, der gewiss dabei war, der ja auch ausführlich über diese Nacht berichtet, — „Es war heller Tag geworden, als wir Wagner am Morgen des 26. Juni verliessen“ (S. 281) — dass er der Gegenwart Berlioz' mit keinem Worte erwähnt! Eines steht gewiss fest, dass Praeger auch bezüglich des Verhältnisses zwischen Wagner und Berlioz nicht die Rolle gespielt hat, die er sich in seinem Buche zuschreibt.

Unser werther Mitarbeiter, Mr. Wm. Ashton Ellis, hat gerade diesen Londoner Aufenthalt des Meisters mit grosser Ausführlichkeit und Gründlichkeit studirt und die vielen Irrthümer von Praeger's Darstellung Punkt für Punkt ausführlich nachgewiesen. Da Zeit und Raum nachgerade knapp werden, schien es rathsam, sich an dieser Stelle darauf zu beschränken, die gänzliche Unzuverlässigkeit Praeger's an einigen schlagenden Beispielen recht fühlbar zu machen, wobei die verdienstvollen Forschungen des soeben genannten, hochgeschätzten Freundes frei benutzt worden sind.

Zürich 1856. (?) — „Im Sommer des Jahres 1856 besuchte ich Wagner in Zürich und weilte zwei Monate in dem reizenden Chalet, in der Enge“. (S. 305.) Hier müsste uns Praeger also eigentlich das Interessanteste über Wagner zu erzählen haben. Man denke: zwei ganze Monate unter seinem Dache! Wir sind schon ein wenig enttäuscht, wenn wir beim ersten Durchblättern des Buches entdecken, dass dieser Episode nur knapp 20 Seiten gewidmet sind. Praeger sagt: „wir blieben den grössten Theil der Zeit zusammen*) und hatten unendlich viele Unterredungen über Kunst und Wissenschaft, in welchen (!) der modernen Philosophie ein bedeutender Platz eingeräumt wurde.“ (S. 305.) Von einem Verfasser, der nicht davor zurückschreckt, selbst die intimsten Angelegenheiten in geradezu skandalös-taktloser Weise zu besprechen, und zwar auf Grund des einzig bis zu ihm gedrungenen eitelsten Klatsches, hätten wir erwarten dürfen, dass er uns von den „unendlich vielen Unterredungen“ über Kunst, Wissenschaft und Philosophie manches Meisterwort mittheilen würde. Statt dessen finden wir aber nur auf einer einzigen Seite (310) ein Paar haarsträubend alberne Bemerkungen über Schopenhauer — „der Praeger nicht so neu und so gross vorkam, wie das bei Wagner der Fall war“! — und über den Pessimismus**) die Privatansichten des Herrn Ferdinand Praeger. Nicht ein einziges Wort Richard Wagner's wird uns übermittelt! Schon diese blossе Thatsache ist für das Verhältniss, welches zwischen den beiden Männern geherrscht haben mag, bezeichnend genug, und wir begreifen den versteckten Witz, der darin lag, als Wagner Praeger nach Zürich einlud, damit er ihn seinem Papagei und seinem Hund vorstellen könne (S. 281), sicherlich auch „guten Seelen“, denen er aber seine Gedanken über Kunst, Wissenschaft und Philosophie ebenfalls nicht mitgetheilt haben wird. — Diese merkwürdige Lücke in Praeger's Buch hat aber noch eine andere Erklärung: Praeger war gar nicht in Zürich im Jahre 1856, das ist sicher; und es ist höchst wahrscheinlich, dass er auch im Jahre 1857 nicht zwei Monate da gewesen sein kann, sondern eine sehr viel kürzere Zeit. Wir stehen hier also wieder vor einer — — Dichtung!

Mehr wie ein Umstand beweist, dass Praeger 1856 nicht in Zürich war: 1) Wagner bekam einen heftigen Anfall von Gesichtsröthe im April 1856 und reiste deshalb schon im Mai nach Mornex bei Genf, wo er auch den grössten Theil des Sommers über blieb.***) 2) Praeger sagt ausdrücklich, er habe „im reizenden Chalet“ gewohnt (S. 305), es ist auch von „der herrlichen Aussicht“ die Rede (S. 303) und von den „freundlichen Nachbarn Frau und Herr W.“ (S. 315); in dieses Chalet zog nun Wagner erst in den letzten Tagen vom April 1857! (vergl. Briefe an Liszt, II, 162). 3) Praeger ist nach seinem eigenen Bericht ein einziges Mal in Zürich gewesen, und dass er 1857 dort war, wissen wir aus einem Brief des Meisters an Fischer vom 29. Oktober 1857 mit Gewiss-

*) In der engl. Ausg. (S. 288): „Wir blieben die ganze Zeit bei einander, und besprachen in einer durchaus ernsten, philosophischen und logischen (!) Art Kunstfragen.“

**) Praeger zitiert hier aus den „Fragmenten“ (S. 55) den Satz: „Der ist des Lebens nicht werth, für den es keinen Reiz hat“ und meint dazu: „Eine solche These wäre von ihm in den Tagen der Noth nicht ausgesprochen worden, und sie war deshalb nur der glücklichen Veränderung seines Schicksals zuzuschreiben!“ Wäre aber Pr. nicht so „rasend oberflächlich“ gewesen, so hätte er gewusst, dass dieser Spruch gerade aus den Jahren 1849–51 datirt!

***) Es ist als sicher anzunehmen, dass der lange Brief Wagner's an Praeger (S. 302–304) nicht von Mai 1856, sondern von Mai 1857 ist; denn der Meister schreibt aus Zürich, ist gesund und komponirt den Siegfried, was Alles auf Mai 56 nicht stimmen würde. Hier liegt also ein Fall von absichtlicher Datenfälschung vor!

heit; Wagner schreibt daselbst (S. 340): „Doch hatte ich deutsche Besuche, Ed. Devrient, Praeger und Roeckel (aus England), Robert Franz u. a. m. waren diesen Sommer länger und kürzer bei mir, und es wurde viel musiziert.“ 4) Praeger erzählt, dass Wagner während seiner Anwesenheit in Zürich am zweiten Akte des „Siegfried“ komponirte; nun hatte Wagner aber am 12. Juli 56 den ersten Akt noch nicht begonnen (Briefe an Liszt, II, 128); am 6. Dezember 56 war die erste Scene des ersten Aktes noch nicht in der Skizze fertig (ebenda 143); am 8. Mai 57 meldet Wagner, dass er den zweiten Akt noch nicht begonnen habe (ebd. 166); am 30. Mai 57 sendet er Liszt Fafner's soeben „früh nach einer guten Nacht“ komponirtes „Ich lieg' und besitze“; kurz, im Sommer 56 hat Wagner am zweiten Akt „Siegfried“ nicht gearbeitet, sondern im Sommer 57. — Diese vier Punkte genügen, um das Datum von Praeger's Besuch unwiderleglich festzustellen: er fand im Sommer 1857 statt. — Ueber die wahrscheinliche Dauer des Besuches konnte ich nichts ganz Positives feststellen. „Eingeweiht“ wurde das Gaststübchen im neuen Chalet durch Eduard Devrient in den ersten Tagen des Juli (Wagner-Liszt, II, 177*); und noch am 17. Juli 1857 schreibt Wagner an Praeger und erwähnt gar nicht seines Kommens (S. 326; dieser Brief muss von 57 sein, da Wagner sagt: „Ich bin hart an der Arbeit mit meinem Siegfried“; denn Juli 56 hatte er ihn noch nicht begonnen und Juli 58 hatte er ihn schon längst bei Seite gelegt); vor Anfang August kann Praeger also kaum in Zürich gewesen sein; und Pohl, der Ende August 57 den Meister besuchte, erwähnt Praeger's Gegenwart nicht. Was er erzählt, dass Wagner am 25. August das in der Bleistiftskizze eben vollendete „Waldweben“ vorspielte (Musik. Wochenbl. 1883, S. 337), zusammengehalten mit Praeger's Erzählung (S. 315), dass Wagner während seines Aufenthaltes an einer späteren Scene arbeitete (der letzte Auftritt des Mime), würde uns vermuthen lassen, dass der Besuch Praeger's erst im September stattfand; enthält aber auch jene Erzählung eine der üblichen Unrichtigkeiten, dann blieben für den Besuch nur ein Paar Augustwochen zwischen Anfang und Ende des Monats frei. Für „zwei Monate Sommer“ ist in keinem Falle mehr Zeit. Entscheidend ist aber die Thatsache, dass die „freundlichen Nachbarn“, deren „fast täglichen Besuches“ Praeger ausdrücklich Erwähnung thut (S. 323), ganz und gar keine Erinnerung dieses betreffenden Herrn haben; sie entsinnen sich weder der Person, noch des Namens, obwohl alle damaligen Freunde des Meisters noch frisch in ihrem Gedächtniss leben.***) Wie wäre das denkbar, wenn sie während zweier Monate täglich mit Praeger zusammengekommen wären?***)

Einen höchst wichtigen Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters soll dieses Kapitel angeblich liefern: die allererste Anregung zum Tristan-Drama! (S. 312, 313.) Dieses merkwürdig eigensinnige Pochen auf die Zahl sechs und fünfzig, diese Verlängerung des Besuches auf zwei ganze Monate verfolgen den einen, einzigen Zweck, dieser Legende Wahrscheinlichkeit zu verleihen! Praeger erzählt, er habe Wieland's „Combabus“ vorgeschlagen, (!) was aber Wagner zu „optimistisch“ erschien! Nun „besprachen sie Tristan hin und her,“ und Praeger

*) Praeger gibt zu verstehen (S. 321), die bekannte Aufforderung des Kaisers von Brasilien wäre während seines Züricher Aufenthaltes gekommen; das ist ganz unmöglich, da Wagner schon am 8. Mai 57 Liszt davon spricht (II, 164). Also wieder eine — — Erfindung.

**) Mittheilung des Mr. W. A. Ellis, der im Sommer 1892 die Gelegenheit hatte, Erkundigungen einzuziehen.

***) Der Kern zu dieser Erfindung des zwei Monate währenden Besuches liegt wahrscheinlich in jenem Brief des Meisters von Mai 1857, wo Praeger des Meisters Worte: „Noch zwei Monate, und Du wirst bei mir sein“, umgedeutet hat in: „Zwei Monate wirst Du bei mir bleiben.“ Vergl. oben S. 210.

sagt (in der englischen Ausg. S. 293) ausdrücklich, dass Wagner gar nicht daran zu denken schien, es „als Libretto“ zu gebrauchen; diese Besprechung trug aber ihre guten Früchte, denn am nächsten Morgen, als sie alle beim Frühstück sassen, da „fachte das Sujet (!) ihm zum ersten Male den Funken der Inspiration an,“*) „das Leitmotiv der Isolde fiel ihm ein, doch wegen des Libretto war er noch nicht, wie er sagte, im Reinen!“ — Die Leser dieser Blätter brauche ich nicht erst daran zu erinnern, dass Wagner bereits im Jahre 1854, also ehe er jemals Praeger gesehen hatte, an Liszt meldet: „er habe einen Tristan und Isolde im Kopfe entworfen“ (II, 46), dass er immer wieder von diesem Plane schreibt, bis er endlich im Juni 57 (II, 174) meldet, dass er an die Ausführung gehe; als Pohl Ende August 57 in Zürich war, sagte ihm der Meister, er sei mit der Dichtung der zwei ersten Akte fertig! Dass man sich so blossstellen kann, — das thut Einem wirklich selbst für einen Praeger Leid! Und gerade diese spezielle Anekdote, die der gute Mann mit so viel Stolz erzählt, zeigt uns ganz genau, welches Verhältniss zwischen Praeger und Wagner bestand: — Wagner hatte am 28. Juni an Liszt geschrieben: „Was den Tristan, absolutestes Stillschweigen!!!“ — und nun, währenddem er mit Männern wie Pohl und Franz Müller u. A. das werdende Werk doch besprochen hatte, ahnt Praeger, der Gast des Hauses, nicht einmal, dass während er oben, in dem „Stübchen mit der schönen Aussicht,“ sich den Kopf über Schopenhauer zerbricht, — von dem Wagner ihm so liebenswürdig scherzend gesagt haben soll, „er solle ihm die schwierigen Stellen erklären!“ — der grosse Meister die letzte Hand an die Dichtung des ewigen Werkes legte. Und welches Licht wirft gerade diese Erzählung in das tiefste Herz des gewaltigen Dichters! welche unfassbare Güte und Milde und Geduld offenbart sie uns! Der Mann, der soeben vielleicht „Noch losch das Licht nicht aus, — noch ward's nicht Nacht im Haus“ geschrieben, lässt sich von einem Praeger — „Combabus“ als „Libretto“ vorschlagen und wirft ihn nicht zum Fenster hinaus! Er schweigt dazu still, sieht nur die gute Absicht und lenkt sanft das Gespräch auf alte Lustspiele, schweizer Gebäck (S. 311), u. s. w.; „dem guten Praeger musste doch auch etwas Entschädigung für die Londoner Episode angeboten werden“ (S. 316)!**) — Und deswegen ist auch gerade diese Episode wirklich von sehr grossem Werthe; sie ist bei Weitem das Kostbarste, was wir aus diesem sonst so dünnen Buche schöpfen können. Für diesen — unwillkürlichen — Einblick in die himmlische Herzensgüte des Meisters wollen wir dem Verfasser Vieles nachsehen!

Paris, 1859—61. — Wann und wie oft hat Praeger Wagner in Paris besucht? Es ist unmöglich, aus seiner — wohl absichtlich — konfus gehaltenen Darstellung das zu entnehmen, und die Sache wird noch ärger, wenn man die englische und die deutsche Ausgabe neben einander hält, die sich gerade in diesem zweiundzwanzigsten Kapitel immerfort widersprechen. Es ist ja auch

*) In der deutschen Ausgabe steht allerdings, diese Behauptung wäre „etwas gewagt“; in der englischen dagegen steht sie ganz positiv: „Such is the history of the first promptings —“ (S. 294). Praeger hat auch stäts erzählt, er sei der Urheber des Tristan-Gedankens, er habe den Meister darauf aufmerksam gemacht, so dass in der englischen Uebersetzung von Wolzogen's „Leitfaden durch die Musik zu Tristan“ (1884), vom Uebersetzer (Mosely) dieser „conte à dormir debout“ als historisch bekannte Thatsache hinzugefügt ward!

**) Dass Praeger seine „Kenntniss der holländischen Sprache und des Plattdeutschen besonders befähigte, das Altddeutsche (Mittelhochdeutsche ist gemeint!) leicht zu verstehen“, — das ist wieder so ein Phänomen, wie es nur einem Praeger passiren kann!

gänzlich ohne Belang, denn irgend etwas Interessantes oder Neues hat er nicht zu melden. Nur auf zwei besonders kühne — — Erfindungen will ich aufmerksam machen; sie mögen für die Beurtheilung des Uebrigen maassgebend sein.

Praeger spricht vom Herbst 1859 und sagt (S. 327): „Wagner hatte mich wegen des Eigenthumsrechtes seiner Werke in Frankreich konsultirt, und ich empfahl ihn deshalb an einflussreiche Freunde, welche sich der Sache annahmen.“ Also auch hier — Praeger der Protektor, Praeger, der Wagner in Paris einführt, Praeger, den Wagner bei jedem wichtigem Schritte konsultirt, u. s. w. — Nun muss man wissen, dass Wagner schon bei seinem vorübergehenden Aufenthalt in Paris im Januar 1858 mit Liszt's Schwiegersohn Emile Ollivier, später Ministerpräsident und damals bereits Abgeordneter und einer der eminentesten Mitglieder des französischen „barreau“, in Verbindung getreten war, — dass Ollivier den Meister mit grösster Liebenswürdigkeit empfangen, ihm „seine uneingeschränkten Dienste angeboten“ und auch thatsächlich die Vertretung von Wagner's Interessen übernommen hätte (Wagner-Liszt, II, 186, 190 etc.), „namentlich die Wahrung der Eigenthumsrechte“ (Brief an Fischer vom 29. Januar 58)! Praeger's Erzählung ist also nicht blos an und für sich höchst unwahrscheinlich, sondern nachweisbar — — erfunden.

S. 329, 330 erzählt Praeger, dass er im Sommer 1860, während seiner Ferien, Wagner in Paris besuchte. Eines Morgens nun, während Wagner und Praeger „in ernsthaften Diskussionen über Oper und Drama die ganze Umgebung vergassen, wurde Wagner abgerufen — —“ Es war die Botschaft vom Kaiser, die erste Nachricht, dass S. M. den Tannhäuser aufgeführt wünsche. Eine lebhafte Unterhaltung entspinnt sich zwischen Wagner und Praeger über dieses gänzlich unerwartete Ereigniss, u. s. w. — Zu Praeger's Unglück hatte aber Wagner bereits am 29. März 1860 (II, 262) Liszt von den „Pariser Glorien“, die man ihm „arrangirt“, gesprochen, ihm erzählt, dass der Direktor der Grossen Oper „ein Ballet für den zweiten Akt des Tannhäuser verlange“ u. s. w. — Den genauen Tag, an welchem die überraschende Nachricht von des Kaisers Entschluss eintraf, vermag ich nicht anzugeben; da aber der Meister bereits im März mitten in den Unterhandlungen mit der Direktion der Oper steckte, kann Praeger dieses interessante Ereigniss unmöglich während seiner Sommerferien 1860 erlebt haben. Auch diese Erzählung ist also nachweisbar — — erfunden.

Alles Uebrige übergehe ich. Auch dass in dem Briefe vom April 1861 Wagner in der englischen Ausgabe Praeger eine Beschreibung von der Aufführung des „Tannhäuser“ gibt, als wäre Dieser nicht dabei gewesen, währenddem in der deutschen Ausgabe (S. 335) diese ganze Stelle weggefallen ist — erwähne ich nur als ein Beispiel von der blasebalgartigen Beschaffenheit, welche Briefe unter Praeger's Händen bekommen.

München, 1865. — Dieser kurze Besuch hat zu einer schönen Blüthe von Praeger's Erfindungskraft Veranlassung gegeben. Wagner bittet Praeger, ein Packet Bittschriften „durchzuarbeiten. „Ich that dies auf Wagner's Bitte, um ihm auch zugleich Rath zu geben, wem und wie er antworten solle, da er in dergleichen Angelegenheiten viel weniger Welterfahrung hatte als ich.“ (S. 343) Glücklicher deutscher Musiker, der in der Beantwortung — nicht in der Abfassung — von Bittschriften Welterfahrung besass!

Triebtschen, 1871. — In der deutschen Ausgabe ist die Erzählung dieses Besuches auf mehr als das Doppelte von der englischen Ausgabe gestiegen.

Interessanter ist sie deswegen nicht, denn wie immer, nicht was Wagner sagte, erfahren wir, sondern nur was Praeger dachte oder sagte. Unerklärlich ist es, warum Praeger den Engländern die wichtigste Thatsache vorenthielt, dass er bei den ersten Berathungen, die mit dem Architekten und dem Theateringenieur für den Bau des Festspielhauses stattfanden, mit dabei war. Seine „Weiterfah-
 rung“ scheint auch der Maschinerie für Rheingold zu gut gekommen zu sein! (S. 358, 359.)

Nur eine Sache ist hier ernst zu nehmen, aber diese allerdings bitter ernst. Die Worte, die Praeger dem Meister über Liszt in den Mund legt (S. 362), sind von jenem überwiegenden Theil der Presse, welcher gern jede Gelegenheit ergreift, um das wenige wahrhaft Edle mit Koth zu bewerfen, gierig und unter lautem Freuderuf aufgegriffen und verarbeitet worden. — Es ist klar, dass wir hier nicht mehr vor einer mehr oder weniger harmlosen Erfindung stehen, vor einem jener Gebilde, wie die maasslose Eitelkeit eines gering begabten Menschen sie uns in diesem Buche so häufig vorführte. Hier haben wir die Auflehnung des an und für sich Kleinen gegen das an und für sich Grosse, des Geistes des Bösen gegen den Geist des Guten, der Gemeinheit gegen das absolut Edle. Dass Wagner diese Worte nicht gesagt hat, brauche ich an dieser Stelle nicht zu begründen; Jeder von uns weiss das so gut wie ich; wir stehen hier eben, wie gesagt, nicht vor einer blossen Erfindung, sondern vor einer Lüge. — Und da muss ich doch den deutschen Leser darauf aufmerksam machen, dass gerade dieser angebliche Ausspruch des Bayreuther Meisters in der englischen Ausgabe ganz anders lautet! In dieser steht nur, Wagner habe ein Mal gelegentlich gesagt: „Liszt (als Komponist) habe zu spät begonnen“*), nicht eine Silbe mehr! Man könnte glauben, er bedauere, dass Liszt erst so spät angefangen habe. Jedenfalls steht weiter nichts da. Der einzige berechtigte Schluss ist, dass alles Uebrige (von dem „gewissen Talente, welches man immer merke“, u. s. w.) sich in Praeger's Kopf im Laufe der Jahre, die zwischen der ursprünglichen englischen Fassung (1885) und der deutschen liegen, als passend und angebracht entwickelt hat. So hat dieser Ehrenmann Geschichte geschrieben!

Bayreuth, 1876 und 1882. — Von der grössten Schöpfung Wagner's, von Bayreuth, hat Praeger gar nichts zu erzählen — ausser dass er dort vom Meister „bei den Haaren gepackt wurde“. (S. 364.)

London, 1877. — Von dieser letzten Londoner Reise hat Praeger nur Eines zu berichten — den Toast, den der Meister „auf ihn“ ausgebracht habe; diese Erzählung bildet sowohl im Vorwort (S. VIII) als wie auch im Buche selbst (S. 364) den Schlussstein des ganzen Gebäudes. Auch diese Erzählung hat verschiedene Entwicklungsstadien durchgemacht: im Vorwort zur englischen Ausgabe heisst es einfach (S. X): „Wagner sagte“, — es wird in keiner Weise angedeutet, dass der Meister nicht vielleicht auch anderer Freunde gedacht hätte; am Schlusse jener Ausgabe (S. 332) heisst es schon: „Wagner brachte einen Toast auf mich aus, als den Freund —“; in der deutschen Ausgabe (S. 364) ist nun hieraus Folgendes geworden: „Beim Bankett im Cannon Street Hotel widmete er mir den einzigen Toast.“ — Dass die Worte, die der Meister gesprochen haben soll, da sie vier Mal vorkommen, auch in viererlei Fassung vorliegen, wird der geduldige Leser dieses Aufsatzes nicht anders erwarten. Am ausführlichsten

*) „Among other things, he said, speaking of Liszt as a composer, that he had begun too late in life.“ (S. 331.)

stehen sie in den Vorworten zu den beiden Ausgaben, und zwar steht in der englischen Ausgabe: „Damals hatte ich nur einen Freund, nur eine Stütze — —.“ Das hat der Meister offenbar nicht gesagt, denn er gehörte nicht zu denen, welche sich von der Liebenswürdigkeit so weit hinreissen lassen, Unwahrheiten zu sprechen. — Zum Glück aber ist 1877 nicht so sehr lange her; es leben noch manche Zeugen jenes Toastes. Und da wissen wir, dass Wagner allerdings in einem „einzigsten Toast“ — nicht aber nur des einen, sondern aller seiner treuen Londoner Freunde gedacht hat! Auch der Name Praeger wurde genannt, und zwar sagte der Meister von ihm: „Dieser war mit mir in der Wüste.“ Wer erkennt nicht da ein Wort Richard Wagner's? ein echtes? Es liegt darin ausser der Anerkennung noch Vieles! Und da vergleiche man die Banalitäten, die Praeger dem Meister in den Mund legt! — Nur bei dieser allerletzten Anekdote war es uns möglich, Praeger's Erzählung mit dem, was wirklich geschah und gesprochen wurde, genau zu vergleichen. Insofern war es wichtig, auf diese sonst gänzlich gleichgültige Episode hinzuweisen; denn die Kenntniss des wahren Sachverhalts in diesem einen einzigen Falle gestattet einen Rückschluss auf den Werth des ganzen Buches, namentlich aber der Aeusserungen, die dem Meister beigelegt werden.

—

Schlussbetrachtung. — Nachdem das Detail sich in Praeger's Buch als so gänzlich werthlos erwiesen hat, nachdem ich namentlich im Laufe meiner Besprechung mehr wie einmal die Gelegenheit hatte, auf die wahre Natur des Verhältnisses zwischen Praeger und dem Meister hinzuweisen, wird wohl Niemand von Praeger's allgemeinen Betrachtungen und Urtheilen in Bezug auf Wagner viel erwarten. Was er aber hierin leistet, übersteigt wohl doch sowohl bezüglich der Albernheit wie auch des ewigen sich Widersprechens das erlaubte Maass.

Praeger sagt von Wagner (S. IV): „er war fürchterlich ernst“; auch von Beethoven's „fürchterlichem Ernst“ spricht er (S. 34)! Von Praeger können wir jedenfalls sagen, dass er mehr „fürchterlich“ als „ernst“ zu nehmen ist. Wie könnten wir auch Behauptungen wie die folgenden ernst nehmen: dass z. B. Wagner in der Schule „der gloriose Zug von Liebe und Verehrung der hohen edlen Künste gleichsam fürs Leben eingimpft wurde!“ (S. 19), oder dass seine Instrumentation den Zweck verfolgte: „eine bessere Balance im Ensemble herzustellen“ (S. 128)? Selbst was Praeger über geringere Männer berichtet, ist meistens eine gehaltlose Phrase, wie z. B., dass Laube eine „voluptuöse Einbildungskraft“ besessen habe (S. 91), dass in Heine's Gedichten „wahre weibliche Zartheit mit übertriebener männlicher Derbheit wechsele“ (S. 92), dass „Meyerbeer's Geschäftsbehändigkeit (!) vom Musikhändler (!) bis in den Himmel gehoben wurde“ (S. 93), dass Berlioz' Sprechen „wie das Rieseln einer Fontaine“ war (S. 94 und noch zwei Mal wörtlich!), dass Halévy's Jüdin „ein würdiges Exempel französischer Identität“ (??) sei (S. 98), u. s. w., u. s. w. — Obgleich aber der Autor durch diese und ähnliche absolut sinnlose Aussagen über seine eigenen geistigen Fähigkeiten uns genügend unterrichtet, haben die Journalisten nichtsdestoweniger die ungünstigen Urtheile, die er an verschiedenen Stellen seines Buches in impertinentester Weise über den grossen Meister fällt, mit dem sicheren Instinkte von Aasfliegen gewittert und sich darauf gestürzt. Dass aber Praeger in allen solchen Fällen an irgend einer anderen Stelle seines Buches das direkte Gegentheil behauptet, das haben die Herren sorgfältig verschwiegen. Darauf möchte ich in aller Kürze noch aufmerksam machen.

Praeger klagt Wagner z. B. der Feigheit an, — einer „Selbstbeherrschung, in die jedenfalls ein gut Theil persönlicher Furcht gemischt war“ (S. 196). Das war etwas Rechtes für den „deutschen Helden“ Hanslick und seinesgleichen! Nun erzählt Praeger aber an anderen Stellen seines Buches: „Wagner hatte in der grössten Gefahr eine ruhige Besonnenheit, die ihm die tollsten Streiche gelingen liess“ (S. 14); „seine Kühnheit grenzte an Verwegenheit — — ein starker Charakterzug in ihm war, dass er ganz furchtlos auf alles losging“ (S. 249); er besass „die Kühnheit eines Gensengjägers“ (S. 305), etc. etc.

Praeger behauptet: „Wagner lechzte nach Luxus, eine fast orientalische Genussbegierde war ihm eigen“ (S. 187), „er hatte von Entsagung keine Idee“ (S. 261); — da erschollen wieder die Hosianna-Rufe! — Der selbe Praeger berichtet aber, Wagner sei „sehr mässig“ gewesen (S. 248); von seiner häuslichen Einrichtung schreibt er: „was in seiner Wohnung den Eindruck des Luxus hervorbrachte, war durchaus nicht das Kostbare der Möbel, sondern fand lediglich seine Erklärung in dem feinkünstlerischen Geschmacke, mit dem er alles so poetisch anzuordnen verstand, dass der Totaleffekt wirklich den Eindruck des Reichthums hervorbrachte“ (S. 132); was seine Vorliebe für Seide anbelangt, so erzählt Praeger: „das Uebel seiner Hautkrankheit erlaubte ihm nichts anderes als Seide auf blossem Körper zu tragen. Selbst nur Baumwolle mit den Händen zu berühren, verursachte ihm einen Schauer durch den ganzen Körper“ (S. 264); und mit Bezug auf das Geschreibsel der Journalisten über diesen Gegenstand, räth Praeger „etwas Mitleid und viel Verachtung“ für „diese Sklaven der Zivilisation“ zu hegen! (S. 328). Was dem armen Meister trotz alledem blieb, war „die orientalische Genussucht, die er von den Hebräern genommen hat“ (S. 211), im Laufe seines „stäten Zusammenseins mit Israeliten“ (S. 89).*)

Bezüglich der Selbstbeherrschung sagt Praeger (S. 274): „Berlioz konnte sich sehr beherrschen, was Wagner nie that;“ S. 196 dagegen meldet er, dass Wagner „eine erstaunliche Selbstbeherrschung“ besass!

Wie oberflächlich und zusammenhangslos seine Kunsturtheile sind, kann man aus solchen Thatsachen entnehmen, wie dass er z. B. Lohengrin als „noch ungefesselt“ von der Theorie lobt (S. 150) und das nächstfolgende Werk, *Tristan*, an andrer Stelle (S. V) als bereits frei davon bezeichnet. — Mehr ins Biographisch-Psychologische gehören solche Behauptungen, wie die folgende: S. 308 wird die kühne These aufgestellt, dass Wagner's Produktivität erloschen sei, als er noch in den fünfziger Jahren stand, währenddem S. VI gerühmt wird, dass er „eins seiner bedeutendsten Werke schuf, nachdem er längst die sechziger Jahre hinter sich hatte.“ — Und an dieser Stelle fügt Praeger hinzu: „im Schatten des heranahenden Todes beschäftigte er sich noch mit einem anderen Werke aus der indischen Mythe.“ Dieses blöde Märchen, welches wie kein zweites die gänzliche Unkenntniss von Wagner's Leben und das Nichtverstehen seiner Kunstwerke in ihrem organischen Zusammenhang verräth, tischt uns also ein Mann auf, der von sich behauptet: „er halte sich für völlig berechtigt, mit Autorität über Richard Wagner als Mensch und Künstler zu sprechen!“

In Wahrheit war Praeger völlig unberechtigt, über Wagner — sowohl als Menschen wie als Künstler — zu sprechen. — Was der Meister in seiner Gegenwart sprach zu notiren, dazu war er offenbar zu unbegabt; hätte er uns

*) Man wäre versucht, die hier angeklagten Hebräer in Schutz zu nehmen; denn Wagner's jüdische Freunde waren nicht Banquiers, sondern Künstler, die gewiss selten in die Lage kamen, einer „orientalischen Genussucht“ zu fröhnen. Diejenigen, die ich persönlich kenne, besitzen ganz vortreffliche Eigenschaften, aber was die orientalische Prachtliebe anbelangt, so zeichnen sie sich eher durch das Gegentheil aus.

aber die Originalbriefe Wagner's mitgetheilt und etwa noch die schlichten Notizen aus einem fleissig gehaltenen Tagebuch über die wenigen Male, wo er mit dem Meister zusammenkam — so hätte er ein nützliches Werk gethan und sich selbst gewiss ein schönes, dauerndes Denkmal errichtet. So aber hat Praeger nur ein gänzlich werthloses und geradezu lächerliches Pamphlet geschrieben. Vom Titelblatt angefangen, ist fast jede Angabe falsch, alle angeblichen Briefe des Meisters sind in der unverantwortlichsten Weise „frei umgearbeitet“ worden; was in Gesprächen erzählt worden sein soll, ist nachweisbar (mit Ausnahme der wenigen Stellen, die wahrscheinlich einer sträflichen Indiskretion ihren Ursprung verdanken) aus den bekanntesten Quellen abgeschrieben, und zum Theil sind diese Quellen direkt und absichtlich gefälscht worden (namentlich für die Darstellung der Vorgänge des Jahres 1849); auch die persönlichen Erlebnisse des Verfassers sind durch seine fast wahnsinnig zu nennende Sucht, sich selbst überall in den Vordergrund zu schieben, so voll nachweisbarer Irrthümer und Unwahrheiten, dass sie nicht den geringsten Glauben verdienen. Schon jene eine Thatsache, dass Praeger immer wieder im Verlaufe seines Buches auf das falsche Jahr 1856 hindeutet, als auf das seines Besuches in Zürich, um hierdurch der Fabel, dass er Richard Wagner auf den Gedanken von Tristan und Isolde gebracht habe, die nöthige Grundlage zu geben, genügt zum Beweise: erstens, dass er mit der Wahrheit gänzlich rücksichtslos umging, zweitens, dass er hierin mit plumper Ungeschicklichkeit verfuhr, drittens, dass er erstaunlich unwissend in Bezug auf den Lebensgang des Meisters war. — Ich bin überzeugt, dass — möge er sich zu Richard Wagner stellen, wie er wolle — jeder ehrliche, ernste Mann mir Recht geben wird, wenn ich behaupte, nur eine Bezeichnung gebührt diesem Praeger'schen Buche: es ist ein skandalöses!

Ob ich Leser finden werde? Wohl selbst im engen Kreise dieser Blätter nur wenige! Und doch haben Mehre von uns geglaubt, eine solche Erscheinung dürfte von uns „Bayreuthern“ nicht unberücksichtigt bleiben. Praeger's Buch segelte unter der Fahne unseres Meisters in die Welt hinaus; diese Thatsache war es, welche uns zwang, das sonst hier über Derartiges beobachtete Schweigen zu brechen; die so dreist aufgepflanzte Fahne mussten wir herunterreißen; das war eine Pflicht. Den „Success“ (wie Praeger sagen würde!) dieses Werkes vermögen wir nicht aufzuhalten; die fast unverhältnissmässig grosse Arbeit aber, die obiger Aufsatz meinen verehrten Mitarbeitern und mir verursacht hat, wird sich ganz gewiss nicht als müssige Zeitverschwendung erweisen; denn jeder ernste Forscher wird mit Hilfe unserer Angaben im Stande sein, sich in kürzester Zeit von der gänzlichen Werthlosigkeit dieses Machwerkes zu überzeugen. Wir leben nicht in jenen Zeiten, wo man solche giftige Lindwürmer mit einem einzigen Streiche todtschlug; wir haben aber die Ueberzeugung, dem Feinde mit Obigem Wunden geschlagen zu haben, an denen er doch langsam zu Grunde gehen wird.

Es geschah im Dienste Richard Wagner's.

H. S. C.

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

Im Verlage des **A. R. Wagner-Vereines.**

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Bernhard Förster's Grab.

Soeben erhalte ich aus Nueva-Germania einen Brief der Frau Dr. Elisabeth Förster, worin sie mit dem herzlichsten Danke für die thätige Theilnahme der werthen „Bayreuther“ Freunde und Genossen mir anzeigt, es sei ihr bereits jetzt gelungen, ihren Besitz „Försterhof“ in der fortbestehenden Colonie an eine deutschtreue adelige Familie so zu verkaufen, dass es nun zu der das Grab Bernhard Förster's betreffenden Angelegenheit unserer zuvor erbetenen Beihilfe nicht mehr bedarf, sie selbst aber, neuen ernsten Pflichten als Tochter und Schwester folgend, nach Deutschland heimkehren kann. Im Augenblicke des Empfanges dieser Nachricht waren 733 *M.* in zwölf Spenden beisammen; die baar eingezahlten Beträge sende ich zurück, soweit nicht in anderer Weise darüber verfügt werden sollte, hierfür wie für die gütigen Zeichnungen nochmals auch meinerseits warmen Dank sagend: jede Gabe war eine Freude, als Zeichen des lebendigen Antheiles der Unseren an gemeinsamen Interessen und persönlicher Noth. Es wird sich wohl noch eine andere Gelegenheit finden, diesem schönen Gefühle Ausdruck zu geben: in arger Welt vereint die gute That.

Hans Paul Frhr. von Wolzogen.

Bayreuth, 15. Juli 1893.

Schopenhauer's Denkmal.

M. R. de Egusquiza er bietet sich hierdurch, 5 Exemplare seines Bildes Arthur Schopenhauer's im Stich „*avant la lettre*“ auf japanischem Papier für je *M.* 20 zum Besten des Denkmals an Leser der „Bayr. Blätter“ zu verkaufen. Bestellungen mit hinzugefügtem Betrage erbittet sich die Redaktion. Die Zusendung geschieht postfrei. Zugleich wird bemerkt, dass der Preis für die gewöhnlichen Abdrücke („*avec lettre*“) der Bilder Schopenhauer's und Wagner's von R. de Egusquiza auf je 10 *M.* ermässigt worden ist.

VIII.

Es ist die Eigenthümlichkeit jedes Helden, zu jeder Zeit, an jedem Orte, in jedweder Lage, dass er auf die Wirklichkeit zurückkomme, dass er auf Dingen fusse, und nicht auf dem Schein von Dingen.

(Carlyle.)

IX.

Es ist die Aufgabe des dramatischen Dichters, die epischen Elemente, die er aus der Hand des Volkes erhalten, dem Volke als Einzelner von der Bühne herab wieder zurückzugeben, da jene Elemente längst aus dem Volke selbst verschwunden sind.

(Platen.)

Die Renaissance.

Historische Scenen vom Grafen Gobineau.

Deutsch von Ludwig Schemann.

Dritter Theil.

Julius II.

Rom.

1503.

Ein Zimmer im Vatican. — Julius II., Bramante.

Julius II.

Du bist nur ein Künstler, aber ich, der ich ergründe, welcher Kraft des Geistes es bedarf, um Wesen von Stein zu schaffen und ihnen das Leben einzuhauchen, ich will zu Dir reden wie zu Meinesgleichen.

Bramante.

Auch ich, allerheiligster Vater, begreife das Werk, welches Ihr ausdenkt.

Julius II.

Du begreifst die Schwierigkeit, Ordnung zu stiften inmitten der Trümmer, die barbarische Jahrhunderte und die Ruchlosigkeiten meines Vorgängers über Italien aufgehäuft haben. Dies bejammernswerthe Land ist ärger beschmutzt, als die Ställe, für welche es eines Hercules bedurfte. Zwischen eingestürzten Steinen, Gedörn und giftigen Kräutern gefallen sich, blähen sich Schlangen und Kröten, und dennoch, Bramante, dieser Schutt, dies unsaubere Dickicht, es sind die geheiligten Ueberreste einer herrlichen Vergangenheit! Ich will sie in ein Paradies verwandeln, so schön wie das der heiligen Schrift.

Bramante.

Ein solches Werk wird seinen Schöpfer mit Ruhm bedecken.

Julius II.

Aber Du und ich, wir sind alt. Für die Vollendung der Aufgabe ist es spät. Die Zeit ist uns zugemessen; da heisst es, uns eilen. Wir müssen unsere Pläne auf den ersten Wurf fassen, sie mit einem Schlage ausführen, ohne Schwanken, ohne Abwarten, mit diesen unseren Händen, die des Alters Schwäche bald zittern machen wird. Schaffen wir viel, schnell, Kräftiges, Gutes, Gewaltiges, vernichtend für das Böse, das es zu unterdrücken gilt. Hilf mir mit ganzem Herzen und mit Deiner ganzen Kraft.

Bramante.

Ich will mich Dem mit voller Seele widmen. Der Himmel mag mich strafen, wenn ich meine Mühe beklage!

Julius II.

Während ich vertilge, was von den kleinen Tyrannen der Romagna übrig ist, und die Macht des heiligen apostolischen Stuhles für immer begründe, ja, während ich nicht eine Gelegenheit verliere — ich schwöre es Dir —, die Barbaren in unserer Heimath mit der Wurzel auszurotten, Spanier wie Franzosen, Deutsche wie Schweizer vertreibe, und das mit Feuer und Schwert, mit dem Banne und allen Blitzen aller Flüche der Kirche . . . Ich will weder um Gewalt noch um Gewissen mich dabei sorgen! Denn versteh' mich wohl, mein Sohn! Es gibt Zeiten, wo die Gewissenszweifel gut für den Beichtstuhl, und an anderer Stelle frischweg strafbar sind, indem die Tugend einzig im Gelingen besteht; während ich, wie ich Dir sage, mit Nichts spare, gebe ich Dir, Bramante, auf, dafür Sorge zu tragen, dass das Feuer des Geistes zum Scheiterhaufen werde, so flammend, dass die Unwissenheit und die Rohheit der vergangenen Zeitalter darin verzehrt werden, und dass seine Gluth so weit hinaus erglänze, dass die Nachwelt sie gewahrt wie ein Leuchtfeuer, darnach sie auf immer ihre Wege finden mag.

Bramante.

Eine Welt fluthet aus Eurem Haupte hinüber in das meine. Eure Gedanken rufen mir zu: An's Werk, Bramante!

Julius II.

Gehorche ihnen, und da ich Dich nicht habe kommen lassen, um die Zeit mit Abschweifungen zu verlieren, so vernimm meine Entwürfe: der Vatican ist zu klein! Das ist kein Palast mehr, würdig des höchsten Priesters der Christenheit, des Nachfolgers des Apostels, der die Weltenthore schliesst und öffnet. Ich bedarf einer Wohnung, die geeignet ist, die Völker in ehrfürchtiges Staunen zu schlagen. Du wirst mir also hier

zwei lange prächtige Gallerieen errichten, die über die Breite des Thales gehen und mir das Belvedere hieherholen sollen. Du bringst allda alle Schönheiten, alle Feinheiten, alle Erfindungen Deiner Kunst zu Hauf und legst auch alle ihre Kühnheiten hinein. Fürchte nicht, zuviel zu thun! Scheue keine Kosten. Erwinnere Dich wohl und verliere nie aus den Augen, dass Deine Einbildungskraft, so gewaltig sie sein mag, nie anders als in Zwergengrösse sich ausnehmen kann neben der Grossheit meines Willens.

Bramante.

Ich will trachten, mich zu erheben, so hoch ich nur kann. Es wird eine lange, mühevoll Arbeit sein.

Julius II.

Mühevoll? Das kümmert mich nicht. Lang? Das verbiete ich Dir! Du wirst alsobald beginnen; Du machst Dir Tag und Nacht nutzbar. Du gönnst Dir nicht Ruhe noch Rast, bis dass ich Dir sage: Halt ein, und ich werde Dir's nicht sagen! Ehe ich sterbe, will ich selbst schauen, was ich zu Stande bringe. Wenn Du schläfst, wenn Du issest, beraubst Du mich! Höre weiter. Rom wird verunziert durch eine Menge finsterner, verpesteter Gassen. Du wirst sie verschwinden machen. An ihrer Statt und in der Weise, die Dir beliebt, ziehst Du eine grosse, breite, stolze Allee. Du besetzest sie mit Palästen und prächtigen Bauten.

Bramante.

Lasst mich wenigstens die Gallerieen des Vaticans anfangen; im Uebrigen werden wir sehen. Ihr erschreckt mich.

Julius II.

Feigling! Ich wiederhole Dir's, ich bin alt, ich kann nicht warten. Wir müssen Alles in Eile thun. Ist es mein Fehler, wenn die Menschen, die Ereignisse, des Glückes langsames Schleichen, der Unfälle Wirrnis, die endlose Reihe unfruchtbarer Tage, Monate, Jahre, unter denen das menschliche Leben verschüttet liegt, mir so lange die Bahn versperrt haben? Früher angelangt, würde ich vielleicht Deinen Gründen Gehör geben, und dennoch . . . nein! Ich würde noch mehr schaffen! Du wirst alsobald erfüllen, was ich Dir gebiete, und was Nichts ist. Jetzt vernimm das eigentliche Werk, das ich Dir auferlege.

Bramante.

Wie! Allerheiligster Vater, das ist noch nicht Alles?

Julius II.

Ich bedarf Deiner Werke, und nicht Deiner Aengste. Zur nämlichen Zeit, wo ich, ja ich, der Giuliano de la Rovere, der zu Dir spricht, die hohepriesterliche Macht so schwer auf den Schultern der Könige lasten machen und so hoch emportragen werde, dass das Erbe des heiligen Petrus

schon in dieser Welt das Erbe Israel's in der andern aufwiegen soll, wirst Du hier das sichtbare Zeichen dieser Oberherrschaft stiften. Du, Bramante, sollst einen Tempel bauen, der der heiligen Kirche genehm sei! Die alte Basilica, wie der alte Vatican, ist unser nicht mehr würdig. Wirf nieder, rotte aus, zerbrich, reisse ab, und zeige mir an Stelle Dessen, das Du vertilgt hast, Alles, was Du zu erfinden weisst.

Bramante.

Ich will mich mit den grössten Künstlern Italiens umgeben. Wenn nur Michelangelo zurückkommen wollte! Aber er fürchtet sich zu sehr vor Euch nach der Beleidigung, die er Euch zugefügt hat!

Julius II.

Gutwillig oder mit Gewalt, er wird zurückkehren, ich schwöre Dir's zu! Ich will nicht, dass die Sixtina unvollendet bleibe.

Bramante.

Auf jeden Fall habe ich Raphael von Urbino, und wenn der Buonarrotti sich halsstarrig zeigen sollte . . .

Julius II.

So würde auch ich halsstarrig werden, und Dein Raphael würde mir ihn nicht ersetzen. Vorwärts, geh', spute Dich, eile Dich! Ich habe andere Geschäfte. Die Venetianer und die Franzosen sind handgemein. Wohlan denn, geh'!

Venedig.

Die Menge füllt Strassen und Kirchen an. Artilleriefeuer in der Ferne. Der Saal des Senats; aus den Fenstern erblickt man den mit Volk bedeckten Marcusplatz. — Die Senatoren bilden Gruppen in Erwartung der Sitzung und unterhalten sich mit ernster Miene.

Giovanni Contarini, zu Denen, welche ihn umringen.

Die Lage ist die: die Schlacht von Agnadello verloren, sechstausend Menschen auf dem Platze geblieben, Alviano auf grausame Weise verwundet, und alle unsere Provinzen auf dem Festlande an Feigheit wetteifernd.

Pietro Bembo.

Nichts wahrer. Aber Bürger und Bauern haben, wenn man erst dahin gebracht ist, sich auf sie zu verlassen, ein unglückliches Vaterland nie anders vertheidigt.

Giovanni Contarini.

Einverstanden; auch werfe ich ihnen Nichts vor und erwäge nur die Thatsachen. Caravaggio, Bergamo, Cremona haben sich aus freien Stücken ergeben. Brescia hat's noch besser gemacht. Um den Franzosen Unter-

pfänder zu geben, haben die Einwohner die Besatzung überrumpelt und ihre Thore geöffnet. Kurz, Alles, das zu verschmelzen und zu regieren wir Jahrhunderte gebraucht haben, hat sich an einem einzigen Tage aufgelöst.

Francesco Nani.

Vielleicht müssen wir die entsetzlichen Grausamkeiten in Anschlag bringen, denen die Franzosen sich überlassen haben. Die Völker waren mit Schrecken geschlagen.

Marco Contarini.

Denkt Euch gutmüthige Sieger, so wäre das Ergebniss doch das nämliche gewesen. Unsere Staaten in Italien verloren; der Kaiser in Friaul eingedrungen und überall das Oberste zu unterst kehrend; das Heer des Papstes von Ravenna her uns bedrohend; der Gonzaga Herr von Lunato und Asola; der Herzog von Ferrara in Polesina, und die Franzosen selbst unter unseren Augen, in Fusino, ihre Kanonen auf uns richtend. . . . Ihr hört sie! . . . Welcher Worte man sich auch bediene, dies sind die Thatsachen.

Francesco Nani.

Seit dem Kriege von Chiozza hat nie eine so grosse Gefahr die Republik getroffen.

Pietro Bembo.

Um das Unglück voll zu machen, kommen wir unseren Vätern nicht gleich. Sie zeigten sich unbezwinglich, und ich fürchte, dass wir den Kopf verlieren.

Giovanni Contarini.

Ich bin nicht Eurer Meinung. Die Zehn haben das nöthige kalte Blut. Was ist das für ein Geräusch auf der Treppe?

Francesco Nani.

Es ist der Procurator Paolo Barbo, den sie in einem Sessel bringen. Seit zehn Jahren war er nicht im Senat erschienen; er ist gebeugt von Jahren und halb gelähmt.

Giovanni Contarini.

Er hat Euren Verdacht vorausgesehen, Herr Bembo, und bürgt durch seine Anwesenheit dafür, dass die Patrizier Venedigs vor den Franzosen Das sind, was ihre Ahnen, die Senatoren Roms, vor den Galliern waren.

Giovanni Contarini.

Da ist der durchlauchtigste Fürst und die Signoria. Nehmen wir unsere Plätze ein, Ihr Herren.

Auf dem Marcusplatz.

Ein Kaufmann, einen Senator im Vorübergehen anhaltend.

Gnädiger Herr, kann ich Euch sprechen?

Der Senator.

Macht schnell, Meister Antonio. Ich fürchte zu spät in die Sitzung zu kommen.

Der Kaufmann.

Gnädiger Herr, die Kaufleute des Rialto haben erfahren, dass der durchlauchtigste Senat der Republik das Vermögen aller seiner Mitglieder angeboten hat; sie thun das Gleiche mit dem ihrigen. Man möge nur kommen und unsere Geldkästen mitnehmen; sie sind gefüllt, und wir geben sie von Herzen gern.

Der Senator.

Ich danke Euch, Meister Antonio, und die Signoria soll von Eurem Anerbieten in Kenntniss gesetzt werden. Jetzt folgt meinem Rathe, geht nach Hause und veranlasst Eure Freunde, das Gleiche zu thun. Ihr müsst die eitle Neugierde und die nutzlosen Aufregungen dem niedern Volke überlassen. Achtbare Bürger dürfen nie aufhören, ihren Geschäften obzuliegen, was auch kommen möge. Auf den Plätzen herumzustehen, das bedeutet Unordnung, und die Unordnung ist das äusserste Uebermaass des Uebels.

Der Bürger.

Ihr habt Recht, gnädiger Herr. Kommt, Meister Geronimo, und Du, Neffe, lass uns nach Hause gehn. Die Sorge, den Staat zu retten, kommt Weiseren zu.

Sie gehen. Der Senator tritt in den Palast.

Ein Sbirre (maskirt), zu einer Gruppe von Fischern und Bootsleuten.

Vorwärts, Ihr da, ins Zeughaus! Da wird für die Flotte angeworben.

Ein Matrose.

Wir möchten gern wissen, was der erlauchte Senat beschliessen wird.

Der Sbirre.

Er hat bereits beschlossen, dass Du gestäupt werden sollst, wenn Du so weiter den Müssiggänger spielst, anstatt dem Vaterlande beizuspringen. Auf, Kinder! genug des Geschwätzes! Geht!

Das Volk.

Hoch San Marco!

Eine Barke, mit aller Macht rudern, kommt heran und legt sich gegen die Stufen der Landungsbrücke. Der Proveditore Andrea Gritti und mehrere schwere Reiter steigen daraus. In diesem Augenblicke treten die Senatoren heraus.

Giovanni Contarini.

Wie! Ihr, Andrea? Wie habt Ihr nur durch die Linien der Franzosen kommen können?

Andrea Gritti.

Ich musste sie passiren.

Pietro Bembo.

Was für Neuigkeiten?

Andrea Gritti.

Vortreffliche! Ihr baut Mühlen, ich sehe Cisternen graben; das Korn ist reichlich; die Baken auf den Canälen sind beseitigt. Wenn die Gefahr ausserordentlich ist, so ist's die Entschlossenheit nicht minder; Gott ist mit dem Vaterlande!

Francesco Nani.

Der Senat ist im Begriff, Euren Feldherrn zu beglückwünschen, der nicht am Glücke verzweifelt hat.

Andrea Gritti.

Das ist eine billige und weise Maassregel. Der Graf Petigliano hat bei Agnadello gethan, was möglich war, und seine geschlagenen Truppen sind schon wieder gesammelt. Wir werden so lange standhalten, als an Standhalten zu denken ist.

Giovanni Contarini.

Die Zehn haben Sitzung. Sie haben soeben Gesandte an den Papst geschickt, um ihn inständig zu bitten, die Liga zu verlassen. Was machen die Franzosen in Fusino?

Andrea Gritti.

Faxen. Sie unterhalten sich damit, auf den Glockenthurm zu schiessen, obwohl sie wissen, dass ihre Kugeln nicht halbwegs kommen. Sie nennen Das uns verhöhnen.

Giovanni Contarini.

Genug! Genug! Das Vaterland wird nicht untergehn! Tapferer Gritti, Euch aufrecht, lebend zu sehen, Euch die Hand zu drücken nach den Gefahren, welche Euch in diesen letzten Zeiten verschont haben, das muss wohl ein Zeichen des göttlichen Schutzes sein.

Andrea Gritti, mit Thränen in den Augen.

Hoch San Marco!

Er tritt mit seinem Gefolge in den Palast. Die Senatoren entfernen sich.

Bologna.

Das Zimmer des heiligen Vaters. — Julius II., Cardinäle, Bischöfe, Kämmerer, Officiere der Schweizer- und italienischen Gardien.

Julius II.

Er sitzt in einem Lehnstuhl und hält einen Stock in der Hand, womit er jedesmal, wenn er sich beim Sprechen ereifert, auf die Erde stösst.

Ah! hier fühle ich mich behaglich! So wären denn die Herren Bologneser zur Vernunft gebracht! Nun mögen sie noch einmal versuchen, auszuschlagen, dann soll ihnen der Sporn noch ein Wenig gründlicher in's Fleisch eindringen! In Zukunft gehören sie der Kirche. Sie sollen sich Mühe geben, Das nicht zu vergessen. Ihr hinterbringt ihnen meine Worte . . . Jetzt lasst Michelangelo Buonarotti eintreten . . . Aha! da bist Du ja! . . . Endlich! . . . Das ist ein Glück! . . . Wenn ich nicht gedroht hätte, Dich selbst in Florenz zu holen, so wärest Du nicht wiedergekommen!

Michelangelo.

Allerheiligster Vater, ich nahm an, dass Ihr meiner nicht bedürftet.

Julius II.

Aha! Du nahmst Das an? . . . Ich würde nicht böse sein zu erfahren, was Dich zu der Annahme brachte. Sprich Dich frei aus, ohne irgend welche Scheu! Ich denke mir, Du, Du fürchtest Dich nicht vor mir!

Michelangelo.

Ich fürchte mich vor Euch, allerheiligster Vater, aber die Wahrheit ist die Wahrheit.

Julius II.

Aha! Du fürchtest Dich vor mir? . . . Nun gut! thu', als ob Dem nicht so wäre. Wie hast Du den Gedanken, auch nur den Gedanken fassen können, aus Rom zu entfliehen, da Du doch sehr wohl wusstest, dass ich Dein Verbleiben daselbst wünschte?

Michelangelo.

Allerheiligster Vater, während ich zugleich an den Gemälden der Sixtina und an Euren Statuen arbeitete, und den Moses eben beendet hatte, welchen meines gnädigsten Herrn Heiligkeit gutzuheissen schien . . .

Julius II.

Aha! ich schien Dir Deinen Moses gutzuheissen? . . . Ich schien Dir . . . So! ich schien Dir! . . . Aber fahre fort . . . meinetwegen!

Michelangelo.

Hatte ich Marmor bestellt; den habe ich denn auch erhalten. Ich musste die Schiffer bezahlen, und während diese Leute die Blöcke zu Ripa ausluden, bin ich gekommen, Eure Heiligkeit um das nöthige Geld bitten.

Julius II.

Ich war mit meinen Händeln in der Romagna beschäftigt! Sie sind in Ordnung gebracht, und ich werde nicht fahren lassen, was ich besitze. Alle Welt muss Das wissen; es war doch das Mindeste, dass das Wohl der Kirche den Vorrang vor . . . Doch nein! es sei, es sei immerhin! Sprich Dich aus!

Michelangelo.

Allerheiligster Vater, Ihr seid unzufrieden; ich will lieber Nichts sagen.

Julius II.

Es ist ein Wenig stark, dass, wenn ich Dir befehle zu reden, Du mich's zweimal wiederholen lässtest.

Michelangelo.

Nun denn, weil ich dazu genöthigt werde, so will ich sagen, dass Ihr mich nicht empfangen habt. Ich habe Euren Marmor von meinem eigenen Gelde bezahlt, und ich hatte nicht viel.

Julius II.

Bin ich verantwortlich für Eure tollen Ausgaben, Herr?

Michelangelo.

Ich trinke Wasser und esse Brod. Meine Kleider sind keine zehn Thaler werth. Ihr verwechselt mich mit Eurem Raphael.

Julius II.

Ich verwechsle Dich mit . . . Schon gut! schon gut! . . . Fahre fort!

Michelangelo.

Ich bin sogar dreimal wiedergekommen! Beim dritten Male hat mir ein Bedienter in frechem Tone gesagt, dass ich in Geduld warten könne, sintemal er Befehl habe mich niemals vorzulassen, und auf die Frage, ob er wisse, zu Wem er rede, antwortete er: Ich weiss es sehr wohl; aber ich gehorche der Heiligkeit meines gnädigen Herrn.

Julius II.

Und dann, was hast Du ihm erwidert? Lass doch mal sehen! Es ist Dir doch wohl eine rasche Antwort auf die Zunge gekommen! So sehr geduldig bist Du nicht, dass Du nicht manchmal sogar . . . Doch . . . nein! Kurz, was hast Du ihm erwidert?

Michelangelo.

Nun ja! ich habe geantwortet, dass . . .

Julius II.

Du hast geantwortet: Wenn der Papst meiner bedarf, soll er wissen, dass ich anderswohin gegangen bin!

Michelangelo.

Das ist wahr.

Julius II.

Ahso! Das ist wahr? Fahre fort.

Michelangelo.

Ich habe Nichts mehr fortzufahren. Ihr wisst die Dinge ebensogut wie ich. Ich habe alsbald mein Hausgeräth den Juden verkauft und bin nach Florenz gegangen.

Julius II.

Und dann, was habe ich gethan? Denn es ist nicht sonderlich meine Gewohnheit, unehrerbietiges Benehmen hingehen zu lassen, soviel ich weiss! Jedenfalls habe ich doch Etwas gethan.

Michelangelo.

Ich begreife nicht, was sich Eure Heiligkeit für ein Vergnügen daraus macht, mich auf diese Weise zu quälen. Sie weiss besser als ich, was Sie gethan hat.

Julius II.

Wirst Du zu Ende kommen?

Michelangelo.

Da Ihr mich zum Aeussersten treibt, so hört, was Ihr gethan habt! Ihr habt mir Schlag auf Schlag fünf Eilboten gesandt, mit dem Befehl, unverzüglich zurückzukehren, bei Strafe der Ungnade, aber ich bin nicht gesonnen, mich wie ein Mensch von so niedriger Herkunft behandeln zu lassen. Ich habe Euch bitten lassen, einen andern Bildhauer zu suchen.

Julius II.

So ist's doch wahr, dass er die Kühnheit so weit getrieben hat, mir wörtlich diese Botschaft zu senden! . . . Aber es sei, es sei immerhin!

Michelangelo.

Herr Piero Soderini hat mir mitgetheilt, dass die Signoria drei Breves erhalten habe mit dem Befehl, mich nach Rom zurückzusenden, bei Strafe der Excommunication. Da habe ich denn wohl abreisen müssen. Ich bin gereist, und nun bin ich hier.

Julius II.

So bist Du also nicht gutwillig zurückgekehrt? Und noch obendrein erzählen Unverschämte aller Orten, dass Du mich hast tödten wollen, indem Du mir von Deinem Gerüste in der Sixtina herab, wohinein ich wider Deinen Willen gekommen war, Balken auf den Kopf geworfen! Jetzt sollst Du mir sagen, welcher Fürst wäre so schwach, so gutmüthig, so

einfältig, dass man ihn dahin brächte, dergleichen Beleidigungen hinzunehmen, und er sich keine Genugthuung dafür verschaffte?

Ein Augenblick des Stillschweigens.

Ein Bischof.

Allerheiligster Vater, Eure Heiligkeit wird geruhen, Mitleid mit diesem armen Menschen zu haben. Er macht sich nicht klar, was er thut. Solche Leute haben wenig Einsicht und verstehen nur ihr Handwerk.

Julius II.,

wüthend aufspringend und mit Stockschlägen über den Bischof herfallend.

Flegel! Schulfuchs! Einfaltspinsel! Was unterfängst Du Dich, meinen Künstler zu beleidigen? Habe ich ihm irgend ein kränkendes Wort gesagt? Warum nicht gar! werft mir den jämmerlichen Kerl vor die Thüre! den Esel! den Tölpel! Und Du, Michelangelo, komm hierher, tritt näher! tritt doch näher! . . . Auf die Kniee! . . . Hier hast Du meinen Segen! Küsse den Ring des Fischers! Sei nicht mehr böse, mein Sohn, geh' an die Arbeit! Ich will Dir soviel Geld geben, wie ich nur kann. Mache mir viele schöne Sachen! Du bist ein schaffender Gott, Du! Geh', mein Sohn! Denke nie mehr daran, mich zu verlassen! Du bist der Ruhm des Papstes und der Ruhm Italiens!

Michelangelo erhebt sich, macht das Zeichen des Kreuzes, grüsst und geht ab.

Ein Kämmerer.

Die Gesandten Venedigs sind zum dritten Male seit heute Morgen wiedergekommen. Sie bitten Eure Heiligkeit inständigst, sie zu empfangen.

Julius II.

Sie sind verwegen! Wissen sie nicht, dass ich mich geweigert habe?

Der Kämmerer.

Es ist ihnen ausdrücklich gesagt worden, allerheiligster Vater!

Julius II.

Diese Venetianer! Italiener, ohne es zu sein, Christen, ohne es sein zu wollen! Sie haben gedacht, mir die Romagna streitig zu machen, und mich wider meinen Willen gezwungen, mich mit den Franzosen zu verbinden! Da sind sie nun in die äusserste Bedrängniss gebracht; was wollen sie jetzt?

Ein Cardinal, Venetianer, dem Papste leise in's Ohr.

Allerheiligster Vater, die Gesandten sind mit allen möglichen Unterwürfigkeitserklärungen beauftragt. Hier die Punkte, die Ihr verlangt habt und die sie bewilligen: Oeffentliche Busse dafür, dass sie Euch beleidigt haben, Abtretung der dem Staate zugehörigen Pfründen . . . Wir überlassen Euch Ferrara und das Recht der Schifffahrt im Adriatischen Meere, ohne dass Ihr mehr einem Zolle unterworfen seid.

Julius II., ebenso.

Das sind gute Bestimmungen. Bringt mir Eure Abgesandten her. Wenn wir uns verständigen können, will ich nicht nur das Bündniss mit den Franzosen aufgeben, sondern Ihr sollt mir auch helfen, Italien von ihnen zu befreien.

Der Cardinal.

Ja, allerheiligster Vater.

Julius II.

Die Gesandten sollen mich heute Nacht aufsuchen. Ich weigere mich, sie öffentlich zu empfangen. Noch ist es nicht Zeit.

Rom.

Ein Garten, Cypressen, dichte Gebüsche von Rosensträuchern; eine Marmorbank inmitten von Kräutern und Blumen; hinter der Bank eine antike Statue der Venus. — Raphael, eine Frau (Donna Beatrice).

Donna Beatrice.

Ich liebe Euch mehr und anders als Ihr glaubt.

Raphael.

Ich glaube, dass Du mich wohl liebst. Wenn ich Dir's vergelte, oder vielmehr, wenn ich Dir's schenke und Dein Herz mir nur die Zärtlichkeit, die ich über Dich ausströme, gleich einem treuen Spiegel in reizendem Schimmer zurückstrahlt, ist Das nicht recht?

Donna Beatrice.

Ihr begreift mich nicht, Raphael. Ich liebe Euch aus mir selbst, meiner eigenen Natur gemäss, und so vollkommen, dass ich mich nicht wundere über das geringe Verständniss, das Ihr dafür habt.

Raphael.

Theure Liebste, warum sprichst Du so?

Donna Beatrice.

Es schmerzt mich, ein Herz wie das Eure Dessen, was man ihm wahrhaft Kostbares hingibt, nicht inne werden und bei Dem sich aufhalten zu sehen, was seiner und meiner am Wenigsten würdig ist. Warum wolltet Ihr mir den Stolz des Glaubens nicht vergönnen, dass meine Neigung mehr gelte als meine Schönheit!

Raphael.

Das glaube ich so fest, wie Du nur wünschen kannst. Bin ich von so niedrigem Sinne, dass ich an Dir nur die Grösse und das Feuer Deiner

glänzenden Augen, die weiche Rundung und den Schimmer Deiner Wangen, die leise Oeffnung Deiner Granatlippen und die Geschmeidigkeit des Leibes, dem sich Nichts vergleichen lässt, gewahren sollte? Denke doch so Etwas nicht! Ich begreife gleichermaassen und zum Mindesten ebenso gut, wie so gross und edel Dein Herz ist, und wie hoch eine Geisteserhebung hinaufragt, die mehr als ein Dichter mit so grossem Recht dem kühnen Fluge des Vogels verglichen hat, welcher Jupiter in den Himmelsschooss trägt. Hätte ich eine erhabene Sibylle zu malen, Dich würde ich ausersehen; der göttliche Lorbeer, um Deine Schläfe gewunden, hätte nie eine würdigere Stirn umschlossen! Wer erkennt nicht in Dir die leuchtende Schülerin der erhabensten Philosophie, ja, die Tochter Plato's? Haben wir Dich nicht geschaut, vor einer Versammlung von Weisen, ausser sich vor Bewunderung und Freude, an dem Tage, wo Du den Phädon auslegtest mit einer Beredsamkeit, würdig der Redner von Athen und von Rom! O Du schönste, kunstreichste, erleuchtetste zumal und verführerischste der Frauen, warum denkst Du, dass ich Dich verkenne?

Donna Beatrice.

Ich bin nicht, was Ihr sagt; ich bin Die, die Raphael liebt und vielleicht von ihm geliebt wird.

Raphael.

Vielleicht?

Donna Beatrice.

Kein Ruhm geht über diesen. Ist es nicht natürlich, wenn ich zuweilen fürchte, dass der Raphael, der da in diesem Augenblicke — er kommt einer ganzen Ewigkeit von Glück gleich —, auf diesem Rasen, glänzend wie der Smaragd, zu meinen Füßen sitzt, seinen Arm auf meinen Knien, sein schönes Haar, sein bezauberndes Haupt so zärtlich in meine Hand gepresst, die Du — solltest Du's nicht? — vor Bewegung und tiefster Glückseligkeit erzittern fühlst! . . . Ja, ja, ich glaube zuweilen, dass dieser Raphael, an mir zu sehr nur Das gewahrend und hochhaltend, was enden muss, nicht genügend an meine ewige Liebe denke! . . . Betrachtet mich . . . Betrachtet mich wohl . . . ja . . . betrachtet mich so . . . Was findet Ihr in der Wahrhaftigkeit meines Auges, was entnehmt Ihr ihr, wenn nicht den unablässigen Ausdruck meiner glühenden Wünsche für Eure Siege, Euren Ruhm, die Erhöhung Eures Genius?

Raphael.

Das wolle Gott nicht, dass ich's nicht begriffe! Die leichtfertigen Zuneigungen, meine Freundin, die unbeständigen Wünsche, die flüchtigen Launen sind Strahlen einer Mitternachtssonne. Sie wärmen nicht viel, sie erleuchten nicht viel; sie hellen die verlorenen Punkte im Lebensgewebe sanft auf. Wer sich ihrer freut, hat nicht Unrecht. Auch dies sind Früchte,

Weintrauben, Büschel Kirschen, grüne, schmackhafte Feigen, vorn an einer Rebe, einem Zweige unter dem unruhigen Laubwerk hangend. Der fröhliche Wanderer thäte Unrecht, sie nicht zu kosten, wenn er sie greifen kann, und ihnen nicht einen Gruss des Verlangens zuzusenden, wenn er nicht bis hinauf zu reichen vermag. Denke indessen nicht, dass ich mich sonderlich eifrig dem Aufsuchen dieser unzähligen Gaben hingäbe, welche allenthalben vor der flüchtigen Begier der Vögel des Himmels ausgebreitet sind! Meine Thorheit, oder vielmehr meines Sinnes Kleinheit wäre zu gross.

Donna Beatrice.

Das heisst recht denken, Raphael. Ich fürchtete, dass dies nicht Eure Meinung wäre.

Raphael.

Du kennst mich schlecht, wenn Du mir eine solche Enge der Einbildungskraft und des Gemüthes zugetraut hast. Lass Dir's doch gefallen, dass ich ein Kind sein möge, das lacht und immer lacht . . .

Donna Beatrice.

Wie ein Bach, über die Kiesel dahineilend, dem Echo die Perlen seines Lachens zuwirft. Wer wollte Dich drum tadeln? Etwa ich, mein Herzenskind?

Raphael.

Aber ich weiss auch, welche Kluft das Vergnügen vom Glücke scheidet, und wenn der Engel reiner Hingebung sich in seinem weissen Gewande auf den zerbrochenen Stein des Grabmales setzt, aus welchem er das Leben hat hervorquellen lassen, dann frage ich ihn nicht: wer bist Du? denn ich fühle in mir die Kraft zu Dem, was er vollbracht hat. Die Menge mit ihrer Einbildungskraft, die flachen Vernünftler glauben vielleicht, wenn man nicht glauben muss; sie zweifeln, wenn man nicht zweifeln sollte. Sie verwechseln das Kleine mit dem Grossen und das Grosse mit dem Unförmlichen und Nimm Du nimmer an, dass ich Dich verkenne! Wähne nicht, dass der Adel Deiner Natur ein Glanz sei, der meinem blinden Auge unsichtbar. Ich erkenne, was Du bist, ich fühle, was Du giltst, ich greife mit Händen, was Du mir gibst, und wäge mit rechtem Gewichte den vollen Segen, der mir daraus naht . . . Es ist Dein Geliebter, ja es ist Dein Geliebter, der zu Dir spricht . . . aber es ist auch Dein Freund! O meine Geliebte! Es ist Dein Genoss, was kann ich Dir sagen? Es ist Deines Gleichen! Er hört seines Gleichen reden und nimmt seine Rathschläge auf, wie sie es verdienen.

Donna Beatrice.

Meine Augen sind voller Thränen . . . aber so süsser Thränen! Und ich weiss nicht, wie ich Euch dafür danken soll! Was habe ich denn Gutes gethan, dass der Himmel mich Euch geschenkt hat? Was habe ich für ein Verdienst? Wahrlich, ich weiss es nicht.

Raphael.

Auch ich weiss nicht, durch welche guten Werke ich Dich, mein Schatz, habe erkaufen können; aber warum den Gründen nachgehen? Ist man weniger glücklich, wenn man sie nicht kennt?

Donna Beatrice.

Du hast es soeben gesagt. Ich bin eine Tochter Plato's und gehe gerne dem Ursprung der ewigen Dinge nach.

Raphael.

Die Blumen sind mehr werth, als die Keime, und die Früchte mehr, als die Blumen.

Donna Beatrice.

Ihr seid der Mann Dessen, das erschlossen, das reif ist, das man sieht, kostet, daran man sich labt. Ihr bemüht Euch nicht, die Leier auseinanderzunehmen, um in ihrem klingenden Schoosse genau den Ort zu finden, wo der Ton sich bildet.

Raphael.

Es ist wahr. Der Himmel hat mir diese Aufgabe nicht zugewiesen. Trotzdem klage mich auch nicht an, dass ich den Untergrund der Dinge missachte. Wenn diese Wissenschaft dazu beiträgt, das Leben selbst zu entfalten, so schätze ich sie, wie ich muss. Aber ich bin doch diesen dunkeln Studien nicht sehr zugethan, die bestimmt sind, Geheimnissen nachzugehen, deren endliches Erfassen nicht immer sonderlich nützlich ist. In der That, ich liebe Das, was der Sonne Licht trifft und badet; das Andere ist mir nur von untergeordnetem Werthe.

Donna Beatrice.

Ja, in diesem angebeteten Haupte herrscht das Licht, überall und in Strömen. Die Wahrheit wird dort mühelos geschaut, und der Irrthum hat keine Stätte darin für seine Finsternisse.

Raphael.

Du täuschest Dich. Ich habe niemals aus eigenem Antriebe, allein und aus mir selbst erkannt, was ich finden musste. Irgend wer hat mir immer meinen Weg gewiesen, und einzig wenn eine fremde Hand die Bilder, welche ich betrachten muss, von den Gewanden, die sie mir verbergen, befreit hat, alsdann gewahre ich sie, und von diesem Augenblicke ab sicherlich sehe ich sie recht.

Donna Beatrice.

Was wollt Ihr damit sagen?

Raphael.

Wenn ich nicht eines Tages Perugino's Werkstätte verlassen hätte, um nie wieder dahin zurückzukehren, so würde ich mein Lebtage nur Das

begriffen haben, was er mir zeigte. Als ich in Florenz war, offenbarte mir die Einsicht Masaccio's, was ich ohne diesen Meister nie herausbekommen hätte; das war aber noch Nichts. Ich verliess in der That die Kindeswindeln erst, als ich mich in der Werkstätte Baccio d'Agnolo's befand und den ganzen Tag mit grossen Künstlern lebte, Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Benedetto de Majano, Cronaca, Francesco Granacci, von jedem hörte, was er wusste, was er so zu sagen in jedem Augenblicke in der Welt seiner Träume entdeckte, mochte er nun Bildhauer, Maler oder Baumeister sein, und als ich, so vorbereitet, die Binden des Frühalters gelöst, abgeschüttelt hatte, und meine Glieder sich frei fanden, da, meine Freundin, aber auch erst da konnte ich die Lehren begreifen, welche der grosse Leonardo mir, einem Jeden von uns, allen kommenden Zeitaltern dargebracht hat. Du siehst es: ich bin nicht aus mir selbst hervorgegangen, nicht aus mir selbst geboren, und ohne die Beispiele des Alterthums zu rechnen, viele Andere haben Dem, was Du meinen Genius nennst, zur Richtschnur, zum Wegweiser, zur Quelle gedient.

Donna Beatrice.

Nun wohl! sei es! Du bist nicht, wie Athens Pallas, in voller Rüstung dem Haupte eines Gottes entsprungen. Kaum bist Du jetzt ein junger Mann; die Schönheit Deines Antlitzes birgt noch viel von den fast weiblichen Linien, den Blüthen der Jugend. Man darf sich nicht wundern, wenn Du zuerst die Winke Deiner Vorgänger hast hören und ihre Entdeckungen sehen und beurtheilen müssen. Aber jetzt weisst Du Alles. Achill bedarf der Unterweisung des Centauren nicht, noch mein Alexander der Verwarnungen des Philosophen. Was in Deine Hände gelegt worden, hat dort Frucht getragen; Du weisst mehr als Perugino, mehr als Masaccio, mehr als Leonardo, mehr als alle Anderen zusammen, und Du stehst im Beginne des Lebens. Das Weltall wird von Dir lernen, und Du wirst Nichts von Niemanden mehr lernen.

Raphael.

Du täuschest Dich abermals. Ich werde immer, und von aller Welt lernen. Soll ich Dir gestehen, worin ich mich vielleicht glücklicher schätze, als meine Vorgänger? Es liegt hierin: Jeder von ihnen blieb eingeschlossen in einen Zirkel. Er kannte die Künstler seiner Stadt, und ging mit keinem andern um. Er glaubte, wie Du, dass das angeborene Talent keine Grenzen hat und ausreicht, um alle Erfolge zu gewinnen. Nichts ist falscher. Ich werde gross sein, ich Dein Raphael, weil ich allerwärts und von Allen lerne; ich halte nie ein in meinem Suchen. Ich mache mir wenig daraus, unter den Wurzeln des Obstbaumes, der Jedem gehört, zu graben; aber ich will den Baum und will die Früchte, und darum, Vielgeliebte, bin ich Ich ...

Donna Beatrice.

Du bist die Anmuth, Du bist der Zauber, Du bist Alles ...

Raphael.

Nein! ich wiederhole es Dir, ich bin nicht Alles. Ich bin vielleicht die Verständigkeit, ich bin die Mässigung, ich bin das rechte Urtheil, ich bin, wenn Du willst, die Einsicht und der aufgeklärte Geschmack; aber ich bin nicht die Tiefe, und vor Allem bin ich nicht die Erhabenheit.

Donna Beatrice.

Wer ist denn das Eine und das Andere?

Raphael.

Michelangelo.

Donna Beatrice.

Michelangelo? Dieser finstere, traurige, enge, trübe, gequälte Geist?... Das ist nicht Euer Ernst, Raphael! Ein solcher Mann Euch verglichen werden! Er gleicht dem Dämon der Finsterniss, während Ihr das Abbild des Erzengels seid, dessen Namen Ihr tragt. Welch eine Grille von Bescheidenheit erfasst Euch zu dieser Stunde?

Raphael.

Wenn ich in diesen schwermüthigen Geist mich versenkte, würde ich darin manch rauchschwarzes Geheimniss finden, daraus er ein funkelndes Gold zu machen weiss. Auch Vulcan war ein hässlicher Gott, mit Russ bedeckt, und lebte in den röthlichen Schlacken seiner Schmieden von Lemnos. Aber keiner der Götter, die das Himmelsblau durchwandelten, weder Phöbus der Sonnengott, noch Mercur der Flötenspieler, wurden jemals so grosse Künstler wie er!

Donna Beatrice.

Nein! Ihr täuscht Euch! Nichts Gemeinsames gibt es zwischen dem überreichen Leben, das aus Eurem ganzen Wesen, eine freundliche, begeisternde Macht, sich in Eure Werke ergiesst, und der barbarischen Rohheit Dessen, den Ihr zu beneiden scheint.

Raphael.

Wenn ich nicht als sein Schüler, als der aufmerksamste und bescheidenste der Schüler, seinen unnachahmlichen Carton von Pisa nachgezeichnet hätte; wenn mein Oheim Bramante mir nicht dadurch, dass er mich heimlich in die Sixtina eindringen liess, das unschätzbare Glück gewährt hätte, die Schöpfungen dieses allmächtigen Mannes zu betrachten, so wäre ich nicht, was ich bin, ich vermöchte nicht auch nur zu träumen, was ich nun werde thun können. Warum senkst Du das Haupt? Ich werde grössere, edlere Dinge ausführen, als er, ob er gleich ein grösserer Erfinder ist als ich. Er ersinnt, er weiss zu ersinnen; aber es ist ihm nicht gegeben, das Silber vom Blei, noch tausend Russflecken von der Reinheit seines Gedankens abzusondern. Ich für mein Theil, Freundin, ich bin vielleicht nicht so sehr,

wie er, der Jehovah einer Welt; ich habe von allen Seiten und aus allen Händen empfangen; was mir gehört, hat Andern gehört. Aber was soll's? ich habe Alles erweitert, Alles erhöht, Alles erhellt! Ich bin ein Ordner! Ich habe die Zeit nicht damit verloren, dem Einen nachahmend, den Andern bestehend, elendiglich Lumpen aufzuputzen, die ich einem Jeden heimlich entlehnt und auf die ein Jeder später das Recht gehabt hätte, Ansprüche zu erheben. Nein! ich habe Alles zusammengeschmolzen, und aus diesen ungleichartigen Elementen habe ich mir auf einen Wurf eine Macht geschaffen. Aus einem festen Stoffe, der mein, vollkommen mein geworden ist, rüste ich mich fortan meine Werke zu bilden, indem ich immer noch hinzuthue; dieser Stoff ist gemischt, wie ich's will, gefärbt, wie es mir ansteht, hart genau bis zu dem Grade, wie es mir gefällt, und so will ich die Denkmäler errichten, auf die ich mein Siegel drücken und die Niemand mir streitig machen soll! Du siehst, ich lobe mich selbst, um Dich zu beruhigen und um Dir zu gefallen. Aber ich zeige Dir meinen Geist so, wie der Himmel ihn geschaffen hat, und nicht so, wie eine übertreibende Zuneigung ihn sich fälschlich vorstellt. Ich erhöhe mich nicht, aber ich mache mich auch nicht kleiner, und ich habe vor Michelangelo und vielen Anderen einen Vorzug, von dem Du mir nicht sprichst, und der doch für sich allein mehr gilt, als Alles, was sie besitzen.

Donna Beatrice.

Ich kenne ihn, ich sehe ihn, ich athme ihn!

Raphael.

Und welchen denn, ich bitte Dich? Ist er so augenscheinlich?

Donna Beatrice.

O! wie er es ist! Wie strahlt er aus Deinen Blicken, wie erkennt man ihn in Deiner Haltung, in der himmlischen Anmuth, welche Deiner kleinsten Bewegung ihr Maass verleiht! Dein Vorzug, mein Raphael, ist, glücklich zu sein! Du bist glücklich! Das Glück hat seinen rosigen Schleier über Deiner Mutter Lager gebreitet im Augenblicke, da Du geboren wardst. Von Deinem ersten Schritte, von Deinem ersten Lächeln an bist Du geliebt worden. Fast scheint es, als hätten die Jahre, welche eins an's andere sich kettend Dein Lebensalter bilden, nur Lenze gehabt. Du hast gedacht, hast gesonnen, hast gearbeitet, Du arbeitest immerzu; aber immerzu verwandelt sich, was für die Anderen Mühe ist, für Dich in gefällige Lust. Du kennst keine undankbare Arbeit. Du bist geliebt worden, sagte ich? Du wirst geliebt! Die Grossen, die Fürsten, die Päpste, die höchstgestellten Frauen beten Raphael an; bejahrt, lieben sie ihn wie den Sohn ihrer heissesten Sehnsucht, und sind sie in der Frische ihrer Jahre, so thun sie wie ich . . . sie vergöttern ihn! Ich wundere mich nicht, Dich die Reinheit, die Tugend, die Unschuld, den Reiz so gut ausdrücken zu sehen . . . Es ist dem Bösen verwehrt, Dir zu nahen, und da Du nie Etwas gesehen

noch gekannt hast, als die Liebe, wie könntest Du anders sein als Du bist? Leb' wohl . . . leb' wohl, mein Freund; leb' wohl, mein Geliebter . . . Leb' wohl, mein Abgott!

Raphael.

Du gehst schon?

Donna Beatrice.

Schon? . . . Ja, wohl heisst es „schon“ . . . es ist zu früh! . . . Und doch, ich bin hier seit heute Morgen, und die Sonne neigt sich, und das Gold ihrer Strahlen scheint in dem schimmernden Purpur ihrer letzten Gluth zu ertrinken. Zudem höre ich Stimmen am Gartenende. Deine Freunde suchen Dich auf. Ich wünsche nicht, dass sie mir begegnen.

Raphael.

Bleib einen Augenblick, mein geliebtes Leben; ich will ihnen sagen, dass sie mich im Hause erwarten. Geh' noch nicht, ich beschwöre Dich darum! . . . Du hast mich von allen Dingen reden lassen, aber was haben wir von uns selbst gesagt?

Donna Beatrice.

O! wenn's Das ist, das wissen wir zur Genüge. Leb' wohl . . . Ich sehe die Bianchina! Sie winkt mir. Meine Sänfte steht seit Langem in der Gasse. Wie unvorsichtig wir sind!

Raphael.

Wie wenig zärtlich Du bist!

Donna Beatrice.

Undankbarer!

Raphael.

Auf morgen denn, nicht wahr? Hier? . . . bei Dir? . . . auf der Tiberbrücke? . . . Wo?

Donna Beatrice.

Nein! . . . Morgen . . . wie Das anfangen? . . . Nun wohlan! wagen wir Etwas! Komm um zehn Uhr Morgens nach St. Aposteln; ich will dort die Messe hören und werde allein mit der Bianchina in der Kirche sein. Leb' wohl!

Raphael.

Leb' wohl, mein Götterbild!

Beatrice geht ab.

Francesco Penni (Il Fattore).

Meister, hier ist Bramante! Er will Euch in grosser Eile sprechen.

Raphael.

Bringe mir einen Carton und Stifte. Wo sind meine Schüler?

Der Fattore.

Einige in den beiden Werkstätten; die Meisten im Vatican: die Einen führen an den Fresken des Saales der Segnatura aus, was Ihr angeordnet habt, die Andern fördern die Entwürfe zum Eliodoro. Einige auch sind zu früher Stunde aufgebrochen und arbeiten beim Herrn Agostino Chigi an den Gemälden der Psyche.

Raphael.

Lass ihnen allen sagen, dass ich sogleich kommen werde! . . . Ich will in meine Werkstätten, in den Vatican und zum Herrn Chigi gehn. Gib mir die Stifte.

Er beginnt das Bildniss der Beatrice d'Este.

Bramante.

Guten Tag, Neffe. Der Papst will Dich sprechen. Er findet, dass die Arbeiten nicht vorrücken. Du wirst einen harten Sturm zu bestehen haben, aber beachte es nicht zu sehr.

Raphael.

Vor Allem will ich diese Skizze beendigen. Ich habe sie im Kopfe, sie soll mir nicht entgehen. Setzt Euch doch, Oheim . . . hier, im Schatten dieser Oleanderbüsche. Das ist ein Schattendach, wie für Euch geschaffen. Bringt dem Herrn Bramante eine Limonade!

Bramante.

Die Sache ist die, dass ich ausser mir vor Ermattung bin. Dies Leben in meinem Alter ist nicht zu ertragen.

Raphael.

Das Leben ist herrlich für Euch wie für mich. Wenn es uns weniger Gewalt anthäte, wie würde dann Alles dahinschmachten in unseren Herzen!

Bramante.

Du hast vielleicht Recht für gewisse Augenblicke; aber es gibt andere, wo man's nicht mehr aushält! Julius II. ist ein grossartiger Gebieter; seine Begehrlichkeit ist wie sein Genie.

Raphael.

Er schont uns nicht; aber ist er nachsichtig gegen sich selber? Gewisslich, nein. Das muss uns bei guter Laune erhalten. Hier ist eine Skizze, über die ich nicht zu erröthen haben werde, denke ich. Sie wogt

mir im Herzen und drängt sich leibhaftig in den Stift!... Was den Papst und mich anlangt, ich thue mein Bestes. Ueber was hat er sich zu beschweren? Der Saal der Sacra Segnatura ist fast vollendet; was noch fertig zu machen bleibt, wird es bald sein. Das Gemälde der Theologie, wie ich es im Einklange mit den Ideen des Grafen Castiglione und des Herrn Ludovico Ariosto ausgearbeitet habe, ist vollendet. Ich will das der Philosophie einige Zeit ruhen lassen, weil ich Lust zur Messe von Bolsena bekommen habe, und mir an dieser Composition so viel liegt, dass ich keine Ruhe haben werde, ehe ich sie nicht glücklich zu Ende gebracht habe. Ich kann nicht schneller vorwärts kommen; der heilige Vater beklagt sich mit Unrecht; wir machen ihm schöne Sachen.

Bramante.

Das ist's gerade, was ihn aufbringt, und wenn ich es ihm sage, wird er böse und schwört, eben darum, weil er's wisse, müsse er Das aus uns herausbringen, dessen wir fähig sind. Er beklagt sich über Dich, er beklagt sich über Michelangelo, über Sansovino, über Sebastiano del Piombo, über alle Künstler, die er nach Rom kommen lässt, über mich, über die ganze Welt. Er sieht in allen Menschen nur Schildkröten; der Erdball dreht sich nicht schnell genug um seine Achse, und überall, und vor Allem, und für einen Jeden möchte er die Bewegung verdoppeln und verdreifachen. Inzwischen sei auf der Hut! seine besondere Neigung zieht ihn zum Buonarrotti. Ich möchte nicht, dass er Dir, unter dem Vorwande der Nachlässigkeit Deinerseits, Arbeiten entzöge, um sie diesem Caligorant zu geben.

Raphael.

Oheim, ich wiederhole es Euch, man thut, was man kann. Aber da sind Freunde, die uns mit ihrem Besuch erfreuen. Ruft die Diener! Holla! Limonade, Früchte, Kuchen! Stühle! Stühle! hierhin und dorthin.

Reich gekleidete Dienstboten bringen Sessel, Stühle, Feldstühle; andere reichen Erfrischungen jeder Art. Es treten ein Bibbiena, Agostino und Sigismondo Chigi, die Baumeister Baccio Pintelli und Baltassare Peruzzi; Giacomo Sansecolo, der Musiker; Tibaldeo, der Dichter; Marc-Antonio Raimondi, der Stecher, und Andere.

Agostino Chigi.

Nun, Meister, immer bei der Arbeit! Welch entzückendes Gesicht!

Raphael.

Ehrwürdigster Herr, hochgebietende Herren, edle Freunde, seid willkommen! Alle heiter, frisch, zufrieden! Nehmt Platz, bitte! Erlaubt Ihr mir, bei Dem fortzufahren, was ich angefangen habe? Ich muss heute fertig werden, und ich habe nicht viel Zeit, denn Seine Heiligkeit verlangt mich.

Bibbiena.

Fahrt fort, Meister. Die Augenblicke, die man Euch raubte, wären ein leidiger Diebstahl, begangen an der Nachwelt, wie an unseren edelsten Vergnügungen.

Tibaldeo.

Ist es wahr, dass Seine Heiligkeit dermaassen entzückt von Eurem Gemälde des Eliodoro ist, dass sie, gegen alle Wahrscheinlichkeit, sich selbst inmitten dieses grossen Gerichtes und dieses mächtigen Auflaufes von ehemals schauen möchte?

Raphael.

Sehr wahr. Ich habe den Entwurf diese Nacht gemacht. Bring' ihn, Francesco. Ihr sollt ihn sehen und mir Eure Meinung darüber sagen.

Agostino Chigi.

Der mächtige Herrscher, der durch Vernichtung der kleinen Fürsten Italien unter dem Krummstabe des heiligen Petrus zu einigen und uns für immer von den fremden Verwüstern zu befreien gedenkt, dieser mächtige Herrscher, unserer Kirche Haupt, hat sich fürwahr jedenfalls vor Freude nicht zu lassen gewusst, da ihm von Eurer Hand, Raphael, der Anblick wurde, wie die Gottlosen durch das feurige Schwert des Engels des Herrn aus dem Tempel gejagt werden! Er selbst ist dieser Engel!

Bibbiena.

Ah! Da sind die Entwürfe!

Diener stellen die Cartons unter Leitung des Fattore auf Staffeleien.

Sigismondo Chigi.

Der Papst ist schlagend ähnlich!

Sansecolo.

Das ist genau seine stolze, vernichtende Haltung seinen Feinden gegenüber!

Peruzzi.

Erkennst Du Dich da wieder, Marc-Antonio? Einer der Träger der päpstlichen Sänfte bist Du.

Marc-Antonio.

Ich bin nicht der Einzige, dem Raphael eine solche Ehre erwiesen hat. Habt Ihr meinen Cameraden nie gesehen?

Tibaldeo.

Wahrhaftig! ist das nicht Herr Giovanni Pietro de Folari von Cremona?

Baccio Pintelli.

Was! Der Geheimschreiber für die Rechtshändel?

Raimondi.

Er selbst. Der gute Mann ist darüber im siebenten Himmel und erzählt es der ganzen Stadt.

Bibbiena.

Er hat Recht. Ihr habt für ihn gethan, Meister, was Gott uns allen versagt hat; Ihr habt ihn unsterblich gemacht.

Bramante.

Nimm diese Entwürfe mit Dir in den Vatican. Das wird das wahre Mittel sein, den Papst zu beruhigen. Kommst Du in Deiner Skizze vorwärts? Es möchte Zeit sein, zu gehen; die Sonne sinkt.

Raphael.

Ich bin bereit. Fattore, mein Sohn, lass, bitte, dieses liebe Haupt in mein Schlafzimmer bringen. Ich will diesen Abend, wenn ich heimkomme, daran arbeiten. Meinen blausamtnen Mantel! mein Barett mit der Perlen-schnur! Sage einem Dutzend meiner Leute, dass sie mich begleiten! Du kommst mit uns! Herr Bibbiena, Ihr Alle, meine Freunde, bleibt, Euch zu unterhalten. Das Haus ist wie sein Herr, es gehört Euch. Herr Agostino, wenn ich aus dem Vatican komme, will ich zu Euch gehen und sehen, was meine Schüler machen.

Agostino Chigi.

Ich eile, Euch zu empfangen. Ich habe auch mit Euch zu sprechen wegen der Arbeiten in meiner Kapelle zu Santa Maria della Pace. Wann beginnt Ihr sie?

Raphael.

Nächste Woche, unfehlbar. Ihr vergesst nicht, Herr, dass heute Sanct Annentag ist! Wir speisen bei unserem würdigen Deutschen, Johannes Goricius, zu Abend.

Agostino Chigi.

Die Signora Imperia wird sich jedenfalls dort einfinden. So ist denn nicht zu fürchten, dass Herr Bibbiena fehle.

Bibbiena.

Gewisslich, nein; ich denke, dass man das selbe von Euch sagen kann. Die Imperia hat einen Magnet in den Augen, der die Leute hinter ihr herzieht.

Ein Schüler Bramante's tritt auf.

Der Schüler.

Meister, kommt eilig in den Vatican. Ein Unglück ist geschehen!

Bramante.

Sapperment! was meinst Du damit?

Der Schüler.

Die Wand der neuen Galerie des Belvedere hat Risse bekommen, so lang sie ist, und droht den Einsturz.

Bramante.

Wie könnte es auch anders sein? Der Papst drängt uns so heftig! Man muss bei Nacht arbeiten, und kaum weiss man, was man thut!

Raphael.

Ich habe Euch ein Gleiches zu melden. Die Gypsarbeit geht mit-sammt den Gemälden los, weil sie schlecht aufgetragen ist, oder verdirbt durch ihre mangelhafte Bereitung die Farben. Lebt wohl, Ihr Herrn; ich begleite Euch, Oheim.

Bibbiena und die Andern.

Bis heut' Abend also, bei Goricus.

Raphael, zu Bramante, während sie den Garten verlassen.

Vor Allem führt mich im Vorbeigehen nochmals in die Sixtina. Ich muss da hinein. Dieser Michelangelo hat Wunder verwirklicht; sie wohl zu begreifen, ist mir nothwendig, wenn ich nicht stecken bleiben soll. Welch ein Zauberer! welch ein Meister, der Buonarotti!

Bramante.

Was Wunderthaten anlangt, so ist die grösste sicher die, dass er den Papst derart geschmeidig gemacht hat, dass dieser Gottvatern seine Wünsche nicht so an den Augen absehen würde!

Raphael.

Wir haben uns ebensowenig zu beklagen, Oheim. Es fehlt uns nicht an Arbeiten!

Bramante.

Es fehlt Niemanden daran. Julius II. hat nicht Arme, Beine, Herzen und Köpfe genug zur Verwendung für Das, was er ausführen möchte. Nichtsdestoweniger, Michelangelo bleibt der Bevorzugte. Erwinnere Dich dess wohl!

Raphael, lachend.

Vorwärts, Eure Risse ausbessern! Kommt, Oheim, und Ihr, folgt uns! Er geht, seinen Arm unter Bramante's geschoben, von seinen Schülern und seinen Leuten umringt.

Vor Bologna.

Das französische Lager. — Eine Gruppe Officiere; Biwakfeuer werden angezündet; ein Theil der schweren Reiter bleibt im Sattel; andere sind abgesessen, um die Gurte der Pferde fester zuzuziehen; einige essen einen Bissen aus der Hand. Die Infanterietreffen stehen im Gewehr. Bataillone marschiren, um ihre Posten zu erreichen; sie vollenden die Einschliessung der Stadt. Mitternacht. Der Himmel ist dunkel, kein Mondschein. — Der Grossmeister de Chaumont, Statthalter von Mailand, in vollständiger Rüstung, den Helm auf dem Kopf; Annibale Bentivoglio, Herr von Bologna, und sein Bruder Hermes Bentivoglio, gleicher Weise bewaffnet; Ives d'Alègre, französischer Hauptmann.

Der Grossmeister, zu einem Officier.

Sind meine Befehle ausgeführt?

Der Officier.

Ja, Herr; die Stadt ist umzingelt. Keine Ratte könnte hinein noch hinaus ohne unsere Einwilligung.

Der Grossmeister.

Vortrefflich. Lasst die Chevauxlegers auf Kundschaft streifen. Alles soll in Bereitschaft bleiben.

Der Officier.

Ja, Herr!

Der Grossmeister.

Ha! der alte Julius! Ha! der alte Schelm! Wir haben ihn, den alten Verräther! Wir wollen ihn fangen, und der Teufel soll mich meinetwegen holen, wenn wir ihn nicht zwingen, um Gnade zu bitten.

Annibale Bentivoglio.

Er verdient keine! Erinnert Euch, wie er Euren hochwürdigsten Bruder, den Cardinal d'Amboise, verrathen hat! Er allein hat es verhindert, dass er Papst wurde!

Der Grossmeister.

Denkt Ihr, ich wüsste Das nicht, und ich wäre in der Laune, es ihm zu vergeben?

Annibale Bentivoglio.

Und mir, mir hat er Bologna geraubt, wo er nicht einen einzigen Freund hat.

Ives d'Alègre.

Nicht einen einzigen Freund? Das ist zu viel gesagt, Herr Annibale. In Euren italienischen Städten hat jeder Beliebige einen Freund und Gvatter, der ihm bei allem Beliebigen zur Hand geht.

Annibale Bentivoglio.

Ich sage Euch, dass die Bevölkerung uns die Thore öffnen wird, wenn sie uns hier weiss.

Der Grossmeister.

Um so besser. Der König wird sehr zufrieden sein, und Seine Gnaden von Ferrara desgleichen. Das Mindeste, was Julius II. widerfahren kann, ist, dass er abgesetzt wird, wie sein Vorgänger es geworden, wenn er nicht gestorben wäre. Wahrlich, er war nicht weniger werth, als der gegenwärtige Antichrist.

Annibale Bentivoglio.

Er war mehr werth. Dieser träumt nur von der Beraubung und dem Morde aller Fürsten.

Der Grossmeister.

Da fällt mir ein: man muss doch die Pferde ein Wenig ausruhen lassen und den Mannschaften zu essen geben. (Zu einem Officier.) Lasst absetzen! Die Truppen sollen wegtreten, nachdem sie Posten ausgesetzt haben. Ist Capitän Molard angekommen?

Der Officier.

Er kommt diesen Augenblick. Seine Freischäärler sind todmüde von Strapazen.

Der Grossmeister.

Es sind brave Leute; lasst ihnen Wein geben. Ihr kommt gerade recht, Capitän Molard. Vielen Dank für soviel Eifer!

Capitän Molard.

Ich bin nur auf meinem Posten, Herr.

Der Grossmeister.

Denkt Euch nur, dass wir unsern Meister Reinecke haben.

Annibale Bentivoglio.

Und wir wollen ihm den Schwanz abschneiden.

Hermes Bentivoglio.

Oder die Kehle.

Der Grossmeister.

Was bringt Ihr für Neuigkeiten von Ferrara?

Capitän Molard.

Herr Bayart hier wird Euch welche mittheilen.

Der Grossmeister.

Guten Abend, Capitän Bayart, seid willkommen.

Bayart.

Möget Gott andächtig befohlen sein, gnädiger Herr. Da gibt's doch Leute, die mehr werth sind, als ich, Baron Conti, Baron Fontrailles und der tapfere Capitän Mercurio mit seinen zweitausend Albanesen.

Annibale Bentivoglio.

Ist es wahr, dass er seinen leiblichen Vetter so wacker zerschlitzt hat?

Bayart.

Er hat ihn sammt allen seinen Leuten in Stücke schneiden lassen, und man hat die Köpfe auf Lanzenspitzen dahergetragen. Es war ein Jammer, und ich liebe derlei Grausamkeiten gar nicht.

Ives d'Alègre.

Das ist Ruchlosigkeit, und kein Krieg.

Annibale Bentivoglio.

Es ist Rache. Wenn man seine Haut zu Markte trägt, hat man alle Rechte auf die der Andern.

Bayart.

Ich bin ein zu geringer Geselle, um mit einem so grossen Herrn, wie Ihr seid, zu streiten. Capitän Mercurio seinerseits ist ein tapferer Haudegen, das leidet keinen Zweifel. Nichtsdestoweniger habe ich die Plünderer, die die armen Einwohner von Vicenza in einer eingeräucherten Höhle erstickt haben, ohne Gnade hinrichten lassen, und überall, wo mir Marodeurs in die Hände fallen, gedenke ich es ebenso zu machen. Aber sind wir hier, um Geschichten zu erzählen?

Der Grossmeister.

Nicht doch! Wir rechnen darauf, dass morgen früh das Volk von Bologna mir den Papst ausgeliefert haben wird. Herr Annibale hat es mir versprochen.

Annibale Bentivoglio.

Wie ich Euch auch verspreche, dass der König Ludwig vom Kirchenbanne losgesprochen werden wird, und der Herzog von Ferrara, ich und unsere Freunde desgleichen.

Ein Officier.

Eine Cavallerie-Feldwache lässt melden, dass Graf Giovan-Francesco Pico sich im Auftrage des Papstes einfindet, um mit dem Herrn Grossmeister zu sprechen.

Der Grossmeister.

Haha! Haha! so weiss man um unsere Ankunft, und der heilige Vater will sich dem Eifer seines Volkes, ihm in's Gesicht zu springen, entziehen! Bringt den Herrn Grafen her; ich will hören, was er mir zu sagen hat.

In Bologna.

Ein Zimmer des Palastes, in welchem der Papst wohnt. — Julius II., krank, halb ausgestreckt in einem Lehnstuhl, von Kissen umgeben, die er alle Minuten über den Haufen wirft und die Bediente wieder aufheben. Der Cardinal Regino, Legat von Bologna.

Der Cardinal.

Ihr dürft Euch nicht von diesen Schurken von Franzosen gefangen nehmen lassen.

Der Papst.

Ich werde mich nicht gefangen nehmen lassen. Ich will meine Feinde fangen, würgen und zertreten. Du kannst darauf rechnen! Gebt mir zu trinken!

Ein Kämmerer reicht ihm ein Glas mit Arznei.

Puah! Das ist bitter wie Galle! Ein Glas Wein!

Der Kämmerer.

Allerheiligster Vater, die Aerzte haben es ausdrücklich verboten!

Der Papst.

Um wie viel Uhr sind die Eilboten aufgebrochen, um mir die Venetianer und die Spanier zu benachrichtigen?

Der Cardinal.

Vor vier Stunden; es war bei der ersten Nachricht, die uns vom Marsche der Franzosen kam.

Der Papst.

Es kommt darauf an, dass unsere Verbündeten zeitig genug hier sind. Lass dem Bischof von Sion schreiben, dass er seine Verhandlungen mit den Schweizern beeilt. Werft nur schleunigst, was Ihr von diesen Wilden aufgabeln könnt, auf die Felder im Mailändischen. Je mehr Schaden sie Ludwig's XII. Leuten thun, desto näher wird unsere Befreiung sein.

Der Cardinal.

Die Schweizer sind wackere Tölpel; ich rechne sehr auf sie. Der Kirche ergeben, gehorsam, wenn man sie gut bezahlt. . . .

Der Papst.

Landstreicher wie die Andern! Graf Giovan-Francesco ist noch nicht zurück?

Der Cardinal.

Noch nicht. Er ist ein schlauer Fuchs.

Der Papst.

Es bedarf keiner grossen Schlaueit, um Ludwig XII. anzuführen. Dieser Tropf gibt sich für einen Biedermann aus, weil er ungeschliffen, lustig und schwach von Kopf wie von Herzen ist. Als Prinz hat er seinen

König verrathen; als Gatte hat er seine erste Frau, eine Heilige, so unglücklich gemacht, als er konnte; heutzutage gehorcht er der zweiten, die eine reine Megäre ist, und tödten, plündern, Niemand thut es leichtfertiger, als er, immer mit einem plumpen Lächeln, und dann sagt man: „Der brave Mann da!“ Armes Italien! armes Italien, von solchen Leuten mit Füßen getreten zu werden! Aber dies Aergerniss soll nicht dauern. Ich muss nothwendig die kleinen Fürsten und die scandalösen Republiken: Florenz, Siena, Lucca, stürzen; dann benutze ich die Aragonesen, die Franzosen, die Deutschen, was ich nur zur Hand habe; aber endlich wird der Tag leuchten, wo die heilige Kirche als Allherrin diese Elenden unter doppeltem Verschluss in die Wüste einsperrt, die der Himmel ihnen zum Vaterlande gegeben hat.

Der Cardinal.

Eure Heiligkeit hat in Wahrheit Alles vortrefflich vorbereitet! Heinrich VIII. von England auf Frankreichs Küsten losgelassen; Ferdinand die Pyrenäen bedrohend.

Julius II.

Und ich verhandle und verhandle immerfort mit Ludwig; während ich ihn treffe, ihn beeunruhige, halte ich ihn hin, ich mache ihn glauben, dass wir uns werden verständigen können; ich thue ihn mit einer Hand in den Bann, ihn und seine Verbündeten, die Bösewichte, mit der andern hätschele ich ihn! . . . Ich will ihn vernichten!

Der Cardinal.

Und hier — da wollen fünfzehntausend Schweizer kommen!

Julius II.

Und mein Neffe Marc-Antonio Colonna hat sich ein Heer geschaffen; ich habe ein zweites für meinen Francesco-Maria von Urbino ausgehoben. . . . Alles geht leidlich gut. . . . Ja, aber wenn eben jetzt die Franzosen mich überrumpeln, so ist das ein Unfall, der Vieles verderben kann! Ich bin ein wenig leichtsinnig hieher gekommen.

Der Cardinal.

Ein wenig unvorsichtig.

Julius II.

Wo ist die Zeit, vorsichtig zu sein? Ich muss rasch handeln, um viel zu handeln. Wenn ich nicht auf mein Glück zählen soll, will ich mich lieber um Nichts kümmern. Geh', sieh', ob der Graf nicht zurückkommt.

Vor Bologna.

Dunkle, kalte Winternacht; es beginnt zu tagen. — Ein Bauernhaus; französische Truppen ringsum gelagert. Starke Bewegung von Infanterie- und Cavallerie-Patrouillen; überall Wachposten und Schildwachen. Die Stadt ist umzingelt. Man gewahrt Lichter in den oberen Stockwerken einiger Häuser, welche über den Wall hervorragten. — An einem grossen Feuer, einen Tisch zwischen sich, der Grossmeister de Chaumont und der Graf Giovan-Francesco Pico.

Der Graf.

Kurz, Euer Gnaden, es sei, ich will zugeben, was Ihr sagt. Der heilige Vater hat sich der Liga von Cambrai nicht so treu gezeigt, als er gesollt hätte. Vieles wäre einzuwenden, aber wir wollen nicht davon reden. Der heilige Vater, ich räume Das ein, hat den allerchristlichsten König nach der Schlacht von Agnadello verlassen; er hat . . .

Der Grossmeister.

Er hat sich mit unseren schlimmsten Feinden, den Venetianern, verbündet; er hat sie unseren Händen entrissen, als wir sie halb todt hatten und ihnen den Gnadenstoss geben wollten; er hat uns den Kaiser abwendig gemacht; er reizt die Schweizer auf, uns anzugreifen; kurz, er sucht uns auf alle Weise zu schaden. Er soll gezüchtigt werden! Ei! potztausend, er soll sich ergeben, ohne sich so lange zu besinnen!

Der Graf.

Wie sollte er anders? . . . Wenn Ihr ihn habt, was wollt Ihr dann mit ihm anfangen?

Der Grossmeister.

Ordentlich eingesperrt! Glaubt Ihr, dass es ohne Das abginge? und später abgesetzt, wie er's reichlich verdient hat!

Der Graf.

Ihr seid hart. Der Papst im Gefängniss? Was wird die Christenheit sagen, was thun? Und Ihr selbst, gnädiger Herr, der Held dieses schönen Scandales, wollt Ihr es auf Euch nehmen, der Frau Königin, deren Frömmigkeit so bekannt ist, die Absolution zu ertheilen, die der geringste Priester ihr versagen wird?

Der Grossmeister.

Zum Teufel! Denkt Ihr mich bange zu machen?

Der Graf.

Ich möchte Euch die Augen öffnen. Was würdet Ihr sagen, wenn ich Euch anstatt eines Papstes, der ein lästiger Gefangener, einen Papst zuführte, der ein ergebener Freund wäre?

Der Grossmeister.

Ihr haltet mich für einen Dummkopf. Euer ergebener Freund, der hat meinem Bruder die Tiara gestohlen; meint Ihr, dass ein derartiger Streich einer wäre, den man verzeiht?

Der Graf.

Kein Zweifel; aber ich wollte Euch nur auf die Wahrheit aufmerksam machen: wenn man sowohl seinem Herrn, als sich selbst zu gut dienen will, geräth man fast immer in die Irre. Ich biete Euch an, uns zu verständigen, ich versichere Euch, dass wir es zu Eurem grössten Vortheil können. Ihr weist mich zurück, schon recht; aber merkt's Euch wohl, dass Ihr mich zurückweist.

Der Grossmeister.

Ich weise Nichts zurück. Ich sage nur, und wiederhole es, dass man in Euch nicht das mindeste Vertrauen setzen kann . . . Ja! wenn Ihr andere Leute wäret! . . . Dann . . .

Der Graf.

Da hört zum Beispiel, was ich Euch vorschlagen würde . . . Zurücknahme des über Euch und Eure Verbündeten verhängten Kirchenbannes . . . Alfonso von Este auf's Neue als Herzog von Ferrara anerkannt und in sein Amt als Gonfalonier der heiligen Kirche wieder eingesetzt . . . Kämen wir so nicht ganz hübsch zur Sache? . . . Wir würden die Venetianer fallen lassen . . . Euch selbst gäben wir zweihunderttausend Goldthaler . . . Ergibt sich auf solchen Grundlagen nicht ein Einvernehmen als möglich?

Der Grossmeister.

Es ergibt sich, dass Ihr ausgemachte Spitzbuben seid . . . denkt Ihr sonst, ich würde für das mässige Vergnügen, mir so viel Verlegenheit zu bereiten . . .

Der Graf.

Ich mache Euch den förmlichen Vorschlag im Namen des heiligen Vaters! . . .

Der Grossmeister.

Habt Ihr Vollmachten?

Der Graf.

Hier!

Der Grossmeister.

Das würde mir dennoch nicht genügen!

Der Graf.

Sapperment! Ihr seid unerbittlich!

Der Grossmeister.

Ich wünschte noch die Wiedereinsetzung Herrn Annibale Bentivoglio's in seine Stadt Bologna, und dass der Papst auf die Romagna verzichtete.

Der Graf.

Ich gestehe Euch aufrichtig, dass ich über diese Punkte keine Instruction habe, und es ist wahrscheinlich, dass der heilige Vater Nichts davon wird wissen wollen.

Der Grossmeister.

Ihr scherzt! Wenn er ablehnt, lege ich ihm Daumschrauben an. Ist er nicht gefangen? Hat er Freiheit zu wollen oder nicht zu wollen?

Der Graf.

Wir werden vielleicht Alles über uns ergehen lassen; aber ich glaube nicht, dass Seine Heiligkeit auf Bologna, noch auf die Romagna verzichtet.

Der Grossmeister.

Dann schlage ich morgen früh mit Tagesanbruch Eure Thore ein und nehme Euren Mann beim Kragen.

Der Graf.

Ihr seid fest entschlossen?

Der Grossmeister.

Wenn Ihr mich besser kättet, würdet Ihr Euch diese Frage schenken.

Der Graf.

In diesem Falle weiche ich der Gewalt.

Der Grossmeister.

Ihr thut wohl daran . . . Glaubt mir, und nun, da wir Freunde sind, wird mir Euer Herr sogleich die Thore öffnen. Ich habe es eilig, ihn zu umarmen.

Der Graf.

Aber in diesem Falle würde er Euer Gefangener unter anderem Namen sein!

Der Grossmeister, lachend.

Ihr mögt es auffassen, wie Ihr wollt; ich werde von dieser Bedingung nicht abstehen.

Der Graf.

Unsere Lage ist schrecklich. Ich will Eure Worte dem heiligen Vater berichten. Er mag bestimmen . . .

Der Grossmeister.

Bezeigt ihm meine Ehrfurcht als eines gehorsamen Sohnes der Kirche.

Der Graf.

Spaass bei Seite, Euer Gnaden, könntet Ihr nicht weniger hart sein?

Der Grossmeister.

Ich bin nur vorsichtig. Euer Herr wird meine Absichten für besser erkennen, als er denkt. Ihr habt gesagt dreihunderttausend Goldthaler?

Der Graf.

Ich hatte gesagt zweihundert.

Der Grossmeister.

Soll heissen dreihundert, wenn's Euch beliebt. Wann seid Ihr zurück?

Der Graf.

Ich erbitte mir bis Mittag.

Der Grossmeister.

Das ist unmöglich. Ihr sollt zwei Stunden haben, nicht eine Minute zu. Wir haben schon viel Zeit mit Schwätzen verloren.

Der Graf.

Euer Gnaden! Euer Gnaden! ich beschwöre Euch! . . . wir wollen die dreihunderttausend Thaler geben! aber tragt in diesen Handel keine Erinnerungen persönlichen Grolles hinein!

Der Grossmeister.

Ihr habt mir soeben verstohlen mit der Königin gedroht . . . Ihr seht, ob ich eingeschüchtert bin! . . . Nun, Herr Graf, fasst wieder Muth! Ich bewillige Euch alle die Zeit, die Ihr verlangt, und noch zwei Stunden obendrein. Bin ich so schlimm, wie ich aussehe?

Der Graf.

Dank. Der heilige Vater wird es zu schätzen wissen, was er Euch schuldig ist. Wir sind darum nicht minder in einer schrecklichen Lage.

Der Grossmeister.

Hört auf, hört auf, betrübt Euch nicht. Unser Bündniss wiegt wohl das Venedigs auf. Ihr verliert dabei die Romagna; aber wer weiss, ob Ihr nicht was Anderes gewinnt? Ihr müsst nicht mit so verzweifelter Miene den Kopf schütteln. Lebt wohl; denkt daran, dass Ihr Wort haltet.

Der Graf.

Lebt wohl, gnädiger Herr. Ich werde der Verabredung getreu sein.
Er geht.

Der Grossmeister, allein.

Im Grunde hatte er nicht so ganz Unrecht. Bei Frau Anna hört die Gemüthlichkeit auf, wo die Frömmigkeit ins Spiel kommt, und vor allen Dingen, seit dem Tode meines Bruders stehe ich nicht so fest . . . Freilich

ist der König wüthend auf den Papst und will ihn um jeden Preis vernichten . . . Dreihunderttausend Goldthaler sind nicht zu verachten, zumal wenn das Ergebniss der Art ist, dass es den König befriedigt und die Königin nicht vor den Kopf stösst . . . Julius wird suchen, mich zu hintergehen . . . aber . . . es ist nicht gesagt, dass ich mich von diesen Lügnern von Italienern fangen lasse . . . Ich kenne sie, Gott sei Dank, und . . .

Ives d'Alègre.

Ihr hattet die Absicht, die Wachposten zu visitiren, Herr.

Der Grossmeister.

Ich war eben im Begriff, Euch holen zu lassen. Kommt!

Bei einem Biwakfeuer. Capitän Bayart, der Bastard du Fay, Fähnrich seiner Ordonnaiz-Compagnie, Capitän Molard, Capitän Zucker, französische und deutsche Freischaaren-Führer; Capitän Jacob Zemberg, Befehlshaber der Schweizer. Ein grosser Tisch ist neben dem Feuer gedeckt und mit Schinken, Würsten, Hühnchen, Flaschen, blechernen, zinnernen, hörnerne und hölzernen Schalen beladen. Die Tischgenossen sitzen auf Bänken und Schemeln, welche aus Hütten mit weggenommen sind. Um den Tisch ein Windschirm, den die Soldaten mittels über Stangen geworfener Mäntel hergerichtet haben. Pechfackeln brennen auf langen in die Erde gepflanzten Pfählen. Die Edelleute essen zu Abend; Pagen und Lakaien bedienen sie.

Capitän Zucker.

Im Kriege halte ich nur auf die Tapferkeit. Das Uebrige, da kümmerge ich mich wenig drum.

Capitän Bayart.

Worinnen Ihr Euch nicht als ein gar weiser Mann zeigt, Camerad. Ich halte auf die Tapferkeit, aber genau ebensoviel auf die Rason, weil mit der Rason, da hat man die Disciplin, wovon bis auf diesen Tag bei unseren Armeen zu wenig die Rede gewesen ist.

Capitän Molard.

Wenn einer von meinen Leuten den Teufel macht, so mache ich den Satan, und dann thut er's nicht wieder. Glaubt mir, wohledler Herr, wir müssen die alte wilde Manier, zu plündern, einzuäschern und die Bäume aufzureissen, darangeben. Das sind Thorheiten, welche Diejenigen ruiniren, die sie begehen. Ich bin der Meinung Herrn Bayart's.

Bayart.

Der Braten sieht gut aus und kommt nach einem Ritt, so lang wie der heutige, höchst gelegen. Da Herr Molard meiner geringen Weisheit gütigst beipflichtet, so will ich Euch sagen, dass ich seit meinem Eintreffen

bei den italienischen Kriegen, und das schreibt sich vom Jahre 1494, das heisst seit so ein siebzehn Jahren, viele beträchtliche Veränderungen in allen Dingen bei den Italienern wie bei uns sich habe vollziehen sehen.

Der Bastard du Fay.

Ich trage Eure Fahne noch nicht lange, Herr, und doch habe auch ich Veränderungen erlebt.

Bayart.

Als wir mit dem König Carl, siegreichen Angedenkens, gekommen sind, da waren wir wie richtige Bauern, die aus ihren Dörfern hervorkommen, tölpisch und ungebildet, und die Italiener verspotteten uns, wie wir selbst uns heutzutage über unsere Landsknechte lustig machen, die uns bäurisch erscheinen, ohne Euch beleidigen zu wollen, wohledler Herr Zucker.

Capitän Zucker.

Wir haben in Deutschland grössere Gelehrten, als die Eurigen! Die Italiener, die sich so gerne rar machen, lassen sich's nicht verdrriessen, sich an uns zu wenden, um Baumeister zu erhalten. Wir bauen ihnen ihren Mailänder Dom, und unsere Maler, wie Albrecht Dürer, geben ihnen Unterricht.

Bayart.

Seht Ihr, wie Recht ich habe, zu sagen, dass es seit einigen Jahren viele Neuerungen gibt? Um die Zeit der Schlacht von Fornovo herum hättet Ihr niemals im Biwak einen Landsknechtsführer sich auf Baumeister und Maler Etwas zu Gute thun hören! Man dachte damals nur an den Wein, an die Mädels, an's Plündern, und Gemälde und Statuen waren nur dafür da, um sie kurz und klein zu schlagen.

Der Bastard du Fay.

So ist Das also doch wahr! Heutzutage betrachten wir Die, die es thun, als Barbaren und Tölpel; es sind bloss die neuen Ankömmlinge aus Frankreich. Wenn sie erst sechs Monate hier sind, fangen sie an Vergnügen an diesen hübschen Sachen zu finden und werden feiner.

Bayart.

Noch ein anderer Umstand; in jener Zeit hättet Ihr nicht um Gold noch um Silber einen italienischen Reitersmann dazu bestimmt, sich zu schlagen. Heutzutage kenne ich keine tapfereren Krieger als Herrn Alviano, Herrn Andrea Gritti und viele Andere . . .

Capitän Molard.

Und den Papst Julius II.

Gelächter.

Bayart.

Richtig . . . Ich möchte den Tag erleben, wo sich Kriegsleute untereinander bekämpfen, ohne die armen Bewohner von Stadt und Land zu peinigen; sie können Nichts für die Zwistigkeiten der Fürsten.

Capitän Jacob Zemberg.

Hier unter diesen Mänteln her zieht's mir scheusslich! Ich habe eiskalte Füße! Lumpenkerls von Soldaten! könnt Ihr mir dies Dingsda nicht ein wenig besser zurechtmachen? Ich gebe Euch was um die Ohren, Galgenstricke!

Es kommen der Grossmeister de Chaumont, Ives d'Alègre, Officiere, schwere Reiter.

Der Grossmeister.

Guten Abend oder guten Morgen, Capitäns! Habt Ihr ein Tröpfchen Wein für mich? Danke, Herr Bayart! Auf Euer Wohl, Ihr Herren!

Bayart.

Auf das Eure, Herr, und dass der Himmel Euch gewähre, was Euer edles Herz begehrt!

Alle trinken.

Der Grossmeister.

Der Papst hat auf Eurer Seite nicht zu entfliehen gesucht?

Bayart.

Wenn er auf Eurer nicht entwischt, so seid gewiss, dass es auf meiner nicht passiren soll.

Gelächter.

In Bologna.

Eine Strasse bei San-Petronio. — Vormittag; Volksandrang, Handwerker, Kaufleute, Edle, Soldaten.

Ein Schlachter.

Wenn's nur einen Rippenstoss braucht, um den Papst hinauszuerwerfen, so geben wir ihn ihm! Hoch die Bentivoglio!

Das Volk.

Hoch die Bentivoglio! Hoch Bologna! Freiheit!

Francia und seine Schüler, die Maler Francesco Caccianimici und Amico Aspertino treten auf.

Hoch die Schule von Bologna! Nieder mit den Römern!

Ein Bäcker.

Meister Francia, was sagt Ihr zu dem Allen?

Francia.

Ich sage, dass Michelangelo ein unverschämter Patron ist, und sein Herr taugt nicht mehr als er. Hoch die Bentivoglio!

Das Volk.

Hoch Bologna!

Caccianimici.

Ja, Kinder! Hoch Bologna! Ist diese schöne Stadt es weniger werth, frei zu sein, als Florenz, als Lucca und so viele andere Städte?

Das Volk.

Nein! nein! Hoch Bologna! Hoch die Bentivoglio!

Amico Aspertino.

Jeder Herr in seinem Hause! Eine freie Stadt! Keine Dienstbarkeit!

Das Volk.

Freiheit! Freiheit! Hoch die Bentivoglio!

Ein Bäcker.

Wir brauchen einen Fürsten, der unser Geld und das seine bei uns verzehrt und nicht anderwärts! der uns Kirchen und Paläste baut, und nicht den Römern! Hoch Bologna!

Das Volk.

Hoch die Bentivoglio! Freiheit! Freiheit! In den Palast! Nieder mit dem Papst!

Aspertino.

Kommt, Michelangelo's Bildsäule zerschlagen! Wollt Ihr?

Das Volk.

Nieder mit der Bildsäule!

Caccianimici.

Das soll ein Wort sein! Kommt!

Die gesammte Menge folgt ihm mit lautem Geschrei.

Der Palast.

Julius II., in seinem Lehnstuhl, seinen Stock zur Hand; der Cardinal von Pavia, der Cardinal Regino, der Bischof von Gurck, Michelangelo, Graf Giovan-Francesco Pico.

Julius II.

Dieser Aufruhr hält an? Immerfort Geschrei? Bist Du toll, Regino? Habe ich nicht schon Befehle gegeben?

Cardinal Regino.

Allerheiligster Vater, die Schweizer haben zweimal angegriffen und sind zurückgeschlagen worden.

Julius II.

Cavallerie und zwei Donnerbüchsen! Lauft! Wenn der Spectakel andauert, gehe ich selbst.

Cardinal Regino geht ab.

Er ist ein Wenig schlaff, der gute Mann. Graf Pico, wenn die Zeit auch noch nicht da ist, wo Chaumont Antwort haben sollte, so gehst Du doch und kehrst zu ihm zurück.

Der Graf.

Ja, allerheiligster Vater.

Julius II.

Du sagst ihm, dass ich in Alles willige, da ich nicht in der Lage sei, irgend Etwas zu bestreiten, und dass ich ihn, zum Beweise meiner Aufrichtigkeit, bitten lasse, mir den Vertrag in der Fassung und Stylisirung wie er sie wünscht zuzusenden. Du trägst Sorge, dass Du bei jedem Artikel Lärm schlägst und die Dinge in die Länge ziehst. Dann bringst Du mir den Vertrag, damit ich ihn unterzeichne. Auf diese Weise haben wir Zeit genug bis heute Abend, und sogar bis morgen früh, wenn wir wollen.

Der Graf, mit leiser Stimme.

Weiss Eure Heiligkeit, wo die Spanier . . . die Venetianer sind?

Julius II.

Die Einen wie die Andern werden gegen ein Uhr Nachmittags eintreffen. Hätschele Deinen Grossmeister, halte ihn zurück; gib Dir Mühe, dass er nicht abzieht. Jetzt komme ich an die Reihe mit dem Spaass, ihn zu überrumpeln, ihn zwischenzukriegen, ihn zu klemmen, und sie sollen sehen, was ich mit diesem gottlosen Tramontano machen werde, der sich anmaasst, seine unedle Hand auf die Schulter des Statthalters Christi zu legen! . . . Geh', Kind!

Graf Pico kniet nieder; der Papst segnet ihn ungestüm.

Wohlan, so geh'! Michelangelo, mein Sohn, wo sind Deine Festungsrisse?

Michelangelo.

Hier, allerheiligster Vater.

Der Papst.

Geh' an Ort und Stelle, stecke mir sofort die Fundamente ab und beginne mit den Arbeiten. Ich brauche auch Minen, und Du gibst Dich mir gleich heute an die Einrichtung der Geschützgiesserei, deren Plan Du mir gezeigt hast.

Michelangelo.

Wenn ich den Kriegsbaumeister und den Giesser spiele, kann ich nicht den Bildhauer und den Maler spielen. Ihr werdet Euch nächstens

beklagen, dass die Arbeiten der Sixtina und die Bildsäulen Eures Grabmales nicht weiter kommen.

Julius II., mit seinem Stocke auf die Erde stossend.

Gewiss werde ich mich beklagen, und ich habe nur zu sehr Grund mich zu beklagen! Faullenzer die Ihr Alle seid! Anstatt mich mit Deinen Bemerkungen zu ärgern, hättest Du die Arbeit bereits zu Ende bringen sollen! Geh' ab!

Michelangelo geht.

Cardinal von Pavia, hast Du mir nicht eben gesagt, dass der Kaiser an meiner Statt Papst zu sein beanspruche und den Titel Pontifex Maximus annähme?

Der Cardinal von Pavia.

Ja, allerheiligster Vater; Ludwig XII. hat ihm diese Dummheit in den Kopf gesetzt.

Julius II.

Es ist eine Unverschämtheit. Ich befehle den Schreibern meiner Breves, mich hinfort „Caesar“ zu betiteln. Ebensogut bin ich von Rechtswegen der allgemeine Kaiser, als Stellvertreter Gottes auf Erden.

Man hört eine Artilleriesalve.

Gut so! Da kriegen die Bologneser meine Kartätschen in die Beine!

Mehrere Prälaten und Bischöfe nähern sich mit tiefer Verbeugung.

Was wollt Ihr?

Ein Bischof.

Eurer Heiligkeit Person ist in einer entsetzlichen Gefahr. Die Franzosen, das Volk, Alles bedroht Euch. Sollte es nicht an der Zeit sein, Euch der Vorsicht und Mässigung zu bedienen? Ich bin durch unsere hier anwesenden ehrwürdigen Brüder angefeuert worden, allerheiligster Vater, eine solche Sprache gegen Euch zu führen . . . Erwägt, dass Eure Gesundheit ernstlich angegriffen ist, und überdies sind wir wehrlose Greise, und wenn wir die Gewaltthätigkeiten des Kriegsvolkes oder die eines aufrührerischen Pöbels über uns ergehen lassen sollen . . .

Julius II.

Was will der Schwachkopf? . . . Was soll all das Geschwätz? . . . Ruft meine Träger, ich will mich auf die Spitze der Cathedrale hinaufziehen lassen, damit ich sehen kann, was im Felde vorgeht. Doch nein . . . wartet . . . Cardinal von Pavia, gib mir den Arm . . . Du hierher, Capitän, komm näher . . . Deinen Arm! . . . Meiner Treu, ich kann gehen! . . . So kommt denn!

Rom.

Bei Janus Goricius von Luxemburg. Ein grosser Saal mit einer Decke, auf welcher ein mythologischer Gegenstand gemalt ist; Fresken an den Wänden; Mosaik-Fussboden; grosse Vasen mit Blumen gefüllt, die Fenster sind nach einem Garten geöffnet, und im Hintergrunde sieht man die Häuser eines Stadtviertels mit Bäumen dazwischen. — Agostino Chigi und sein Bruder, der Priester Sigismondo Chigi; Bramante; Bernardo de Bibbiena; die Imperia; Raphael; der Datario Bartolommeo Turini da Pescia; der Musiker Giacomo Sansecolo; andere Geladene. — Die ganze Gesellschaft ist gruppenweise in dem ungeheuren Saale ausgebreitet, die Einen im Stehen plaudernd und lachend, die Andern auf Lehnssesseln, Feldstühlen oder Polstern sitzend.

Bramante, zu Raphael.

Lass einen Moment Frau Imperia, und höre, was ich Dir zu sagen habe. Michelangelo . . .

Raphael.

Lasst mich doch einen Augenblick mich unterhalten. Ich komme fast um vor Mattigkeit, und bin von der Arbeit ganz dumm. Wenn Michelangelo Ränke gegen mich schmiedet, so seid Ihr wie der Teufel über ihn her, folglich hebt sich's auf.

Bramante.

Ich glaube, dass die Leichtfertigkeit Deines Sinnes Deinem Talente gleichkommt. Michelangelo sagt überall, dass Du, was Du weisst, von ihm gelernt habest.

Raphael.

Er hat mir Einiges beigebracht, das ist wahr; aber ich glaube nicht, dass er die Dummheit vorbringt, die Ihr ihm zuschreibt. Er ist ein Mensch von unglücklicher Gemüthsart, aber kein Schelm. Schliesslich ist er beim Papste in Bologna; lassen wir ihn zufrieden. Er hat Meister Francia, meinem Freunde, unglaubliche Ungezogenheiten angethan, die ihm dieser nicht vergeben kann.

Bramante.

Leider ist der Buonarrotti allmächtig beim heiligen Vater, und da er nicht eine einzige Gelegenheit versäumt, um Dir zu schaden, so wird ein Tag kommen, wo . . .

Raphael, ungeduldig.

ein Tag kommen, wo unser Beider beste Freunde uns durch gegenseitiges Aufhetzen in Todfeinde verwandelt haben werden, was eine Schmach wäre, und ich will mich aus allen Kräften dagegen wehren.

Bramante.

Ich hätte gewünscht, dass man Dir wenigstens die Hälfte von der Decke der Sixtina zu machen gäbe. Aber Michelangelo reisst Alles an sich!

Raphael.

Habt Ihr mir Nichts weiter zu sagen?

Bramante.

Geh' Dich unterhalten, hast Du doch kein Blut in den Adern.

Raphael.

Es ist mir unmöglich, mich gegen Jemanden aufbringen zu lassen, und besonders gegen einen Mann, den ich bewundere. Habe ich nicht Arbeit, mehr als meine Kräfte ausreichen?

Janus Goricius.

Meister Raphael, habt Ihr die Gruppe der allerheiligsten Jungfrau und der heiligen Anna gesehen, die Meister Andrea Sansovino in der Kirche San Agostino für mich ausgeführt hat?

Raphael.

Ich habe sie gerade heute bewundert, und es ist eines der schönsten Werke dieser Zeit. Ich vergesse nicht, dass Ihr von mir ein Bildniss in diese selbe Kirche wünscht.

Janus Goricius.

Ich beschwöre Euch darum, Meister Raphael, verwirklicht Eure schönen Versprechungen; wann wollt Ihr anfangen?

Raphael.

Hört! ich will Euch eine Sibylle mit einem Lorbeer um das Haupt machen. Gefällt Euch Das?

Janus Goricius.

Ja, aber soll es eine junge oder eine alte Sibylle sein?

Bibbiena.

Beachte wohl, lieber Raphael, dass Herr Goricius leidenschaftlich die Schönheit liebt.

Raphael.

Meine Sibylle ist Alles, was die Natur geschaffen, Alles was der Geist fassen kann an Liebenswürdigstem und . . . Aber da kommt der hochwürdigste Cardinal Giovanni de' Medici.

Der Cardinal tritt auf. Er umarmt Raphael.

Dich liebe ich, als wärest Du ein Kind von meinem Fleisch und Blut, und so sehr, dass ich fast eifersüchtig auf Deine Freundschaft für Herrn Bibbiena bin.

Bibbiena.

Hochwürdigster Herr, Raphael hat so viele Dinge, so viele Menschen gern, und sein Herz ist so reich ausgestattet mit allen Gefühlen, die der Liebe eigen sind, dass man sich seine Freundschaft nicht streitig zu machen braucht.

Sigismondo Chigi.

Ich für meinen Theil begehre in diesem Augenblicke nur ihm zu danken dafür, dass er auf seinem Gemälde der Theologie die Gestalt des grossen, heiligen, ehrwürdigen Märtyrers Bruder Geronimo Savonarola angebracht hat. Ein Tag wird kommen, wo alle Welt diesem grossen Manne Gerechtigkeit widerfahren lassen wird, und ich segne Meister Raphael, dass er einer der Ersten gewesen ist, seinen Triumph vorzubereiten.

Raphael.

Dieses Verdienst gehört nicht mir. Es kommt ganz und gar dem Herrn Grafen Baltassare Castiglione und meinem andern Führer Ludovico Ariosto zu; alle Beide haben mir Rathschläge betreffs der Heiligen und der weisen Meister gegeben, die ich in meinem Werke auftreten lassen sollte.

Die Imperia.

Hochwürdigster Herr Cardinal, habt Ihr denn heute nur für Meister Raphael Augen?

Der Cardinal de' Medici.

Ach, gnädige Frau, wie beschämt ich bin! in der That, ich habe so schlechte Augen! Ich hatte Euch noch nicht bemerkt!

Die Imperia.

Ihr werdet gar nicht verlangt, Hochwürden; nur hindert Giacomo nicht am Singen. Ihr seht, er stimmt seine Laute.

Der Cardinal.

Wollt Ihr mir nicht erlauben, Grausame, die Ihr seid, mich wenigstens eine Minute neben Euch zu setzen?

Die Imperia.

Ach! Hochwürden, Ihr denkt nur an die Statuen, die Gemälde und die Bücher!

Der Cardinal.

Und nie an die lebende Aphrodite?

Sie sprechen leise. Sansecolo beginnt zu singen. Michelangelo tritt auf.

Janus Goricius.

Herr Buonarrotti, seid willkommen!

Michelangelo.

Lasst Euch nicht stören. Wenn mein Auftrag erfüllt, ziehe ich mich zurück. Meinen Gruss dem hochwürdigsten Herrn Cardinal. Guten Abend, Meister Raphael. Der allerheiligste Vater sendet mich eigens von Bologna, um Herrn Bibbiena zu melden, dass er augenblicklich dort zu ihm zu stossen habe. . . . Er hat gesagt augenblicklich, ohne eine Minute zu verlieren.

Der Cardinal de' Medici.

Was ist denn geschehen?

Michelangelo.

Die Franzosen und die Bentivoglio haben uns in Bologna überrumpelt . . .

Alle.

O! grosser Gott! Der Papst ist gefangen?

Michelangelo.

Er hat die Franzosen hingehalten, die Bologneser zermalmt. Die Venetianer und die Spanier haben Zeit gehabt, uns zu Hülfe zu eilen; die Franzosen sind nach Mailand entflohen. Herr Bibbiena, kommt Ihr? Ich muss umkehren, ohne eine Stunde zu verlieren, um die Belagerung von Mirandola zu leiten.

Der Datario Bartolommeo Turini.

Der Papst kommt nicht hierher zurück?

Michelangelo.

Nächst Mirandola werden wir Ferrara nehmen; dann werden wir sehen. Gehn wir.

Janus Goricius.

Welch ein Mann, dieser Papst! In seinem Alter!

Agostino Chigi.

Er? er kennt kein Alter; er ist nur ein unauslöschlicher Heerd von Kraft. Daraus kommen wirbelnd Flammen, Funken und Rauch hervor.

Der Cardinal.

Und vulkanische Ausbrüche! Ich beklage die arme Stadt Mirandola und die unglückliche Gräfin Francesca Trivulzio. Sie wird mitsammt ihren Kindern wie eine Bettlerin vor die Thüre gesetzt werden. Brecht auf, Herr Bibbiena, der Papst wartet nicht gern.

Bernardo de Bibbiena.

Ich folge Euch, Meister Michelangelo. Guten Abend, Raphael, mein Kind; unterhalte Dich gut!

Raphael.

Ich will mein Möglichstes dazu thun. Guten Abend, Meister Buonarrotti; gebt mir Eure Hand.

Michelangelo.

Wenn ich wiederkomme! Guten Abend, Hochwürden; Ihr Herren, guten Abend.

Bibbiena und er gehen.

Die Imperia.

Welch ein unangenehmer Mensch!

Janus Goricius.

Denken wir an unser Vergnügen! Das Abendbrod ist bereit.

Mirandola.

Ein Saal im Schlosse. Gräfin Francesca Trivulzio, ihre Kinder, ihre Frauen, Officiere der Besatzung; ein Unterhändler des Herzogs von Urbino, Feldherrn der Truppen der Kirche.

Die Gräfin.

Ich habe Euch geantwortet, Herr. Ich werde meine Stadt dem heiligen Vater nicht übergeben. Sie ist das Erbe meiner Kinder. Ich vertheidige ihre Rechte und die Gerechtigkeit.

Der Unterhändler.

Edle Frau, der Herr Herzog von Urbino hat gute Geschütze und mehr Truppen als Ihr. Wenn Ihr ihn zwingt zu stürmen, so steht er nicht für die Folgen.

Die Gräfin.

Ich bin die Tochter Giovan-Giacomo Trivulzio's; mein Blut wird nicht kalt, wenn mir gedroht wird. Ihr habt mein letztes Wort. Kehrt zu Eurem Herrn zurück.

Der Unterhändler.

Wollet gnädigst erwägen, edle Frau . . .

Die Gräfin.

Gebt dem Capitän das Geleit.

Mailand.

Der herzogliche Palast. — Gaston de Foix, Herzog von Nemours, Oberfeldherr der französischen Truppen in Italien; der Grossmeister de Chaumont, Statthalter von Mailand; de Clermont-Montoison, Befehlshaber der dem Herzog von Ferrara gelieferten französischen Hilfstruppen; der Prinz von Anhalt, Feldherr der Truppen des Kaisers; Louis de Brézé, Gross-Seneschall der Normandie, Befehlshaber der Edelleute des königlichen Hauses; die Capitäns Ives d' Alègre, Bonnet, Maugiron; der Bastard von Cleve und andere Officiere. Kriegsrath.

Gaston de Foix.

Edle Herren und Hauptleute, der Wille des Königs ist, die Dinge nicht in die Länge ziehen zu lassen. Er will den Anschlägen des Papstes Julius II. ein Ende machen. Dieser angebliche Priester, härter gegen die christlichen Fürsten, als der Türke es sein würde, will einen Jeden seines Gutes berauben und sich auf Kosten Aller bereichern. Böslisch ver-

bündet mit den Spaniern, welche eitel Treulosigkeit sind, und mit den Venetianern, welche sich die Väter der Lüge nennen könnten, verhehlt der sogenannte heilige Vater seinen Willen nicht, uns über die Alpen zurückzuschicken und uns Mailand zu entreissen. Er will Alles nehmen, Alles behalten. In dieser schönen Absicht hetzt er den Türken gegen den Kaiser und den Engländer gegen uns auf und lässt zu gleicher Zeit die Küsten des atlantischen Meeres wie die Gefilde Ungarns verwüsten. Bis hieher haben wir, so gut wir konnten, die Sache hingehalten und diesem Uebermaasse von Raserei Geduld und Milde entgegengesetzt. Auf dem Wege der Vernunft vorgehend, haben wir eine Kirchenversammlung zusammengebracht, welche zwar wenig zahlreich, aber aus den vertrauenswürdigsten Kirchenlehrern gebildet ist. Julius II. hat sich kein Gewissen daraus gemacht, den Pöbel von Pisa gegen diese heilige Versammlung aufzuwiegeln, welche wir hierher haben verlegen müssen, um sie in Sicherheit zu bringen. Hinfort ist es vollkommen erwiesen, dass einzig der Krieg bis aufs Messer mit des Papstes Tücke fertig werden kann. So werden wir, ich wiederhole es Euch, mit Nichts mehr zurückhalten, und der König will, dass die Erfolge nicht auf sich warten lassen. Darum habe ich Euch versammelt. Wollt mich denn wissen lassen, edle Herren und Hauptleute, ob Eure Truppen vorbereitet sind, zu Felde zu ziehen, und was Ihr von der Lage denkt, in der wir uns befinden.

Ives d'Alègre.

Da so viele ansehnlichere Herren als ich kein Sterbenswörtchen sagen, so erkuhne ich mich Euch vorzustellen, dass, wenn Ihr die Absicht habt, zu schlagen, dies gehörig, nachdrücklich und mit Feuer geschehen muss, ohne eine Minute zu verlieren, denn der Feind, welchen Ihr Euch gegenüber habt, ist der Art, dass er Euch viel zu schaffen gemacht hat und machen wird. Als der Herr Grossmeister sich die Gelegenheit hatte entgehen lassen, ihn in Bologna zu fangen, stand er andern Tags wieder im Felde wie ein armseliger Freischäärlar von zwanzig Jahren. Capitän Bayart ist ihm nachgezogen, um ihn zu überfallen; es ist ihm nicht gelungen, und Julius II. hat mit eigener Hand geholfen, die Zugbrücke des Schlosses San Felice aufzuziehen, welches ihn vor unserem tapferen Ritter barg. Jetzt muss dieser furchtbare Gegner in Person vor Mirandola sein. Sein Neffe, der Herzog von Urbino, hat la Concordia genommen; die Spanier rücken mit dem Vicekönig Don Raimondo de Cardona und einem vortrefflichen Fussvolke gegen uns vor; die Venetianer bedrohen Brescia, und da sie dort bedeutende Verbindungen haben, so glaube ich, dass sie es nehmen werden. Endlich sammeln sich die Schweizer da oben, auf den Bergen über unsern Häuptern an, und der Papst wird sie mit silbernem Hebel sich auf uns herabwälzen lassen. Eilen wir uns denn, und wenn wir Ferrara retten wollen, nehmen wir Bologna.

Louis de Brézé.

Ihr urtheilt treffend, Capitän d'Alègre; aber Bologna ist nicht leicht zu nehmen. Der Cardinal Regino ist durch den Cardinal von Pavia ersetzt worden; der ist ein Soldat, der sich nicht überwältigen lassen wird. Ausserdem ist der Herzog von Urbino im Stande, uns Verlegenheiten genug zu bereiten, dass die Spanier Zeit haben, herbeizueilen. In diesem Falle würden wir die Belagerung aufheben müssen.

Ives d'Alègre.

Bologna hat den Aufruhr im Schoosse lodern, und wenn wir nur Miene machen, zu stürmen, so werden uns die Bürger augenblicklich die Thore öffnen; dann muss der Cardinal die Flucht ergreifen und einen Vorsprung zu gewinnen suchen.

Gaston de Foix.

Ihr Herren, ich denke wie Capitän d'Alègre und bitte, Euch binnen vier Tagen bereit zu halten.

Vor Mirandola.

Die Bresche. — Die Gräben sind eingefroren. Die schweren Reiter und das Fussvolk des Papstes unter den Waffen; zwei Batterien feuern noch, um den Eingang zu vergrössern. Julius II., der Herzog von Urbino, die Cardinäle Raphael Riario, del Carretto, Galeotto della Rovere, Francesco Romolino und Luigi Borgia; Capitän Giovan-Paolo Baglione; die Schreiber, die Kämmerer, die Schweizer der Wache; der Papst und alle Personen seines Gefolges mit Pelzwerk und Capuzenmänteln bekleidet; es ist sehr kalt.

Julius II.

Nun! ist's fertig?

Der Herzog von Urbino.

Die Stadt ist übergeben. Ich werde eines der vermauerten Thore einschlagen lassen, um Eurer Heiligkeit Bahn zu machen.

Julius II.

Keineswegs! Ich will durch die Bresche hinein. Wo ist die Gräfin Francesca?

Der Herzog.

Sie erwartet Eure Heiligkeit im Schlosse.

Julius II.

Sie mag sich zurückziehen, wohin sie will. Marsch! Und heute Abend brechen wir nach Ferrara auf.

Ein Bote tritt auf.

Ein Bote.

Allerheiligster Vater, Bologna ist in den Händen der Franzosen.

Julius II.

Der Cardinal hat die Stadt übergeben?

Der Bote.

Die Bevölkerung hat sich empört und die Thore geöffnet.

Julius II.

So hattet Ihr eine unzureichende Besatzung zurückgelassen, Francesco-Maria?

Der Herzog von Urbino.

Allerheiligster Vater, ich hatte Euch in allen Stücken gehorcht.

Julius II.

Das soll heissen, dass, wenn es nach Euch geht, der Cardinal von Pavia, der Alidosio, zu welchem ich alles Vertrauen habe, ein Tropf, ein Feigling, oder ein Verräther ist? Antwortet!

Der Herzog von Urbino.

Mir scheint, dass, wenn Jemand Unrecht haben soll, er es eher ist als ich.

Der Papst.

Ich will diesen Handel aufklären . . . Er geht mir nahe . . . Ihr könnt Das glauben, und keine Rücksicht soll meinen gerechten Zorn hemmen. Wo ist Michelangelo?

Michelangelo.

Hier, allerheiligster Vater.

Der Papst.

Gib geschwind Deine Anweisungen, damit die Vertheidigungsmittel der Stadt aufgebessert und sie in den Stand gesetzt werde, sich zu halten. Mache die Arbeit, wovon wir zusammen gesprochen haben, und kehre in aller Eile nach Rom zurück, um mein Grabmal zu fördern. Wenn ich sehe was ich sehe, und leide was ich leide, so möchte ich, ich wäre schon hineingesunken. Nein! es ist zu viel des Jammers!

Rom.

Eine Werkstatt von geringer Ausdehnung. — Geschnittze Möbel, schöne Stoffe in Purpur, Blau, Gold und Silber, eine antike Statue der Pallas, eine Büste der Psyche, Vasen voller Blumen, deren Duft das Zimmer mit erquickenden Wohlgerüchen erfüllt. — Raphael vor seiner Staffelei an dem Bildniss der Donna Beatrice di Ferrara arbeitend.

Raphael.

Nicht oft begegnet es mir, dass ich allein bin . . . allein . . . lange Zeit . . . wo ich denn nach meinem Gefallen denken und fühlen kann . . .

nicht unter dem Drucke irgend einer unmittelbaren Vorstellung stehe, die mich beherrscht und als Sklaven behandelt . . . Nein! heute gehöre ich mir selbst, ich bin mein einziger Genoss . . . ich genieße nach Herzenslust, und ohne dass irgend Etwas mir es anföchte, jeden Hauch der Freude, die über mich kommt, der Wonne der Einsamkeit, so durchdringend, so feurig, dass die erregten Sinne sie nicht lange würden ertragen können. Die Einbildungskraft des Menschen ist so schwach! Sie bedarf beständig der Hilfe von aussen, um sich in den Lüften zu erhalten, und wenn diese Hilfe zu selten kommt und sich nicht unaufhörlich erneuert, dann sinkt das arme Vöglein entkräftet herab und rührt sich nicht mehr. Welch ein Unglück! . . . Denn es fühlt sich weit lebendiger in den kurzen Augenblicken, wo es sich selber genug ist! Alsdann habe ich ersonnen, was ich Schönstes habe schaffen können. Ja, alsdann bin ich dem Schöpfer, der mich zu Dem gemacht hat, was ich bin, den ewigen Dingen, die ich auszudrücken vermag, der noch himmlischeren Liebe, die ich fühlen darf, am Nächsten gekommen! . . . Die Natur ist unergründlich; aber der Geist, der sie durchzieht, ist eine so frohe, helle Gluth! Vergebens lasten alle Nöthe der Erde wie der Hölle auf dem Menschen, lasten auf uns Italienern zumal, die wir von den Barbaren, den Fürsten, den Republiken, den Parteien und so vielen Abarten von Verbrechern geplagt sind! Die Freude, das Leben, das Früchtebringen tragen uns empor; wir schwimmen in einem Himmels-Aether! Und die Gelehrten, und die Dichter, und die Litteraten, und die Alterthümer, und die Drucker, und die Maler, die Bildhauer, die Baumeister, die Stecher, die Bildschnitzer, die Illuminirer, Alles, Alles, Alles, was fähig geworden ist, in irgend einer Form, auf irgend eine Art einen Gedanken, eine Abstufung des Gedankens, ein ganz feines und ganz winziges Atom einer Idee zum Ausdruck zu bringen, Alles ist am Werk, arbeitet, lässt sich nicht stören, häuft Wirkung auf Wirkung, und schreitet mitten durch das Unheil, die Leuchte des Genius auf der Stirn, ein Lächeln auf den Lippen, und sein Werk in der Hand! Wer verleiht uns einen solchen Muth, eine solche Kraft, diese nie gesehene Macht? Die Athener kannten nur die Erfindungen Griechenlands, eine wundervolle Architektur, eine unvergleichliche Bildhauerei, aber eine Malerei, die eine Slavinn ihrer glorreichen Schwester war, und die Wissenschaften begrenzt, da wo die Poesie es nicht war. Das war ihr Loos! Wir — welch erhabnere Reichthümer beglücken uns, und wie ist unserem Streben eine ganz anders weite Bahn geöffnet! Was das Alterthum besass, haben wir es nicht auch, und dazu Das, was unsere Väter sich selbst erlernt haben? Es liegt uns ob, wie Polyklet und Zeuxis, die Götter der heidnischen Zeiten darzustellen, aber auch die Heiligen des himmlischen Jerusalem, und die Philosophen, aber auch die Kirchenlehrer . . . Wohlan! wir werden Allem gewachsen sein, Alles erreichen, und die Welt, durch unsere Hände umgeformt, wird sich verjüngen; es wird uns gelingen, das

Uebel, wenn auch nicht ganz, wenigstens in seinen hässlichsten Gestaltungen zu vertreiben! Ist es nicht Wahrheit, was ich empfinde? Die Gluth, die mich entzündet, könnte sie mich täuschen? Wozu sollte es dienen, dass ich sie fühle? warum sollte der Himmel, von wo sie sicherlich ausgeht, sie mir senden, wenn sie unfruchtbar bleiben sollte? . . . Wie dies Bildniss Leben gewinnt! . . . wie es meine Beatrice ist! . . . wie das Blut in diesem angebeteten Antlitz kreist! . . .

Er wendet sich um und gewahrt Beatrice auf der Thürschwelle.

Beatrice.

Arbeite weiter, Raphael, mein Raphael! so habe ich Dich am Liebsten!

Ravenna.

Ein Zimmer im Palaste. — Julius II., Cardinal Riario; Bernardo de Bibbiena, Schreiber. Der Papst dictirt Depeschen.

Mathias Scheiner, Cardinal von Sion, tritt auf.

Julius II.

Sapperment! ich habe verboten, dass mich Jemand unterbreche! Du, siegele diesen Brief, und der Courier soll augenblicklich nach England abgehen. Was gibt's, Mathias?

Cardinal Mathias Scheiner.

Ein Unglück!

Julius II.

Was für ein Unglück?

Cardinal Scheiner.

Der Cardinal von Pavia wollte sich hieher begeben und bei Eurer Heiligkeit darüber verantworten, dass er Bologna verloren habe.

Julius II.

Wenn ich Bologna verloren habe, so werde ich's wieder nehmen. Lasst den Cardinal eintreten! Er mag schwach gewesen sein; ich halte ihn nicht für einen Verräther. Er soll kommen!

Cardinal Scheiner.

Der Herr Herzog von Urbino, fürchtend, der Cardinal möge die Schuld auf ihn wälzen

Julius II.

Keine solchen Fausen! Bin ich ein lächerlicher Graubart, den man an der Nase herumführt? . . . Macht sich Francesco-Maria über mich lustig? Der Cardinal soll sich beeilen. Ich will ihn anhören, und wenn der Herzog

von Urbino Unrecht gehabt hat, so soll er gezüchtigt werden . . . Nun! was bedeutet Das? . . . Warum dieses Schweigen? . . . Wirst Du reden? . . . Hole mir Alidosio.

Der Cardinal von Sion.

Seine Gnaden von Urbino begegneten ihm soeben auf der Strasse, vor dem Palaste; er ist auf ihn zugegangen . . .

Julius II.

Gut! Er hat ihm Beleidigungen gesagt? Er ist ein Wildfang! Ich werde Das beilegen . . .

Der Cardinal von Sion.

Das heisst, allerheiligster Vater, es ist nicht . . . Er hat ihn . . .

Julius II.

Bei allen Heiligen! Sollte er gewagt haben, ihn zu schlagen? . . . Sich an einem Fürsten der heiligen römischen Kirche zu vergreifen? . . . Du willst doch nicht sagen? . . . Er hat ihn nicht geschlagen? . . .

Der Cardinal von Sion.

Allerheiligster Vater! . . .

Julius II.

Beim Blute der Madonna! So sprich! . . .

Der Cardinal von Sion.

Er hat ihn . . . er hat ihn erdolcht!

Julius II.

Erdolcht . . . Es ist nicht möglich . . . es . . .

Der Cardinal von Sion.

Er hat ihn erdolcht, und der Cardinal von Pavia ist dort, unten, auf der Stelle todt, und die Menge um ihn her . . . Ich habe gesehen, dass sie den Leichnam wegtrugen.

Julius II.,

sinkt vernichtet in seinen Lehnstuhl. Er bedeckt sich die Augen . . . dann hebt er das Haupt wieder, blickt rings um sich und sagt mit matter Stimme:

Geht Alle hinaus! . . . ja, Alle! . . . Nein! . . . Bleib' da, . . . Du . . . Mathias!

Die Anwesenden entfernen sich, bis auf den Cardinal von Sion.

Julius II.

Ich habe viele Schicksale in meinem Leben gehabt . . . Ich habe viel Elend erfahren . . . und viele Widerwärtigkeiten . . . und Unfälle . . . grosse Unglücksfälle; dennoch, ich hatte den Ekel der Schande, der Entwürdigung, der Niedrigkeit nicht gekostet . . . ich hatte Nichts in mir zerbrechen

gefühlt! Und es ist meine eigener Neffe, Das, was meinem Fleisch und Blut, meiner Person, meinem Willen, meinem Herzen am Nächsten ist; es ist dieser Theil meines Selbst, der eine Demüthigung über mich verhängt, die . . . Nicht dass ich zauderte, dass ich geneigt wäre, irgend Etwas nachzusehen . . . Aber ich gestehe dennoch . . . Ja, mein Freund . . . Du hast mir einen furchtbaren Schlag versetzt . . . ich fühle mich schwach, Mathias . . . ich habe keine Kraft mehr . . . ich weiss nicht, was in mir vorgeht . . .

Der Cardinal von Sion.

Gott bedient sich unserer theuersten Zuneigungen, um uns unsere herbsten Trübsale zu senden.

Julius II.

Diese da . . . diese da ist ein Wenig stark. Sie hätte auf jeden Fall in einem anderen Augenblicke kommen können, denn Du weisst, wie heute unser Gebäude auf allen Seiten kracht. Ich suche nur den höchsten Glanz des Papstthums, Du weisst Das, Du, Mathias. Ich habe eine grosse Gewalt in meiner Hand, es ist wahr. Aber ich will viel mehr, als ich erreiche. Ich werde von Wünschen über das Mögliche hinaus verzehrt . . . Da hast Du's, wie es um mich bestellt ist . . . ich sehe es wohl ein zu dieser Stunde: Alles bricht zusammen, schwindet dahin . . . Ich stolpere bei jedem Schritte. Hindernisse, und in tausend Gestalten! wuchern unter meinen Füßen. Es ist die Bosheit, ist die Gemeinheit, ist der Dünkel, alle Laster der Hölle schlingen sich in einander und wachsen aneinander, sie bilden ein unentwirrbares Netz. Ich bin davon umwoben, geknebelt, und, als letzter Schlag, da dringt nun die wüthende, blutige Raserei aus der Nähe meiner Lenden, aus meinem eigenen Blute hervor, um mich in Banden zu schlagen! Du begreifst, dass ich hinfort entehrt bin? . . . Du begreifst es? . . . Du siehst es? Du gestehst es! . . . Du, ein grober Schweizer, ohne Zartgefühl! . . . Meine Feinde haben zu ihren Diensten die sogenannte Kirchenversammlung, ein lächerliches Gemengsel von elenden Gliedermännern . . . Diesen Santa-Croce! . . . Sie klagen mich so schon an, ich sei ein Trunkenbold . . . weil ich alt bin, weil mein Gesicht von der Arbeit geröthet ist, weil meine Hände manchmal zittern, wiewohl das Gewicht meines Willens noch immer zu schwer für ihre dicken Schädel ist . . . Und dieser Ludwig von Frankreich, ein Lummel, ein gemeiner Bauer, wird sagen, ich mordete die Cardinäle nach dem Muster des die heiligen Aemter verschachernden Giftmischers, der vor mir vom Stuhle der Apostel weggefeßt worden ist! Was soll ich thun? Mein Verderben ist vollständig! . . . Ich habe Lust, mich hinzulegen und Alles der Bosheit meiner Feinde preiszugeben!

Der Cardinal von Sion.

Es ist ein grosses Unglück . . . Aber wenn man einige Kraft hat, kann man sich gleichwohl aus Allem wieder aufrichten.

Julius II.

Gib mir ein Glas Wein . . . da . . . in diesem Credenztsch . . . (Er trinkt.) Gleichviel! . . . der Schlag ist hart . . . Alidosio hat freilich Bologna übergeben . . . aber er war doch ein guter Diener . . . Und mein Neffe . . . mein Neffe? Der Elende kümmert mich nicht mehr! Mein Neffe? Ein Scorpion, der sich gegen mich aufbäumt! . . . Sollte irgend eine Rücksicht in der Welt mich hindern, ihn zu zertreten? . . . Nein! nein! nein! Ich will ein furchtbares Exempel statuiren! Wenn das Verbrechen Grausen erregt, die Züchtigung soll noch weit mehr schrecken! Man soll nichts Aehnliches gesehen haben seit der Verurtheilung von Brutus' Söhnen, und wir wollen sehen, was sie dazu sagen werden!

Der Cardinal von Sion.

Ich glaube, dass Ihr nicht Unrecht haben würdet. Indessen erwägt...

Julius II.

Lass Das! Lass Das! Alles mag zu Grunde gehen, aber ich nicht, und nicht das Wohl der Kirche . . . Höre! Ich kehre augenblicklich nach Rom zurück; ein unerbittlicher Gerichtshof soll sich dort bilden. Das Herzogthum Urbino wird mit dem Gebiete der Kirche vereinigt. Der Mörder . . . nehmt ihn fest, legt ihn in Ketten, schleppt ihn in's Inquisitionsgefängniss! Er soll nicht lebend mehr herauskommen! Schreibe den Cardinälen, dass ich ihnen befehle, zum Consistorio zu kommen . . .

Der Cardinal von Sion.

Das werde ich.

Julius II.

Notire Dies: eine Kirchenversammlung, eine wirkliche Kirchenversammlung wird ohne Verzug in den Vatican berufen, um die Bannflüche, die gegen Ludwig von Frankreich, Alfonso von Este und ihre Helfershelfer geschleudert sind, zu verschärfen und aber zu verschärfen. Hast Du geschrieben?

Der Cardinal von Sion.

Fertig.

Julius II.

Schreibe weiter. Die Belagerung von Ferrara muss beschleunigt werden! Schreibe an Marc-Antonio Colonna, an die Venetianer, an die Schweizer, dass mein Wille unerschütterlich ist. Ich habe Geld; sag' ihnen Das! . . . Ich muss auch mit der Regierung von Florenz und ihrem einfältigen Häuptling, Soderini, ein Ende machen! Notire Dies . . . Gut . . . Der Cardinal Giovanni de'Medici befiehlt das Heer der Kirche in diesem Falle . . . Wir haben dann die Anhänger seines Hauses für uns . . . Aber . . . höre mich wohl . . . ich will nicht, dass, die gegenwärtige Signoria einmal

gestürzt, die Erben Lorenzo's jemals die Macht wieder bekommen . . . Man hält sie mit Worten hin . . . Florenz und Toscana müssen der Kirche gehören . . . Du sagst Bibbiena, dass er sich mit mir über dies Thema verständige.

Der Cardinal von Sion.

Ich habe fertiggeschrieben, allerheiligster Vater.

Julius II.

Ich fühle mich besser! Heda! Niemand da?

Ein Kämmerer tritt ein.

Lass meine Sänfte zurechtmachen, und Alles soll sich bereit halten! Wir reisen heute Abend nach Rom. Lass meine Schreiber wiederkommen. An die Arbeit!

Brescia.

Die Stadt ist von den Franzosen genommen und der Plünderung preisgegeben. Truppen von Soldaten, schwere Reiter, Landsknechte, Freischäärlar, das Schwert in der Faust, ausser sich vor Wuth, versperren die Strassen; ein Theil der Häuser brennt; die Thore sind eingeschlagen; die Weiber werden an den Haaren über das Pflaster geschleift; überall wird gemordet. Die Trompeten und Trommeln blasen zum Sammeln und schlagen Vergatterung. Kein Soldat gibt darauf Acht; fast alle sind berauscht. Unaufhörlich Gelärm, Geschrei, Geheul, Büchsensalven. — Gaston de Foix, Capitän Hirigoye, Capitän Molard, den Degen in der Hand; die Capitäns Bonnet, Maugiron, Cleve, desgleichen; alle den Helm auf dem Kopfe und sehr erhitzt.

Capitän Molard.

Herr Bayart hat eben eine garstige Wunde bekommen!

Gaston de Foix.

Welch ein Unglück! . . . Ist er todt?

Capitän Hirigoye.

Beinahe! Ich habe ihn auf vier Piken ausgestreckt gesehen, und sie haben ihn in ein Haus getragen.

Ein schwerer Reiter, im Galopp ankommend.

Herr Herzog, Capitän d'Alègre lässt Euch sagen, dass er die Venetianischen Reiter in der Stadt untergekriegt hat! Sie wollten durch die Porta Santa Nazaro entfliehen! Wir haben sie auf dem Marktplatz zurückgeschlagen; umzingelt, haben sie sich ergeben. Wir haben sie!

Alle Heerführer.

Ein guter Fang! Vortrefflich!

Gaston de Foix.

Habt Ihr einige Gefangene von Bedeutung?

Der schwere Reiter.

Wir haben die Proveditori Andrea Gritti, Contarini, den Bürgermeister Giustiniani, Feldhauptleute der Republik und den Grafen Avogadro.

Capitän Molard.

Vorzüglich! Der verdammte Urheber des Aufruhrs in Brescia, der Mann, der uns diesen sauren Tag einbringt!

Gaston de Foix.

Sagt Herrn d'Alègre, dass der Graf Avogadro augenblicklich auf dem grossen Marktplatz enthauptet werden soll, und sein Leichnam in so viele Stücke zerschnitten, als es Stadttheile gibt.

Capitän Maugiron.

Wundervoll gerecht! Jedes Viertel kriegt sein Theil! Ha! Der falsche Verräther! Da hat er seinen würdigen Lohn!

Capitän Hirigoye.

Herr Herzog, ich kann meine Gascogner nicht mehr halten! Wenn man kein Mittel findet, dem Plündern ein Ende zu machen, so ist's mit meinen Haufen aus; ich wette, dass man sie nicht wieder zusammenbekommt!

Capitän Jacob Empser kommt in aller Eile an.

Capitän Jacob Empser.

Herr Herzog, Herr Herzog, ich kann meine Landsknechte nicht mehr halten! Sie schlagen sich mit den Gascognern!

Capitän Hirigoye.

Sackerlot! Herr Jacob, Ihr steht mir dafür, und ich frage nach Eurer Haut gerade so viel . . .

Gaston de Foix.

Seid Ihr toll, Capitän Hirigoye? Einen Eurer Cameraden herauszufordern? Treibt Ihr Euren Spott mit uns?

Capitän Jacob Empser.

Das ist gewiss, man muss die Schufte auseinander bringen, sonst machen sie einander alle.

Gaston de Foix.

Capitän Maugiron, nehmt fünfzig Cuirasse von meiner Compagnie, und fahrt einmal ordentlich zwischen die Gascogner und die Landsknechte, bis sie loslassen. Nieder, nieder mit Allem, was sich zur Wehr setzt!

Capitän Jacob Empser.

Ich will auch hin und sehen, dass ich die Geschichte vereinfache.

Capitän Hirigoye.

Alle Hagel! Schock Schwerenoth, Taugenichtse! Meine Gascogner sind dabei Alles aufzufressen! Kommt, wollen doch mal sehen, was das ist, lieber Capitän Jacob!

Sie gehen eilig ab; die fünfzig schweren Reiter setzen sich in Galopp.

Ein Sergeant der Freischäärler.

Herr Herzog! Verstärkung! Capitän Jacquin schickt mich Euch zu melden, dass die Freischäärler oben von den Häusern herunter mit Steinen todtgeworfen und mit siedendem Pech verbrannt werden.

Gaston de Foix.

Capitän von Cleve, geht dahin mit Euren Fusstruppen!

Der Bastard von Cleve.

Ich weiss nicht, wo sie sind! Es sind keine zehn beisammen! Ich selber eile hin.

Gaston de Foix.

Folgt mir, Reitersleute!

Er bricht mit dem Rest seiner Ordonnanz-Compagnie auf; ein Regen von Ziegeln, Hausgeräth und Balken fällt von den Dächern auf sie herab.

Ein Nonnenkloster.

Die Kirche voll Weiber und Kinder; Schreckensrufe.

Die Landsknechte.

Geplündert! geplündert! Macht Euch drüber! Die Weiber für uns!

Gemetzel und Gewaltthaten.

Das Innere eines Hauses.

Capitän Bayart verwundet auf den Fussboden gelegt. Soldaten der Compagnie Molard, die ihn gebracht haben; ein Knappe des Capitäns, sein Kammerdiener, der Bastard de Cordon; die Frau des Hauses, ihre beiden Töchter in Thränen, alle drei auf den Knien.

Bayart.

Keine Angst! keine Thränen! Liebe Frau und Ihr Fräuleins, ich stehe für Eure Rettung! Ihr sollt nicht das kleinste Ritzchen bekommen! Cameraden, stellt Euch auf Posten an die Thür! Sagt Denen, die hereinkommen, dass ich hier bin! Das Haus gehört mir! Fest!

Die Frau.

Ach! gnädiger Herr, rettet unser Leben! rettet unsere Ehre! Wir wollen grosses Lösegeld zahlen!

Bayart.

Ich bin nicht um Gewinnstes willen Soldat geworden! Verhaltet Euch ruhig! Ich verliere mein Blut! Legt mich auf ein Bett! Cameraden! ich ersetze Euch Euren Antheil an der Beute!

Die Soldaten und die Knappen.

Dank! schön Dank, Capitän, wir verlassen Euch nicht! Niemand soll herein!

Die Frauen.

Gelobt sei Gott! wir sind gerettet!

Bayart.

Keine Angst! . . . Ach! heilige gebenedeite Jungfrau, was ich leide!

Er wird ohnmächtig.

Florenz.

Der Palazzo Ruccellai. — Ein Saal. — Der Gonfalonier Piero Soderini, Niccolo Valori, Niccolo Machiavelli, Agostino Capponi, Palla Ruccellai.

Machiavelli.

Ich weiss nicht, ob, was ich Euch sage, seine Deutlichkeit behält, wenn mir's über die Zunge geht, aber Nichts scheint mir offener. Der Staat ist verloren; wir gerathen in eine Revolution.

Palla Ruccellai.

Ich glaube es auch und werde nicht klug daraus. Man kann nur die Verderbtheit der öffentlichen Meinung darum anklagen. Florenz besitzt alle Freiheiten.

Machiavelli.

Es merkt nicht, dass Das ein grosser Vortheil für es ist.

Agostino Capponi.

Wir haben die Republik unserer Väter.

Machiavelli.

Die Kinder haben andere Gewohnheiten angenommen.

Piero Soderini.

Lasst mir die Gerechtigkeit widerfahren, dass ich bei meiner Weise zu regieren alle Interessen zu befriedigen suche. Ja, wahrhaftig!

Machiavelli.

Aber Ihr erweckt keinen Enthusiasmus. Solange Bruder Geronimo Savonarola uns geführt hat, nahm unsere Bevölkerung an Etwas Antheil; sie war angeregt, belebt, begeistert, und in einer solchen Verfassung ist

man der Opfer fähig. Heutzutage ist der Stumpsinn allgemein. Ich wünschte, ich täuschte mich; aber ich gestehe es Euch, Ihr Herren und Freunde, ich fürchte, dass die Zeit der Medici wiedergekehrt sein möchte.

Agostino Capponi.

Dann seid auf der Hut, dass wir nicht, wenn wir die Tarquinier wiederfinden sollen, auch die Brutusse wiederfinden.

Machiavelli.

Man müsste sich vor unbesonnenen Streichen hüten.

Piero Soderini.

Die Ereignisse drängen uns. Der Congress von Mantua, den der Papst gegen uns angestiftet hat . . . ach! mein Gott, welche Noth dieser Mann uns bereitet!

Niccolo Valori.

Ich hielt ihn für verloren nach der schändlichen That seines Neffen; er hat dem Mörder verziehen, und Niemand hat mehr Acht darauf. Ich hielt ihn für verloren nach der Schlacht von Ravenna. Der Tropf von Franzosen, der Gaston de Foix, gewinnt sie, aber er lässt sich tödten, und sein Sieg wird für die Seinigen schlimmer, als eine Niederlage! Julius II. hat den Nutzen davon! Ich hielt ihn für verloren vor dem Concil von Mailand; er bringt dieses in Verruf! er sinnt ein anderes aus; er nimmt Bologna wieder, man weiss nicht wie! Er setzt dem Herzog von Ferrara den Fuss auf die Brust und wird ihn entthronen, und die Franzosen, noch gestern Sieger, lassen uns im Stich und fliehen heimwärts, weil dieser unglückselige Papst aus seiner tiefsten Noth sich erhebt, wie Satan aus dem tiefsten Abgrunde, und Gefahren gleich Donnerkeilen auf sie herabschüttelt. Nun wälzen sich da noch die Schweizer in gewaltigen Strömen über das Mailändische. Und endlich — was uns angeht — ist es nicht genug, dass wir zu dieser Stunde den Schutz Ludwigs XII. verlieren, da müssen die zersprengten Krieger dieses traurigen Königs auf dem Rückzug noch ihren Gefangenen von Ravenna, den Cardinal Giovanni de' Medici, entzwischen lassen! Jetzt schickt ihn uns Julius II. an der Spitze des päpstlichen Heeres zurück. Die Lage wird unhaltbar.

Machiavelli.

Die Pläne Julius' II. sind mehr zu fürchten, als die weiland des Valentino.

Palla Ruccellai.

Inwiefern, bitte?

Machiavelli.

Der Valentino arbeitete nur für sich; sein Werk hätte auf alle Fälle mit seinem Dasein geendet, da er keine Kinder hatte. Aber der Papst

arbeitet für die Kirche, und allermindestens wird er für die Unabhängigkeit der italienischen Staaten sehr leidige Traditionen hinterlassen.

Niccolo Valori.

Es ist jammervoll zu denken, dass die meisten unserer Mitbürger in dem Wahne leben, bei der Regierung der Medici würde der Handel besser fahren. Ferner fangen wir an, die Künstler gegen uns zu haben. Diese Leute wollen Festlichkeiten, Luxus und Aufwand.

Agostino Capponi.

Ein gut angebrachter Dolchstoß hat oft grossen Nutzen gestiftet.

Machiavelli.

Oder grosses Unheil. Guten Abend, Ihr Herren. Ich gehe recht niedergeschlagen nach Hause.

Barberino.

Die Stadt im Hintergrunde. Mitten in der Landschaft, am Fusse der Apenninen, sind das spanische Heer und die päpstlichen Truppen im Marsche auf Florenz — durch die Ebene, welche nach Prato führt — begriffen. — An der Spitze einer Compagnie schwerer Reiter reiten Don Raimondo de Cardona, Vicekönig von Neapel, Feldherr der Liga, der Cardinal Giovanni de' Medici, Legat des heiligen Stuhles in der Romagna und in Toscana, der Herzog von Urbino, die Capitäns Vitelli und Orsini, andere Officiere.

Der Herzog von Urbino.

Gewiss, hochwürdigster Herr, der heilige Vater ist ganz damit einverstanden, Eure Familie in Florenz wieder eingesetzt und im Besitz ihrer Rechte zu sehen. Aber Ihr wollt zu schnell vorwärts, Ihr überstürzt die Dinge, und ich habe den ausdrücklichen Befehl, mit Vorsicht und Bedacht zu verfahren.

Cardinal Giovanni de' Medici.

Auf die Weise, wie Ihr vorgeht, wird Alles misslingen. Die Volkspartei wird ohne Zweifel gestürzt werden. Die Ränkeschmiede, die Erben Savonarola's, werden verschwinden; aber Wer soll an ihre Stelle gesetzt werden? Das wollt Ihr nicht sagen, und ich möchte es doch wissen.

Der Herzog von Urbino.

Ich darf Seiner Heiligkeit nicht ungehorsam sein, Ihr ebensowenig, noch irgend Jemand. Kehrt mit Euren Verwandten nach Florenz zurück, aber als Privatpersonen.

Ein Officier, zu Don Raimondo de Cardona.

Excellenz, die Florentiner haben soeben die Besatzung von Prato um zweitausend Fusssoldaten und hundert volle Lanzen unter dem Befehle Luca Savelli's verstärkt,

Don Raimondo de Cardona.

Das ist mir nicht lieb. Es fehlt uns an Geschützen und selbst an Lebensmitteln.

Der Herzog von Urbino.

Wir müssen unterhandeln. Ich habe Befehl, mit den Florentinern zu unterhandeln. Wenn sie Soderini fortschicken und den Medici in der Eigenschaft als einfache Bürger den Zutritt verstatten wollen, bin ich beauftragt, mich für befriedigt zu erklären.

Cardinal Giovanni de' Medici.

Da es denn nicht möglich ist, mehr zu erlangen, so senden wir einen Unterhändler, und ruhen unterdessen ein Wenig unter diesen Bäumen aus.

Don Raimondo de Cardona.

Ich gehorche Euch, hochwürdiger Herr; sitzen wir ab und thun nach Eurem Gefallen.

Sie halten ihre Pferde an und steigen ab; Diener breiten einen Teppich unter einem Baume aus; die Führer nehmen darauf Platz.

Venedig.

Der Palazzo Gradenigo. — Luigi Malipiero, Leonardo Mocenigo, Luigi Gradenigo. Ein grosser Saal, dessen Fenster auf die Lagune gehen.

Gradenigo.

Seid willkommen, hochgebietende Herren. Ich rechnete fast auf die Ehre, Euch heute bei mir zu empfangen, denn das Wetter ist prächtig.

Mocenigo.

Wir wollen Euch abholen, wie wir gestern verabredet haben, um einen Spaziergang in die Werkstätten unserer Maler zusammen zu machen.

Luigi Malipiero.

Auch möchte ich Euch vorschlagen, die Druckerei unseres Freundes Manutius zu besuchen. Er hat neue griechische Typen gegossen, und sie sollen von der äussersten Schönheit sein.

Gradenigo.

Ich werde sie mit ungemeinem Vergnügen sehen. Herr Aldus ist ein Held an Gelehrsamkeit. Die Kenntnisse, die in diesem weisen Haupte angehäuft sind, würden für den Ruhm einer ganzen Schaar von Hellenisten und Latinisten ausreichen. Dabei fällt mir ein, ich bekomme eben einen Brief von Herrn Navagero.

Malipiero.

Ist er noch immer in Pordenone bei dem tapferen und geistvollen Herrn Alviano?

Luigi Gradenigo.

Gewiss. Er singt mir in vollen Tönen das Lob der Gesellschaft von feinen hochgebildeten Leuten, die unser Oberfeldherr in diesem geschmackvollen Heiligthum der Musen versammelt hat.

Leonardo Mocenigo.

Macht sein Gedicht Fortschritte?

Luigi Gradenigo.

Diese schöne Arbeit naht sich ihrem Ende, und Herr Navagero hat sie seinen Freunden unter Beifall jeder Art vorgelesen. Aber, erlauchte Herren, ich glaube, meine Gondel ist unten an der Ueberfahrt, und wir wollen aufbrechen. Begeben wir uns zuerst zu Meister Tizian, dann besuchen wir Robusti und die andern.

Mocenigo.

Zu Euren Diensten, hochedler Herr, und übergücklich, was mich angeht, einen so schönen Tag in Gesellschaft eines so feinen Kenners wie Eure Excellenz der Betrachtung der Meisterwerke zu widmen.

Ferrara.

Ein Saal des Palastes in der Wohnung der Herzogin. Reiche flandrische Tapeten mit mythologischen Gegenständen, geschnitzte Ebenholz-Möbel, Gemälde, Statuen. — Donna Lucrezia Borgia, Herzogin von Ferrara; Luigi Bembo.

Bembo.

Ihr seid in Sorgen?

Donna Lucrezia, lächelnd.

Nicht so ganz . . . aber in Gedanken. Seht an! ich gleiche einigermaassen auf Italien, wie man es sich denken muss. Als Ihr ankamt, las ich diese Handschrift, die hier aufgeschlagen auf meinen Knien liegt. Es sind die ersten Gesänge des Gedichtes Ludovico Ariosto's. Dieser wahrhaft hohe Mann hat es mir heute Morgen zugestellt. Ich überliess mich ganz einer enthusiastischen Bewunderung. Aber zu gleicher Zeit ging mir durch den Sinn, dass die Angelegenheiten meines gnädigen Herrn nicht so gut stehen, wie ich es gern sähe; der Papst hat ihn letzthin umbringen wollen, und Seine Heiligkeit antwortet auf unser Entgegenkommen nur durch Drohen. Mein Gatte, ich weiss es, ist nicht der Mann, sich einschüchtern zu lassen. Nichtsdestoweniger beherrscht mich auf Augenblicke die Sorge; denn Ihr wisst es wohl, Luigi, es handelt sich um die Zukunft meiner Kinder, um den Bestand unseres Hauses; das ist wohl der Mühe werth, dass man ihm nachsinne; und wenn ich sehe, wohin die Florentiner gebracht sind, so sage ich mir, dass die Freiheit der Fürsten

und der Republiken höchst unsicher ist Angesichts des ehrgeizigsten der Päpste. Am Ende würde die Reihe des Untergangs an uns kommen, wenn der Himmel nicht Rath schaffte. So, seht Ihr, Freund meines Lebens, ist mein Kopf trunken von Poesie, mein Verstand gequält von Staatssorgen, mein Herz bekümmert um Gatten und Kinder, und mein Geist . . .

Bembo.

Euer Geist?

Donna Lucrezia, lächelnd.

Mein Geist vielleicht ein Wenig zerstreut und nach Euch hin schweifend . . . Kurz, haben wir da nicht Italien? Poesie, Angst, Interessen . . . und Liebe?

Bembo.

Das heisst geschmackvoll reden, und wie Ihr der Angst, der Interessen und der Liebe Meister bleibt! Was die Poesie anlangt, so habe ich Euch noch nicht genügend gesagt, wie wundervoll Euer Lied von gestern Abend ist! Ich habe die Nacht damit zugebracht, es zu lesen, es wieder zu lesen, es mit Küssen zu bedecken, wie ein Student von zwanzig Jahren gethan hätte. . . . Aber warum habt Ihr spanisch geschrieben?

Donna Lucrezia.

Das Spanische ist meine Muttersprache, und die Empfindung, die ich ausdrücken wollte, ist stark wie die Leidenschaft der Spanier. Was habt Ihr mit den Haaren gemacht, die das Lied begleiteten?

Bembo.

Sie sind in einer Pergamenthülle mit Bandschleifen. Ich glaube nicht, dass jemals ein Schäfer Theokrit's oder ein Liebhaber der Amaryllis glücklicher gewesen ist, als ich.

Donna Lucrezia.

Wisst Ihr auch, dass die Florentiner viele Dummheiten gemacht haben? Der Gonfalonier Soderini hat weder zu verhandeln, noch sich zu wehren verstanden. Nun haben sie ihn verjagt. Die Medici sind zurückgekehrt, und man behandelt sie wie gewöhnliche Bürger.

Bembo.

Chimärischer Vergleich! Es wird eine neue Vertreibung, oder die Allmacht daraus entstehen!

Donna Lucrezia.

Der Papst legt grosses Gewicht darauf, Toscana für sich selbst zu nehmen.

Bembo.

Gewiss. Wenn nur die Franzosen verstanden hätten, sich in Mailand zu behaupten! Aber Alles an einem Tage gewinnen und Alles in einer Stunde verlieren, nichts Anderes haben sie je fertig gebracht!

Donna Lucrezia.

Sie sind unsere Verbündeten und unsere Stützen. In diesem Augenblicke ist ihr Unglück das unsrige; aber im Ganzen genommen — ich sage Euch Das im Vertrauen — wünschte ich, dass Ludwig XII. nie wiederkäme; dann wären unsere Landsleute, die Venetianer, genöthigt, vor den Uebergriffen des heiligen Vaters auf der Hut zu sein. Sie würden mit ihm brechen und sich mit Don Alfonso zum Schutz der gemeinsamen Freiheit vereinigen. Das möchte ich wohl vermitteln, und die Medici würden nicht abgeneigt sein, in diese Verbindung einzutreten.

Bembo.

Sie scheint mir in der That voller Weisheit und würdig des Hauptes der Pallas, dem sie entsprungen ist. Lasst mich darüber nachdenken, und wenn ich ihre starken Seiten werde schätzen gelernt haben, dann kann ich, wenn es Euch gefällt, darüber nach Venedig schreiben.

Donna Lucrezia.

Warum Zeit verlieren? Setzt Euch an diesen Tisch. Ich will Euch meine Gedanken im Einzelnen erklären, was mir von den geheimen Interessen und Gelüsten der Fürsten bekannt ist . . . was ich davon errathe . . . Wir wollen darüber sprechen, und dann verfasst Ihr gleich in Eurem schönen Ciceronianischen Styl eine Denkschrift, die wir an die Signoria von Venedig und an den Cardinal Giovanni de' Medici senden! Wollt Ihr?

Bembo (geht an einen Tisch).

Für die Herrin meines Lebens arbeiten, was kann ich Besseres wünschen?

Donna Lucrezia.

Kennt Ihr etwas Liebenswürdigeres, als diese Verse des Roland? Lest selbst.

Bembo, lesend.

La prima inscrittione ch'a gli occhi occorre,
Con lungo onor Lucretia Borgia noma:
La cui bellezza et onesta preporre
Deve a l'antica la sua patria Roma . . .

Es ist nur die Wahrheit, aber sie ist gut gesagt. Warum wohl der hochwürdige Cardinal Ippolito Etwas darin sucht, Ariosten wie einen unbedeutenden Burschen zu behandeln?

Donna Lucrezia.

Weil mein Schwager ein Dummkopf ist. Machen wir uns an die Arbeit, und versteht mich wohl.

Bembo.

Noch ein Wort . . . Ihr scheint nicht zu bemerken, dass Euer Gedanke den Grundsätzen, die seit zwanzig Jahren immer wieder auftauchen, zuwiderläuft? Savonarola wollte die Einheit Italiens; Euer Bruder, der Herr Herzog von Valentino, predigte kein anderes Thema, und der Papst Julius II. ist vielleicht, in seiner Weise, noch deutlicher in diesem Punkte. Ihr gesteht umgekehrt nur nach der Fortdauer der Zerstückelung zu streben.

Donna Lucrezia.

Es ist weder den Venetianern, noch den Florentinern, noch den Neapolitanern, noch uns nütze, dass Italien jemals unter einer einzigen Hand geeinigt werde, denn diese Hand könnte nicht die unsrige sein. Solange man nicht gewusst hat, wie der Zufall über die Dinge beschliessen würde, habt Ihr, mit Euren Vergrößerungsprojecten auf dem Festlande, haben die Sforza, mein Bruder und Lorenzo der Prachtige nach der Reihe den selben Gedanken verfolgt und die Halbinsel zu ihrem Vortheile in einen grossen Staat zusammenziehen wollen. Savonarola selbst dachte daran zu Gunsten seiner Idee. Jetzt wissen wir, woran wir sind; wir sind Alle gescheitert. Zu Bettlern zu werden, die sich zu den Füßen des heiligen Vaters niederwerfen, das ist nicht wünschenswerth. Hinfort, glaubt es mir, wird man nicht mehr von der Grösse des Ganzen, sondern einzig von der Unabhängigkeit der Theile reden. Als Phrase ist dies ganz ebenso volltönend. Schreibt, lieber Luigi, ich bitte Euch.

Bembo.

Euer System ist mir neu, ich gestehe es; es sagt mir nicht sonderlich zu . . . All mein Lebtage habe ich mich zum Gegentheil bekannt.

Donna Lucrezia, mit einem Lächeln.

Und sogar sehr beredt. Was folgert Ihr daraus?

Bembo.

Aber denkt doch nur! Wenn die Kräfte Italiens verzettelt bleiben sollen, so kann gar keine Rede davon sein, die Barbaren zu verjagen.

Donna Lucrezia.

Hoffet Ihr ernstlich, dass Euch Das je glücken würde?

Bembo.

Ich glaubte offenbar . . .

Donna Lucrezia.

Seit zehn Jahren glaube ich Nichts dergleichen . . . wenn ich es ja einmal gethan habe . . . Uebrigens sprecht Ihr mit einer Spanierin, ver-

gesst Das doch nicht; die Leute meines Hauses und meines Blutes können nicht jede Eurer Grillen mitmachen. Was habt Ihr? Wie! Ihr scheint ganz erregt von meinen vertraulichen Mittheilungen! Ich traute Euch einigen Sinn für den Umgang mit den Barbaren zu?

Bembo.

Spottet nicht zu arg . . . Ich gestehe es, Ihr habt mich förmlich bestürzt gemacht . . . Wenn wir Italiener niemals frei werden, wenn wir unglückseliges Geschlecht, das wir sind, allezeit die Launen, die Gewaltthaten der Fremden erdulden sollen, was sollen wir dann in unseren Gebeten dem Himmel Anderes sagen als schmerzliche Vorwürfe und nur allzu gerechtfertigte Klagen?

Donna Lucrezia.

Undankbarer! Diese Fremden, die zu Euch kommen, beherrscht Ihr sie nicht? Seid Ihr nicht im Weltalle der Heerd der Kenntnisse, der geistigen Arbeit, der Lehren der Weltweisheit, der grossen Gedanken, und die Werkstatt, darin die Musen sich niedergelassen haben, um ihre Zauberwerke zu schaffen? Wird nicht von Euch her der Funke des Genius entsandt, der die Welt durchzieht und ihr Leben gibt? Welcher Ruhm kommt dem Euren gleich? welche Macht ist ihm überlegen?

Bembo.

Einverstanden; aber wenn man in einer gewissen Weise ein Riese ist, so wünscht man es auf alle Art zu sein. Lächelt nicht so, ich beuge mich vor Eurer Weisheit, und ich ergreife die Feder, um Euch zu gehorchen. Ich will mit Euch und für Euch arbeiten, und wie Ihr es wünscht, und ich werde mich bemühen, Euren Plänen zum Gelingen zu verhelfen, weil ich Euch angehöre; aber dennoch, ich gestehe Das auch: ich will der Hoffnung meiner Jugend, dem Ideale meines Lebens nicht entsagen. Ich wünsche leidenschaftlich ein geeinigtes, starkes, auf allen Gebieten herrschendes Italien, und wäre es auch nach den Gesetzen und zu Nutzen des heiligen apostolischen Stuhles, ich lasse mir's gefallen und werde den Himmel dafür segnen; und schliesslich, Was bedarf es, um zum glücklichen Erfolge zu gelangen? Nur noch einige Jahre, diesem Julius II. vergönnt, der, ich gestehe Das zu, sehr unbequem, aber in gar vielen Dingen der Bewunderung werth ist . . . Ihr selbst räumt Das manchmal ein! Und wenn das Glück will, dass Frankreich und Deutschland noch weiter von unfähigen Fürsten regiert werden, dann ist unser Traum verwirklicht. Lasst mir meine Hoffnungen.

Donna Lucrezia.

Ihr seid ein grosses Kind. Ich streite nicht gegen Eure Illusionen, überzeugt, dass sie Euch nie hindern werden, mir wohl zu dienen. Ihr liebt mich mehr als sie! . . . Macht Euch jedoch klar, dass dies Thor-

heiten sind, deren Verwirklichung Euch nicht glücklich machen würde, noch Jemanden ausser Euch. Es gibt nichts Grosses in dieser Welt, als die Liebe zur Kunst, die Liebe zu Dem, was dem Geiste entstammt, die Liebe zu Denen, die wir lieben, und wenn ausser Dem das Leben in seinem Laufe Euch auf eine jener Höhen geführt hat, wo die Blumen seltener und der Gesichtskreis schärfer wird, so werdet Ihr vielleicht noch Gefallen daran finden, gewisse ewige Dinge einsichtsvoll zu betrachten, nach denen man in früher Jugend weniger fragt. Ich habe mehr erfahren, als Ihr, mein Freund; ich habe mehr gehandelt, habe mehr gefühlt, habe mehr gelitten, durch Andere wie durch mich selbst . . . aber genug! Gehen wir an unsere Geschäfte, und jetzt merkt mir recht ernstlich auf.

Rom.

Im Vatican. — Das Schlafgemach des heiligen Vaters. — Julius II., in seinem Bette. Bernardo de Bibbiena; der Cardinal von Sion; der Datario Lorenzo Pucci.

Julius II.

Es ist aus . . . ich sterbe . . . und ich habe Nichts vollendet von Dem, was ich unternommen habe.

Bernardo de Bibbiena.

Nichts ist aus, allerheiligster Vater, Eure Heiligkeit hat viel Kraft.

Julius II.

Nicht mehr genug. Ich habe den Vatican nicht zu Ende gebracht, und den Wiederaufbau Roms nicht, und mein Grabmal nicht, und Nichts . . . Meine Künstler werden sich zerstreuen, wenn ich nicht mehr da bin . . . Da sind nun die Medici von Neuem Herren in Florenz, und ich verliere Toscana . . . Massimiliano Sforza hat Mailand wieder genommen . . . Der kleine Wirrwarr geht wieder an . . . Da wird man die Franzosen, die Deutschen, die Schweizer, die Spanier, kurz, den grossen Wirrwarr wieder herbeiführen müssen, um jenen zu dämpfen und den ganzen Aufbau von vorne wieder anzufangen . . . Ich leide fürchterlich . . . Ich sterbe dahin . . .

Ein Arzt.

Eure Heiligkeit sollte sich nicht so aufregen.

Julius II.

Ich habe gelebt, in einen unseligen Zirkel eingeschlossen. Um mit der Bruchtheilung aufzuräumen, brauchte ich die Vernichtung der kleinen Tyrannen . . . Um die kleinen Tyrannen zu vernichten, brauchte ich die Fremden . . . Mit den Fremden gibt's kein Italien . . . Weissst Du Das, Schwarzgesicht?

Der Arzt.

Der Puls Seiner Heiligkeit wird merklich schwächer, und der Kopf ist nicht mehr frei.

Julius II.

Da liege ich nun in meinem Bette . . . festgenagelt . . . Michelangelo . . . Raphael . . . der Eine ist an der Arbeit . . . aber der Andere? . . . Er ist bei irgend einem Weibe . . . Und Bramante, was macht er? . . . Alfonso von Ferrara . . . der Verräther! . . . Alles wird wirr in meinem Kopfe . . . Ich bin der Venetianer nicht sicher . . .

Bernardo de Bibbiena.

Man versteht nicht mehr deutlich, was Seine Heiligkeit sagt . . .

Der Arzt.

Es ist nur noch eine Sache von wenigen Minuten.

Julius II.

Geist . . . Genie . . . Leben . . . Wildheit . . . Nichts, das zusammenhält . . . Das ist der Italiener! . . . Was wird das Ende sein?

Der Cardinal von Sion.

Gebt ihm einige stärkende Tropfen.

Julius II., sich in seinem Bette aufrichtend.

Tod den Franzosen! Tod Alfonso von Este! Jagt sie aus Italien, aus ganz Italien!

Er sinkt auf sein Bett zurück und stirbt.

Bernardo de Bibbiena.

Der Papst ist todt!

Ende des dritten Theiles.

Die Sage vom fliegenden Holländer.

Zur Erinnerung an den 2. Januar 1843 brachte der Bayreuther Taschenkalender 1893 S. 130 — 163 einen schönen Aufsatz von O. Eichberg, worin in kurzen Zügen die Entstehung des Werkes, seine Schicksale vor der Aufführung, sein Bekanntwerden geschildert sind. Auch die folgende Untersuchung will ein Gedenkblatt zum Jubeljahr des fliegenden Holländers sein. Die Sage hat merkwürdigerweise in gelehrten Büchern bisher fast gar keine Beachtung gefunden. Umsomehr scheint es berechtigt, die anregende Frage hier aufzunehmen und so weit es möglich ist zu beantworten. Wer sich am Meisterwerke freut, den wird es auch nicht unnütz dünken, vom Stoffe, aus dem es gebildet, Genaueres zu hören.

Mit der Sage vom fliegenden Holländer hat es eine eigenthümliche Bewandniß: sie gehört zu den bekanntesten Sagen unseres Jahrhunderts, sie ist in der Kunstdichtung ausserordentlich beliebt; aber die Sammlungen von Sagen und Aberglauben, die unmittelbar aus der lebendigen Ueberlieferung des Volkes geschöpft sind, gewähren kein reines und unverdächtigtes Zeugniß. Es ist auch nicht gelungen, den fliegenden Holländer in älterer Zeit nachzuweisen, nur Aufzeichnungen aus dem 19. Jahrhundert nennen ihn. Sollte hier wirklich eine junge Sagenschöpfung vorliegen, welche der individuellen Kunstpoesie entstammt und von hier aus auch zum Theil volksthümlich wurde? Oder ist es ein Zufall, dass ältere Quellen vom Holländer schweigen? Irgendwelche sagenhafte Grundlage muss der Seemannsaberglaube doch sicherlich darbieten. Trotz längerer Forschung war ein bestimmtes Ergebniss nicht zu gewinnen; Anfragen bei Gelehrten, welche den Seemannsaberglauben wohl kennen, führten zu keinem Ziel. Doch ergab sich beim Suchen immerhin Einiges, was der Beachtung werth erscheint und vielleicht auch die Kenntniß der Holländersage fördert. Im Folgenden gebe ich eine Studie, deren Unvollkommenheit mir selber nur zu wohl bewusst ist. Aber es ist schon von Belang, eine Uebersicht über alles Ueberlieferte zusammenzustellen, weil das Material weit verstreut und vereinzelt und oft schwer zugänglich ist*). Ich führe zunächst alle Sagen vom Holländer, die ich aufzutreiben vermochte, vor, um daran einige wenige vorsichtige Erwägungen über Wesen und Ursprung zu knüpfen. So weit eine Erklärung und Deutung vorerst unmöglich ist, sollen gerade auch diese dunkeln, der Aufhellung bedürftigen Punkte hervorgehoben werden. Eine genaue Scheidung zwischen dem was verständlich und dem was noch unverständlich ist, bringt eine Aufgabe der Lösung näher, als ein gewaltthätiger Deutungsversuch, der Schwierigkeiten übersieht und verschleiert.

*) Wichtigere Arbeiten über den fliegenden Holländer kann ich nur in geringer Anzahl nennen: les vaisseaux fantastiques, in der Zeitschrift *Mélusine* p. p. H. Gaidoz et E. Rolland, tome II. 1884/5. S. 134 ff. 159 ff.; Fletcher S. Bassett, legends and superstitions of the sea and of sailors, Chicago and New-York 1885: Kap. X the flying Dutchman, phantom boats, intelligent ships, curious barks, ocean wanderers (enthält hauptsächlich Auszüge aus den Kunstdichtungen); Werner Söderhjelm, flygande Holländaren, Helsingfors 1890 (erschien im finnischen Studentenalbum „Kaukomieli“; ich benützte den Aufsatz in einem vom Verfasser mir freundlichst übersandten Sonderabzug). Die Schrift von W. Menzel, Odin, Stuttgart 1855, S. 175 bis 183 verzeichnet mehre hieher gehörige Sagen aus dem Aberglauben der Seeleute.

Ein holländischer Schiffskapitän Namens van der Decken aus dem Gebiete der Stadt Terneuse, der ums Jahr 1600 auf einer Reise nach Indien begriffen war, suchte vergeblich das Kap der guten Hoffnung zu umsegeln. Da that er den Schwur, er wolle trotz Sturm und Wellen, trotz Donner und Blitz, trotz Gott und Teufel um das Kap herumfahren, und wenn er bis zum jüngsten Tage segeln sollte. Da rief eine Stimme vom Himmel: bis zum jüngsten Gericht! So muss er immer noch fahren. Sein Schiff ist schwarz und führt eine blutrothe Flagge, es fährt im ärgsten Sturmwind unter vollen Segeln, sein Erscheinen kündigt den Fahrzeugen, welche ihm begegnen, Sturm oder Untergang an*).

Eine andere Sage lautet so: Zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte ein unternehmender Seemann Namens Barend Fokke, der ohne sich um Wind und Wetter zu kümmern, immer mit vollen Segeln fuhr. Er hatte eiserne Stangen auf den Masten, damit sie bei starkem Winde nicht über Bord wehen konnten, und legte bereits damals die Reise von Batavia nach Holland in 90 Tagen zurück, während er sie innerhalb 8 Monaten hin und zurück machte. Ob dieser Geschwindigkeit galt er als Zauberer, als ein mit dem Teufel im Bunde Stehender. Er war gross und stark, von abschreckendem Aeussern und rohem Benehmen und fluchte immer. Als er nun zum letzten Male den Hafen verlassen hatte und man nichts mehr von ihm hörte, so hiess es, er sei des Teufels Beute geworden, welcher ihn zur Strafe für seine Sünden verurtheilt habe, auf ewig mit seinem Schiffe zwischen dem Kap der guten Hoffnung und der Südspitze von Amerika herumzukreuzen, ohne jemals einen Hafen besuchen zu dürfen. Von diesem irrenden Schiff wussten im vorigen Jahrhundert fast alle Seefahrer der indischen Meere zu erzählen. Mancher Schiffer war des Nachts von dem verzauberten holländischen Schiffe angerufen worden und hatte es deutlich gesehen; die Mannschaft an Bord bestand nur aus dem Kapitän, dem Bootsmann, dem Koch und einem einzigen Matrosen, alle steinalt und mit langen Bärten. Jede an sie gerichtete Frage blieb unbeantwortet, indem sie zur Folge hatte, dass das Schiff augenblicklich verschwand. Bisweilen wurde das Gespensterschiff auch am Tage gesehen und öfters hatten Waghälse sich erkühnt, mit einer Schaluppe an dessen Bord zu gehen. Allein sobald sie es erreicht hatten, entschwand es wieder den Blicken. Der Steuermann soll ebenso roh gewesen sein, wie der Kapitän; als einst das Schiff in der Sundastrasse des Südwestwinds halber an der Insel Crocktoa nicht vorbeikam und lavieren musste, fluchte er, der Teufel möge ihm nach seinem Tode bestimmen, die Inseln Crocktoa und Bessy an einander zu hissen, damit das Fahrwasser für die Schiffe breiter werden möchte. Der Teufel nahm ihn beim Wort und man kann noch heute an der Nordostspitze von Crocktoa den Steuermann bei jener Arbeit nach Art der Matrosen, wenn sie an der Segelwinde stehen, singen hören. Auf der Insel Kuiper bei Batavia stand ein ehernes Denkmal des Fokke, das 1811 von den Engländern, als sie Java erobert hatten, weggenommen wurde**).

*) So erzählt J. P. Lyser, abendländisches Tausend und eine Nacht, Meissen 1838. Band 3, 223 ff., 4, 108 ff. Heinrich Smidt, Seemannssagen und Schiffermärchen, Berlin 1836. In Blackwoods Edinburgh Magazine Bd. 9, 1821, Mainummer, ist zuerst die Sage von Vanderdecken gedruckt. Vergl. auch Graesse, die Sage vom ewigen Juden, Dresden 1844, S. 55; C. Meyer, der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte, Basel 1884, S. 354 ff. C. Marryat, in seinem Romane: „Das Gespenster-Schiff“ oder „der fliegende Holländer“ erfand dem Verdammten eine Erlösung. Der Sohn von der Deckens bringt dem Vater eine Reliquie, durch deren Berührung Schiff und Bemannung des Holländers in Staub zerfallen.

**) Ausland 1841 Nr. 237; wiederholt von J. Kerner im Magikon III, 1843, 372 ff.; Nork in Scheibles Kloster 9, 1848, 940 ff.

Eine dritte Sage, welche angeblich aus einer alten Handschrift entnommen ist, erzählt von einer Begegnung, welche ein vom Platastrom nach Spanien fahrendes Schiff hatte. Die Wache erblickte bei Nacht eine schwarze Fregatte, am Schnabel ein Bild, welches ein Todtengerippe mit einem Speer in der rechten Hand vorstellte. Auf dem Verdecke war die Mannschaft zu sehen, dem Bilde ähnlich, nur die Knochen mit Haut bedeckt; die Augen lagen tief im Kopf und waren starr wie bei Leichen. Dennoch handhabten diese Phantome die Segel, welche so leicht und dünn waren, dass man die Sterne mit einem ungewissen Licht hindurchschimmern sah. Die Spulen und Taue machten kein Geräusch, Alles war stumm wie das Grab, ausser dass zuweilen mit schwacher Stimme das Wort „Wasser“ hervorgeächzt wurde. Ein schwach schimmerndes Licht, das aus dem Schiffe selber hervorzubrechen schien, liess alles das erkennen. Beim Anruf „Segel“ verschwand das Schiff. Der Kapitän soll ein holländischer Seeräuber Namens Ewert gewesen sein, der eine edle Spanierin Lorenza, deren Bräutigam Sandovalle er getödtet hatte, an den Mast band und verschmachten liess. Von ihrem Fluche getroffen, muss er ruhelos im Meer umherirren*).

Ein holländischer Kapitän, van Straten, wurde zur Strafe für sein gottloses Leben und weil er, um seine Verachtung des christlichen Glaubens darzuthun, am Charfreitag aus dem Hafen in See ging, verdammt, ruhelos auf dem Meer umherzusteuern. Am Kap der guten Hoffnung kreuzt er gegen die Stürme, ohne von der Stelle zu kommen. In der holländischen Tracht des 17. Jahrhunderts lehnt er einsam am Maste seines Schiffes. Seine Begegnung bedeutet Gefahr und Untergang**).

Eine bretonische Sage, welche der französische Admiral A. Jal***) mittheilt, berichtet: Es war einmal ein holländischer Kapitän, der glaubte weder an Gott noch an die Heiligen. Einst segelte er nach Süden; wie er auf die Höhe des Kaps der guten Hoffnung kam, erhob sich ein gewaltiger Sturm. Das Schiff gerieth in grosse Gefahr; die Mannschaft bat den Kapitän, vor Anker zu gehen. Der aber verlachte ihre Furcht und sang Spottlieder. Da that sich plötzlich eine Wolke auf und eine grosse Gestalt stieg aufs Hinterdeck nieder. Das war Gott Vater selber. Alles ward von Schrecken erfasst; nur der Kapitän rauchte ruhig weiter und lüftete nicht einmal seine Mütze, als die Gestalt ihn anredete. „Kapitän, Ihr seid ein Starrkopf“. „Und Ihr unverschämt,“ erwiderte dieser. „Ich habe Euch nichts gefragt. Packt Euch, oder ich jage Euch eine Kugel durch den Kopf.“ Der Alte gab keine Antwort und zuckte die Achseln. Da zog der Kapitän eine Pistole hervor und zielte auf die Gestalt. Anstatt den Weissbart zu treffen, ging der Schuss in seine eigene Hand. Das wunderte ihn sehr; trotzdem schickte er sich an, dem Greis einen Faustschlag zu versetzen, aber gelähmt sank sein Arm herunter. Die Gestalt sprach: „Du bist verflucht. Der Himmel verdammt Dich, ewig ohne Rast und Ruh zu segeln, niemals im Hafen Schutz zu finden. Du sollst nimmer Bier noch Tabak geniessen; Galle sei dein Trank und glühendes Eisen deine Speise. Dein Schiffsjunge soll Hörner an der Stirn, ein Tigermaul, eine Haut, rauher als ein Seehund, bekommen. Du sollst immer wachen und nie mehr einschlafen; denn wenn Du ein Auge schliessest,

*) Diese Sage findet sich in W. Menzels Morgenblatt 1824 Nr. 45; wiederholt in Scheibles Kloster 9, 939 ff.

**) Diese Sagenform verzeichnet Meyer's Konversationslexicon 4. Aufl. 6 Bd. 373, und Brockhaus 13. Aufl. 6 Bd. 902. Es gelang mir nicht, die Quelle festzustellen oder eine andere Aufzeichnung aufzufinden.

***) Scènes de la vie maritime, Paris 1832, II, 89 ff. Wiederholt von Rolland in der Mélusine II, 134 f.

soll ein langes Schwert in Deinen Leib eindringen. Und weil Du gern Matrosen quältest, sollst Du sie immerfort quälen. Du wirst der Teufel des Meeres sein. Ohne Ruhe wirst Du durch alle Breiten fahren. Du wirst nie Ruhe noch gutes Wetter haben; der Sturm sei Dein Segelwind. Der Anblick Deines Schiffes, das bis zum Weltende segeln wird, soll allen Unheil bringen.“ „Das schiert mich nicht,“ war alles, was der Kapitän erwiderte. Gott Vater aber verschwand und der Holländer fand sich mit seinem verwandelten Jungen allein an Bord. Die übrige Bemannung entschwand mit der Gestalt in den Wolken. Seitdem fährt der Holländer mitten im Unwetter daher und seine Freude ist, den Seeleuten Schaden zu thun. Er bringt ihnen Hagel und Sturm, Schiffbruch und führt sie in die Irre. — — —

Zuweilen geht der fliegende Holländer an Bord der Schiffe, die ihm begegnen. Dann verdirbt ihr Proviant. Oft schickt er auch Briefe hinüber, und wenn der Kapitän diese liest, ist er verloren. Er wird toll, sein Schiff geräth in's Schwanken, bis es umschlägt. Der Holländer kann sein Aussehen nach Belieben verändern, um nicht erkannt zu werden. Zuweilen erscheint er wie ein grosser holländischer Schlepper, der nur schwer im Winde laviert; manchmal kreuzt er auf leichter Korvette wie ein Korsar durchs Meer. Einige suchte er durch Alarmschüsse anzulocken, konnte sie aber nicht bethören, weil sie misstrauisch wurden. Seine Mannschaft ist ebenso verflucht wie er selber. Es ist ein Haufen schlechter Gesellen. Alle feigen, schurkischen und nichtsnutzigen Seeleute kommen nach ihrem Tode auf sein Schiff. — — —

Nach oldenburgischem Glauben ist der fliegende Holländer ein gespenstisches Schiff, das sich manchmal andern auf hoher See fahrenden Schiffen zeigt, wenn ein Sturm bevorsteht. Es ist schwarz, Rumpf, Masten und Stängen, Segel und Taue, kurz alles was sichtbar wird, ist schwarz. Keine Seele lässt sich an Bord erblicken, selbst am Steuerruder zeigt sich keine Gestalt. Lautlos kommt es daher gefahren, streift hart an dem wirklichen Schiffe hin und verschwindet dann wieder.*)

In Pommern ist die Sage, aber nicht die Benennung „fliegender Holländer“ nachweisbar. In der Gegend vom Kap der guten Hoffnung treibt sich ein Nachtkreuzer in der See herum. Er kreuzt an alle Schiffe heran und man sieht aus allen seinen Kanonenlücken Feuer brennen; er kommt so nahe, dass man seine Segel hören kann; aber im Wasser rauschen hört man ihn nicht. Man muss sich vor ihm in Acht nehmen, dass man nichts von ihm annimmt, auch nicht einmal einen Brief zur Bestellung; denn dieser Nachtkreuzer soll sich einmal vor schon sehr langer Zeit in grosser Noth dem Teufel übergeben haben, wenn er eine glückliche Reise machen werde. Nachher ist ihm das leid geworden und er hat dem Teufel den Kontrakt aufgekündigt. Nun kann er niemals zu Hause kommen.**)

Wahrscheinlich auf Grund mündlicher Ueberlieferung erzählt Heine***): Die Fabel vom fliegenden Holländer ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem anderen Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boote herangefahren und bitten, ein

*) Strackerjan, Aberglaube und Sagen aus Oldenburg. II, 1868, S. 143 § 490 c.

**) Temme, die Volkssagen von Pommern, Berlin 1840 S. 350.

***) In den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski im Salon I, 1834. Das deutsche Wörterbuch (IV, 2, 1744 bearbeitet von M. Heyne) weiss keinen andern Gewährsmann für die Holländersage anzugeben als Heine. Die Memoiren sind 1831 geschrieben.

Packet Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese Briefe muss man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiffe ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmaste befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressirt, die man gar nicht kennt oder die längst verstorben, so dass zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Urgrossmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahren im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff, führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, dass er irgend ein Vorgebirge, dessen Namen mir entfallen, trotz des heftigsten Sturmes, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefasst, er muss bis zum jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, dass er durch die Treue eines Weibes erlöst werde. —

Das Aussehen des Schiffes schildert Heine mit den Worten: „In der Nacht sah ich mal ein grosses Schiff mit ausgespannten blutrothen Segeln vorbeifahren, dass es aussah wie ein dunkler Riese in einem weiten Scharlachmantel. War das der fliegende Holländer?“

Nach englischer Sage war der Holländer ein mit Schätzen reich beladenes Schiff, dessen Mannschaft meuterte und Seeräuberei trieb. Zur Strafe dafür brach eine verderbliche Seuche an Bord aus, wesshalb dem Schiffe jeder Hafen verschlossen blieb und es ohne Rast umherirren muss. Sein Erscheinen gilt als das schlimmste Zeichen.*)

Wilhelm Hauff hat in seinen Märchen (1826) die Holländersage ins Morgenland versetzt. Das Gespensterschiff kreuzt nur auf einer bestimmten Strecke hin und her. Die Besatzung besteht aus dem Kapitän mit langem schwarzen Bart und aus 20 bis 30 Matrosen, alle in reichen türkischen Gewändern. Bei Tag liegen sie todt auf dem blutigen Deck umher, der Kapitän, den Säbel in der Hand, steht am Mast; ein grosser Nagel heftet seine Stirne ans Holz. Zur Nacht erwachen aber Alle und segeln mit wildem Jubelgeschrei dahin. Das ist die Strafe dafür, dass der Kapitän einst einen Derwisch ermordete. Fünfzig Jahre lastet der Fluch auf ihnen. Ein fremder Seemann, welcher das Schiff erreicht, bringt Erlösung, indem es ihm glückt, ans Land zu steuern. Die Leichen zerfallen zu Staub.**)

Allen diesen Sagen gemeinsam ist die Erscheinung des Verderben bringenden Geisterschiffes, meist unter dem Namen des fliegenden Holländers in den Gewässern beim Kap der guten Hoffnung kreuzend. In allen Einzelheiten gehen aber die verschiedenen Berichte sehr weit auseinander, so dass man zur Annahme gedrängt wird, dass an Stelle einer bestimmten alten Ueberlieferung unsichere späte Erklärungsversuche getreten sind. Fast jede Quelle sucht auf eigene Weise den Grund für die gespenstische Erscheinung aufzufinden. Vermuthlich haben wir lauter junge Zuthaten, welche überhaupt erst mit den betreffenden Quellen entstanden und dazu dienen, einer lückenhaften, stark verblassten und unverständlich gewordenen Ueberlieferung aufzuhelfen. Die jüngere uns allein bekannte Sage weiss nicht einmal mehr den seltsamen Namen zu deuten. Dem Schiffe einen holländischen Kapitän zu geben, ist freilich leicht. Aber woher stammt die Bezeichnung

*) W. Jones, credulities past and present 32; vgl. Mélusine II, 159.

**) Hauffs Märchen erschienen 1826; Hauff redigierte das Morgenblatt. Seine Erzählung steht jedenfalls in Zusammenhang mit dem oben S. 309 erwähnten Berichte. Die orientalische Einkleidung stammt natürlich von Hauff. In „der Höhle von Steenfall, einer schottländischen Sage“ bringt Hauff das Spukschiff. An der Stelle, wo einst ein Schiff gestrandet, erscheint oft in stürmischer Nacht noch die Mannschaft.

„fliegender Holländer“? Natürlich eignete diesem Ausdruck ursprünglich sinnvolle Bedeutung, welche nach und nach völlig abhanden kam. Der Name haftete im Gedächtniss, die Bedeutung aber wurde vergessen. Dieser Umstand zeugt entschieden dafür, dass der fliegende Holländer älter ist, als die uns überkommenen Berichte. Wie das Schiff selbst, so gehört auch sein Name einer älteren Sagenform an, die wohl bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückreicht. Diese Sage wieder herzustellen ist beim Mangel aller Zeugnisse unmöglich. Wohl aber erkennt man zweierlei Bestandtheile, einen allgemeinen und einen besonderen, aus deren Vereinigung die zweifellos ursprünglich holländische Schiffersage erwuchs. Vom besonderen Theil ist uns nur der Name des fliegenden Holländers noch ersichtlich; was weiter erzählt wird, beruht auf jüngerer Sagenbildung. Die allgemeine Grundlage bildet aber die Erscheinung des gespenstischen Schiffes, das keineswegs nur an den Namen des Holländers geknüpft ist, welches in einfachster Gestalt auch heute noch dem Schifferaberglauben bekannt ist und ausserdem zu mehrern ähnlichen Sagenbildungen, die jedoch nicht zu gleicher Berühmtheit gelangt sind, Veranlassung gab.

Eine niederländische Sage macht einen Herrn von Falkenberg zum Insassen des Geisterschiffes*). Reginald von Falkenberg hatte seinen Bruder Waleram aus Eifersucht erschlagen. Er beichtete die Blutthat einem frommen Einsiedler, welcher ihm zur Busse auferlegte, gegen Norden zu wandern, bis er kein Land mehr unter seinen Füssen fände. Dort werde ihm ein Zeichen werden, was er ferner zu thun habe. Auf seiner Wanderung gesellen sich ihm zwei Gestalten, eine lichte zur Linken, eine schwarze zur Rechten. So gelangt er an's Meer. Ein Boot nähert sich, ein Mann winkt ihm einzusteigen. Das Boot bringt sie zu einem grossen Schiff. Reginald und die zwei Gestalten gehen unter Deck und nehmen an einem Tische Platz. Die Zwei beginnen um Reginald's Seele zu würfeln. Seit 600 Jahren fährt das Schiff umher ohne Steuermann und ohne Ruder und ebenso lange würfeln die beiden Gestalten und werden nicht aufhören bis zum jüngsten Tag. Schiffer auf der Nordsee begegnen oft dem höllischen Fahrzeug, das Sturm und Unglück bedeutet.

Als Gualterus von Meer einst nach Island fuhr, begegnete ihm ein Schiff, das schnell vorwärts schoss und worauf eine schreckliche Spukgestalt, einem schwarzen Mohren gleich, Kapitän war. Als des Gualterus Steuermann dem Brauche gemäss fragte, was das Schiff führte und wohin es wollte, antwortete der Schwarze: Wir führen den Erzbischof und eilen zur Hekla**). Aehnlich berichtet eine ostfriesische Sage von Schiffen, welche zur Nacht ein schwarzes Schiff erblickten, in welchem der Teufel die Seele eines Verdammten entführte***).

Hierher stellt sich auch die Geschichte vom Enderle von Ketsch, welche Scheffel zu seinem trefflichen Schwank Anlass gab. „Pfalzgraf Otto Heinrich, nachmals Churfürst, fuhr um das Jahr 1530 ins gelobte Land, nach Jerusalem. In seiner zurück Reyse kam er über die Offenbahre See heraus, da jhme dann ein Schiff, nach Nordwegen zu, begegnete, darinn disz Geschrei gehört wurde: Weichet, weichet, der dick Enderlein von Ketsch kompt. Der Pfalzgraf und sein Kammermeister Mückenhäuser, kennten den gottlosen Schuldtheisz allhie zu Ketsch, und auch den Ort wol; daher als heimbkamen sie nach dem dicken Enderle, und umb die Zeit seines todts gefragt und vermerkt haben, dasz er mit der Zeit überein

*) J. W. Wolf, niederländische Sagen, Leipzig 1843 Nr. 130.

**) J. W. Wolf, deutsche Märchen und Sagen, Leipzig 1845 Nr. 380.

***) F. Sundermann, Sagen aus Ostfriesland, Aurich 1869 S. 25.

gestimmt, da sie das Geschrey auf dem Meer gehört hatten: wie weyland ein Professor zu Heidelberg in seinen Schriften aufgezeichnet hinterlassen hat“ *).

In Frankreich erzählt man vom Schiffe „*libera nos*“, welches von ganz schwarzer Farbe ist. Die Flagge ist schwarz mit silbernen Tottenköpfen und führt die Inschrift „*libera nos*“. Die Mannschaft besteht aus Skeletten, welche vom Kapitän Requiem befehligt sind. Sie hoffen, dass ein christliches Schiff sie entere und eine Seelenmesse für sie lese. **)

In der Nieder-Bretagne sieht man hochbordige Schiffe mit riesigen Menschen und Hunden besetzt. Die Menschen sind Verbrecher, die Hunde böse Geister, welche sie bewachen. Rastlos kreuzen diese verdammten Schiffe durch die Wogen von einem Meer zum andern, ohne jemals einen sicheren Hafen zu finden, ohne je vor Anker zu gehen, und so wird es bleiben bis zum Ende der Welt. Kein anderes Fahrzeug darf an sie anlegen, die Mannschaft würde im Augenblick entückt und verschwände spurlos. Aus Meermuscheln tönen weit vernehmbare Warnungsrufe, wodurch die andern Schiffe im Stande sind, auszuweichen. Sonst muss man, um ungefährdet die Begegnung zu überstehen, die Heiligen des Landes anrufen und ein „*ave maris stella*“ anstimmen. ***)

Zu Wenduine zwischen den Dünen und dem berühmten Grafjansdyck sieht man einige Hütten, die von Muschelfängern und Krabbenfischern bewohnt werden. Diese Leute erzählen, dass sie häufig, wenn sie sich zufällig Nachts auf den Dünen befanden, ein glühendes Schiff sahen, welches weit und breit die Wellen bestrahlte. Auf diesem Schiffe konnten sie deutlich eine schwarze menschliche Gestalt erkennen und sie glauben, dass das der berühmte Kapitän Jan Bart ist. Erst seit zehn Jahren hat diese Erscheinung aufgehört. Nun sieht man nichts mehr davon †).

Diese Sagen sind im Grunde gleich mit der vom fliegenden Holländer. Das gespenstische Fahrzeug gilt als verflucht. Die Sage vom verfluchten Schiff knüpft an die abergläubische Vorstellung vom Geisterschiff an; der allgemeine Aberglauben erscheint durch das naheliegende Motiv vom Fluche zur Volkssage weiter entwickelt. Der fliegende Holländer ist offenbar nur ein besonderer Zweig der Sage vom Fluchschiffe. Diese bestimmte Form entstand wohl um 1600 und lebte im 17. und 18. Jahrhundert in den Sagen der holländischen Seeleute; jetzt aber scheint sie dort völlig ausgestorben zu sein. Gerade im rechten Augenblick, im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts bemächtigte sich ihrer die Kundschaft und verhalf der verblasenden Sage zu neuem Leben. Man begreift nunmehr auch die Vielheit und Verschiedenheit der Sagen, welche trotzdem nur Variationen über ein überaus einfaches, der volksmässigen Ueberlieferung sehr geläufiges Thema sind. Der Zufall oder besonders gelungene Darstellung können einer Variante weite Verbreitung verschaffen, wie es beim Fluchschiff unter der Flagge des fliegenden Holländers geschah.

Was uns in mehrfach ausgeführter Sagengestalt entgegentritt, stammt aus dem Aberglauben der Seeleute. Hier treffen wir auf die Grundlage aller einzelnen Sagen, welche nur phantasievolle Auslegungen eines alten und unverilgbaren Schifferglaubens sind. Am Einfachsten lautet folgender Bericht aus Dänemark: Alte Seeleute erzählen, auf hoher See sehe man bisweilen ein Schiff vorübersegeln, wie jedes andere Schiff gestaltet, aber ohne Bemannung. Lautlos entschwindet

*) Merian, Beschreibung der Pfalz 1645 S. 61.

**) Balleydier in den „*veillées du presbytère*“ nach Mélusine II, 137.

***) Sauv , Mélusine II, 137.

†) Wolf, a. a. O. Nr. 406, S. 525.

es den Blicken. Das ist das Todtenschiff, welches anzeigt, dass ein Schiff bald darauf an der selben Stelle untergehen wird*). An der kornischen Küste glaubt man, vor Schiffbrüchen Geisterschiffe zu sehen. Die Bemannung ist meistens in Nebel eingehüllt; einmal aber waren zwei Gestalten zu erkennen, ein Weib und ein Hund. Diese Schiffe verschwinden plötzlich an einer bestimmten Stelle. Jack Harrys Licht — so benannt nach dem Manne, welcher es zuerst beobachtete — zeigt Sturm an. Es erscheint an einem gespenstischen Schiffe, welches dem gleicht, das zu Grunde gehen wird**).

An der kornisch-englischen Küste sah man eines Nachts ein fremdes Schiff. Boote liefen aus, um anzulegen. Mit grosser Mühe erreichte man das Schiff, auf dem Lichter brannten. Als aber der Steuermann zugreifen wollte, verschwand alles, Schiff und Lichter. Tags darauf erfuhr man, dass der Neptun, ein Londoner Schiff, mit Mann und Maus zu Gwithian (3 Kilometer entfernt) versunken sei***).

Hier handelt sich um das bekannte „zweite Gesicht“. Ein Unglück wird von einem Entfernten vor- oder nachher erschaut. Geschichten von Vor- und Nachspuk sind überall in grosser Menge bezeugt. Die Küstenbewohner haben das zweite Gesicht von dem, was sie am meisten angeht, von Strandung und Untergang. Der rügische Schiffer benennt den Vorspuk „wafeln“. So berichtet Kosegarten†): „Göörn, den 28. Sept. 1792. Einen Zug aus unsern Gesprächen von heut Abend muss ich Euch doch erzählen, meine Guten. Indem ich den ehrlichen Leuten nun wohl schon zum zehnten Mal die Geschichte meines Schiffbruchs erzählte, versicherte Vater Hübner mich mit grosser Ernsthaftigkeit, und nahm seine Frau und seine Tochter desshalb zu Zeugen, dass er schon vor acht Tagen gewusst, wie unser Schiff auf den Strand laufen würde. Und wie denn? fragt' ich. Ja, sagte der Altvater, ich hab' es wafeln sehen. Ich liess mir das erklären, und vernahm zu meiner grossen Erbauung, dass auf diesem zweifelsohne verwünschten und verzauberten Lande die Schiffe ordentlich vorher spuken, und ganz wie sie leiben und leben, sich sehen lassen, ehe sie in natura auflaufen. Meine Leute glaubten das so fest, und wussten von diesem Gewafel mir so viel wunderbare, und ihrer Meynung nach ganz unbezweifelbare Geschichten zu erzählen, dass sie in Professor Hennings Buche von den Ahnungen und Visionen leichtlich ein eigenes Kapitel verdienten. Der Glaube an dieses Wafeln oder Umgehen der Schiffe ist in unsern an Schiffbrüchen so reichen Gegenden ganz allgemein. Ich habe mich sorgfältig darnach erkundigt, und vernehme, dass die verunglückenden Schiffe an dem Orte, wo sie verunglücken werden, einige Tage oder Wochen vorher bei Nachtzeyt erscheinen, und zwar wie dunkle Luftgebilde, deren Figur aber alle Theile des Schiffes, Rumpf, Tauwerk, Maste, Segel, in einem blossen Feuer getreulich darstellt. — Es wafeln indessen nicht blos Schiffe, sondern auch Menschen, die ertrinken werden, Häuser, die abbrennen werden und dergleichen.“

Leicht bildet sich aus dem „Wafeln“, insbesondere aus dem Nachspuk, die Vorstellung vom Todtenschiffe heraus. Es war um die Zeit, da alle Schiffe auflegten und alle Schiffer heimkehrten; aber einer Dirne wollte der Bräutigam noch immer nicht kommen, und als alle Andern schon daheim waren, war er noch

*) J. M. Thiele, Danmarks Folkesagn 3. Köbenhavn 1860, S. 188 Nr. 742.

**) Miss Courtney, Folklore journal 5, 189.

***) Gaidoz, Mélusine II, 160.

†) Rhapsodien II, 76 ff. Gräter, Bragur 5, 2 (1797) 187 f. Brüder Grimm, deutsche Sagen Nr. 281. Temme, Volkssagen von Pommern, Berlin 1840 S. 346.

immer nicht da. Da wollte sie ihr Herz gar nicht zufrieden geben, und Nachts sass sie am Wasser und jammerte und schrie nach ihrem Liebsten. Da kam eines Nachts das Schiff, das mit ihrem Bräutigam verunglückt war; das nahm sie auf und Niemand hat sie wieder gesehen*).

Bei der Stadt Emden sank einmal in stürmischer Nacht ein Schiff, das in den Hafen einlaufen wollte. Noch immer erblickt man um Mitternacht bei Sturm in bläulichem Lichtschimmer an der Unglückstätte das Schiff so, wie es einst unterging**).

Am friesischen Ufer sah ein reicher Mann, der eben die Hochzeit seiner Tochter feierte, von seinem Schlosse aus ein Schiff heranziehen. Fünfzehn oder sechzehn Leute sassen darin, vorne und hinten ruderten zwei. Der Mann ging zum Strande und sah, dass der, welcher am Steuer stand, gross, schön und kräftig war. Er streckte die Hand aus und rief: Gottwillkommen! Als bald verschwand das Schiff mit der ganzen Mannschaft. Er erschrak, ging heim, legte sich zu Bett, schlief ein Paar Stunden und wurde darauf wieder froh. Einer von seinen Dienern, welcher auf der See gewesen war, behauptete, das Schiff sei von Flammen umgeben gewesen, wie es verschwand***).

Washington Irving†) erzählt in den Geschichten der Bracebridge Hall (1823 verfasst) von einem wundersamen holländischen Schiff, das den Einwohnern von Neu-Amsterdam und den Ansiedlern des Hudson häufig erschien. Die Mannschaft war in holländische Tracht gekleidet. Auf Anruf wurde nie geantwortet, auch gelang es Keinem, das Schiff zu erreichen. Da es sich meistens bei Wind und Wetter zeigte, mit vollen Segeln gegen den Wind kreuzend, wurde es Sturmschiff genannt. Sein Anblick galt Unheil verkündend, so auch vor dem Falle der holländischen Herrschaft.

In der Normandie ist folgende Sage bezeugt: Um Mitternacht, als der Sturm tobte, Blitze zuckten und die See hoch ging, wurde ein Schiff sichtbar, das mit beängstigender Schnelligkeit dem Strande nahte. Die Sandbank, auf der die Leute am Ufer es bereits auflaufen zu sehen meinten, vermied es glücklich. Mit Erstaunen erkannten die Beobachter ein Schiff, von dem sie geglaubt hatten, es sei untergegangen. Deutlich sahen sie Tauwerk, Segel und Bemastung; aber die Taue waren zerrissen, das Segel flatterte zerfetzt am wankenden Maste. Um dem beschädigten Fahrzeug zu helfen, warf der Hafenwächter den Rettungsfloss aus, welchen die Mannschaft auffing und wie üblich am Vordersteven festmachte. Frauen und Kinder liefen zusammen, um den Vater, Gatten, Bruder, Bräutigam zu sehen. Die Mannschaft des Schiffes aber verhielt sich still und schweigsam. Man wunderte sich zuerst wenig darüber. Denn häufig thun Seeleute das Gelübde, nicht eher zu reden, als bis sie Gott und der heiligen Jungfrau für ihre Rettung zu danken haben. Frauen und Kinder spannen sich an den Rettungsfloss und ziehen das Schiff heran. Aber dieses bleibt unbeweglich. Sie reden sich Muth ein, muntern sich auf, verdoppeln ihre Bemühungen, halten im Schrecken oder aus Ermüdung ein, um erneute verzweifelte Anstrengungen zu machen. Alles umsonst! Das Schiff scheint von Gottes Hand auf ewig festgeankert. Da schlägt die Uhr eins. Ein leichter Nebel schwebt einen Augenblick über die Wogen, Schiff und Mannschaft sind verschwunden. Das Floss entgleitet

*) Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg; Kiel 1845 Nr. 223.

**) F. Sundermann, Sagen aus Ostfriesland S. 34.

***) J. W. Wolf, deutsche Märchen und Sagen, Nr. 477.

†) The works of Washington Irving in ten volumes. London 1854, vol. III S. 288 ff. the stormship.

den zitternden Händen. Thut Busse und betet, wiederholen unter Wittwen und Waisen die Zuschauer dieses traurigen Ereignisses*).

Das Schiff des Kapitäns Lamberton war aus New-Haven ausgelaufen und keine Kunde von ihm kam zurück. Die Zurückgebliebenen baten Gott um ein Zeichen, was mit dem Schiff geschehen sei. An einem Juniabend kurz vor Sonnenuntergang sah man ein Schiff dem Lande sich nahen und erkannte sofort das Lambertons. Sogar die einzelnen Leute der Mannschaft waren zu erkennen. Plötzlich zerrissen die Segel, die Masten fielen nieder, der Schiffsrumpf wurde unsichtbar, die Erscheinung verschwand. Da wusste man, dass das Schiff untergegangen war.**)

Das Todtenschiff ist mastenlos und ganz weiss. Geräuschlos fährt es durch die Wogen. Auf dem Hinterdeck steht eine hohe Gestalt mit langem Mantel angethan. Wenn man den Todtenschiffer um Hilfe anruft, kommt er alsbald herangefahren und legt neben das Schiff dessen, der ihn herbeiwünschte, an. Ein junger Spanier hatte ihn einmal gerufen, damit er ihm auf der Reise Gelingen und volle Ladung verschaffe. Als der Spanier nach Lübeck zurückkehrte, machte er mit einer schönen Jungfrau Hochzeit. Um Mitternacht aber kamen vier Todtengerippe und holten den Bräutigam von der Festtafel hinweg***).

Im Frühjahr 1893 brachten englische Blätter den Bericht von einem seltsamwunderbaren Abenteuer, welches die Mannschaft des Segelschiffes „Peebleshire“ gehabt haben will. Der Steuermann des Fahrzeugs erzählt, dass dieses auf seiner Fahrt in der Nähe von Kap Horn von einem entsetzlichen Sturm heimgesucht worden sei. Infolge dessen seien alle Segel eingezogen und das Schiff selbst als ein willenloses Spielzeug den Wellen preisgegeben worden. So sei es plötzlich in die unmittelbare Nähe eines anderen Schiffes getrieben. In dem Augenblick brach der Vollmond durch die stürmisch am Firmament einhergepeitschten Wolken und man gewahrte nun auf dem anderen Schiff die Besatzung auf Deck — etwa 20 Mann — alle todt und von den über das Deck brechenden Wogen hin- und hergespült.

Diese Sagen vom Vor- und Nachspuk zeigen allerdings zunächst ein Unglück an, welches dem spukenden Schiffe selber widerfuhr. Aber wie das zweite Gesicht im Volksglauben nicht nur ferne Ereignisse anzeigt, sondern auch warnt, so ist begreiflich, dass die gespenstische Erscheinung des Schiffes auch dem, den sie anging, Unheil bedeutete. Aus dem Spukschiff entwickelt sich die Vorstellung vom Sturm- und Todesschiff.

Nach unsern obigen Ausführungen werden wir, um das Wesen des fliegenden Holländers zu deuten, nicht mehr nötig haben, zu gezwungenen Erklärungsversuchen unsere Zuflucht zu nehmen. Unmittelbare Anknüpfung an altgermanische Mythen, Bräuche und Kulte, welche ihrerseits besondere Bildungen aus dem Seemannsglauben sind, würde arg in die Irre führen. Von allen Hypothesen†) scheint nur eine einzige beachtenswerth, welche für die Entstehung des Glaubens an Gespensterschiffe auch auf die thatsächlich bezeugten Luftspiegelungen hinweist. In den Münchener Neuesten Nachrichten steht z. B. unterm 14. Juni 1893 Folgendes: Der „fliegende Holländer“ auf dem Frischen Haff! Am Montag befanden sich auf dem Haff 14 Fischer in mehren Booten. Um 2 Uhr Nach-

*) A. Bosquet, la Normandie romanesque et merveilleuse, Paris 1845 S. 277.

**) Cotton Mather, Magnalia Christi, London 1702. Danach in der Mélusine II, 164.

***) H. Asmus, Lübecks Volkssagen, Legenden und Märchen. 2. Auflage, Lübeck 1848, S. 116 f.

†) Nork, Scheibles Kloster 9, 944; Liebrecht, Gervasius von Tilbury, S. 150; Henne am Rhy, die deutsche Volkssage S. 602; Gaidoz, Mélusine II, 163 f.; Söderhjelm, flygande Holländaren S. 6 ff.

mittags war die Hitze, zumal fast gänzliche Windstille herrschte, so gross, dass der Horizont ringsum in einen Dunstkreis gehüllt war und zitternde weisse „Flämmchen“ auf den Holztheilen der Kähne spielten. Plötzlich stutzten die Fischer: in nicht weiter Entfernung, in der Luftlinie von Pillau, gewahrten sie in deutlichen Umrisen ein zweimastiges grosses Segelschiff in blosser Takelage, während sich dahinter, aber in viel schwächeren Konturen, noch andere Fahrzeuge zeigten. Furcht und Entsetzen ergriff die Fischer, denn das plötzliche Auftauchen des Schiffes, von dem bisher nichts zu sehen gewesen, seine eigenthümliche Gestalt, seine segelleere Takelage liessen sie an ein „Geisterschiff“ glauben. Zwei alte Fischer erklärten den übrigen aber diese Erscheinung als eine Luftspiegelung, die jedenfalls von Pillauer Schiffen herrühre.“

Aus den Quellen darf man etwa diese Entstehungsgeschichte entnehmen: Verunglückte Schiffe „wafeln“. Ihre Erscheinung bedeutet Unheil, das bereits geschah oder das in der Zukunft droht. Das gespenstische Fahrzeug lebt im Schifferaberglauben. Aus dem blossen Aberglauben erwächst eine vielgestaltige Sage, welche die Erklärung zur Erscheinung gibt. Das Spukschiff wird zum Fluchschiff. Als eine besondere Form des Fluchschiffes ist der fliegende Holländer aufzufassen, welcher im 17. und 18. Jahrhundert wahrscheinlich der echten Volks-sage angehörte, aber nur durch Vermittlung der Kunstdichtung oder in wenig verlässigen Aufzeichnungen des 19. Jahrhunderts uns überkam. Diejenigen, welche zuerst die eigentliche Sage zu geben trachteten, waren leider zu wenig geschult, um mit vollkommener Treue die wirkliche Volksüberlieferung rein und unverfälscht aufzunehmen. Gegenwärtig scheint der Schifferglauben nur noch das Gespensterschiff zu kennen. Geschichten vom fliegenden Holländer, sofern sie noch mündlich umlaufen, unterliegen dem Verdacht litterarischer Rückwirkung.

Dass sowohl das Geisterschiff wie der fliegende Holländer in deutschen und ausländischen Gedichten und Erzählungen sehr oft behandelt wurde, ist bekannt*). Künstlerischen Werth haben diese Bearbeitungen nicht. Die Grundzüge der Sage sind fast immer aufs Unglücklichste verfälscht und so arg entstellt, dass von einer poetischen Wirkung keine Rede mehr sein kann. Um den schlechten Kern ist eine noch schlechtere Schale gewachsen, d. h. die eigenen Erfindungen und Thaten der Verfasser sind mittelmässig, zum Theil geradewegs erbärmlich. Die Romane befeissigen sich einer unerhörten Breite und Weitschweifigkeit. Von deutschen Werken nenne ich die mir bekannt gewordenen, ohne Gewähr der Vollständigkeit.

Das gespenstische Schiff erscheint bei Zedlitz, Gedichte, Stuttgart und Tübingen 1832 S. 81, bei Strachwitz, Gedichte, Breslau 1850 S. 284 ff., bei F. W. Weber, Dreizehn-Linden, Münster 1886 XIII, 7. Eine wohlgelungene Verarbeitung der Sage ist Wilhelm Hauffs Gespensterschiff. Den fliegenden Holländer behandelt eine schwächliche Reimerei von Nodnagel, deutsche Sage 1836 S. 165, Müller von Königswinter, Rheinbuch Köln 1857 S. 339. Zu einer schlechten Prosaerzählung verderbte Sternberg, Novellen IV 1834 S. 75 ff. die Sage. Einen unheimlich breiten und langweiligen Roman verfertigte Brachvogel in der deutschen Romanzeitung 1871, I. Auch Levin Schücking soll irgendwo den fliegenden Holländer, den ewigen Juden und den wilden Jäger durcheinander gewirrt haben.

*) Vgl. Fletcher S. Bassett, legends and superstitions of the sea Kap. X.

Zuletzt hat Julius Wolff, Berlin 1892, die Sage zu einem epischen Gesange verarbeitet. So trefflich Wolff seiner Zeit den wilden Jäger zu gestalten wusste, so wenig glückte ihm der Holländer. Die Sage ist nur oberflächlich und farblos in die Dichtung hereingezogen.

Heines Erzählung vom Fliegenden Holländer im Salon ist 1831 verfasst, 1833 veröffentlicht. Er kleidet seinen Bericht dadurch in ein besonderes Gewand, dass er vorgibt, die Handlung einem holländischen Theaterstück, welchem er in Amsterdam beiwohnte, zu entnehmen. Ein entsprechendes holländisches Schauspiel ist nicht nachweisbar. Dagegen wurde im Adelphitheater zu London 1827 *the flying Dutchman or the phantom ship* von Fitzball aufgeführt. Glasenapp*) und Andere**) vertreten die Ansicht, Heine habe aus dem englischen Werk geschöpft. In einem überaus gründlichen Aufsätze untersuchte Ashton Ellis***) die Frage und kam zu den zwei Resultaten, dass allerdings die Möglichkeit nicht völlig ausgeschlossen sei, Heine habe am 7. April 1827 einer Vorstellung des flying Dutchman beigewohnt, dass jedoch, wie eine Vergleichung zeigt, eine stoffliche Verwandtschaft zwischen Fitzballs Drama und Heine's Erzählung nicht besteht. Unmöglich kann Fitzballs niedriges und lächerliches Elaborat als die Quelle des Heine'schen Berichtes gelten. Dagegen hatte sich Heine in Gedanken schon längst zuvor mit der Holländersage befasst. Ihm stand vielleicht damals noch mündliche Ueberlieferung zu Gebot. Seine Angaben über die eigentliche Sage stimmen mit den übrigen Zeugnissen in der Hauptsache überein. In einfacher Weise fügt Heine das Motiv der Erlösung durch treue Liebe an die Sage an. Wenn selbst Marryat auf einen ähnlichen Einfall geriet (vgl. oben S. 308 Anmerk.), so darf man gewiss Heine eine derartige Erfindung wohl zutrauen. Richard Wagner schreibt in der Zeitung für die elegante Welt 1843, 138: „Besonders die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsubject zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.“ Hier bezeugt der Meister noch unter frischem Eindruck selber, dass er mit Heine über die Sache sprach und dass die Handlung von Heine erfunden sei. In den gesammelten Schriften I 1871 S. 21 heisst es dagegen: „Die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus.“ Wie sind diese zwei widersprechende Stellen mit einander in Einklang zu bringen? Vermuthlich läuft ein kleiner Irrthum des Meisters mit unter und es dürfte das Zeugniß vom Jahr 1843 vor dem späteren zu berücksichtigen sein. Ob Heine der Londoner Vorstellung beiwohnte oder nicht, jedenfalls hatte er Kenntniß, dass der Flying Dutchman auf der englischen Bühne aufgeführt wurde. Hieraus erklärt sich die dramatische Einkleidung der Sage. In dieser Aeusserlichkeit, welche freilich für uns von ungeahnter Bedeutung ward, ebenso wie in dem galanten Abenteuer, das Heine mit seiner Geschichte verknüpft, sehe ich die beiden einzigen thatsächlichen Einwirkungen der englischen Theaterverhältnisse des Jahres 1827. Die Erzählung selber scheint Heine's eigene Erfindung zu sein. In den Gesprächen, die Richard Wagner mit Heine über den Gegenstand führte, sind sicherlich diese Dinge erwähnt worden. Dabei mag Heine

*) Richard Wagners Leben und Wirken, 2. Aufl. I, 75.

**) Praeger, Wagner wie ich ihn kannte, Leipzig 1892 S. 111 ff. O. Eichberg, Bayreuther Taschen-Kalender 1893 S. 140.

***) The Meister, journal of the Wagner society Bd. V 1892 Nr. 17 S. 4—21 from Fitzball to Wagner: a flying Dutchman fallacy.

allerdings gesagt haben, dass er von „einem Theaterstück gleichen Titels“ wisse, was der äussere Anlass dazu war, dass er seine Geschichte in einer dramatischen Skizze hinwarf. Aber den Inhalt entnahm er dieser angeblichen holländischen Vorlage nicht, den erfand er selber. Freilich wusste er mit dem Edelstein, dem Gewinn aus edleren Regungen, die er hier der Beschäftigung mit deutscher Volks-sage verdankte, nichts anderes anzufangen, als ihn in den Schmutz zu werfen. Gerade diese Mischung von wahrer Poesie, Cynismus und schlechten Witzen ist echt „Heinisch“. Vergessen wir in diesem Falle das Niedrige und freuen wir uns des Wahren und Schönen, das der Nacht enttauchte!

München, Juni 1893.

Wolfgang Golther.

„Goethe und Schiller.“

Beiträge zur Aesthetik der deutschen Klassiker.

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

Unter diesem Titel ist das schöne Werk, welches einst den Stolz unseres Jahrgangs 1887, im Monat des Todes unseres edlen Freundes, gebildet hatte: „Die Aesthetik unserer Klassiker“, nun als Bändchen 3090 der Reclam'schen Universal-Bibliothek erschienen. Zu billigstem Preise kann das so Kostbare von aller Welt erworben werden; möge sie es denn erwerben, um es zu besitzen. „Alle Welt“ wird es nicht entwerthen können; vielmehr hat sie es hochnöthig zur Erwerbung des eigenen Werthes als deutsche Welt, wie wir sie hier meinen, — und heute noch mehr als vor 6 Jahren! Unsere Klassiker! Von der einen Seite schlägt man sie mit Realismen todt, von der andern mit Philologie, und doch leben sie, und auch nur lebendig können sie uns helfen. Sie leben in einer Schrift wie Stein's. Das ist eine hilfreiche Schrift zur Beantwortung der grossen Frage: „was ist deutsch?“ Und jede Beantwortung dieser Frage hilft uns noch darüber hinaus. Vom wahrhaft Deutschen geht der Weg geradeaus in alles Ideale. Vor Allem aber ist's ein unschätzbare Gewinn für unsere deutsche akademische Jugend, dass sie nun in die Lage gesetzt ist, ihres hohen jugendlichen Lehrers werthvolles Erbe wie einen fruchtbaren Samen unter sich möglichst weit zu verbreiten. Unsere akademischen Wagner-Vereine werden insbesondere gutthun, sich dieser Verbreitung, dieser Aussaat, mit herzlichem Eifer zu widmen. Sie wird dann auch Frucht tragen auf den Kathedern, wie diese selbst mehr und mehr durch unsere Jugend belebt werden. Ein Vereinsgenoss, der nun auch schon im akademischen Lehramt steht, äusserte sich noch jüngst: „dass die Vorlesungen Stein's geradezu ein Muster dafür sind, wie Einer der Unsern ohne jede erzwungene Abschweifung bei solchen Dingen vom Katheder in unserem Sinne wirken kann.“ Die kurze Einleitung von Freundeshand in der neuen Ausgabe weist darauf hin, dass Stein's Persönlichkeit „von Jugend auf durch heiligen Ernst und eine leidenschaftliche Innigkeit des Empfindens ausgezeichnet“ gewesen sei: das Idealbild des Schiller'schen „Deutschen Jünglings“, doch in durchaus persönlicher, auf eine bestimmte Aufgabe in dieser Welt gerichteter Individualisirung. „Er erschien dazu berufen, seine Zeit zu einer auf sicherem Boden ruhenden, Frieden und Glück gewährenden, idealen Weltanschauung hinzuleiten: alle seine Schriften sind auf dieses Ziel gerichtet.“ „Nachdem

er 1879 in engere Beziehungen zu Richard Wagner getreten, fand er sich immer entschiedener auf das Kunstwerk als höchsten Ausdruck des Menschlichen hingewiesen. Der Aesthetik erliefte er die Aufgabe zu, das volle Verständniss des Kunstwerkes zu vermitteln. Da aber das Kunstwerk den Sinn der Dinge, den Gehalt des Lebens darstellt, so hiess dies ebensoviel wie das Verständniss der Welt und des Lebens selbst erschliessen.“ Nach Stein's eigenem Worte am Schlusse seiner „Entstehung der neueren Aesthetik“: „Dieser Idealismus (unserer Klassiker) ist blossen Träumereien unverwandt und richtet sich vielmehr mit Ernst und gerechtem Sinne auf Deutung und Gestaltung der Natur.“ — Das sollten unsere Naturalisten sich merken: nicht kunstfertige Wiedergabe der Natur in ihrer Erscheinung, sondern künstlerische Entschleierung ihres inneren, gestaltenden Sinnes, wiedergestaltet zu erhebender Wirkung eines lebendigen Seins, das ist die Aufgabe, ist das Vermögen wahrer Kunst. Sie wiederholt nicht die Natur, sie holt sie wieder: aus dem Schein hervor ihr Sein und Wesen. Nicht sie zweimal schauen, sie wahrhaft schauen sollen wir durch die Kunst. Nur solches Schauen ist ein Erlebniss. „Von der Bedeutung der Kunst für das Leben hatte Heinrich v. Stein die hohe Auffassung, der durch die Kunst zum Schauen befähigte Blick sei der Wirklichkeit zu weiser Lebensführung zuzuwenden. In seinem eigenen künstlerischen Schaffen steigerte sich dieser zum Schauen befähigte Blick zu einer Kraft, die im Leiden eine höhere Daseinsform erkennt und ihm neue Lebensantriebe abgewinnt. Seinem hellsehenden Gemüthe war es gegeben, aus dem Laufe der Geschichte Menschen von heroischer Natur, von ethischer Genialität zu erschauen, in denen sich eine höhere, den Wirnissen des Weltlaufes überlegene Kultur ankündigt.“ („Helden und Welt“, „Goethe und Schiller“, „Die Heiligen“.) Eben diese „höhere Kultur“ ist aber nur die ethische Auswirkung jener wahren Natur, die uns die wahre Kunst erschauen lässt. Die Natur, welche wir in der Kunst gestaltet sehen wollen, ist nur Spielwerk oder Stückwerk geblieben, so lange sie nicht verfolgt worden bis in die Tiefen ihres Wesens, wo das Heroische und das Heilige, wo Geister wie Goethe's und Schiller's heimisch sind, wo die gemeinsamen Wurzeln jenes „Ewignatürlichen und Reinmenschlichen“, des Deutschthums und des Menschenthums ruhen, woher alles Schönste, Grösste und Edelste erblüht, das unsere Art über die Welt des nur vergänglich-sinnlichen Daseins erhebt, sie lebenswürdig — kunstwürdig — und endlich in der Vollendung: gottwürdig macht. — Hieran mit ganzer Lebenskraft bis zum frühen Tode mitgearbeitet zu haben, ist Heinrich von Stein's unvergängliche Ehre. Würdigen wir sie recht in der Verbreitung und Fortführung seines Werkes und Wirkens!

H. v. W.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Bühnenfestspiele 1894.

Aufführungstage:

Donnerstag,	19.	Juli:	Parsifal.
Freitag,	20.	„	Lohengrin.
Sonntag,	22.	„	Tannhäuser.
Montag,	23.	„	Parsifal.
Donnerstag,	26.	„	Parsifal.
Freitag,	27.	„	Lohengrin.
Sonntag,	29.	„	Parsifal.
Montag,	30.	„	Tannhäuser.
Donnerstag,	2.	August:	Parsifal.
Freitag,	3.	„	Lohengrin.
Sonntag,	5.	„	Parsifal.
Montag,	6.	„	Tannhäuser.
Donnerstag,	9.	„	Parsifal.
Freitag,	10.	„	Lohengrin.
Sonntag,	12.	„	Lohengrin.
Montag,	13.	„	Tannhäuser.
Mittwoch,	15.	„	Parsifal.
Donnerstag,	16.	„	Lohengrin.
Sonnabend,	18.	„	Tannhäuser.
Sonntag,	19.	„	Parsifal.

Bayreuther Schule.

Königliches Opernhaus.

Sonnabend, 5. August 1893, 7½ Uhr.

Zum Besten des Stipendienfonds der bayreuther Bühnen-Festspiele Vorstellung

gegeben von den Schülern der hiesigen Lehranstalt für Mimik und dramatischen Gesang, unter freundlicher Mitwirkung auswärtiger Künstler, der Kapelle des 7. Infanterie-Regiments und Mitglieder des bayreuther Chor-Vereins und Liederkranzes.

Dirigent: *Siegfried Wagner.*

I. Aus der Oper „Rienzi“

von RICHARD WAGNER.

a) Ouverture

b) Arie des Adriano (III. Akt) Frl. *Poft.*

II. „Das war ich“

eine ländliche Scene von Johann Hutt.

Personen:

Der Pächter . . . Herr *Burgstaller.*

Die Pächterin . . . Frl. *Amschler.*

Die Base Frl. *Müller.*

Der Knecht Herr *Breuer.*

Die Nachbarin Frl. *Mosebach.*

III. Aus der Oper „Der Freischütz“

von Carl Maria von Weber.

a) Ouverture, b) I. Akt, c) erste Hälfte des II. Aktes, d) symphonischer Abschluss.

Personen:

Kuno . . . Herr *Mosel* a. Cöln.

Kaspar . . . „ *Bachmann* a. Halle.

Kilian . . . „ *Burgstaller.*

Samiel Herr *Ziegelroth.*

Max Herr *Breuer.*

Agathe Frl. *Zimmer.*

Ännchen „ *Müller.*

Regie: Herr Hof-Schauspieler *Ernst.*

Bayreuther Bühnenfestspiele 1894.

Die nächstjährigen Festspiele — Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin — sollen in der Zeit vom 19. Juli bis 19. August stattfinden.

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Berlin. Akademischer Wagner-Verein. Programm der Vereinssitzungen: 6. ord. Sitzung. 13. Juni. Wagner's Kunst- und Weltanschauung. VI. Kunstwerk der Zukunft. Ref. stud. phil. Hertwig. — Musik-Vorträge: Leonore, Sinf. v. Raff. 1. u. 3. Satz (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich), Liszt, Liebesträume (stud. phil. Springer). — 7. o. S. 27. Juni. Wagner's Kunst- und Weltanschauung VII. „Oper und Drama.“ Ref. stud. jur. Heydrich. — Musik-Vorträge: Stücke aus *Walküre* I. u. II. Akt (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 8. o. S. 4. Juli. Wagner's Kunst und Weltanschauung VIII. Uebersicht über die Jahre 1849—1855. Ref. stud. phil. Springer. — Musik-Vorträge: *Meistersinger*. Stücke aus d. I. u. II. Akt, III. Akt, Einleitung, Quintett bis Schluss (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 9. o. S. 18. Juli. Wagner's Kunst- und Weltanschauung IX. „Staat und Religion.“ Ref. stud. phil. Springer. — Musik-Vorträge: *Kaisermarsch*, *Siegfried-Idyll*, *Tristan*, Schluss (stud. phil. Springer, stud. jur. Heydrich). — 10. o. S. 25. Juli. Wagner's Kunst- und Weltanschauung X. Deutsche Kunst und deutsche Politik. Ref. stud. jur. Heydrich. — Musik. Vorträge. *Tristan*: Vorspiel, I. Akt 2. Scene, Schluss, II. Scene 1. u. 2 (stud. phil. Springer).

Darmstadt. Zweigverein. XIX. Vereinsabend 1. 5. 93: Beethoven, Sonate 101 (Prof. H. van Zeyl a. Würzburg), „*Träume*“, „*Die Begrüssung der Sängerkapelle*“ (Fr. Ende-Andriessen), Dizi, la Campanetta, für Harfe (Hr. Hofmus. Wiedemann), Liszt, Norma-Phantasie (Hr. v. Zeyl), Parish-Alvars, Fantaisie concertante (Hr. Wiedemann), *Scene des Siegmund und der Sieglinde* (Hr. B. Heydrich a. Köln, Fr. Ende-Andriessen). — XX. Vereinsabend 27. 5. 93: *Der Holländer und Senta* (Frl. E. Reinhardt a. Halle, Hr. Konzerts. A. Müller a. Frankfurt a./M.), Liszt „le rossignole“, Rhapsodie 13 (Frl. F. Kirchdorffer a. Frankfurt a./M.), Lieder von Jensen, Schumann und Schubert (Frl. Reinhardt), Löwe, Tom der Reimer, Bruch, Serenade (Hr. A. Müller), Liszt, Liebesträume, Rubinstein, Walzer (Frl. Kirchdorffer), *Isolden's Liebestod*. Klavier: Hr. Kirchenmusikdir. A. Mendelssohn.

Klagenfurt. Zweigverein. Jahresbericht: Der Verein veranstaltete, wie in den früheren Jahren, alle Monat einen sogenannten Damenabend und gab überdiess im verflossenen Winter zwei grössere Konzerte, an welch' letzteren die Gäste Frl. Beer, Frl. Kroneisen, Hr. Dr. Reymond und Hr. Myrus in dankenswerther Weise mitwirkten. Unter der Führung des artistischen Leiters des Vereines, Hrn. Dr. Edwin Komauer, kamen zum Vortrage: Vorspiel zu den *Meistersingern*, Scene aus dem II. Akt *Tristan*; Bach, Präludium in e-moll; Grieg, Sonate F-dur; Schwäbische Kunde, Ballade v. Reiter; *Faust - Ouverture*; Mozart, Arie „Endlich naht die Stunde sich“ aus „Figaro's Hochzeit“; Beethoven, Klavier-Quartett; Cornelius, aus den Brautliedern; *Träume*; Bach, Gavotte und Musette; Liszt, 12. Rhapsodie; Schubert, Liebesbotschaft; Schumann, Mondnacht; Wolf Hugo, Gesang Weylas; Bach, Trio; Schumann, Frühlingsgruss; Weber, das Lied an die Zufriedenheit aus „*Sylvana*“; Händel, Sonate; Gesang Wolfram's aus I. Akt des „*Tannhäuser*“; Bruckner, I. Satz aus der (3.) Symphonie in d-moll; Franz, Lieder; Liszt, Mazeppa, symphonische Dichtung; Weber, Gebet der Agathe aus „*Freischütz*“; Schubert, Lieder; Schubert, Tänze; Liszt, Tasso, symph. Dichtung; Grieg, Sonate e-moll; Haydn, Theilung der Erde; Haydn, Duet aus der Schöpfung; Liszt, Lieder; Bach, Präludium und Fuge; Chor: „*Wach auf*“; Aus d. „*Flieg. Holländer*“, Terzett; Schubert, Brückler, Franz, Lieder; *Meistersinger*, Preislied und Quintett etc. — Unter den künstlerischen Mitwirkenden sind noch dankbar zu nennen: die Herren Professor Kamm, Professor Neckheim, Professor Wachter, Professor Kraussler, Hr. Direktor Reiter, Hr. Klimann, Hr. Dr. Rothauer, Hr. Mayer. — Bei der Generalversammlung wurden in den Vorstand die gleichen Funktionäre wiedergewählt.

Planen. Zweigverein. 7. Juli. Gr. Konzert der Berliner Konzerthaus-Kapelle unter Leitung des Hrn. K.-M. K. Meyder: Ouverture zu „*Tannhäuser*“, *Siegfried-Idyll*, *Wotan's Abschied und Feuerzauber*, Stücke von Ciardi, Grieg, Liszt (Rhapsodie I), Vieuxtemps, Weber-Berlioz.

Nachtrag zu Bayr. Bl. VIII/IX „Die Sage vom Flieg. Holländer“ S. 317.

Zur Geschichte des Fliegenden Holländers, besonders zu den neueren Bearbeitungen, ist auf N. Oesterlein's Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek I. Nr. 3048, 3210, 3307/9; II. 5223, 5247, 5273, 5329, 5355/6, 5408; III. 8773/5 zu verweisen. W. G.

Der Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1894.

herausgegeben von der Zentralleitung des Allg. Richard Wagner-Vereines, soll im Laufe des Monats Oktober im Verlage von P. Thelen, Berlin, erscheinen. — Bestellungen nimmt die Redaktion der Bayr. Bl. gern an.

X.

Im Schönen ist das Seelenvolle der Menschheit ausgedrückt; demnach wird das Kunstwerk die Seele der Menschheit erziehen.

(Heinrich von Stein, nach Schiller.)

Marat's Tod.

(1793.)

Von Heinrich von Stein.

Zur Einführung.

„So fest wie nie stand es vor mir,
jung zu sterben, als ein sittlicher Held.“
H. v. Stein in „K. L. Sand.“

Das Jahr 1893 hat die Erinnerung vielfach wieder belebt an die vor 100 Jahren verübte That der Charlotte Corday. Die Presse hat es sich nicht entgehen lassen, durch historische Rückblicke sich der Verdächtigung zu erwehren, sie diene nur dem Tage. Unsere „Blätter“ werden eher verdächtigt, dies zu wenig zu thun; wenn nun auch sie noch eintreten in die Reihe der Rückblickenden, so geschieht dies nur, weil sie gerade ihren Lesern etwas bringen können, was nicht in das vorige Jahrhundert gehört, sondern in ihren eigensten Lebenskreis, so recht in ihren „Tag“. Eine leuchtende Sonnenstunde unseres geistigen Lebenstages war Heinrich von Stein. Er nun hat in einer noch unveröffentlichten Scene „Marat's Tod“ behandelt. Es ist einer seiner frühesten Versuche auf diesem Gebiete. Der Zwanzigjährige schrieb dies, wohl zu Ende 1877, noch unter dem Einflusse des Dühring'schen Geistes, also bevor er in jene wundervolle Berührung getreten war mit dem Meister deutscher Kunst. Das Ideale lebte ihm im Rousseau, das Künstlerische etwa im Jean Paul; und so machte er zugleich mit jener ersten Scene seine „Lyrische Philosophie“ druckfertig, welche dann 1878 unter dem Titel „Ideale des Materialismus“ erschienen ist. Geben wir hier ein kühnes Beispiel der vorbayreuther Thätigkeit des jugendlichen Denkers, so lassen wir damit unsere Leser also keineswegs hineinblicken in die Geschichte einer politischen Welt, welche Gegenstand unserer politischen Presse bleiben mag, sondern durchaus in die Geschichte einer menschlichen Persönlichkeit. Wir feiern unsern Stein. Und da müssen wir wünschen und erwarten, dass die Leser nicht, mit dem Dichter, den „Marat“ bei dem kurzen, schier gleichgiltigen Akt der „That“ abbrechen und das noch so unfrei andeutende Gespräch wohl mit unbefriedigtem Erstaunen bei Seite legen; sondern dass sie alsbald zum „Karl Ludwig Sand“ greifen und diese ergreifend fesselnde Scene, eines der bedeutendsten Werke seiner späteren Zeit (Nachlass S. 112 ff.), nunmehr mit sicherlich gesteigertem Interesse und Verständniss ernstlich wiederlesen! Etwa 9 Jahre mögen zwischen dem „Marat“ und dem „Sand“ liegen. Welche Entwicklung! Das ist es, was wir heute der Beachtung vorlegen wollen. — Geblieben ist der tiefe rücksichtslose Ernst, aus dem Quell einer innigsten Liebe, womit überall in den Dingen, in den Strebungen und Thaten der Personen das Reinmenschliche als Trieb erforscht, aus allem Wirrnis von Geschichte und Schuld als Ideal zu retten gesucht wird.

Hierzu aber wurden in der älteren Scene die Dinge und Personen mehr konstruirt als gedichtet. Es ist der Denker, der junge, welcher sie, fast unbekümmert um die geschichtlich überlieferte Wirklichkeit, und darin gross, für seinen moralischen Zweck sich schafft, nicht der Seher, der reife, welcher im tiefen Grunde der Wirklichkeit das übergeschichtlich Ewige als das Reinmenschliche erschaut, und darnach wahrhaft künstlerisch gestaltet. Doch auch der Denker weiss bereits, was der Dichter schöpferisch empfindet: das Reinmenschliche, im Drange sich hindurchzuringen durch das wilde Widerwesen der Welt in eine Freiheit idealen Seins — ein wahres Leben —, das Reinmenschliche rührt mit ursprünglicher Willenskraft, selbst befangen im Wahne dieser Welt, bis an das Verbrechen; und im Verbrechen nur thut es sich endlich dem erschreckten Auge dieser Welt gewaltig kund, die es in seiner Freiheit ohnmächtig verkennt. — Doch wie und wo geschieht diese verzweifelte That? Dort — beim „Marat“ — befinden wir uns noch ganz in dem blutigen Taumel der geschichtlichen Menschheit, welche ihre Noth verspielt hat an die Phrase, die alsbald in der Bethätigung zur Unmenschlichkeit führt. Das Frankreich des vorigen *fin de siècle* ist der Schauplatz, den auch eine Charlotte Corday nur mit der selbstgeglauten Phrase verlässt: „Ich habe die Revolution gemordet!“ Das klingt uns schon wie das Urtheil über die That in's Ohr: diese verzweifelte That, sie war eine Täuschung; die Welt bleibt, was sie war; keine Kraft ist gegeben, eine neue zu schaffen; diese That besagt nur Tod, nicht Leben. — Dagegen im „Sand“: der Schauplatz ist das deutsche Mannheim, die Stätte Schiller'schen Angedenkens. Was jene Unseligen jenseits des Rheins einer Revolution nicht verdanken konnten: uns Beglückteren schuf es das Wirken herrlichster Regeneratoren des Menschlichen in der Kunst. Goethe und Schiller sind inzwischen den Deutschen erstanden; und die idealisch beseelte Kraft dieses Volkes hat den Freiheitskampf bestehen können gegen den eisernen Eingeborenen jener grossen Revolution. Aus dem feurig fortdrängenden edelsten Triebe dieser Wiedergeburt des Menschlichen und Idealen in der deutschen Seele entspringt nun hier die äusserlich selbe verbrecherische That, — entspringt wiederum beim gewaltsamen Zusammenstoss mit der alten, trotzig-zähen Widerwelt, die dem Ideale den Athem, dem Menschen die Seele nicht gönnt. Auch diese That ist eine Täuschung; die Welt bleibt wieder, was sie war, ob mit oder ohne ihre Marats und Kotzebues. Aber diese That war schon an sich der Ausdruck einer ganz anderen Art des Wahnes, als des in die geschichtliche Welt gefesselten, den befreienden Gegensatz im Abstractum der „Natur“ suchenden der französischen Republikaner. Diese denken an ihre „Erhabenheit“, ihre „Grösse“ als Ertrag des furchtbaren Augenblicks. Der deutsche Jüngling sieht nur die erhabene Grösse des deutschen Geistes: „Mag doch ich selbst und meine That vergessen werden“; „man weiss nun bis an das Ende der Tage, was wir deutschen Jünglinge gewollt haben“: „was Schiller gesehen hatte, das wollen wir im Leben vor Aller Augen stellen.“ Der grosse deutsche Wahn der idealen Welt des Geistes lebte bereits in den Klassikern. Unter dem Genius Schiller's irrte sich die deutsche Jugend über die reale Welt; unter ihm aber auch verklärt sich schon die unselige That des Einzelnen zu einer selbstgewollten Sühnung der tiefen, zugestandenenen Lebenstragik, welche besteht in der Gleichzeitigkeit des Ewigen und Idealen mit dem Vergänglichen und Thatsächlichen. Eben deshalb besagt diese deutsche That nicht nur Tod, sondern auch Leben. Wie Schiller einst nicht „in tyrannos“ den Dolch des „Räubers“ schwang, sondern „entfloh“ in eine neue Welt, in die Welt der befreienden Kunst, wo nun er als unbesiegbare Tyrannenfänger mit dem Geiste das Reinmenschliche als das Wahrhaftige dem lebendigen Empfinden der deutschen Welt wiedergeben half: so reicht auch das also künstlerisch beseelte Empfinden

des deutschen Jünglings weithinaus über die raue geschichtliche That oder Unthat; es wirkt selbst beseelend hinüber und hinein in das Leben des deutschen Geistes, das ideal bleibt in aller Wirklichkeit, persönlich in aller Thatsächlichkeit, beständig in aller Vergänglichkeit, — unbesiegbar — ewig — von Gott. „Ich will kein Beispiel des Mordes gegeben haben. Aber den deutschen Gedanken schafft nun nichts mehr bei Seite. Einst suchte er das Heil in den Wolken. Nun will er das Ueberschwängliche im Leben verwirklichen. Die Richtung auf das Lebendige, die Durchdringung des Lebendigen mit jenem Höheren, die haben wir Burschen von der Kunst, nicht von der Politik gelernt. Dieses Höhere selbst lebt nur in jener erhabenen Abkehr auf, von der ihr singt und sagt und malt und bildet: da wird es gefunden, und dann zum Leben zurückgebracht. So lasse ich Euch denn auch das Erbe meiner That.“ — „Ungemessene Geschicke liegen vor uns.“ „Mehrt die Kraft der Ueberzeugung jenes unseres gemeinsamen Hochgefühles, mehrt seine überzeugende Kraft in den Gebildeten, im Volke allerwärts, und Ihr seid die Werkmeister jenes ungemessenen Geschicks.“ — Das ist ein anderes Schlusswort als jene französische Phrase: „Ich habe die Revolution gemordet.“ Nicht um maasslose Geschichte handelt es sich mehr, sondern um ungemessene Geschicke. Dies glückt aber anders nicht als nach den hohen Beispielen unserer grossen deutschen Kunst, die auch das Ungemessene selbst in ihre erhabenen Maasse fasst. Von ihr hatte auch der Dichter des „Sand“, der aus jenem Schlussworte zu uns spricht, inzwischen das Maass der Erhabenheit und Grösse gelernt. Er hatte gelernt, ganz deutsch und ein echter Dichter zu sein. So ist sein späteres Gespräch ein Kunstwerk geworden, davon dieser hier nun folgende Erstling kaum eine Ahnung zeigt — wenn auch ein hoffnungsvoller Quell schon leise sich hervordrängt aus jener Tiefe der Empfindung, die einem Marat selbst der Anblick seines geliebten Kindes erwecken konnte. Nun hat das Empfinden auch Gestalt gewonnen, und an der Gestalt erkennen wir, in Schiller'schem Sinne, seinen vollen, Kunst wie Leben bildenden, Gehalt. Wer uns diesen „Gehalt“ im deutschen Leben und Schaffen „vergiften“ will, der ist der wahre „Verbrecher“. Ihm gegenüber aber steht der junge „sittliche Held“, der mit dem frühen Tode für das unbesiegbare Leben des Ideales eintritt: „Ich glaube an den Sieg des Guten und finde auch aus dem Wirrsal irdischer Geschicke die Bürgschaft mir heraus: in solchem Herzens Einklang, wie er hier von jenen Ehrwürdigen (den segnenden Eltern) zu uns dringt. Daran müssen wir uns halten.“ — Und nun scheiden die Thäter von der Welt der Thatsachen — wie anders bis zuletzt: — „Ach — ihr — macht bald ein Ende!“ So Charlotte Corday zu den eindringenden Wachen. — „Noch eine Bitte! Löschen Sie dort das Licht aus. Die Dunkelheit ist so warm und freundlich, und ich denke bald einzuschlafen. All' die Zeit her schlief ich ruhig und traumlos: das möchte ich auch noch diese Nacht.“ So der deutsche Jüngling Sand — so „unser“ Stein, der Bayreuther. „Marat“ hat vom Tode gelernt, hat den Tod gelehrt! Der Bayreuther lernt vom Leben, lehrt das Leben, das ideale, deutsche, das Leben von Innen, an der Kunst von Innen. „Im Schönen ist das Seelenvolle der Menschheit ausgedrückt; demnach wird das Kunstwerk die Seele der Menschheit erziehen.“ —

H. v. W.

Marat's Tod.

Marat. Sie haben Recht. Es ist eine Wahnsinnige. — Ein schönes Kind.

Charlotte Corday (ist eingetreten und blickt ihn an. Nach einer Pause:) Und was ich von euch will, Vater Marat? — Ich werde nicht aus diesem Zimmer gehen, Bürger Marat, es sei denn mit einer Erhabenheit, mit einer Grösse. Das will ich von euch, grosser Marat. Und nun hört mich erst — und erstaunt euch doch, erstaunt euch! —

Ich bin ein vornehmes Mädchen, und habe ein Paar Dutzend von euch da im Dienst und zu eigen. Ohne viel sonderliche Schönheit und Reiz — als ein Mädchen, das sich zu halten weiss. So wie es etwa auch mal ein hübscher Junge bis zu den Zwanzigern treibt; dann aber beginnt das Leben für ihn. Und für uns soll's aus sein damit. — Nun, ich habe es anders im Sinne, habe angefangen, euch Herren von der Revolution in die Karten zu sehen, und habe tief gesehen. Doch möchte ich mit euch noch einmal reden zuvor, Vater Marat, denn ihr seid wohl gar ein Held, und ich halte euch für den grössten Revolutionär. — Und wie ihr denkt, dass es so einem Mädchen gehen solle, in eurer Welt. —

Marat. Ei Kind, du sagst, die Welt liege dir zu Füssen. Weissst du auch, wie schön sie ist, diese Welt? Und wie solch ein Weib geliebt werden kann?

Charlotte Corday. Ach so, Bürger Marat. Mit der Liebe habt ihr es so weit gebracht. Und ist euch wohl geworden dabei?

Marat. Wohl geworden? — Sie haben mich aus meinem Gelehrtenwinkel hervorgezogen, und auf die Höhe geführt. Sie haben mich angebetet, wie sie ihre neue Göttin anbeten. Der grosse Bürger der Revolution —

Charlotte Corday. Ihr habt dem Pöbel ein Paar willkommene Opfer geschlachtet, und von deren Blute lebt euer Ruhm.

Marat. Hab' ich sie gemordet? Sie sind gerichtet worden. Soll ich mich vor ihrem Blute fürchten? Weil ich kein Blut sehen kann, meinst du, kein Lebendiges sterben sehen kann? Ich habe sie nicht sterben sehen, habe sie nicht gemordet. — Deine Antworten taugen nicht, Mädchen, aber eindringlich weisst du zu fragen. Wie du es machen sollest — und ob mir wohl geworden dabei. —

Ein Menschenalter habe ich mit den Büchern gelebt, und wusste, dass dies kein Leben sei, dass dies mein Leben nicht sei. Und dass es mich einst rufen würde. Unterdessen aber hat es hier drinnen geglüht und gewühlt, und da ist die Revolution ausgefochten worden, ohne Bastillesturm und Mirabeau, und der Drang der Bayonnette hat Jenen nicht so heiss gemacht, als es damals in dem stillen Gelehrtenzimmer zugeht.

Auch dies hier ist meine Welt noch nicht. Doch aber kann ich zu den Menschen sprechen, kann es ihnen sagen, was ich so wohl weiss, weil ich's nie erfahren: dass Arbeit glücklich mache, dass Natur ihre Kinder glücklich mache, und nur diese sich elend. Wovon der grosse Jean Jacques geträumt und gedichtet, und worum ich gerungen, ein freies, einträchtiges und thätiges Leben mit der Natur, davon predige ich den Menschen, die ich liebe. Darum ist es mir einst heiss geworden, und darum werd' ich warm, wenn ich davon rede, und ich gönne es den Menschen, die mich hören wollen, die mich verstehen.

So also hat mich denn die grosse Fluthwelle der Revolution auf ihre Höhe geführt. Und da sehe ich, wie das erst ein leises Regen ist, zu einem ganz anderen Bewegen und Wogen. — Und du, Kind, kehre heim. Ich kann ja den Leuten nur sagen, was mir doch das Herz entzwei gebrochen hat. Mit den Mächten da weiss nur der sich zu fassen, der zum Aeussersten der eingeengten, unterdrückten, und dann allererst mächtigen Menschennatur gelangt ist. Nur wer an das Verbrechen gerührt hat, kann handeln. Darum verstehe ich auch den Rousseau so gut, welcher wohl beinahe ein Schelm gewesen ist, ein Dieb und Vagabond — und doch das Herz der Herzen in Wahrheit. Nur die schwere harte Schuld macht zum Manne. — Nun kehre heim, Mädchen, und verwirke dein Leben nicht.

Charlotte Corday. O ja, du schickst sie heim, das Mädchen Corday, dass sie ein rechtes Weib werde, und dem Manne unterthan sei. Also an meines Wesens Gluthen — du willst nicht an sie glauben, grosser Marat?

Marat. Lass es dir von dem Alten, Einsamen sagen, o Weib, was du verschmähst. Ich habe einen Sohn gehabt. Ich habe ihn auferzogen, seit er der Amme entwachsen war. Dann sind wir Freunde geworden. All das Böse, was mich an den Marterblock geschmiedet hatte, sah ich wohl in ihm aufkeimen, aber ich sah auch, wie ich es leise abwenden konnte — ohne ihm je etwas zu verweisen, fast ohne ihm je etwas zu befehlen — nur, er wusste sich immer unter meinen Augen, ohne dass er es eigentlich sah, wie ich ganz nur Auge war für ihn — und er liebte meine Augen, mehr als Spiel und Eigensinn. Und alles Gute, was meine schönsten Stunden schön gemacht, sah ich nun vor mir aufspriessen, wie einen Blumen-garten des Paradieses. Ich durfte es sehen und pflegen.

Als ich nun an seiner Leiche stand, war Alles für mich zu Ende. Ich wusste nur, dass ich ihn noch ansehen dürfe kurze Zeit. Dann auch das nicht mehr. Blieb ich am Leben, so war es, weil ich nicht den Finger rührte nach dem Gift, das etwa da zur Seite stand.

Und dann kam der Schmerz über mich wie ein heisses Dankgefühl gegen das Leben, welches mir etwas so Seliges geschenkt hatte. Und ich wusste nun, was ich den Menschen vom Leben zu sagen hätte, und dass ich die Menschen lieben müsse darum.

Charlotte Corday (mit überströmendem Schmerze:) Das soll ich dir gönnen, Grösse und Glückes-Wahn, die ich seit dem Tode meiner Brüder noch keine Thränen fand? Das sei meine Welt nicht, das hatte ich nun erfahren — und ihr dennoch angehören! — — Aber sie ist ja die eure auch nicht, Marat. Mit einem Puppenspiel habt ihr euch eingelassen. Machen wir ihm ein Ende: diese Revolution hat weder Tiefe noch Kraft. Wisst ihr auch, dass sie schnell enden wird, wenn Paris eines Morgens ohne den Vater Marat aufwacht?

Marat. Sterben, Kind? Wie denkst du das? Ich werde noch nicht sterben. Da ist etwas, woran ich nicht denken mag. Den Tod kenne ich wohl, aber das Sterben lernt Jeder nur einmal kennen. Zwar habe ich gelebt, doch möchte ich noch nicht sterben.

Charlotte Corday (laut ausbrechend, dann plötzlich leiser werdend:) Marat hat vom Tode gelernt und den Tod gelehrt — Marat kann seine Opfer nicht sterben sehen und fürchtet das Sterben. — — Wenn ich's euch nun leicht machte, Vater Marat — (Sie ersticht ihn, springt sogleich auf und eilt nach der Thüre.)

Herein! Herbei! — Ihr Frauen, sorgt euch um diesen Leichnam. Ich habe die Revolution gemordet. (Die Soldaten der Wache dringen ein.) Ah — ihr — macht bald ein Ende.

Aesthetik von Innen.

Von Dr. Friedrich von Hausegger.

Immer mehr macht sich die Erkenntniss geltend, dass mit Fechner's „Aesthetik von Oben und von Unten“ die Thätigkeit nicht erschöpft sei, welche Aufgabe der Musikwissenschaft wäre, wenn sie den unfruchtbaren Zirkel verlassen will, in welchem sie sich so lange bewegt hat. Es wäre einer näheren Untersuchung werth, die Wege zu verfolgen, auf welchen sich seit Fechner die wissenschaftliche Behandlung der Musik immer mehr und mehr einer „Aesthetik von Innen“, d. i. einer solchen, welche das Objekt dieser Kunst nicht in einem gegenständlichen, sondern in einem inneren Vorgange sucht, nähert. Ich nenne nur Namen wie Rudolf Westphal, Hugo Riemann, Carl Fuchs, Carl Stumpf, Max Steinitzer, Arthur Seidl, um auf den in der Zeit gelegenen Zusammenhang von Bestrebungen im erwähnten Sinne hinzuweisen. Heute gibt mir eine durch Gedankengehalt hervorragende, die innere Triebkraft dieser Bewegung besonders kennzeichnende Erscheinung Gelegenheit, flüchtig in's Auge zu fassen, was die neueste Zeit in dieser Richtung geleistet hat.

Ein Buch „*Ueber das Darstellungsvermögen der Musik*“ von Paul Schneider stellt sich zum so und so vielen Male die Bekämpfung der Hanslick'schen Ausführungen „Vom musikalisch Schönen“ zur Aufgabe. Es ist viel Scharfsinn darin aufgewendet, ich möchte sagen verschwendet. Hanslick's Buch lässt sich mit Gründen nicht abthun. Es ist die Uebertragung einer Weltanschauung auf die Musik und steht und fällt mit jener. Am wenigsten scheint mir die Nachahmungstheorie, von welcher sich Paul Schneider nicht lossagen kann, ein geeignetes Rüstzeug zur erfolgreichen Bekämpfung des Formalismus in der Kunst zu sein. Sie huldigt der Materie, wie dieser, und wird durch Vorbehalte, welche eine instinktive Scheu vor ihren letzten Folgerungen bekunden, nicht besser. Mag das Loch im Fasse noch so klein sein, — der Wein rinnt aus.

Eklektischer Natur ist das Buch: „*Die Geheimnisse der Tonkunst*“ von Alfred Schütz. Doch führt es Anschauungen der „Aesthetik von Innen“ mit sich, welche es der Beachtung werth machen. „Schon in unserer Wortsprache liegt Musik.“ „Die Töne der Musik sind für sich selbst und für Alle sofort verständlich als Ausdruck der inneren Welt des Gemüthes.“ „Bei Naturvölkern, wie bei Kindern seien Sprechen und Singen nicht scharf von einander zu scheiden, besonders wenn es sich darum handle, ein erregtes Empfinden zum Ausdruck zu bringen.“ „Die Musik sei ein Ausfluss des eigenen, subjektiven Daseinsgefühles.“ „Der Vortrag des reproduzierenden Künstlers sei eine Kunstleistung für sich, zu welcher die Person des Vortragenden wesentlich gehöre“ u. s. w.

Allen diesen Sätzen muss ich beistimmen und habe ihnen auch bereits beigestimmt, ehe das erwähnte Buch erschienen war. Von besonderem Interesse ist es, dass auch Schütz sich jenen anschliesst, welche dem Herzschlage eine besondere Bedeutung für die Erklärung der Wirkungen der Musik beimessen. „Das menschliche Herz ist es, in welchem das Geheimniss der Tonkunst vor Dir sich enthüllt. Horch, wie es in rhythmischen Tönen fort und fort erklingt! Sehen wir nicht in diesem Zentralorgane des Menschen Alles vereinigt, was das Wesen der Musik ausmacht?“ Die Musik müsse der unmittelbare Widerhall eines harmonischen Herzlebens sein. Die Elemente des Rhythmus seien im Herzschlag gegeben, aber auch in den sogenannten Herztönen, die der Tonik. Dieser etwas mystischen

Beziehung der Herzbewegungen auf das Tonleben liegt der richtige Gedanke zu Grunde, dass das Einheitsmaass, welches den der Gebärde entsprechenden Bewegungen in der Musik ihren rhythmischen Charakter verleiht, sein Analogon im Herzschlage findet.

Dem Herzschlage legt auch Souriau in seinem gründlichen Werke: *L'esthétique du mouvement*“ grosses Gewicht bei, indem er durch Versuche festgestellt hat, dass jeder Person der Rhythmus ihres Herzschlages am Besten gefalle. Dies ist eine Bestätigung des in meinem Buche: „Die Musik als Ausdruck“ ausgesprochenen Satzes: „Ein Zeitmaass, welches sich nicht auf Zeiteinheiten zurückführen liesse, die einer möglichen Pulsfrequenz entsprechen, würde meiner Meinung nach einem Tonstücke die Fähigkeit rauben, als Ausdruck verstanden zu werden“ (2. Aufl. S. 197).

Zu ausführlicheren Auseinandersetzungen veranlasst mich ein in neuester Zeit erschienenes Buch: „*Der Widerspruch in der Musik*“ von R. Louis (Breitkopf & Härtel 1893), dessen fesselnder Gedankengang den für die Ausgestaltung neuer Ideen hoch anzuschlagenden Werth hat — in einigen Punkten zum Widerspruch zu reizen. Louis' Darlegungen haben noch die Wärme des inneren Vorganges, welchem sie sich entronnen haben, an sich. Sie regen zur Mitthätigkeit an und wirken damit fördernder, als Systeme, in welchen nicht selten die fruchtbarsten Gedanken versumpfen.

R. Louis tritt auf als ein Anhänger Schopenhauer's im Sinne Bahnsen's, und indem er nun des Letzteren Anschauung von dem unlösbaren Widerspruche, an welchem die Welt kranke, auf die Musik überträgt, darf er das Verdienst in Anspruch nehmen, die Musik zum Gegenstand der Betrachtung in ihrer Beziehung zu einer vertieften Weltanschauung gemacht zu haben, eine Auszeichnung, welche ihr selten, und im verdienten Maasse überhaupt erst seit Schopenhauer zu Theil wird. Der Widerspruch, welchen Louis im Auge hat, lässt sich auf den von Schopenhauer aufgedeckten Widerspruch zwischen Einzelwillen und Allwillen zurückführen. „Es ist der Riss zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Welt und Individuum, welcher im Schönen und seinem Verhältnisse zum Erhabenen wieder aufkluft“. (S. 9). Im Schönen sei die optimistische, im Erhabenen die pessimistische Seite des Aesthetischen zu erblicken. Das innerste Wesen der Welt, welches sich dem betrachtenden Menschen im Aesthetischen offenbare, sei Entzweiung. Das Schöne täusche uns darüber; doch sei es blosser Schein. Die Kunstschönheit habe zur Voraussetzung die Naturschönheit. Diese erwecke aber nur durch die Formbeschaffenheit ästhetische Lust. An sich sei die Natur nicht schön. „Also schafft zuerst eine schöne Welt, dann wird die schöne Kunst auch ihre Unsittlichkeit verlieren. Ist aber diese erträumte schöne Welt eine Illusion, dann kann und darf es nicht den Hauptzweck der Kunst bilden: schöne Kunst zu sein“. Die Kunst müsse sich des Widerspruches inne werden, dem sie im Schönen ver falle; dies geschehe im Erhabenen. Dieses sei „*toto genere*“ vom Schönen verschieden. Im Erhabenen biete sich uns der Widerspruch als Offenbarung des innersten Kernes der Welt dar, dessen eigentlichen Charakter Unbegreiflichkeit ausmache. Das Wesen des Erhabenen sei der ins Unendliche strebende Drang, dessen einziges Ziel es doch nur sei, sich in endlichen Formen zu offenbaren. Die Musik habe in diesem Sinne die Schranken der Mittel erweitert, innerhalb welcher sie als blos schön erschien. Sie werde in der Verwendung dieser Mittel dem Schönheitsdienste untreu. Dies die Bedeutung der Dissonanz. Die Musik nehme, in diesem Streben immer weiter ausgreifend, das Wort auf und verbinde sich mit den andern Künsten. Ihr letzter Erfolg sei und bleibe aber nicht die Ueberwindung des Widerspruches, sondern nur dessen Offenbarung. Der Widerspruch müsse in seiner Unlösbarkeit gleichsam mit überlegener Resignation

erfasst werden; dies sei im Humoristischen der Fall, an welches Louis demnach die Zukunft der Musik weisen muss.

Die Ausführung dieser Idee des, wie ich höre, noch sehr jungen Verfassers zeigt sich als Ausfluss eines philosophischen Denkens, welchem bedeutende dialektische Gewandtheit zu Gebote steht. Louis nennt als Gewährsmänner ausser R. Wagner, Liszt, Carl Fuchs und Arthur Seidl auch mich. Gewiss musste es mir zu einer Befriedigung besonderer Art gereichen, meine Anschauungen im Spiegel seiner geistvollen Auffassung zu betrachten und gewährte mir insbesondere ihre kontrapunktische Zusammenführung mit dem hochanregenden Gedankengange Arthur Seidl's in seinem vortrefflichen Buche: „Vom musikalisch Erhabenen“ ein grosses Interesse. Wenn bei so vielfachen und tiefgreifenden Berührungen die Saiten eigenen Empfindens und Gestaltens laut werden und den empfangenen lebendigen Eindrücken auch die Schwingungen ihrer Bewegung beimeingen, wird dies nicht auf die Sucht, an einem Fördernden mäkkelnde Kritik üben zu wollen, zurückgeführt werden dürfen.

Ich kann mich vor Allem mit der Rolle nicht befreunden, welche Louis dem Schönen in der Musik zuweist. Freilich, das Schöne ist, obwohl es unserer Aesthetik zur Grundlage dient, noch immer der denkbar schwankendste Begriff. Ich meine, man trägt veraltenden Tendenzen der Anschauungsweise dieser Aesthetik Rechnung, wenn man die Ansicht vertritt, „das Schöne sei vom Erhabenen sorgfältig zu trennen.“ Das Schöne allerdings, in dessen Pflege Louis den Sündenfall der Musik erblickt, und welchem das Erhabene gleichsam als die mahnende Stimme des erwachenden Gewissens gegenübertritt. Ich stimme bei, wenn das Schöne als „die Versöhnung von Seele und Verstand, von Natur und Uebernatürlichkeit, von Materie und Geist“ bezeichnet wird (S. 39); diese Versöhnung ruht aber nicht in der Form, sondern vollzieht sich in einem durch die Form veranlassten inneren Vorgange. Die Form an sich hat — für uns wenigstens, die wir Anhänger der Aesthetik von Innen sind — gar keine Bedeutung. Sie ist die entseelte Hülse, sobald der Vorgang fehlt, in welchem sie zum Schönen, d. i. zu einer eigenen Art des Selbstgenusses führt, allerdings einem „genusslosen Geniessen“, wenn mit dem Begriffe des Genusses der des Begehrens in Verbindung gebracht werden wollte. An der Hand der Ausführungen Louis' hoffe ich, meine Gedanken und Bedenken anschaulicher machen zu können.

Louis erblickt darin, dass der Schrei, „das Urelement des Lautausdruckes“, zum Tone wurde, den ersten Schritt der Ausdrucksäusserung nach einer Richtung hin, in welcher sie als absolut Schönes sich in Widerspruch zu ihrer ursprünglichen Bestimmung setzen konnte. Die Musik habe angefangen, ein „*exemplum nescientis se numerare animi*“ zu werden; diese Mathematik des Tones habe ihr fernerhin ihre Gesetze gegeben. Tief im Wesen der Sache begründet sei diese Entwicklung gewesen.

Ohne Zweifel lässt es sich von einer Tonkunst vor der Klärung des Schreies zum Tone nicht sprechen. Mit dem ersten Auftauchen dessen, was wir Musik nennen, wäre also der Widerspruch in ihr schon gegeben gewesen. Hätte Louis gesagt, die Möglichkeit eines Widerspruches, die Versuchung zu einer einen Widerspruch erzeugenden Behandlung, so könnte ich ihm beistimmen. Ihm ist es aber gerade darum zu thun, die Nothwendigkeit des Widerspruches, dessen Immanenz darzuthun. Meines Erachtens tritt das, was die Voraussetzung eines solchen Widerspruches wäre, erst dann ein, wenn der Ton nicht mehr als das verstanden wird, was ihn in seiner Anwendung zur Kunst macht. Denn auch das, was dem Tone die Eigenschaft verleiht, sinnlich zu reizen und Gegenstand einer Auffassung durch Messung und Vergleichen zu werden, bedeutet an sich

noch keine Auflehnung gegen seine Aufgabe in der Musik, Ausdruck zu sein. Es kommt immer nur darauf an, wer ihn aufnimmt, ob der begehrende und rechnende oder ob der künstlerisch genießende, der „schauende“ Mensch. Ein Zwang in den Eigenschaften des Tones, ihn als Begehrender oder Rechner, also unkünstlerisch aufzufassen, besteht nicht. Nur wenn ein solcher Zwang bestünde, wenn der Ton einen Abfall bedeuten würde von der Fähigkeit der Lautgebärde, Ausdruck zu sein, könnte man behaupten, ein Widerspruch, der möglicherweise in dem ihn unrein Empfangenden liegt, sei ihm selbst eigen und berühre das Wesen der Kunst, welcher er dient.

Nicht im Tone an sich liegt der fragliche Widerspruch; fasst man jenen einzig als Reiz oder als Messungsobjekt auf, so wird erst der Keim des Widerspruchs in ihn hineingelegt, und dieser entwickelt sich dann freilich, so lange er aus Quellen, die ebensowenig dem eigentlichen Gebiete der Kunst angehören, genährt wird, zur zersprengenden Macht. Nicht abtrünnig ist der Ausdruckslaut seiner ursprünglichen Natur geworden, wenn er sich zum Ton verdichtet hat, sondern recht eigentlich hat er damit erst sein innerstes Wesen kundgegeben. Seine Ausdrucksform entsprach den Verfeinerungen und Klärungen der Muskelthätigkeiten im Ausdrucke; soweit die Muskelbewegungen Ergebniss auszudrückender Gemüthszustände waren, blieb er in seiner durch sie bedingten Fortbildung seiner Aufgabe, von diesen Bewegungen Zeugniß zu geben, also Ausdruck zu sein, treu. Seine Schönheit besteht in nichts Anderem, als in der Entschiedenheit und Zweifellosigkeit, mit welchen eben diese oder jene ganz bestimmten Kombinationen von Muskelthätigkeiten, und damit dieser oder jener Gemüthszustand in seinen verwickelten Einflüssen auf das System der Ausdrucksorgane erkannt, beziehungsweise in diesem den Sinnen übermittelten Erkennen mitempfunden wird. Wenn wir also das Wesen der Musik im Ausdrucke begreifen, so ist es noch immer durch keinen Widerspruch gestört, so lange der Ton in seiner geschilderten Eigenheit erfasst wird. Er hat nichts preisgehen von dem, was wir an ihm schön nennen, um seinen Charakter als Ausdruck zu wahren. Der Widerspruch ist also noch keineswegs vorhanden, so lange der Hörende den Ton in dieser Eigenschaft erfasst, so lange dieser also überhaupt in der Sphäre des Kunsteindrucks weilt. Allerdings wurde die Möglichkeit, den Ton auch anders aufzufassen, durch seine Lautwerdung in Instrumenten gefördert. Doch auch hierin lag nur die Versuchung zum Sündenfall und nicht der Sündenfall selbst. Es fehlt gegenwärtig der Raum, meine Anschauung über die Entstehung des Gefallens am Instrumentaltone der Louis' gegenüberzustellen. Hier nur so viel, dass ich nicht an die Möglichkeit einer künstlerischen Verwerthung des Instrumentaltones, ja auch nur seiner Auffassung als ein Schönes glaube, ehe nicht das Ohr durch seine Uebung, den geklärten Ton der menschlichen Stimme als Ausdruck aufzufassen, dahin gelangt war, nun auch die damit verbundenen Associationen auf den dem Instrumente entlockten Ton übertragen zu können. Dass der dem Schilfe entlockte Ton sogleich vom Fleck weg Entzücken wachgerufen hätte, widerspräche allen Gesetzen der Entwicklung; das will sicher auch Wagner's Siegfried nicht bezeugen. Selbst der Eindruck von Tönen auf Thiere wird sich nicht einzig auf unmittelbare physiologische Ursachen zurückführen lassen. Nach Darwin erklärt sich der Reiz der Töne auf Thiere aus der Associirung mit den Empfindungen der Geschlechtsliebe. Der Hund empfängt den Ton offenbar nicht als einen sinnlich angenehmen Eindruck, sondern, der Aehnlichkeit mit seinem Geheule wegen, als Ausdruck der Trauer und des Schmerzes. Er heult mit. Allerdings liegt beim Instrumentalton, welchem als wichtiges Associationselement, ihn als Ausdruck zu erkennen, der Anblick des ihn in seiner Kehle bildenden

Menschen fehlt, die Gefahr viel näher, ihn seiner Bedeutung als Ausdruck zu entkleiden, und ihm, statt des ganzen Menschen, nur ein vornehmlich affiziertes Organ, das Ohr, zur Aufnahme darzubieten. Ein Abfall dieser Art begründet aber noch immer keinen Widerspruch in der Musik selbst. Der Ton ist wie ein Samenkorn; entweder treibt es zur Frucht, oder es verdorrt auf unfruchtbarem Boden. Wird man in der letzteren Möglichkeit einen ins Samenkorn gelegten Widerspruch erblicken können? Um ein drastisches Beispiel aus dem Gebiete einer anderen Kunst zu wählen: Wird man, weil ein Stein, statt zur herrlichen Statue gebildet zu werden, Jemanden den Schädel einschlagen kann, behaupten dürfen, im Mittel der Bildnerkunst liege die Nothwendigkeit eines in ihr aufklaffenden Widerspruches? Und, fassen wir es nur klar, ist der Ton, wenn er nicht mehr Ausdruck ist, etwas Besseres, als der dem Kunstleben entzogene Stein? Vielleicht, weil er Niemanden den Schädel zertrümmert? Vielleicht, weil er sinnlich angenehme Reize hervorzubringen vermag, und weil dies den keinem echten Kunsteindrücke Entgegenstrebenden zu dem Irrthum verleiten kann, er sei überhaupt nur da, um solche Reize hervorzubringen?

Wir beobachten, dass sich der Ton beeilt, der Vereinsamung, welche ihn schliesslich dem Versinken in den dumpfen Untergrund des Naturlebens preisgeben würde, zu entfliehen, und sich in seiner Verbindung mit andern Tönen, also in Tonfolgen und Tonreihen sofort dem Ausdrucksbedürfnisse wieder zu gesteigerter Mittheilungsfähigkeit zur Verfügung zu stellen. Eine zweifache Auffassung des Tones ist nun um so leichter möglich; um so leichter kann nun der Ton den Charakter des „tönenden Nachtraumes“ (Wagner, Beethoven IX S. 93), in welchem er Ausdruck ist, verlieren, da er nun an sich nicht mehr Ausdruck ist, sondern als solcher nur in seiner Verbindung mit andern Tönen erfasst werden muss. Wird der Zusammenhang der Töne, in welchem eben nur jeder seine Bedeutung als Ausdruckselement findet, nicht in seiner inneren Nothwendigkeit verstanden, so bleibt der Ton seine Wirkung als Ausdruck schuldig. Von diesem Augenblicke aber dient er nicht mehr dem, was ich als das Wesen des Schönen erkenne. Nicht der Ton an sich, sondern die Verhältnisse der Töne zu einander sind es in dieser Entwicklungsphase, welche den Eindruck dahin leiten, wo er einzig zum Schönen werden kann, in jenes Mitempfinden, in welchem sympathisch das innerste Wesen des Hörenden laut wird. Von diesen Verhältnissen gilt das Gleiche, was vom einzelnen Tone gesagt worden ist. Vermitteln sie nicht mehr Ausdrucksbewegungen, so fällt das Interesse des ganzen Menschen an ihnen weg; dieser fühlt mit ihnen nicht mehr Impulse aus den Tiefen des Lebens erwachen, welche mit der Erweckung seiner Produktivität die Triebe seines Begehrens verstummen machen. Im Angenehmen erschöpft sich das, was nun ein einzelnes Organ, das Ohr, empfängt, und das bloß Angenehme identifizirt auch die alte Theorie nicht mit dem Schönen. Es gehört, meines Erachtens, dazu, dass ein Zusammenhang von Tönen als Ausdruck empfunden werde, wenn er schön genannt werden soll. Sobald er diese Aufgabe nicht erfüllt, kann ihm keine sonstige Eigenschaft den Charakter des Schönen verleihen; er ist nicht eine Abirrung innerhalb der Kunst, sondern gehört der Kunst überhaupt nicht an, kann also auch in sie keinen Widerspruch tragen. Weder der Ton, welcher Gegenstand des Begehrens, noch der, welcher Gegenstand verstandesmässigen Erkennens, der Beobachtung und Forschung geworden ist, gehört in dieser Wirkung der Kunst an. Dies muss scharf vor Augen gehalten werden, da gerade die Entwicklung der Musik, wie die keiner andern Kunst in gleichem Maasse, Triebe des Begehrens und Erkennens umlauert haben. Der Berechnung, dem tastenden und tiftelnden Versuche war das Tonleben der ersten Zeiten der abendländischen Musik anheimgefallen. Der

erwachende Sinn für Harmonie hat es allmählich dieser Behandlungs- und Auffassungsweise entzogen; dabei stellte sich aber jene andre, von Louis betonte, Gefahr ein, das leere, sich vom Ausdrucksbedürfnisse lossagende Tonspiel zu begünstigen. Nicht die Harmonie war es aber, welche diesen Zwiespalt verschuldet hat. Zu dieser Meinung kann man dann verleitet werden, wenn man sie nur als einen Schmuck, als eine Steigerung des sinnlichen Tonreizes betrachtet. Wir müssen aber beobachten, dass der erhöhte Genuss stets nur dem einer gesteigerten edlen Auffassungsweise Fähigen, seiner so würdig Gewordenen zugedacht werden wollte. Auch die Harmonie führt kein dem Tone als Ausdruck fremdes Element ins Tonleben ein. Nicht die absolute Höhe ertheilt dem in der Kehle erzeugten Tone seine Ausdrucksbedeutung. Der selbe Ton bedeutet etwas ganz Anderes in einer Kehle, welcher er gewöhnlich eigen ist, als in einer solchen, in welcher er erst mit Anstrengung gebildet werden muss. Er muss also, wenn er als Ausdruck erkannt werden soll, sein Verhältniss zu dem Tone offenbaren, welcher der Kehle gewöhnlich eigen ist, und welchen ich in meiner Schrift „die Musik als Ausdruck“ den Mittelton genannt habe. Das Maass der Anstrengung bei der Hervorbringung des Tones, die Stärke und Form der nöthigen Muskelzusammenziehungen im Lautausdrucksapparate, werden dem Hörer übermittelt. Je mehr sich der Ton vom Lautapparat loslöst, desto mehr schwinden die Anhaltspunkte, ihn in seinem idealen Mittelton zu erkennen. Dieses Verhältniss muss sich in seinem Zusammensein mit andern Tönen kundgeben. Dies geschah in der alten Musik im Nacheinander der Töne; die Musik des Abendlandes fand als geeignetes Mittel dazu ausserdem die Harmonie. Die Verschiedenheiten des Charakters eines Tones in seinen verschiedenen Beziehungen zu einem Ausgangstone werden in der Harmonie dargelegt. Will die Harmonie künstlerische Bedeutung haben, so muss sie der Melodie dienen, d. h. sie muss dazu dienen, den Zusammenschluss der Melodietöne zu einer Einheit, demnach das Verhältniss jedes einzelnen zu dieser darzulegen. Der Prozess der Uebertragung der Leistungen des Kehltones in der Klarlegung seines Verhältnisses zum Mittelton auf den Instrumentaltone und seine harmonischen Kombinationen ist, wenngleich verwickelter, doch dem Wesen nach kein anderer, als der der Klärung des Kehltones zum Instrumentaltone. Auch die Harmonie bedingt also keinen Abfall der Musik von ihrer ursprünglichen Aufgabe.

Ich darf mich auf zahlreiche, meine Ansicht beglaubigende Stellen in den Schriften Wagner's, insbesondere in seiner grundlegenden Schrift „Beethoven“ berufen, von welchen ich nur einige anführe. Die Harmonie ist ihm selbst dann eine durchaus geistige Offenbarung, wenn sie ohne Anspruch auf den Rhythmus nur als Accord in der ihm selbsteigenen Wirkung, ohne Zuhilfenahme der Gesetze der Zeit für das Verständniss, wie bei Palästrina, sich offenbaren will. (Bd. IX S. 98, 99). Sie ist dann eben nichts anderes, als der Ton in eine bestimmte Beziehung zum Mittelton gebracht. Tritt in den Accordfolgen die Zeit bestimmend ein, so muss sie als Gebärdenrhythmus sich dem Ausdrucksbedürfnisse unterordnen, um so der eigentlichen Kunstaufgabe treu zu bleiben. An den Erscheinungen der Aussenwelt haftet dann das wach gewordene Auge des Musikers so weit, „als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden.“ (S. 99.) „Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Werkzeichen unsere Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten“ (S. 100). Also die reine Wirkung der Musik kennt den Widerspruch nicht; ihn kennt nur die Abirrung, für welche aber die Musik nicht verantwortlich zu machen ist.

Auch die Dissonanz offenbart uns nicht den Widerspruch, sondern vielmehr dessen Auflösung als das Wesen der Musik. Mit Recht weist Louis darauf hin,

dass es eine volle Konsonanz gar nicht gebe. Selbst der Einzelton enthalte in seinen Nebentönen schon Dissonanzen. Diese Dissonanzen kommen aber im Eindrücke nicht zum Vorschein; und auf diesen, oder besser gesagt, auf das Verhalten unseres Innenwesens ihm gegenüber kommt es einzig an.

Wo die Dissonanz als solche bemerkbar wird, tritt sofort das unabweisliche Bestreben ein, ihrem Eindrücke den Charakter des Befriedigenden zu verleihen, oder, in der Sprache des Musikers ausgedrückt, sie aufzulösen. Die Dissonanz ist dann die Wirkung von Aussen, deren Widerspruch eine Thätigkeit von Innen zu beseitigen strebt und zu beseitigen vermag. Und dieses Vermögen ist das eigentliche Wesen der Musik. Würde ich ein Buch über dieses Thema schreiben, so müsste es heissen: „Der Widerspruch in der Welt, und dessen Auflösung in der Musik.“ Und spielt die Dissonanz in der modernen Welt eine grössere Rolle, als in der früheren, so bedeutet dies nicht den Durchbruch ihres Wesens, sondern die wachsende Macht, mit ihr fertig zu werden, die umfassendere Thätigkeit unseres Innenwesens in der Zurückführung widerstrebender Elemente zu jener Einheit, welche einzig volle Versöhnung gewährt, in ihrer Umwandlung zu Schaffens-elementen des sich seiner Selbstherrlichkeit bewusst werdenden Subjektes. Und darin liegt das grosse Geheimniss, dessen Lösung uns die Kunst in jedem Augenblicke ihres wirklichen Wirkens gewährt: aussen ist Alles Widerspruch, innen Alles Versöhnung; das feindliche „Aussen“ kann nur besiegt werden, wenn es wieder das wird, was es vor seinem Abfalle seinem Urwesen nach war, ein „Innen“, eine Bethätigung des Subjektes, ein Werden im Gegensatze zum Gewordenen, ein Zustand, nicht des Empfangens, sondern des Schaffens. Erst wenn die Welt der Vorstellungen wieder eine Welt des sich Vorstellens wird, schwindet der Widerspruch, dem sie verfallen scheint; weder im Raume noch in der Zeit als den Anschauungsformen, in welchen sich eben die Welt des Gewordenen darstellt, kann je die Erlösung sich vollziehen. Das bessere Jenseits haben wir ebenso wenig an irgend einem zeitlichen Endpunkte, als „über'm Sternenzelt“ zu suchen. Der Eingang dahin geht durch die eigene Brust; die Ströme, welche hier fliessen, leiten an die Urquelle des Allwillens zurück. Nicht im Schutte, den sie ablagern, sondern in ihrem Rauschen und Wogen offenbart sich des Lebens tiefstes Wesen. Lasst uns ihnen lauschen, und das Jenseits, dem sie entfloren sind, öffnet sich dem staunenden Auge des Innern; lasst uns erfüllen von ihren lebendigen Fluthen, und die Welt der Erscheinungen bricht zusammen vor ihrer majestätischen Gewalt mit allem ihrem Jammer und aller ihrer Noth. Der Widerspruch des Lebens enthüllt sich als ein Schein, wenn sich der Schleier der Maja lüftet, im Schauen und im Schaffen.

Ein Schritt hat uns aus dem Reiche der Aesthetik in das der Philosophie geführt. Sie gehören zusammen nicht blos als Staatenbund, sondern als Bundesstaat. Ein Gedanke beherrscht sie beide; huldigen wir ihm hier, so dürfen wir ihm dort nicht untreu werden. Louis' Irrthum ist kein solcher, der sich etwa auf eine Spezialität in einem Wissensgebiete bezüge. Er entströmt der Quelle einer Ueberzeugung, und das macht ihn mir so respektabel, so widerlegungswürdig. Die Dissonanz ist ihm keine blosse Schwebung, sondern ein Weltproblem. Ihre Lösung in der Musik berührt somit das grosse Räthsel alles Lebens. Der Musiker, welcher die Unmöglichkeit ihrer Auflösung behaupten würde, wäre im Auge der Fachgenossen gerichtet. Darf es der Philosoph? Ich bestreite es, mag ich damit auch dem Vorwurfe verfallen, ein „ruchloser Optimist“ zu sein!

Louis setzt dem Schönen das Erhabene als einen schroffen Gegensatz entgegen. Thut er damit dem Schönen nicht unrecht? Dem Schönen, wie ich es meine, gewiss. Louis sagt: „So ist es nicht eigentlich die Seele des Gegen-

standes selbst, die den innersten Kern der Empfindung des Schönen ausmacht, sondern allein der Umstand, dass die formale Gestaltung, die Aussenseite eines Gegenstandes seinem Wesen nicht vollkommen adäquat ist, indem sie eine reine Widerspruchslosigkeit darstellt, welche dem Willen seiner Natur nach nicht zukommen kann, erweckt in uns den ästhetisch lustvollen Empfindungsgehalt, den wir nun als jenen verborgenen Wesenskern des schönen Objekts hypostasieren. Hiemit wäre die illusionäre Negativität des Schönen vollständig nachgewiesen.“ (S. 45.) Die Aussenseite des Gegenstandes also sei seinem Wesen nicht vollkommen adäquat. Auf das Wesen des Gegenstandes aber kommt es ja ganz und gar nicht an; auch auf seine Aussenseite nicht. Das Wesen des Schönen liegt weder aussen am Gegenstande, noch innen in ihm, sondern nur innen in mir.

Wir müssen uns einmal recht klar darüber verständigen, was denn unter diesem „Innern“ im Gegensatz zum „Aeussern“ gemeint sei. Vorstellung ist Alles; aussen ist sie, soweit sie mich affiziert, innen, soweit ich bei ihrer Hervorbringung thätig bin. Das „Aeusserere“ ist ein Leiden, das „Innere“ ein Thun, im „Aussen“ ist mir die Welt ein Gewordenes, ein Fremdes, im „Innen“ ein Werden, eine Bethätigung, ich selbst. Man gebraucht für diesen Unterschied auch die Worte: Objekt und Subjekt. Da das Subjekt aber sich nur im Objekte findet, liegt eine Verschiebung der Grenzen nahe, und diese ist es, welche zu Verwirrungen und Missverständnissen führt. Dass etwas schön ist, wird nicht durch das Objekt, sondern durch das Subjekt bestimmt. Louis erkennt dies richtig, aber nicht ganz klar. Er erfasst nämlich das Subjekt, in welchem etwas zum Schönen wird, nicht in seiner vollen Reinheit. „Die Musik wirke sinnlich angenehm, höher potenzirt, schön“, sagt er. (S. 29). Darin liegt der richtige Kern, dass erst in meinem Verhalten zu einem Objekte dieses die Qualifikation „schön“ erlangt, zugleich aber auch der Irrthum, dass dieses Verhalten selbst gleichartig sei mit der sinnlichen Annehmlichkeit des Eindrucks. Wann ist uns etwas sinnlich angenehm? Wenn es einem Begehren entspricht. Das Begehren ist stets auf ein Objekt gerichtet; der Zustand des Angenehmen bedeutet daher ein Verhältniss des Begehrens zu einem Objekte; einem „Annehmen“ entspricht das Angenehme, oder auch einer Beseitigung, stets also zugleich einer Thätigkeit des, wenn auch unbewussten Vergleichens, welche auf Objekte, also auf das „Aussen“ gerichtet ist. Dieses „Aussen“ spielt also eine Rolle, und geradezu eine bestimmende Rolle im Schönen Louis'. Es ist „der Wurm in der Blüthe“ (S. 39), welchen er selbst hineingelegt hat. Befreien wir die Blüthe von dem Wurm — was bleibt übrig? Etwa nichts? Vielmehr Alles! Das sich bethätigende Subjekt nämlich in einem Verhalten, in welchem das Objekt nichts Anderes bedeutet, als einen Vorgang im Subjekte, der Prozess der Selbstentäusserung an seiner tiefsten Quelle, der das „Aussen“ erzeugende Schöpfungsakt des „Ich“, der Moment, in welchem die Vorstellung sich nicht als Reaktion sondern als Aktion fühlbar macht, in welcher sie noch „das sich Vorstellen“ als eine Bethätigung ist. So lange ein Eindruck am Objekte haftet, trägt er die Sünde der Welt, ihren nie schweigenden Widerspruch in sich. Dies ist der Fall, so lange er in irgend eine Beziehung zu dem begehrenden oder dem rechnenden „Ich“ tritt, so lange er also noch Gegenstand des Vergleichens nach einem oder dem anderen dem Individualwillen eigenen Gesichtspunkte ist. Die Interessenlosigkeit, von welcher auch Kant spricht, beginnt aber erst von dem Augenblicke an, in welchem nichts mehr übrig bleibt weder für das Begehren, noch für das Rechnen, von dem Augenblicke an nämlich, in welchem der Eindruck vollständig übergegangen ist in meine Bethätigung, in welchem ich also nicht mehr ihn empfinde, sondern nur mich selbst als das ihn Hervorbringende und im

Akte des Hervorbringens sich selbst Schauende. Das Schöne ist also allerdings ein Schein; das Objekt verwandelt sich in ihm in einen Schein, d. h. es ist nicht mehr das, als was es sonst in der Aussenwelt besteht, als was es dem dieser Aussenwelt als Gegensatz sich gegenüberstellenden begehrenden und rechnenden Ich gilt; es ist etwas Anderes geworden, dadurch, dass es sich in mir vollständig aller dieser sonst mein Interesse in Anspruch nehmenden Eigenschaften entkleidet hat. Was sollte uns aber dieser Schein gelten, wenn er nichts Anderes wäre, als nur ein Schatten, nur das verarmte Abbild eines mir sonst in anderer Weise Werthvollen? Nicht als Schein ist er bedeutungsvoll, sondern vielmehr dadurch, dass mit dem Wegfallen der gewöhnlichen Beziehungen zu ihm mit einemale das „Ich“ in seiner unschuldsvollen Produktionskraft wach wird, dass dieses mit einemale das Objekt nicht als einen Reiz von aussen, sondern als einen es erzeugenden Schöpfungsakt empfindet, dass es mit einemale wieder selbst laut wird in diesem Vorgange und als dieses „Selbst“ sich momentan an der Urquelle alles Schaffens befindet. Darin besteht das ästhetische „Schauen“, ein Selbstvergessen, wenn unter dem Selbst das egoistische Ich, ein Selbsterwecken, wenn darunter das im Urgrunde alles Daseins waltende verstanden wird. Im Schauen wird der Schein zum Schönen.*) Ein Gegenstand, dessen Eindruck die Erweckung dieses Vorganges begünstigt, ist schön zu nennen.

Nicht wesentliche Eigenschaft des Schönen ist es also, „dass der Wille in ihm sich selbst belügt“. (S. 38.) Im Gegentheile ist es wesentliche Eigenschaft des Schönen, dass der Wille in ihm wieder an die Quelle aller Wahrheit gelangt. Durch die ganze Abhandlung Louis' zieht sich der Irrthum, dass der Schein im Subjekte, die Wahrheit im Objekte liege; das Reale ist ihm das Objekt.***) Natürlich ist dann im Realen der Widerspruch vorhanden, für welchen es keine Lösung gibt. Das einzig Reale ist aber das Subjekt. Darüber kann sich der Philosoph täuschen, aber niemals der Künstler, in dem Augenblicke mindestens nicht, als er Künstler ist, als nämlich dieses Reale in ihm lebendig wird.

Mit diesem Erklärungsversuche ist allerdings Alles radikal abgestreift, was dem sogenannten Schönen noch irgend einen Zufluchtswinkel, ein „Aussen“ offen liesse. Es scheint mir aber damit auch Alles beseitigt, was auch das Schöne dem Fluche alles objektiven Daseins überantworten würde. Wenn ich den Eindruck des Schönen habe, so frage ich gar nicht um das Wesen des Gegenstandes und finde mich, so lange er für mich ein Schönes und sonst nichts ist, auch gar nicht veranlasst, mich irgend darum zu kümmern, nicht als Philosoph oder Forscher, noch als begehrender Mensch. Ueberhaupt ist sein Wesen an sich in Beziehung auf das Schöne nichts; sein Wesen ist mein Verhalten zu ihm. Was ist das Wesen einer Frucht? Begehre ich nach ihr, so ist ihr Wesen das, was meiner Begierde Befriedigung gewährt, ihr Geschmack, ihre Eigenschaft zu sättigen u. s. w. Bin ich Naturforscher, so ist ihr Wesen das, was sich aus ihrer Vergleichung mit Anderen als Unterscheidendes ergibt. Schaulich ist sie aber mit ästhetischem Auge, dann ist ihr Wesen ich, der Schauende, sein Zustand im Schauen. Ob das Objekt dann als Natur-Gegenstand, als Bild oder selbst als Traum wirkt, bleibt dabei ganz gleichgiltig; ich frage nach gar keinem anderen Wesen dabei,

*) „Immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willensfreien ästhetischen Anschauung versenken.“ Wagner, Beethoven IX, 88, 89.

**) Louis sagt: „Wenn aber der thatsächliche Willensinhalt der Natur nicht zulässt, dass ein absolut und in jeder Beziehung Schönes *realiter* existirt, dann irrt der Künstler, wenn er meint, dass sein schönes Ideal dem Weltwesen adäquater entspräche als die Welt selbst; er irrt sich, wenn er glaubt, dass er mit seinem Schönheits-Kanon das offenbare, was die Natur eigentlich wollte.“ (S. 51).

als nach mir selbst. Der genusslos Geniessende ist daher im Schauen freilich nicht in Uebereinstimmung mit dem Wesen, welches sich ihm darstellt, wenn er in eine andere Beziehung zum Gegenstand tritt. Der Widerspruch liegt aber dann nicht in seinem Schauen; er wird erst durch sein Begehren und Vergleichen gesetzt. Er liegt in dem Zwecke verfolgenden Willen. Dieser Wille soll aber eben im Schönen zum Schweigen gebracht werden. Dies meint doch auch Schopenhauer, und zwar weniger pessimistisch, als Louis, wenn er sagt: „Das vollkommene Genügen, der wünschenswerthe Zustand, stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerke, im Gedichte, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden sein müssten“. Ich glaube mich mit meiner Anschauung auch in voller Uebereinstimmung mit der Anschauung Wagner's, wie er sie namentlich in seiner Schrift „Beethoven“, die ja auch Louis hauptsächlich den Anstoss zu seinen Ausführungen gegeben, ausgesprochen hat.

Louis schreibt dem Künstler zu viel Absicht, zu viel unmittelbaren Verkehr mit den Zwecken des Lebens zu, wenn er ihm diktirt, er habe die schöne Form zu verlassen und sich dem Erhabenen zuzuwenden. Das erste darf er nicht mit Absicht, das letzte kann er nicht nach Absicht. Allerdings wird das Schöne ohne den Glauben zum Unsittlichen, einfach darum, weil es eben nie das Schöne war. „Also schafft zuerst eine schöne Welt, dann wird die schöne Kunst auch ihre Unsittlichkeit verlieren“ — sagt Louis. Ich meine, dann wäre jede Kunst überhaupt Ueberfluss. „Meist kann ich mich nicht erwehren, zu finden, dass, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nöthig hätten“, schreibt Wagner an Uhlig (S. 147). Wenn Louis dem weltverbessernden Socialisten den Pessimisten gegenüberstellt, so ist dies nicht gerechtfertigt. Socialist oder Idealist müsste es heissen. Der Socialist wie der Pessimist, beide haben es mit der gegebenen Aussenwelt zu thun. Beiden ist sie ein Gegenstand des Begehrens. Der eine hofft, sie diesem Begehren gemäss gestalten zu können, der andere verzweifelt daran; beide stecken aber mitten in ihr und sind nicht im Stande, sich aus ihren zusammengestrühten Trümmern zu dem Einzigen, von ihrem Treiben nicht Erfassten, ihm stets und immer Entrückten, zum Göttlichen in uns selbst zu erheben, welches tief hinter dem Haschen und Hasten, Gieren und Geizen, Ringen und Rechnen dieser Welt sein unbeirrtes Dasein führt, kein als verloren zu Beklagendes, noch zu Erstrebendes oder zu Erhoffendes, kein Vergangenes noch ein Künftiges, weil dem Raume und der Zeit nicht Unterworfenes, in seiner Wesenheit *ordo ordonans* und nicht *ordo ordonatus*.

In höherem Maasse, als im Schönen — aber nicht im Gegensatze zu ihm, wie Louis will — wird im Erhabenen die Bethätigung des Subjektes bei der Auflösung des Widerspruches in Anspruch genommen. Das Schöne verhält sich zum Erhabenen, wie das Schauen zum Schaffen. Im Schönen ist es ein Eindruck von Aussen, welcher mit einem Male seine Eigenschaft, ein Aeusseres zu sein, verliert, indem er sich mir plötzlich als ein mir, dem Subjekte Eigenes, als sein Bilden, oder, wie man sagt, als ein Bild darstellt. Das Begehren und das in seinem Dienste stehende Rechnen, das also, was den irdischen Antheil des Eindruckes ausmacht, muss verstummen. Weder Abwehrs- noch Angriffsgelüste werden wach. Mein erwachendes Innere kann sich dem Eindrucke hingeben und in ihm gleichsam aufgehen, ohne ihn in einer dem Objekte eigenen Beziehung auffassen zu müssen. Finden wir uns nun einem unsere gewöhnlichen Vorstellungsgrenzen übersteigenden, uns förmlich bedrohenden Eindruck gegenüber, einem Eindrucke, für welchen Begehren und Erkennen kein Maass finden, so bedarf es ganz anderer Mächte, das in Furcht aufgeregte Begehren, das in Staunen und Rathlosigkeit

versetzte Rechnungsvermögen, in ihren ohnmächtigen Reaktionen zum Schweigen zu bringen. Hier zeigt sich des Verlangens und der Qual keine Grenze, dort ergibt sich dem Erkennen die trostlose Aussicht, dass des Widerspruchs kein Ende sei. In furchtbarer Bedrohung erfährt der begehrende Mensch seine Ohnmacht den ihn umlauern den feindlichen Mächten gegenüber; der erkennende Mensch sieht sein Denken an die nie abbrechende Kette der Causalität geschmiedet; in beiden erweckt das Gefühl und die Erkenntniss des eigenen Nichts den Begriff der Unendlichkeit, in welcher sie aufgehen müssen. Das „Ich“ als Einzelwille erkennt den Widerspruch, in welchem es sich der Welt der Erscheinungen gegenüber befindet. Doch auch diesen vermag das Subjekt dadurch aufzuheben, dass es die Eindrücke in jene Sphäre erhebt, in welcher sie sich von den Bestrebungen des Begehrens und Rechnens ablösen, in welcher sie sich als blosser Schein dem Wesen des Subjektes gegenüber verrathen, nur so lange mächtig, als nicht das Subjekt seine Souveränität ihnen gegenüber zur Geltung bringt. Es geschieht dies in einer Bethätigung des Subjektes, in welcher den überragenden und heranstürmenden Eindrücken aus der Welt des Gewordenen sich eine mächtigere Welt des Werdens gegenüberstellt, in welcher also das Subjekt die Schranken des Einzelwillens durchbricht und sich seiner dem Allwillen entströmenden schöpferischen Macht inne wird. Allerdings ist also das Erhabene auf ein Ueberragendes, ein ins Unendliche Führendes zu beziehen, sei es nun dynamisch dem Begehren gegenüber oder mathematisch dem Erkennen gegenüber. Der Widerspruch der Welt brandet in stärkerem Tosen an die Seele, und droht, sie, soweit sie nur ein Begehrendes oder nur ein Rechnendes ist, zu verschlingen. Da aber bekundet sie, dass sie ihm nicht verfallen ist, nicht verfallen kann, sobald sie sich auf ihr Wesen besinnt, sobald sie sich als das äussert, was sie ihrer innersten Natur nach ist. Die Stärke und Grösse äusserer Eindrücke bilden nur insoferne Grundlagen für den Begriff des Erhabenen, als sie Zeugniss von der Macht geben, welcher gegenüber sie ihre Bedeutung verlieren. Hier ist das Unendliche zu suchen, auf welches sie hindeuten, oder welches sie, um mit Arthur Seidl zu sprechen, anregen. Diesem Unendlichen gegenüber wird das Unermessliche und das Unbezwingbare zum Schein; das Messen und Begehren ist dem Schauen, das Leiden dem Schaffen gewichen. In diesem Sinne ist der Genius, dessen Walten sich am unmittelbarsten in der Musik ausspricht, erhaben. Und darum ist für Wagner die Musik überhaupt, nicht etwa nur eine bestimmte Musik, erhaben. Freilich tritt der Charakter des Erhabenen nicht immer im gleichen Maasse hervor. Er ist aber auch von der sogenannten schönen Musik nicht ausgeschlossen, soferne man unter schön nicht etwas versteht, was der Musik überhaupt ihre Kunstbedeutung rauben würde. Eine blos schöne Musik kennt Wagner gar nicht. Und dennoch spricht er mit Begeisterung von Mozart? Das muss uns lehren, dass auch Mozart nicht der Prophet des Schönen war, jenes Schönen, welches nach Louis einen schroffen Gegensatz zum Erhabenen bildet, ausser etwa in jenen Ausgeburten seines Schaffens, die er selbst mit den Worten brandmarkt: „Wer mich nach solchen Bagatellen beurtheilt, ist ein Lump.“ Und ich möchte noch weiter gehen; ich möchte behaupten, dass nicht blos die Musik, dass vielmehr alle Kunst erhaben ist. Damit wäre der Widerspruchstheorie, welche Louis in so geistvoller Weise verflucht, auch der letzte Boden entzogen, auf welchen sie sich flüchten könnte und geflüchtet hat, nämlich der der sogenannten nachahmenden Künste, jener Künste also, welche ihrer vermeintlichen Eigenheit nach mit dem Naturobjekte den in ihm liegenden Widerspruch in das Bereich ihrer Wirksamkeit zu ziehen hätten. So lange noch ein Rest dieser unglückseligen Nachahmungstheorie unserer Kunstanschauung anhaftet, werden wir uns freilich

von dem Gedanken nicht befreien können, die Schuld des Urbildes führe auch im Abbilde nothwendig zur Sünde.

Louis' Ansichten über die Aufgabe der Programm-Musik und die Bedeutung Hektor Berlioz' sind geistreiche Folgerungen seiner Grundanschauung. Fast glaube ich, dass seine Bewunderung dieses Tondichters, welche ich im gleichen Maasse nicht theilen kann, nur theoretischer Natur ist, da sich Berlioz eben zu einem Beispiele für seine Theorie vortrefflich eignet. Ich vermisste an Berlioz die organische Entwicklung einer Persönlichkeit. Was er zu sagen hatte, das hat er mit seinem ersten Werke, der *Symphonie phantastique*, vollkommen, und seitdem niemals mehr besser gesagt. In der Persönlichkeit des Künstlers nur vollzieht sich der Prozess der Ueberwindung der Widersprüche der Welt. Berlioz ist meines Erachtens über das Experiment nicht hinausgekommen, ein geistvolles Experiment, zu welchen er durch richtige Instinkte getrieben war, aber ein fruchtloses, weil eben schon in der Art der versuchten Lösung des empfundenen Räthsel der Widerspruch lag. Berlioz hat den kämpfenden nicht aber den siegenden Beethoven in sich aufgenommen; er gehört nicht der *ecclesia triumphans*, sondern der *ecclesia militans* an. Nicht weil es galt, den Widerspruch neuerlich aufzuzeigen, sondern weil die Macht vorhanden war, auch den klarer zu Tag tretenden Widerspruch zu lösen, hat sich mit dem Tone das Wort verbunden. Diese Macht zu offenbaren war allerdings nicht Berlioz berufen. Wir haben es nicht Noth, uns nach dem Berufenen lange umzusehen. Wir haben es auch nicht Noth, nach einer Zusammenfassung „zur widerspruchsvollen Einheit“ zu fragen, nachdem uns die widerspruchslose offenbar geworden ist. Ich schätze Bruckner sehr hoch, glaube aber, dass er selbst nicht die mindeste Ahnung von der Bedeutung hat, welche Louis ihm beimisst. Darauf käme es nicht an, könnte man mir einwenden, der Künstler schaffe unbewusst und werde nicht durch seine Absicht das, was er ist. Ganz richtig! der Künstler; nicht aber der Humorist. Im Humor spielt das Erkennen die Hauptrolle. Ein humoristisches Werk, welches nicht Ausfluss der Absicht wäre, etwa so ein unfreiwilliger musikalischer Humor, wäre ein künstlerisches Unding. Dass Bruckner in seiner Verwendung der Form etwa ihren inneren Widerspruch bloßlegen wollte, hat sicher noch niemand beim Anhören einer seiner Symphonien empfunden. Aufgabe des Humors aber ist es, sehr klar den Widerspruch als ein Wohlerkanntes darzulegen; denn gerade das, dass die Unvermeidlichkeit des Widerspruches über allen Zweifel klar erkannt wird, und dass die einzige mögliche Verbindung der widerstrebenden Elemente eben diese klare Erkenntnis ist, das ist die Voraussetzung des Humors. Wer kennt nicht Beethoven's Humor? In ihm erblicken wir aber nur den grossen Beethoven in seiner Ueberkraft, nicht aber die Hilflosigkeit der verfallenden Form. Nein, nein, befreien wir unsern Bruckner von dem Vorwurfe, ein Humorist wider Willen zu sein! Mir imponirte an seinem Schaffen vielmehr stäts die rührende Rechtgläubigkeit und der unerschütterliche Ernst seiner Ueberzeugung. Auch ein Zug von Humor scheint ihm nicht abzusprechen; etwas vom Humor Beethoven's, nicht aber der Galgenhumor, welchen Louis ihm zumuthet.

Louis' Buch ist im hohen Grade anregend, spannend, gedankenreich. Möge Keiner, der sich für die neueste Entwicklung der Musikästhetik interessirt, es ungelesen lassen!

Robert Sommer, Privatdozent in Würzburg:

Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik

von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller.

(Nach einer von der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften preisgekrönten Schrift.)

(445 S. Verlag von Stahel-Würzburg.)

Der Verfasser stellt in diesem Buch, welches dem Andenken Heinrich von Stein's gewidmet ist, als die festen Pfeiler in der fortlaufenden Reihe der geschichtlichen Entwicklung die einzelnen Denker-Persönlichkeiten hin, behandelt allerdings nur diejenigen ihrer Leistungen genauer, welche für den Fortgang der Ideengeschichte von aktueller oder symptomatischer Bedeutung gewesen sind. Das rein Biographische wurde nur da verwendet, wo aus den persönlichen Erlebnissen und Beziehungen ein Einblick in den Zusammenhang der Geisteswissenschaft und der Geistesgeschichte gewonnen werden konnte. In der Einleitung verknüpft Verfasser seine geschichtliche Darstellung mit dem gegenwärtigen Umschwung der Welt-Anschauung vom Materialistischen zum Subjektivistisch-Psychologischen, wie er sich leise in „Rembrandt als Erzieher“ und mit gewaltiger Kraft bei Nietzsche andeutet, in dem er darauf hinweist, dass in dem Buche zugleich eine Geschichte des deutschen Subjektivismus und Individualismus von Leibniz bis Kant vorliegt.

Das Buch enthält folgende Abschnitte: 1) Rückblick auf Cartesius, Leibniz und Wolff. 2) Meier's Aesthetik und Psychologie. 3) Kasimir v. Creuzens „Versuch über die Seele“. 4) Plonckel's Principia de substantiis et phaenomenis. 5) Hermann Samuel Reimarus: „Ueber die vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion.“ 6) Mendelssohn's „Briefe über die Empfindungen und die allmähliche Veränderung der darin enthaltenen Gedanken.“ 7) Lambert's kosmologische Briefe und sein Organon. 8) Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand von G. W. v. Leibniz. 9) Die Grundbegriffe von Lessing's Hamburger Dramaturgie. 10) Johann Georg Sulzer's „Allgemeine Theorie der schönen Künste“. 11) Johann August Eberhard's „Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens.“ 12) Johann Nikolaus Tetens: „Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung.“ 13) Tetens als Vorläufer Kant's. 14) Herder: „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele.“ 15) Feder's Psychologie und Aesthetik. 16) Carl Philipp Moritz: Magazin für Erfahrungsseelenlehre. 17) Kant's Aesthetik. 18) Sömmering's Lehre vom Sitz der Seele. 19) Schiller's Aesthetik p. 365—432. Dieser Abschnitt zerfällt in folgende Theile:

I. Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. II. Die philosophischen Briefe zwischen Julius und Raphael. III. Der Kallias-Entwurf. IV. Der Begriff des Organischen in der Abhandlung „über Anmuth und Würde.“ V. Schiller's Methode. VI. Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Verfasser wendet bei seiner Darstellung consequent eine analytische Methode an, indem er die einzelnen Aeusserungen der genannten Männer zerlegt, in Ver-

bindung setzt und besonders die Umbildung der Begriffe in ihren einzelnen Momenten aufzeigt. Auf Grund der Einzelanalysen, an welche schon im Lauf des Buches mehrfach zusammenfassende Sätze geknüpft werden, stellt Verfasser am Schluss des Buches 50 Sätze als Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik im 18. Jahrhundert auf, und verweist auf die Reihe der zugehörigen Ausführungen. Für ein Referat ist es geeignet, die Schlusssätze oder wenigstens einen kleinen Theil davon in den Vordergrund zu stellen und einige der als Beweis angezogenen Stellen zu citieren. Die ersten drei Thesen lauten:

I. Der Ausgangspunkt, auf welchen der Fortschritt der psychologisch-ästhetischen Ideen in Deutschland im vorigen Jahrhundert bezogen werden muss, ist der Rationalismus und die mechanische Weltanschauung Descartes'. Wolff muss im Wesentlichen als Cartesianer betrachtet werden.

II. Als Zielpunkt, auf welchen diese Entwicklung zugegangen ist, muss Herder's pandynamistische Weltanschauung und der Positivismus des Gefühls aufgefasst werden.

III. Die Entwicklung der Aesthetik und Psychologie geht der Entwicklung des Geisteslebens, speziell der Weltanschauung parallel. In der Baumgarten'schen Lehre verhält sich die Einheit zur Manigfaltigkeit im Kunstwerk wie in der cartesianischen Weltbetrachtung der zweckmässige Plan des Gottesgeistes zur Manigfaltigkeit der Welt und wie die in der Zirbeldrüse sitzende Seele zu der Vielheit der Gehirntheile. Wie aus der Vorstellung eines extramundanen zwecksetzenden Gottesgeistes die Idee einer alldurchdringenden Naturkraft wird, so wird aus der äusseren Einheit „Zweck“, „Plan“, die innere Einheit „Leben“, „Gefühlsinhalt“; — so wird ferner in der Psychologie aus der Idee einer Seele, welche über die Gehirntheile regiert, der Herder'sche Begriff des den ganzen Organismus beseelenden Reizes.

Aus den hierhergehörigen Stellen mögen folgende angezogen werden:

1. Cartesius, welcher im Bewusstsein seiner Denkhätigkeit den Ausgangspunkt seiner Philosophie gewonnen hatte, schuf durch seine Verherrlichung des verständigen leidenschaftslosen Denkens die Grundlage einer rationalistischen Kultur. Die vorwiegende Beschäftigung mit der Natur des Verstandes ist das Merkmal der an Cartesius anknüpfenden psychologischen Bestrebungen. Locke's Werk zeigt trotz seiner bahnbrechenden Bedeutung für die vorurtheilslose Behandlung der Empfindungen darin unverkennbar den Geist seines Jahrhunderts, dass es sich wesentlich mit einer Untersuchung des Verstandes beschäftigte. Durch seine Ableitung der Begriffe aus Sensationen wies freilich Locke den philosophischen Geist so nachdrücklich auf die Empfindung hin, dass dadurch jenseits der Grenzen des rationalistischen Denkens ein neues Gebiet für die psychologische Bearbeitung erschlossen wurde. Während nun die Engländer im Anschluss an Locke, welcher die Empfindung in's philosophische Bewusstsein gebracht hatte, unter Anwendung einer beschreibenden Methode eine unendliche Fülle von Empfindungs- und Gefühlsthatsachen sammeln und psychologisch behandeln, geht jener rationalistische Geist der cartesianischen Philosophie besonders durch Wolff in das deutsche Geistesleben über und hält während der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Gefühlsleben im Bann.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts nun führt das aufblühende Gefühlsleben des deutschen Geistes eine Wendung in der Entwicklung der deutschen Psychologie herbei. Die ästhetischen Gefühle wurden unter den allgemeinen Begriff der „Empfindung“ gebracht und die verschiedenen Zustände der Seele beim Empfinden einerseits und beim Denken anderseits untersucht. Die neuen Thatsachen des geistigen Lebens werden theoretisch behandelt. Der Entwicklung der Empfindungs-

kraft geht die Lehre von den Empfindungen parallel. Indem nun die Lehre von den Empfindungen zugleich zum Mittelpunkt der Aesthetik gemacht wird, gerathen Psychologie und Aesthetik in jener Zeit in eine so innige Verbindung, dass eine gesonderte Geschichte beider unmöglich erscheint.

2. Der gefühlsfeindliche Charakter des Cartesianismus ist mit seiner Verherrlichung des Intellektuellen im Menschen untrennbar verbunden. Den kulturhistorischen Gegensatz zu Cartesius bildet Herder mit seinem Pandynamismus, mit seiner Lehre von der Beseeltheit der scheinbar todten und rein mechanischen Natur, welche Lehre den philosophischen Hintergrund unserer klassischen Aesthetik bildet. Leibniz mit seiner Monadenlehre ist nur ein Bindeglied in der Kette zwischen dem „Panmechanismus“ und dem „Pandynamismus“. Cartesius und Herder sind die Vertreter zweier diametral entgegenstehender Weltanschauungen, welche nachweislich die philosophischen Centren zweier durchaus verschiedener Kulturbestrebungen gewesen sind. Unsere klassische Aesthetik kann nur im Zusammenhang mit Herder's Pandynamismus, ihre negativen Aeusserungen nur mit Bezug auf den Cartesianismus im kulturhistorischen Sinne verstanden werden.

3. Descartes' mechanische Naturauffassung, in welcher der Körper im Verhältniss zum intellektuellen Prinzip im Menschen — und der Weltzusammenhang im Verhältniss zu dem Geiste Gottes — als eine fein konstruirte Maschine erschien, fand ihren deutlichsten Ausdruck in der Lehre vom „Automatismus“ der Thiere. Die allmählich wechselnde Auffassung der Lebensäusserungen der Thiere und die Schöpfung einer Thierpsychologie ist ein vorzügliches Kennzeichen für die allmähliche Umwandlung der Weltanschauung. Man kann die philosophische Entwicklung von Cartesius bis Herder im Wesentlichen als eine fortschreitende Naturbeseelung bezeichnen. Für Cartesius waren die Thiere geistlose Maschinen; von Leibniz an, in dessen Lehre allen Monaden, auch den das Thiergehirn zusammensetzenden, ein mehr oder weniger dunkles Weltbild zugesprochen wurde, bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts vollzieht sich der Prozess der „Beseelung“ der nunmehr als „Organismen“ aufgefassten Thiere. Bei Herder wird dann die Schranke, welche noch zwischen dem Physikalischen und Organischen aufgerichtet war, durch die Beseelung des Materiellen in seinem „Pandynamismus“ beseitigt. —

4. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erhielt die deutsche Psychologie, wie wir gesehen haben, von verschiedenen Seiten Anlässe zu einer genaueren Behandlung der Empfindungen. Einmal wurde der Einfluss Locke's, der alle Begriffe aus dem Urquell der äusseren und inneren Erfahrung ableiten wollte, immer bedeutender. Daraus, dass pietistische Naturen wie Casimir v. Creuz mit der Psychologie in Berührung traten, ergab sich bei diesem Heranziehen Locke's eine vorwiegende Betonung der inneren Erfahrung im Gegensatz zur äusseren. Sodann wirkte das im deutschen Geiste erwachende Gefühlsleben, welches zunächst in den ästhetischen Schriften theoretisch zum Ausdruck kam, zugleich auf die Problemstellungen in der Psychologie fördernd ein. Die Keime zu einer Theorie der Empfindungen, welche in der Leibniz'schen Philosophie gegeben waren, wurden dadurch zur weiteren Entfaltung angeregt, und gerade in den ästhetischen Schriften von Meier, Mendelsohn, Sulzer geht diese Entwicklung Leibniz'scher Gedanken vor sich, wobei sich Locke's Einfluss in der Ableitung der Begriffe aus Sensationen am deutlichsten verräth.

Dieser ganze vielgestaltige Prozess muss als eine Gegenbewegung gegen den cartesianischen Rationalismus aufgefasst werden; — sein Zielpunkt, welcher dem cartesianischen Wesen diametral gegenübersteht, ist der Positivismus der inneren Erfahrung, aus welchem der deutsche Sturm und Drang hervorgegangen ist.

Wenn man nach den festen Kulturcentren sucht, an welche man die Geschichte des deutschen Geistes im vorigen Jahrhunderte anknüpfen kann, so müssen Cartesius und Herder, nicht aber Leibniz und Kant an erster Stelle genannt werden. Herder mit seiner Apotheose des „Reizes“ ist im tiefsten Grunde seiner Seele dieser cartesianischen vernunftstolzen gemüthsfeindlichen Aesthetik entgegengesetzt.

5. Diese Einbeziehung des Physikalischen in die Idee der Stufenfolge ist von Herder auf Grund einer Weltanschauung, in der auch das Materielle von lebendigen Kräften beseelt erschien, vorgenommen worden. Das Buch von Reimarus bietet den Schlüssel zum historischen Verständniss von Herder's „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“, in welchen Herder das organische Leben aus dem Urquell der von lebendigen Kräften beseelten Materie herleitet.

Haller's Physiologie wird in Herder's Hand zu einer Waffe gegen den Automatismus der cartesianischen Weltbetrachtung. Der menschliche Organismus ist nicht bloß eine künstliche Maschine, sondern ein von lebendigen Kräften durchströmtes Wesen, nicht eine Zusammensetzung von mechanisch verbundenen Theilchen, sondern ein System der Wechselwirkung von unerschöpflichen Kräften. „Hat man je etwas Wunderbareres gesehen, als ein schlagendes Herz mit seinem unerschöpflichen Reize? Ein Abgrund innerer dunkler Kräfte, das wahre Bild der organischen Allmacht, die vielleicht inniger ist, als der Schwung der Sonnen und Erden.“ Die organische Kraft im Gegensatz zum physikalischen Automatismus: Das ist der immer wiederkehrende Gedanke Herder's.

Im Sinne der cartesianischen Lehre ist das Herz eine zweckmässige, automatisch arbeitende Maschine, für Herder ist das Herz, als Sammelpunkt des organischen Reizes, der Urquell der Lebensempfindung. „Und nun breitet sich aus diesem unerschöpflichen Brunnen und Abgrunde der Reiz durch unser ganzes Ich aus und belebt jede kleine spielende Fiber.“ In der mechanischen Physiologie des Cartesius war der ganze Körper ein System materieller Theile, welche durch einen expansionskräftigen Blutdampf, den er als spiritus animales bezeichnete, maschinenartig bewegt wurden, während die Seele in dem Centralpunkte gesondert regierte. Für Herder ist Seele und Leib eine innige Durchdringung von lebendigen Kräften. Damit hängt die Eigenartigkeit seiner Psychologie zusammen, in welcher alles Auflösen der geistigen Erscheinungen in ein künstliches Nebeneinander von Denken, Empfinden, Wollen verworfen wird, und die innigste Wechselwirkung dieser drei Geisteskräfte betont wird.

6. Es ist ferner schon angedeutet worden und wird sorgfältig nachgewiesen werden müssen, dass die durchaus verschiedenen Formeln der von Cartesius und der von Herder beeinflussten Aesthetik aufzufassen sind als die ästhetische Spiegelung der beiderseitigen Weltanschauungen. Es wird sich zeigen, dass ein völliger Parallelismus zwischen der Entwicklung der ästhetischen Formeln und der Veränderung der Weltanschauung existirt. Bei der Darstellung von Meier's Aesthetik ist schon darauf hingewiesen worden, dass das Verhältniss eines Kunstwerkes zu dem Plan des Künstlers genau entsprechend dem Verhältniss der Welt zum „Zweck“ des Welterschöpfers gedacht wurde. — Die begriffliche Umwandlung des extramundanen göttlichen „Zweckes“ zu einer intramundanen göttlich wirkenden „Naturkraft“, welche den Kern von Herder's „Pandynamismus“ bildet, hat ihr ästhetisches Analogon in der Veränderung des von aussen wirkenden künstlerischen Zweckes zu dem „inneren Bestimmungsgrund“, zu dem inneren Leben „in der Gestalt“, — zu jenem Begriff, welcher den Kern der Schiller'schen Aesthetik bildet.

7. Bei Reimarus beginnt die vernünftige Absicht, welche in der Leibniz'schen Lehre etwas die Welt von aussen Regierendes war, als Eigenschaft der inneren

Naturkraft zugesprochen zu werden. Die ausserweltliche Vernunft wird inner-natürlich. Reimarus bildet die Verbindung von Leibnizens Weltbetrachtung zu Herder's Naturanschauung. Die Parallelscheinung zu Reimarus im ästhetischen Gebiet ist Sulzer. Die Vollkommenheitsformel, in welcher sich die Zusammenstimmung des Weltbaues zu dem Plan des Schöpfers spiegelte, wird vermöge einer reicheren und lebendigeren Naturanschauung derart umgeformt, dass aus der äusseren Bestimmung eines „Zweckes“ die innere Einheit einer lebendigen Kraft wird. Analog der Veränderung der Weltanschauung geht die Umwandlung der ästhetischen Formel vor sich. Schiller sagt: „Schönheit ist Natur in der Kunst, Leben in der Gestalt.“ Den philosophischen Hintergrund der Vollkommenheitsformel bildet die Leibniz'sche Weltbetrachtung, den Hintergrund von Schiller's seelenvoller Aesthetik bildet die Herder'sche Naturanschauung.

8. Bei Moritz läuft die vor ihm in der Aesthetik entwickelte Vorstellung eines schaffenden Vermögens im Künstler mit der Idee der schöpferischen Kraft in der Natur, welche von Herder in vollendeter Weise ausgebildet war, zusammen.

9. Schiller nennt in den Briefen an Körner das innere Leben der Gestalt mit Vorliebe den „inneren Bestimmungsgrund“ und setzt diesem Zustande der Wirksamkeit aus lebendiger Kraft das „von — aussen — bestimmt — sein“ entgegen. Wir haben gesehen, wie eine seelenvolle Anschauung des Organischen im Gegensatz zum Physikalischen der letzte Grund von Schiller's Naturbegriff war, und wie von ihm dieser Naturbegriff in der Aesthetik verwendet wurde. Schiller überträgt die Naturanschauung, welche in der tiefstinnigsten Weise von Herder erfasst worden war, in die Lehre von der Kunst. —

Verfasser betrachtet also die mechanische Weltbetrachtung des Cartesius und die dynamistische Naturbeseelung Herder's als die eigentlichen kultur-geschichtlichen Centren, zwischen denen sich die Entwicklung der Psychologie und Aesthetik im 18. Jahrhundert vollzieht. Dementsprechend wird (These VII.) Leibnizens Monadenlehre nur als Bindeglied zwischen den Weltanschauungen von Cartesius und Herder aufgefasst. Ebenso wird Lessing (These XIII.) als Bindeglied zwischen Leibniz—Baumgarten und Herder—Schiller betrachtet.

Vor allem hat nun Verfasser die Umbildung der Begriffe von Cartesius bis Herder eingehend verfolgt und stellt hierbei den Einfluss von Leibniz als wirk-samstes Moment hin. Hierauf bezieht sich These XXXVIII:

„Die Umbildung der ästhetischen und psychologischen Theorien jener Zeit geschieht in einer gesetzmässigen Weise durch den Subjektivismus der Monaden-lehre. Insbesondere vollzieht sich zwischen der Baumgarten'schen und Schiller'schen Aesthetik die Verflüchtigung aller Elemente der Baumgarten'schen Formel durch den Subjektivismus der Leibniz'schen Psychologie. — Die Begriffsreihen, welche sich aus der Baumgarten'schen Formel herleiten lassen, sind im Einzelnen Folgende:

- a) Einheit, Einförmigkeit, Zusammenfassbarkeit, Zusammenfassende Thätigkeit der Seele, (cfr. S. 112—113, 129, 188, 190, 224, 241, 251, 318),
 - b) Manigfaltigkeit, vielfache Erregung der Denkkraft durch Manigfaltigkeit der Gegenstände, Vermehrung der subjektiven Vollkommenheit durch Er-regung der Vorstellungsthätigkeit der Monaden, höchste Befriedigung der Seele in der leidenschaftlichen Gemüthsbewegung, (cfr. S. 112—114, 225, 242),
 - c) Zusammenstimmung der Manigfaltigkeit zur „Einheit“.
- α - Reihe: Zusammenstimmung der äusseren Natur zu der von der menschlichen Seele gebildeten Einheit, subjektive Zweckmässigkeit der Natur für unser Erkenntnisvermögen, Kant (cfr. 340—341),
- β - Reihe: Zusammenstimmung der Manigfaltigkeit der Empfindungen zum

zusammenfassenden Vermögen der Seele, Vereinigung von Receptivität und Spontaneität, (Schiller und Kant),

- γ-Reihe: Zusammenstimmung des Manigfaltigen zur Einheit = Vollkommenheit. — Die Vollkommenheit der Kunstwerke ist in Wahrheit eine Vollkommenheit der vorstellenden Kraft. Aus der objektiven Vollkommenheit wird eine subjektive, (cfr. S. 16, 31—34, 113, 250).

Die Begründung für das Aufstellen solcher Begriffsreihen muss im Original nachgelesen werden. Verfasser legt auf diese entwicklungsgeschichtliche Methode der Begriffsanalyse den grössten Nachdruck. —

Für die Entstehung der klassischen Aesthetik kommen besonders folgende Thesen in Betracht: XXX. Durch Leibnizens Monadenlehre wird die Psychologie d. h. die Lehre vom vorstellenden Subjekt zur Grundwissenschaft (cfr. S. 4, 50, 58, 213, 215, 252).

XXXII. Unter dem Einfluss des Subjektivismus wird der innere seelische Zustand im Gegensatz zum Prinzip der Nachahmung zum Mittelpunkt der Kunst gemacht. Kunst ist Ausdruck eines inneren Zustandes (cfr. S. 187, 213, 218—219).

Hierauf beziehen sich z. B. die folgenden Ausführungen:

Eine der ersten und wichtigsten Schriften in Deutschland, in denen der Streit gegen das Prinzip der Nachahmung aus philosophischen Motiven heraus geführt wurde, war G. F. Meier's gegen Batteux gerichtete Abhandlung. Batteux hatte unter Aufnahme der alten aristotelischen Gedanken die Nachahmung des Wirklichen für das Grundprinzip der Kunst erklärt. Bei der konsequenten Durchführung seines Gedankens musste seine Lehre ein Zwang für alle diejenigen Geister werden, welche mehr auszudrücken hatten, als ihnen in den blossen Formen der umgebenden Wirklichkeit entgegentrat, und die sich von Natur gedrängt fühlten, ihre Seele im künstlerischen Bilde darzustellen. Andererseits konnten sich auch diejenigen nicht mit Batteux zufrieden geben, welche von der Kunst eine Anregung des Gemüthes erhofften, die ihnen das Leben nicht zu geben im Stande war, und schliesslich mussten sich auch die philosophischen Geister dagegen auflehnen, welche eine tiefe Anschauung von der Wirksamkeit der menschlichen Seele im Gegensatz zu den blossen ausserseelischen Gegenständen hatten.

Zu dieser letztgenannten, gewissermaassen der philosophischen Gruppe gehören alle von Leibniz angeregten Aesthetiker, und daraus erklärt es sich, dass gerade von diesen der Grundunterschied der zwei für ewige Zeiten unvereinbaren ästhetischen Richtungen klar bezeichnet wurde. Die Vertreter der Nachahmung gehen aus von den gegebenen Gegenständen und betrachten Kunst als Nachahmung dieser; — ihre Gegner, welche ich lieber nicht „Idealisten“ nennen will, um Missverständnisse zu vermeiden, gehen aus von der Beschaffenheit der menschlichen Seele und betrachten Kunst als Ausdruck eines seelischen Inhaltes.

Die vollständige Veränderung des Standpunktes in der deutschen Aesthetik erklärt sich nur als Parallelerscheinung zu der radikalen Umwälzung, welche in dem allgemeinen philosophischen Denken vor sich gegangen war. Während die alte aristotelische Lehre immer von den Gegenständen ausging und deshalb in ganz folgerichtiger Weise bei der Kunstlehre auf den Grundsatz der Nachahmung kam, stellte die neuere Philosophie die denkende Seele, das vorstellende Subjekt in den Vordergrund der Betrachtung. Während man früher von den äusseren Gegenständen zur inneren Beschaffenheit gegangen war, ging man jetzt von dem Inneren der menschlichen Seele aus zu den aussergeistigen Gegenständen. Entsprechend folgt dann auch in der Kunstlehre eine radikale Umwälzung. Während man früher von den Gegenständen begann und ihre Nachahmung in der Kunst

forderte, machte man nun die Empfindung des Subjektes zum Mittelpunkt und fasste die Kunst als Aeussierung der Seele auf.

Ferner kommen für die klassische Aesthetik folgende Thesen in Betracht: XXXIII. Die Lehre vom Genie ist die Parallelerscheinung zu dem allgemeinen Hervortreten des Subjektiven in der Erkenntnistheorie (cf. S. 132, 168, 187, 243, 342).

XXXIV. Die Lehre vom Genie verändert sich mit dem fortschreitenden Eindringen der Leibniz'schen Psychologie in die Aesthetik. Aus einer blossen Schätzung der Einbildungskraft wird die Lehre von den unbewussten Bildungsprozessen in der Seele, welche zu künstlerischer Gestaltung führen (cf. S. 168, 208, 209, 258, 336).

Hierzu wollen wir folgende Stelle anführen:

1. Als 4. Satz können wir in Bezug auf Sulzer's Lehren in ihrem Verhältniss zur Leibniz'schen Philosophie den folgenden aufstellen: *Genie ist die Fähigkeit gesteigerter Vorstellungsthätigkeit und ist nur der höhere Grad des allen Monaden eigenthümlichen Vermögens spontaner Vorstellungsbildung.* — Es ist schon bei der Behandlung Mendelssohn's darauf hingewiesen worden, dass die Leibniz'sche Philosophie, welche stäts das vorstellende Subjekt in den Vordergrund rückte, bei ihrer Anwendung auf die Aesthetik mit Nothwendigkeit zu einer eingehenden Behandlung des künstlerischen Subjektes und der geistigen Vorgänge, aus welchen ein Kunstwerk entsteht, gelangte. Die Ausstrahlungen der Wirklichkeit brechen sich in dem Geiste des Künstlers, das entworfene Bild ist durch dessen Natur modifizirt. (Art. „Ideal“.)

2. Wir haben bei Meier, Mendelssohn, Sulzer schon bemerkt, wie sehr eine Behandlung des ästhetischen Genies im Charakter der deutschen Aesthetik lag, welche im Anschluss an die Leibniz'sche Philosophie das vorstellende Subjekt in den Vordergrund stellte. Eberhard thut hier einen bedeutenden Schritt vorwärts, indem er ausführt, dass wir diese schöpferische Kraft des Künstlers im Kunstwerk nicht nur erkennen, sondern dass wir diese Nachempfindung des schaffenden Vermögens zu der Totalempfindung des Kunstwerkes wieder rückwärts hinzulegen können. —

Für die theoretischen Vorkämpfer der Wagner'schen Kunst wird am meisten Interesse haben These XXXV:

Von mehreren Vertretern dieser subjektivistischen Aesthetik wird in einer gesetzmässigen Weise das musikalische Drama als vollendetes Ausdrucksmittel der menschlichen Seele hingestellt. (Hierauf beziehen sich besonders die Ausführungen auf pag. 220—224, 243—247.)

1. Die Oper als musikalisches Drama kann nach Sulzer der höchste Ausdruck der Gemüthsregungen werden, deren Darstellung im Sinne jener subjektivistischen Gefühls-Aesthetik der Zweck aller Kunst ist. Die Idee des musikalischen Dramas liegt also in der Konsequenz der subjektivistischen Aesthetik und findet sich in gesetzmässiger Weise mehr oder weniger deutlich bei allen Schriftstellern jener Zeit ausgesprochen, welche im Sinne der Leibniz'schen Aesthetik Kunst als Ausdruck der menschlichen Seele auffassten. Hier will ich nur eine Schrift als Beleg anführen, Eberhard's Abhandlung „über das Melodrama“. Eberhard behandelt hier mit klarem Bewusstsein das Thema einer Vereinigung aller Künste in einem Kunstwerk. — Es heisst dort (Neue vermischte Schriften, Halle 1788.): „Diese Betrachtung könnte vielleicht zur Lenkung verschwisterter Künste bei Hervorbringung eines Kunstwerkes auf eine nützliche Spur bringen, da sie sich sonst durch eine übelverstandene Eifersucht in ihren Verrichtungen stören. Bei der Oper arbeiten vier schöne Künste zur Hervorbringung des an-

genehmsten Schauspiels: die Poesie, die Musik, die Malerei und die Tanzkunst. Sie müssen sich daher eine gehörige Unterordnung zu der Hauptempfindung des Vergnügens, wozu sie sich vereinigen, gefallen lassen.'

2. Sulzer und Eberhard, beide Vertreter der subjektivistischen Psychologie, stimmen darin überein, dass sie das musikalische Drama für die vollendetste Kunstform halten. — Nur drängt sich bei Eberhard der Begriff des Vergnügens einseitig in den Vordergrund. In der Behauptung Eberhard's, dass das „musikalische Drama“ deshalb die höchste Kunstform ist, weil dabei durch Beschäftigung aller Sinne das höchste Vergnügen eher erreicht werde, kündigt sich die Entartung der von Leibniz ausgehenden Aesthetik zu einer Verherrlichung des Vergnügens deutlich an. Gegen diese Häufung von Reiz und Rührung in der Vereinigung aller Künste zu einem Kunstwerk hat sich später Kant in heftiger Reaktion gewendet. — —

Verfasser sucht nun besonders in einer Reihe von Einzel-Analysen den Parallelismus von Kunstlehre und Erkenntnisstheorie nachzuweisen. Hierauf zielt These XXXVI: „Es vollzieht sich in der Aesthetik genau der selbe Uebergang von der Theorie des Wahren zu der des Wahrscheinlichen, wie in der Erkenntnistheorie. Der psychologische Hintergrund zu dieser subjektivistischen Umwandlung wird von der Leibniz'schen Monadenlehre gebildet, in deren Konsequenz Vorstellen und Erkennen identifiziert werden konnte“ (cf. S. 13—14, 39, 149, 181—185).

Hierauf bezieht sich besonders die ausführliche Analyse von Lessing's Hamburger Dramaturgie (cf. S. 176—194), woraus ich folgende Stelle anführe:

„Hier taucht zum ersten Mal in dem Gegensatz zu der einseitigen Forderung der historischen Wirklichkeit der Begriff der inneren Wahrscheinlichkeit auf, dessen tiefe Zusammenhänge mit dem Leibniz'schen Subjektivismus wir bei der Behandlung Lambert's klargelegt haben. Nicht um objektive Wahrheit handelt es sich im Drama, sondern um Wahrscheinlichkeit. Im Bewusstsein jener Zeit sind die beiden Elemente, welche dieses Wort ausmachen, noch viel deutlicher geschieden, als in dem unseren, in welchem damit öfter nur die Erwartung eines zukünftigen Ereignisses ausgedrückt wird. Um Lessing recht zu verstehen, müssen wir diesen verwässerten Begriff ganz aufgeben und zu dem ursprünglichen vollen Inhalt zurückkehren: „Wahrscheinlich“ ist das, was „wahr scheint, aber nicht objektiv wahr ist.“ Wir müssen stäts an jenen Begriff von „Schein“ denken, den Lambert in vorzüglicher Weise entwickelt hat. — Die Sonne, welche vom Horizont in die Höhe steigt, ist ein Phänomen, ein Schein, welcher für uns subjektiv wahr ist.

Wenn uns ein Dichter aus seiner freien Erfindung Dinge erzählt, welche für unser Anschauungsvermögen in dem Augenblick der Auffassung glaubhaft sind, so sind sie „wahrscheinlich“, wenn sie auch nicht objektiv „wahr“ sind. Nicht um die objektive Wahrheit handelt es sich im Kunstwerk, sondern um die subjektive „Wahrscheinlichkeit“. Nur die subjektivistische Wendung der Lehre von der Wahrheit erklärt die völlige Veränderung des Standpunktes bei der Beurtheilung der „historischen Wirklichkeit“.

Wir haben also bei Lessing drei Begriffe, welche alle das subjektivistische Wesen von Leibnizens Philosophie spiegeln:

- 1) Wahrscheinlichkeit: Subjekt des Anschauenden,
- 2) Charakter: Subjekt der handelnden Personen,
- 3) Genie: Subjekt des schaffenden Künstlers.

Nur wenn man Lessing's verstreute Ausführungen über diese drei Dinge als zusammengehörig auffasst, begreift man den geschlossenen und einheitlichen Charakter seiner Aesthetik. —

Entsprechend diesem Parallelismus von Erkenntnistheorie, Psychologie und Aesthetik vollzieht sich nun auf allen diesen Gebieten eine extreme Ausbildung des Individualismus. Verfasser betrachtet hiernach die klassische Aesthetik mit ihrer objektivistischen Tendenz als Reaktion gegen die Ausschreitungen dieser Denkrichtung.

Hierauf beziehen sich folgende Sätze:

XXXIX. Unter dem Einfluss der Monadenlehre artet die Gefühlsästhetik zu völligem Individualismus und zu einer Verherrlichung der leidenschaftlichen Gemüthserrregungen aus. (cfr. 14, 20, 118, 193, 199, 251—253, 317, 345, 349).

XVI. Die objektivistische Aesthetik von Moritz und Schiller bedeutet eine Reaktion gegen den durch Auflösung der Vollkommenheitsformel hervorgebrachten Subjektivismus in der Aesthetik. (cfr. S. 319—328, 351.)

Hierzu mag folgende Stelle angeführt werden: „Die objektive Vollkommenheit ist der subjektiven in der Aesthetik gewichen. Nicht um seiner selbst willen soll ein Kunstwerk da sein, sondern zum Zweck des Vergnügens, der subjektiven Vollkommenheit.“ — Bemerken wir hier, dass Moritz bei seiner Aesthetik von einer Bekämpfung dieser subjektivistischen Kunstlehre, dieser Theorie des Vergnügens ausgegangen ist. Bei E. ist der Zusammenhang dieser Lehre mit der Leibniz'schen Lehre ersichtlich: Die Seele nimmt nur ihren eigenen Zustand wahr. Alle Vollkommenheiten der vorgestellten Dinge sind in Wahrheit Vollkommenheiten der Seele. Die Wahrnehmung der eigenen Vollkommenheit macht Vergnügen. Vergnügen ist der Zweck der Künste. Gegen diesen subjektivistischen Eudämonismus wendet sich Moritz, ganz ähnlich wie sich Schiller gegen den dogmatischen Individualismus wendet, der ebenfalls sein Rüstzeug in der Leibniz'schen Philosophie fand: „Die Seele erkennt nur ihren eigenen Zustand.“ — „Ich“ kann nur sagen, was „ich“ empfinde. „Der Geschmack ist subjektiv, ein objektives Schönheitsprinzip ist unmöglich.“ — Moritz und Schiller führen im ästhetischen Gebiet den Kampf gegen die übertriebene Form des Subjektivismus, dessen Hauptverdienst im ästhetischen Gebiet die Hervorhebung der Schöpferkraft in dem künstlerischen Subjekt war.

Schon bei Feder beginnt der Kampf gegen diese extrem individualistische Geschmackslehre und wir erhalten bei ihm eine Anschauung von den Gegensätzen, welche in Schiller's Streben, ein objektives Prinzip des Schönen wieder zu gewinnen, am Klarsten zum Ausdruck kommen.

Jener vollständige Individualismus der Geschmackslehre hat keinen wissenschaftlichen Ausdruck erhalten, was einfach daraus erklärlich wird, dass eine Wissenschaft, welche mit der Behauptung ihrer eigenen Unmöglichkeit beginnt, undenkbar ist. Nichtsdestoweniger war er im Bewusstsein der Zeit vorhanden, wie es bei Feder deutlich hervorgehoben wird. Wir müssen diesen Umstand scharf hervorheben, weil nur daraus sich der eigenartige Charakter der Schiller'schen Aesthetik, wenigstens soweit sie in den Kalliasbriefen vorliegt, erklärt. Schiller's eifriges Bestreben, einen Schönheitsbegriff a priori abzuleiten, und die allgemeine Mittheilbarkeit des Schönen aufrecht zu erhalten, ist der Rückschlag gegen diesen grundstürzenden Individualismus. Ebenso erklären sich die entsprechenden Züge der Kant'schen Aesthetik.“

Den Schluss des Buches bildet eine ausführliche Darstellung der Schiller'schen Aesthetik, (365—432), welche Verf. als den ästhetischen Reflex von Herder's Weltanschauung darstellt im Zusammenhang mit seiner Grundidee, wonach ein Parallelismus in der Entwicklung von Weltanschauung und Aesthetik vorhanden ist. Verfasser schliesst seine Ausführungen über Schiller's Ideen mit folgenden 12 Sätzen, deren Begründung wir hier im Rahmen eines Referates nicht wiedergeben können.

I. Der Ausgangspunkt von Schiller's philosophisch-ästhetischen Gedankengängen liegt ebenso wie bei Herder in der lebensvollen Idee des Organischen im Gegensatz zur atomistisch-physikalischen Weltbetrachtung Descartes'.

II. Die Aesthetik Schiller's ist inhaltlich von derjenigen Kant's ganz unabhängig, steht ihr sogar in den Grundbestimmungen diametral gegenüber. Kant's Schönheitslehre ist subjektiv-rational, Schiller's Lehre ist sinnlich-objektiv (cfr. Schiller im Kallias-Entwurf).

III. Schiller hat die psychologische Thatsache entdeckt, dass wir die Gegenstände, welche als Phänomene unserer Vorstellungskraft erkannt werden, in der Anschauung mit einem Empfindungsinhalt beseelen können, so dass die Form des Gegenstandes als Ausdruck der ihm beigelegten Seele und der Gegenstand selbst „von innen bestimmt“ erscheint. Das Resultat dieses psychologischen Vorganges ist: Beseelung einer Form, „lebendige Gestalt“.

IV. Das Wort „Spieltrieb“ ist nur ein historisch bedingter Ausdruck für die Grundidee Schiller's: „Beseelung des Gegenständlichen in der Anschauung“.

V. Schiller's Formel für die Schönheit ist das ästhetische Abbild von Herder's Naturbetrachtung. Wie in dieser die Welt von lebendigen Kräften beseelt gedacht wird, so soll nach Schiller das Kunstwerk in der Anschauung von innerem Leben durchdrungen erscheinen.

VI. Der Begriff „Form“ bei Schiller ist durchaus von dem verschieden, was unsere Zeit darunter versteht. Er bedeutet im Allgemeinen das psychische Vermögen der Kombination, der Verbindung von Vorstellungselementen. Schiller's Aesthetik ist nicht im mindesten „formalistisch“.

VII. Die Betonung des inneren Bestimmungsgrundes, des inneren Lebens in einem Kunstwerk ist eine Reaktion gegen den aus Leibnizens Psychologie entstandenen übertriebenen Subjektivismus.

VIII. Schiller erweitert die beiden Elemente seiner ästhetischen Anschauung: „lebendige Gestalt“, — so weit, dass er die ganze Reihe von Antithesen, welche in der deutschen Psychologie ausgeprägt worden waren, an die Entgegensetzung „Leben“ und „Gestalt“ anschliessen kann.

IX. Schiller's Kunstideal enthält die Versöhnung und Verbindung der in der Geistesgeschichte des vorigen Jahrhunderts wirkenden Antagonisten.

X. Das Wesen des Stiles in den ästhetischen Briefen beruht auf dieser Antithesenbildung mit vermittelndem Schluss. Dieser Stil ist nicht die Aeussere eines individuell gestalteten Genies, sondern die monumentale Darstellung der kulturgeschichtlichen Gegensätze jener Zeit.

XI. Die Auffassung des Gefühls als eines mittleren Zustandes zwischen Denken und Wollen hängt mit der Leibniz'schen Vorstellungslehre zusammen. Mit der Empfindung als Summation einer grösseren Menge von Theilvorstellungen sind mehr harmonische Bewegungen im Gehirn verknüpft als mit dem aus wenig Theilvorstellungen bestehenden abstrakten Begriff. Daher führen Gefühle eher zu Handlungen als Begriffe. Die Ideen der Vernunft müssen mit moralischen Empfindungen verknüpft werden, wenn sie im Reich der lebendigen Kräfte wirksam sein sollen.

XII. Schiller's Aesthetik ist völlig von dem Phänomenalismus beherrscht, welcher sich aus Leibnizens Monadenlehre entwickelt hatte.

(Selbstbericht.)

H. S. Chamberlain:

Das Drama Richard Wagner's.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

„In Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge an's Licht hinaus und hinauf, will gleichsam Leiblichkeit gewinnen. Seine Kunst führt ihn immer den doppelten Weg, aus einer Welt als Hörspiel in eine räthselhaft harrende Welt als Schauspiel und umgekehrt; er ist fortwährend gezwungen — und der Betrachtende mit ihm, — die sichtbare Bewegtheit in Seele und Urleben zurückzuübersetzen und wiederum das verborgenste Weben des Inneren als Erscheinung zu sehen und mit einem Scheinleib zu bekleiden.“ — In diesen Worten, mit welchen s. Z. Friedrich Nietzsche das eigenthümliche Doppelverhältniss des Dichters und Musikers in der künstlerischen Persönlichkeit unseres Meisters charakterisirt hatte, ist schon mitangedeutet die fast unüberwindlich erscheinende Schwierigkeit, diesem „Wunder“ irgendwie begrifflich beizukommen, ohne an der Klippe der Einseitigkeit zu scheitern.

Betont man den Musiker in Wagner — und das ist das Gewöhnliche — als den primären, den „bedingenden“ Theil, so geräth man in Gefahr, dem Dichter Unrecht zu thun, und umgekehrt: lässt man den Musiker ganz und gar von der Absicht des Dichters bedingt erscheinen, so bleibt gerade das innerste Wesen des Dichters als des „Wissenden des Unbewussten“ ganz unbegreiflich. Oder stellt man gar Dichter und Musiker als koordinirte Faktoren nebeneinander, so wird es schwer halten, einen Dualismus zu vermeiden, der nimmer gerecht zu werden vermag dem, was für uns das tiefste Geheimniss nicht nur, sondern auch den höchsten Werth der sittlichen wie künstlerischen Individualität ausmacht, — der strengen Einheit der Persönlichkeit, so manigfaltig, ja widersprechend sie sich auch in der Erscheinung darstellen möge. Dies ganz eigenthümliche Walten des Wagner'schen Genius als das gleichzeitige nicht sowohl Neben- als In-einander zweier entgegengesetzter Strebensrichtungen, die in dem zugleich bedingten und bedingenden Bewusstsein des Dichters ihren Kreuzungs- und Knotenpunkt haben, lässt sich überall mehr instinktiv fühlend erfassen, als begrifflich erkennen. Daraus aber ergibt sich von selbst die Nothwendigkeit, bei dem Versuch einer Darstellung des Wesentlichen der Künstlernatur Wagner's zunächst von einem einseitigen Standpunkt auszugehen, unter dem Vorbehalt, an geeigneter Stelle das Korrektiv dieser Einseitigkeit eintreten zu lassen; wobei man freilich gezwungen sein wird, immer im Verlaufe der Darstellung einen Theil der früheren Behauptungen wieder zurückzunehmen, oder doch durch die Berücksichtigung der Kehrseite wesentlich zu verändern.

Dies thut nun Chamberlain in seinem Buch *„Das Drama Richard Wagner's“* mit bewusster Absicht, indem er von dem Satze ausgeht: „Wagner war stäts und zwar von Kind an dramatischer Dichter.“ (S. 3.) Dass dieser Standpunkt ein einseitiger sei, weiss der Verfasser sehr wohl und verfehlt nicht, des Oefteren darauf hinzuweisen, so, wenn er in einem schönen Gleichnisse zu verstehen gibt, dass die Musik, welche „als Ausfluss der Dichtung — wie Duft aus den Blättern und Blüten eines Baumes — entströmt, doch recht eigentlich der gestaltende, wenn auch unsichtbare Saft dieses Baumes ist“ (S. 8), so, wenn er, um das wahre Verhältniss wenigstens begrifflich zu formuliren, nicht

umhin kann, zu dem oben auch von mir gewählten Oxymoron des gleichzeitig „Bedingten und Bedingenden“ seine Zuflucht zu nehmen (S. 29 u. ö.).

Aus vielen Gründen dürfen wir es aber mit Freuden begrüßen, dass unser Freund gerade diesen Satz: Wagner ist in erster Linie dramatischer Dichter — als Ausgangspunkt wählte. Denn wie ein Fluch lastet die biographische Thatsache des anfänglichen „Musiker-Berufes“ des Meisters auf fast Allen, die sich bemühen, das Wesentliche an der künstlerischen Erscheinung Wagner's zu erfassen, und wenn man bedenkt, dass nicht nur „objektive Kritiker“ noch immer in Wagner vor Allem nur ganz äusserlich den „Opernkomponisten“ erblicken, sondern sogar ein mit „Wissenschaftlichkeit“ vorgehender „Wagnerianer“ vor Kurzem den Meister für seine erste Schaffensperiode — bis zum „Rienzi“ natürlich! („*Wagner et ses trois styles*“: das alte Lied nach bekanntem Muster!) — in die Rubrik des „absoluten Musikers“ einschachteln konnte, wird man unsern Freunde für seine „Einseitigkeit“ nicht genug dankbar sein können! —

Aber auch praktische Vortheile bietet der von Chamberlain gewählte Weg schon deshalb dar, weil, rein historisch betrachtet, Wagner thatsächlich zuerst dramatischer Dichter war: durch sein grosses Jugendtrauerspiel kam er auf die Musik, er wurde Musiker. Und wenn man auch zugeben muss, dass er dieser Musiker nicht hätte werden können, wenn er es nicht schon von Anfang an gewesen wäre, d. h. also, dass es im tiefsten Grunde doch nur die Sehnsucht des noch ungeborenen Musikers war, die sich zunächst in der Entwerfung jener Tragödie kundgab — etwa wie nach der Schopenhauer'schen „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ es der Wille zum Leben des zu Erzeugenden ist, der den Amor im Elternpaare allererst erregt — so bleibt es doch eine nicht hinwegzuleugnende Thatsache, dass diese Sehnsucht des Musikers in Wagner eben auf eine ganz eigenthümliche Weise in die Erscheinung trat, vor allem nicht als das, was man so gewöhnlich „musikalisches Talent“ nennt; und wenn der Meister später im Hinblick auf unser modernes „absolutes“ Musiktreiben voll Bitterkeit ausrufen konnte: „Ich bin kein solcher Musiker“, so dürfen wir in dem selben Sinne sagen: „Er ist es — und ich erlaube mir hinzuzufügen: „Gott sei Dank!“ — auch nie gewesen!“

Indem nun Chamberlain, dem eigenen Bekenntnisse des Meisters folgend, das Jahr 1848 als den Wendepunkt in der künstlerischen Entwicklung Wagner's betrachtet, durch welchen die beiden Lebenshälften in die Zeit des „unbewussten“ und des „bewussten“ künstlerischen Wollens geschieden werden, gelangt er einerseits im Gegensatz zu den oben berührten „drei Stylarten“ zu einer vernünftigen Periodisirung des Lebens des Meisters, andererseits vermag er auch, die dem ersten oberflächlichen Blick so befremdend erscheinenden Thatsachen des „Barbarossa“-Planes und jenes „durchaus abnormen Zustandes“, welchem die theoretischen Hauptschriften des Meisters ihre Entstehung verdanken, auf das ungezwungenste in den ganzen Entwicklungsgang einzureihen.

Wagner wollte das Drama, und zwar, da ihn schon die bei seiner Jugendtragödie gemachten Erfahrungen gelehrt hatten, dass er nur mit Hilfe der Musik das von ihm erstrebte Drama verwirklichen könne, — das „Wort-Ton-Drama“. Dass die Vereinigung von Dichtkunst und Musik zu einer einheitlichen dramatischen Wirkung nicht konfliktlos vor sich gehen würde, das war vorauszusehen. Das nächste Problem, das Wagner zu lösen hatte, war also die praktische Beantwortung der Frage: „Wie lassen sich Poesie und Musik zum Wort-Ton-Drama vereinigen?“ Die Lösung dieser Frage versuchte Wagner in den Werken vor 1848, die also in gewissem Sinne die Geschichte des Konflikts zwischen dem Dichter und Musiker erzählen. Paarweise treten — nach Chamberlain — die Werke auf, indem immer das folgende gleichsam die Korrektur des vorhergegangenen bringt, um aber

selbst wieder in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen. Auf dieser eigentartigen, manches Nachsinnen, manchen Widerspruch anregenden Darlegung des antagonistischen Charakters der jeweiligen Paare: Feen, Liebesverbot; Rienzi, Holländer; Tannhäuser, Lohengrin; Siegfried's Tod, Friedrich Rothbart — kann ich nur hinweisen, ohne näher auf sie einzugehen. — Am Schlusse dieser Reihe steht nun „Friedrich Rothbart“, welchen Wagner bekanntlich als rezitirtes Schauspiel geplant hatte; d. h. der Dichter war schliesslich dazu gelangt, eine Handlung zu entwerfen, welche die Mitwirkung der Musik weder erforderte noch überhaupt zuliess. Dieser „Friedrich Rothbart“ war nun die unmittelbare Veranlassung zur Lösung des Problems, welche, wie zumeist, in der Erkenntniss bestand, dass die ganze Frage überhaupt falsch gestellt sei: „Er sah ein, dass es sich nicht um ein ‚wie‘, sondern um ein ‚was‘ handelte! Nicht so darf man fragen: ‚wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden Ausdruck zusammenwirken?‘, sondern: ‚was ist der Gegenstand, der eines so erhabenen Ausdruckes bedarf, und der ihn folglich für seine künstlerisch vollendete Darstellung erheischt?“. Und diese Erkenntniss führte zu der Formel: „Das, was der Wort-Ton-Dichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.“ — Nach diesem geschichtlichen Ueberblick geht Chamberlain daran, Wagner's Lehre vom Wort-Ton-Drama zu entwickeln.

Der Mensch ist äusserer und innerer Mensch, Leibes- und Herzensmensch: von dieser Thatsache, die Schopenhauer als das Zusammenfallen des denkenden und wollenden Ich für das Wunder *κατ' ἐξοχήν* ansah, nimmt die Theorie des Wort-Ton-Dramas ihren Ausgang. Indem sie das Auge als das Organ, welchem sich allein der äussere, das Ohr als dasjenige, dem sich einzig der innere Mensch darstellt, betrachtet, gelangt sie zu der Forderung, dass eine künstlerische Kundgebung, welche sich dem ganzen, ungetheilten Menschen mittheilen wolle, sich nothwendig gleichzeitig an Auge und Ohr wenden müsse. Eine solche vereinigte Wirkung wäre nun nicht denkbar, wenn nicht äusserer und innerer Mensch auf das engste verbunden wären durch den Verstand, dessen „der Sinnlichkeit sich zuwendende — oder mit anderen Worten, künstlerische — Thätigkeit die Phantasie ist“. (S. 20).

An dieser wichtigen Stelle dürfte es vielleicht bedauerlich erscheinen, dass unser Freund die Terminologie aus „Oper und Drama“ ganz ohne Kommentar herübergenommen hat. — Welche Verwirrung unter den Begriffen, „Verstand“ und „Vernunft“ in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts eingerissen war, ist bekannt. Dadurch wurden diese Begriffe herrenloses Gut, und es stand jedem frei, sich darunter zu denken, was ihm beliebte. Von dieser Freiheit machte auch Wagner damals unbedenklich Gebrauch. Seitdem sind die Begriffe Verstand und Vernunft durch Schopenhauer fixirt und in einer Weise definirt worden, dass ein Zweifel darüber, was einem natürlichen philosophischen Sprachgebrauche diese Worte einzig heissen können, nicht mehr möglich ist. Dass nun Wagner in „Oper und Drama“ Verstand und Vernunft im Schopenhauer'schen Sinne noch nicht anwendet, ist klar. Was er aber gemeint, dürfte unschwer zu errathen sein, wenn wir uns daran erinnern, dass Wagner's „äusserer und innerer Mensch“ gar nichts anderes sind, als Schopenhauer's erkennendes und wollendes Ich. So glauben wir in Wagner's „Verstand“ (im engeren Sinne) die der Aussenwelt zugekehrte Seite des menschlichen Bewusstseins, wie er sich in Anschauen, Vorstellen und Denken — also die Schopenhauer'sche „Vernunft“ mit eingeschlossen — kund gibt, in Wagner's „Vernunft“ (= „durch das Gefühl gerechtfertigter Verstand“) das menschliche Selbstbewusstsein im eminenten Sinne erkennen zu müssen, welches erkennendes und wollendes Ich (äusseren

und inneren Menschen) verbindet, ja zuletzt als identisch erscheinen lässt, mit Zuhilfenahme der Phantasie aber (das künstlerische Moment der Schopenhauer'schen Metaphysik) zur Auffindung des Willens als Ding an sich überhaupt führt, — eine Deutung, welche sich bis in's Einzelne durchführen liesse, worauf ich hier indess nicht weiter eingehen kann.

Nichts Bedenkliches hat es daher, die Phantasie in dem von Wagner gebrauchten Sinne stehen zu lassen: ihre Thätigkeit besteht zuhächst in der Aneignung des Anschauungsstoffes (vergl. IV, 39), und wenn sie bei Schopenhauer den Künstler an Stelle der realen Erscheinungen deren Ideen, d. h. die Erscheinungen selbst als Objektivationsstufen dessen, was dem Selbstbewusstsein „Wille“ heisst, erblicken lässt, so fällt die elementare, meist anthropomorphisierende Thätigkeit der künstlerischen Phantasie sowohl wie ihre Vermittlerstellung zwischen Verstand und Gefühl bei Wagner unter den selben Hauptbegriff der Aneignung des Anschauungsstoffes, wie ich es oben nannte. Die Phantasie erkennt in den äusseren Erscheinungen ein dem Menschen Verwandtes, und indem sie in ihrer erhabensten Thätigkeit deren Wesen als Willen erfasst, erkennt sie den Kern der äusseren Erscheinung als identisch mit dem Substrat des menschlichen Gefühls. Daher: „Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren.“ (IV, 100). Nicht ganz korrekt ist es aber, die Vermittlerrolle zwischen äusserem und innerem Menschen, wie Chamberlain, ohne weiteres dem Verstande zuzuertheilen. —

Die Phantasie ist die „Himmelsleiter“, an der der Dichter der „sichtbaren, denkbaren“ Welt aufsteigt, um in die Welt des Gefühls zu gelangen. Und hier nun muss ich eine Lücke in der Beweisführung Chamberlain's konstatiren, die er selbst empfunden hat, ohne sie indes ausfüllen zu können, weil er sich ausschliesslich an die im Prinzip zweifellos richtige, aber nach Ergänzung verlangende Schopenhauer'sche „Metaphysik der Musik“ gehalten hat. Besässe die Musik als Sprache des Gefühls in der That gar „keinen irgendwie gearteten Anknüpfungspunkt mit der sichtbaren Welt“, dann wäre das Wort-Ton-Drama eine baare Unmöglichkeit. So hoch dann auch der Dichter an der Phantasie emporstiege, er käme dem Musiker niemals näher, unerklärt bliebe das Bedürfniss, welches auch der Musiker empfindet, sich liebend zu dem Dichter herabzusenken, um in der Vermählung mit ihm sich zu befreien. Die Thatsache der „Erlösungsbedürftigkeit“ des Musikers bliebe ein unbegreifliches Räthsel. — Den Berührungspunkt zwischen Dichter und Musiker glaubt unser Freund in folgendem Satze Schopenhauer's gefunden zu haben: „Aus der Allgemeinheit der Sprache der Musik entspringt es, dass unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten.“ Aber dieser Versuch wird ewig vergeblich bleiben (welche Konsequenz ja Schopenhauer selbst in seiner „Theorie der Oper“ ganz folgerichtig gezogen hat), wenn eben die Musik selbst (in ihrer Essentia und Existentia) „unnahbar“ jenseits aller Erscheinung thront, ohne ihrerseits die geringste Veranlassung zu haben, dem Dichter entgegenzukommen. Was obiger Satz erklären könnte, wäre höchstens z. B. das Unterlegen von Programmen unter sogenannte „absolute“ Musikwerke — nicht einmal die historische Erscheinung der Programmmusik selber —, aber nimmermehr die Sehnsucht der Musik nach Sichtbarkeit, nach dem Aufgehen, der Erlösung in dem und durch das — Wort.

Freilich ist die Musik kein „Ausfluss der Phantasie“, aber die Entwicklung der Musik führte diese Kunst nothwendig an einen Punkt, wo sie sich nur noch an die Phantasie verständlich mittheilen konnte (IV, 234), und der Meister

hat dieses schon in „Oper und Drama“ klar erkannte Verhältniss später ausdrücklich konstatiert, so, wenn er in „Beethoven“ von einer „äussersten Seite der Musik“ spricht, die sich „der anschaulichen Welt zukehrt“ (IX, 98), oder wenn es in dem „Briefe über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen“ heisst: die Musik kann sich nur „in Formen vernehmen lassen, die einer Lebensbeziehung oder Lebensäusserung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen lebenden Musik“. (V, 248) Also: absolutes (unmotivirtes) Gefühl ist sozusagen nur der „intelligible Charakter“ der Musik, ihr „An-sich“, welches als „empirischer Charakter“ sich kundgibt, lediglich durch sein Reagiren auf die ihm aus der sichtbaren Aussenwelt zugeführten „Motive“. Im absoluten Sinne ist „Musik“ (= Gefühlsausdruck) die Essentia alles Aesthetischen — Carlyle: „Schau tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst“ —, aber in die Existenz treten kann das Musikalische nur in, oder vielmehr an einem ursprünglich „Unmusikalischen“. (Das Wesen der musikalischen Form!)

Also gerade wie der Dichter die Tendenz hat, im Musiker aufzugehen, ebenso verzehrt den Musiker die Sehnsucht, den Dichter liebend zu umarmen, und einzig diese wechselseitige Sehnsucht ermöglicht das Zustandekommen des Wort- und Ton-Dramas. — Die Thatsache dieser Sehnsucht treffen wir bei Chamberlain des öfteren konstatiert (z. B. S. 23), aber ganz unverständlich muss diese Thatsache bleiben, wenn man das oben auseinandergesetzte Verhältniss ausser Acht lässt. Die Erlösungsbedürftigkeit der Musik lässt sich einzig daraus erklären, dass die Musik für ihre Existenz die am wenigsten absolute von allen Künsten ist, dass es, streng genommen, eine absolute Musik weder gibt, noch je gegeben hat, noch überhaupt geben kann. Die Thatsache der Erlösung des Musikers in dem aus dem Geiste der Musik geborenen Drama hat Chamberlain gebührend gewürdigt und hervorgehoben. —

In den beiden folgenden Abschnitten widmet der Verfasser sämtlichen dramatischen Werken des Meisters eine eingehende Besprechung mit dem ausgesprochenen Zwecke, erstlich und vor allem auf das „Drama“ in ihnen hinzuweisen, und zweitens das, was sie über das Wesen des neuen Kunstwerkes uns lehren, hervorzuheben. In der Betrachtung der vor 1848 entstandenen Werke führt er den schon früher ausgesprochenen Gedanken des antagonistischen Charakters der jeweiligen Paare durch und gelangt dabei zu einer Auffassung dieser Werke, die jedem, mag er auch noch so vertraut mit Wagner's Schaffen sein, anregend und belehrend sein muss. Keiner hat es noch so wie Chamberlain verstanden, das Einheitliche im Schaffen und der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters nachzuweisen, die Jugendzeit von den auf ihr lastenden Missverständnissen zu befreien und das Wesentliche an ihr hervorzukehren, das Suchen nach dem Drama. Hierbei reicht sein Blick tiefer als selbst der Nietzsche's, welcher in dem „vordramatischen“ Theil von Wagner's Leben, wie er es nennt, noch nichts zu entdecken vermag, was auf den späteren Dramatiker hinwies. (R. Wagner in Bayreuth, S. 8 f.) —

Um meine Besprechung nicht über das Maass auszudehnen, will ich auch auf die den nach 1848 entstandenen Werken gewidmeten Betrachtungen nur hinweisen — die Darlegung des „Dramas“ in den „Meistersingern“ sei als besonders schön erwähnt! — und aus dem, was sich aus diesen Betrachtungen über das Wesen des neuen Dramas ergibt, lediglich drei Punkte hervorheben.

1) Der Begriff der „Handlung“ ist dem früheren Drama gegenüber bei Wagner ein bedeutend erweiterter. Das neue Drama unterscheidet sich dadurch von allen

anderen Kunstformen, „dass der innere Mensch durch sein Organ, die Musik, sich ganz unmittelbar offenbart, und dass, was in ihm, dem inneren Menschen, vorgeht, in Folge dessen jetzt der wichtigste Theil der Handlung wird“ (S. 67). Hatte sich die antike Tragödie unmittelbar nur an den Verstand (bezw. die Phantasie: sie verlegt die Handlung vor das Drama oder hinter die Coulissen), die Shakespeare's an Verstand und Auge gewendet, so kommt bei Wagner zu diesen zweien noch das Ohr hinzu (S. 69), und so wird es möglich, dass in diesem Kunstwerke es nicht als „undramatisch“ empfunden werden kann, wenn, wie z. B. im 2. Akte des „Tristan“, „nichts vorgeht als Musik“. Freilich kann man dabei von „Handlung“ nur noch im übertragenen Sinne reden — „innere Hand-lung“ ist, streng genommen, eine *contradictio in adjecto* —, aber noch weniger hat man ein Recht, in solchen Fällen von „absoluter, bewegungsloser Ruhe“ zu sprechen. (H. Bulthaupt!) Dadurch, dass sich das Wort-Ton-Drama mittels der Musik ganz unmittelbar dem inneren Menschen mittheilt, ist es in der Lage, Vorgänge, die im eigentlichen Sinne des Wortes keine „Handlungen“ sind, zur Darstellung zu bringen. Das neue Drama ist mehr als „Handlung“, es ist „Erlebniss“; waren die Vorgänge der früher einzig möglichen Art des Dramas immer nur „Gleichniss“, durch die Wundermacht der Musik ist das „Unzulängliche“ — „Ereigniss“ geworden! — (Friedrich Nietzsche behauptet im „Fall Wagner“ — S. 28 Anm. —, dass die Uebersetzung des Wortes „Drama“ durch „Handlung“ überhaupt auf einem Irrthum beruhe: „Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es ‚Ereigniss‘, ‚Geschichte‘ — — Kein Thun, sondern ein Geschehen: *δρᾶν* heisst im Dorischen gar nicht ‚thun.‘“ — Ich bin zu wenig Philologe, um die Richtigkeit dieser Behauptung irgendwie prüfen zu können: wenn es sich aber wirklich so verhielte, so hätte Nietzsche gerade durch eine Thatsache, mit der er Wagner's Auffassung des Dramas widerlegen wollte, die bedeutungsvolle Erweiterung des Begriffes „Drama“ über den der „Handlung“ hinaus bei unserem Meister auch noch etymologisch gerechtfertigt!)

2) Als einen der wichtigsten Theile des Buches möchte ich die Ausführungen über das Verhältniss von Wort und Ton im neuen Drama hervorheben. Hier erhalten wir auf einem noch wenig bebauten Gebiete, nämlich der „Technik“ des Wort-Ton-Drama's, erleuchtende Aufschlüsse. Die Schwierigkeit, bis in die Werkstatt des schaffenden Genius vorzudringen und ihn bei der Arbeit zu belauschen, und dann gar noch das dort Erschaute in Worten wiederzugeben, verkennt Chamberlain keineswegs: daher kommt es denn auch, dass trotz aller Einschränkungen manche seiner Sätze sehr „*cum grano salis*“ aufzufassen sind, was er übrigens selbst verlangt (S. 73).

Ausgehend von des Meisters eigener Auffassung des „wechselvollen Reigens“, in welchem die drei Schwestern, Poesie, Mimik und Musik, das Kunstwerk vorführen, in dem sie „bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfniss der einzig Maass und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen“ (III, 187), versucht er an Beispielen nachzuweisen, wie im Wort-Ton-Drama bald auf das Wort, bald auf die Musik mehr Gewicht fällt, wie die Musik, hier sich eng an das Wort anschmiegend, dieses fast allein gewähren lässt, dort es in einem Meere von Klang und Schall schier ertrinkt, während an wieder anderen Stellen vollkommenes Gleichgewicht zwischen Wort und Ton herrscht. — Namentlich die Beispiele aus „Tristan“ sind sehr gut gewählt und überaus einleuchtend. Von richtigen Beobachtungen geht ferner die Behauptung aus, dass im „Ring“ vom „Rheingold“ an, wo die Sprache fast durchgängig dominire, über den „Siegfried“, wo beide Faktoren fast gleiche Bedeutung erlangen, die Musik immer mehr hervortrete, bis sie in der „Götter-

dämmerung“ die Bedeutung des Wortes fast ganz in den Hintergrund gedrängt habe; wenn Chamberlain aber in Konsequenz seiner Aufstellung geradezu die „Götterdämmerung“ eine „riesige Symphonie“ nennt und das Verhältniss von Wort und Ton in diesem Werke mit dem in Beethoven's Missa sollemnis vergleicht (S. 109 f.), möchte ich ihm doch ein „Ihr geht zu weit!“ zurufen, obgleich auch diesem in so kühne Form gefassten Gedanken ein wahrer Kern nicht abzusprechen ist.

3) Der eigentlichen und wahren Bedeutung der Formel: „Das was der Wort-Ton-Dichter einzig darzustellen vermag, ist das von aller Konvention losgelöste Reimenschliche“ — möchte ich schliesslich noch eine kurze, durch die Lektüre von Chamberlain's Schrift angeregte Betrachtung widmen.

Zunächst leuchtet ein, dass wir in diesem Satze, Kantisch gesprochen, lediglich ein „regulatives“, kein „konstitutives“ Prinzip haben; seine Befolgung kann uns höchstens davor bewahren, wie es nicht zu machen ist, nicht aber dazu bestimmen, wie es zu machen ist. Schon, wenn man meint, die Regel besage, die Darstellung des Konventionellen als solchen sei vom Wort-Ton-Drama ausgeschlossen, ist man im Irrthume: die „Meistersinger“ beweisen das Gegentheil. Vielmehr muss das „losgelöst“ in jener Formel eine ganz andere Bedeutung haben, und was diese Bedeutung einzig sein kann, hat uns der Meister in der „Mittheilung an meine Freunde“ selbst gesagt (IV, 381). Er handelt an jener Stelle vom Unterschiede des geschichtlichen und mythischen Menschen und definirt jenen als das Geschöpf, diesen als den Schöpfer der Verhältnisse. Was daher von der Darstellung im Wort-Ton-Drama ausgeschlossen bleiben muss, das ist der Mensch als Geschöpf der Verhältnisse, der Mensch, dessen Thun und Handeln nicht aus reinmenschlichen, sondern aus konventionellen Motiven hervorgeht, dessen Schicksal also auch vom Dichter niemals zu einem unmittelbaren Gefühlsverständniss gebracht werden kann, weil eben der historische Mensch dem reinmenschlichen Gefühl eine Unbegreiflichkeit ist. — Diese Loslösung des Reimenschlichen vom Konventionellen kann nun auf zweierlei Art zur Darstellung gelangen: wir sehen im Wort-Ton-Drama entweder den Helden als Schöpfer der Verhältnisse, Resultat: der Untergang (Ring, Tristan), oder aber den Helden als Ueberwinder der Verhältnisse, Resultat: der Sieg (Meistersinger, Parsifal). — Es ist daher eine feine Bemerkung des Verfassers, dass der „Parsifal“ bei aller Grundverschiedenheit eine gewisse Verwandtschaft mit den „Meistersingern“ habe (S. 124). — Der Satz Chamberlain's: „Auch dem Konventionellen kann man reinmenschliche Momente abgewinnen“ (S. 92) ist also dahin zu erläutern, dass dies nur dann möglich ist, wenn der Held als über den Verhältnissen stehend, in seinem innersten Denken und Fühlen von ihnen „losgelöst“ dargestellt wird. —

Sehr richtig ist auch im Anschlusse hieran die Erklärung der Komik in den „Meistersingern“ (S. 88 f.), als hervorgehend aus der wahrgenommenen Inkongruenz zwischen dem Reimenschlichen und dem Konventionellen. Doch wäre hier — und zwar gerade an der Hand Schopenhauer's — ein noch tieferes Eindringen möglich gewesen. Unser Philosoph kennt ja bekanntlich nur eine Art der Inkongruenz als Grund des Lächerlichen, die zwischen anschaulichem Objekt und Begriff (Welt als Wille I § 13): aber eine solche Inkongruenz wirkt dann erst komisch, wenn der reale Gegenstand dem ihm so gänzlich heterogenen Begriff subsummirt wird, d. h. nicht der Umstand, dass zwei Dinge „*contraria*“ sind, macht die Komik aus, sondern erst die (scheinbare) „*identitas contrariarum*“.

In den „Meistersingern“ ist es nun nicht die Inkongruenz zwischen der Erhabenheit des Reimenschlichen und der erbärmlichen Nichtigkeit des Konventionellen schlechthin, was zuhächst die Komik und Humoristik dieses Werkes verursacht, sondern erstlich der Umstand, dass Hans Sachs, der Held, uns äusserlich

ebenso als Handwerker und Meistersinger entgegentritt, wie seine Kollegen, daher dem selben Begriff subsummirt werden muss, wie diese, und zweitens, dass dieses so überaus philiströse und pedantische Treiben der Singschule doch auch nichts anderes ist, als die, durch die Natur des Weltlaufes nothwendig herbeigeführte, Entartung des selben idealen Strebens, als dessen Vertreter wir Hans Sachs bewundern. Das gibt dem Helden jene erhabene Milde und vorurtheilsfreie Weltentrücktheit, dass er längst darüber hinaus ist, auf die Verwirklichung von Idealen in dieser Welt zu hoffen, froh, wenn nur idealer Sinn, in welchen Formen er sich immer offenbaren möge, nicht ganz ausstirbt. Deshalb „verachtet“ auch Sachs die Meister nicht, weil für ihn nichts so klein ist, dass es nicht seine relative Berechtigung hätte, und nichts so gross, dass es nicht auch der nothwendigen Unvollkommenheit alles Menschlichen seinen Zoll entrichten müsste. —

Was unser Freund über die Musik der „Meistersinger“ und ihr Verhältniss zur wahren (reinmenschlichen) Handlung und zum Konventionellen im Drama sagt, ist überaus schön und wahr: aber auch hier kann ich, wie oben schon einmal, die Bemerkung nicht unterdrücken, dass er zu einseitig das aller Erscheinung entrückte An-sich der Musik in's Auge fasste. Gerade die Meistersinger-Musik bietet ein belehrendes Beispiel dafür dar, wie, um mich so auszudrücken, im neuen Drama nicht nur der Musiker in den Dichter hineinragt, — indem die Musik „das einigende Band des ganzen Werkes“ ist —, sondern auch umgekehrt der Dichter in den Musiker. Nicht allein das Konventionelle erhält durch die idealisirende Macht der Musik seine Weihe, sondern auch die Musik nimmt (wenigstens in der Form) konventionelle Momente in sich auf. Wenn Chamberlain mit Recht sagen konnte, dass die „Götterdämmerung“ zeige, welch' neuen Sinn der Begriff „absolute Musik“ im Wort-Ton-Drama erhalte (S. 120), so zeigt die Meistersinger-Musik, dass wir uns auch unter „historischer Musik“ — da bei den Lesern dieser „Blätter“ ein Missverständniss ausgeschlossen ist, wage ich diesen bedenklischen Ausdruck — etwas, und zwar nicht nur ganz Anderes, als man gewöhnlich darunter versteht, sondern auch weit Höheres, denken können. —

Appendicis loco erörtert der Verfasser schliesslich noch die Frage: „Enthalten Wagner's Werke Philosophie?“ in sehr zu beherzigendem Sinne. Den Satz: „Der Künstler schaut, er denkt nicht“, welchen Chamberlain in diesem Abschnitte durchführt, uns recht gut hinter die Ohren zu schreiben, haben wir Deutsche mit unserer Kommentir- und Deutelei-Wuth immer noch Ursache genug.

Mögen die Betrachtungen unseres Freundes hier ergänzt sein durch eine Erinnerung an Fr. Nietzsches Aeusserungen über das selbe Thema (R. Wagner in Bayreuth S. 69): „Das Dichterische in Wagner zeigt sich darin, dass er in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen denkt, das heisst, dass er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hatte. Dem Mythos liegt nicht ein Gedanke zu Grunde, wie die Kinder einer verkünstelten Kultur vermeinen, sondern er selber ist ein Denker; er theilt eine Vorstellung von der Welt mit, aber in der Abfolge von Vorgängen, Handlungen und Leiden. Der Ring des Nibelungen ist ein ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens. Vielleicht könnte ein Philosoph etwas ganz Entsprechendes ihm zur Seite stellen, das ganz ohne Bild und Handlung wäre und blos in Begriffen zu uns spräche: dann hätte man das Gleiche in zwei disparaten Sphären dargestellt: einmal für das Volk und einmal für den Gegensatz des Volkes, den theoretischen Menschen.“

R. Louis.

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Die Meistersinger-Litteratur.

- Joh. Chr. Wagenseil: „De civitate Noribergensi commentatio“; Anhang zu: „Von der Meistersinger holdseliger Kunst.“ — Altdorf 1697.
- Adam Puschmann's „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges“, Hallenser Neudrucke 1888, Nr. 78.
- Urkundliches über den Meistergesang zu Strassburg, Vortrag von Ernst Martin; Strassburg 1882.
- Plate, „Strassburger Studien“ (1883 und 1887).
- Jacob Grimm: „Ueber den altdeutschen Meistergesang (1811).
- L. Uhland: „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage.“
- Schnorr v. Carolsfeld: „Zur Geschichte der deutschen Meistersinger“, (Berlin 1872).
- W. Sommer: „Die Metrik des Hans Sachs“, (Halle 1872).
- Goethe: „Hans Sachsens poetische Sendung.“
- R. Wagner: „Ges. Schriften“, Bd. VII, S. 197 ff.: „Die Meistersinger von Nürnberg“; ebenda Bd. IV, S. 349—353; VI, 382; Bd. VIII, S. 311 f., 399—406; Bd. IX, S. 252 f., S. 329 ff., 372 f.; X, S. 161. (Erschienen bei E. W. Fritzsch, Leipzig 1872/73.) „Entwürfe und Fragmente“ (Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1885.) S. 104 f.; B. Bl. 1890, S. 177; Lebensbericht, S. 63 f.
- Franz Müller: „Die Meistersinger von Nürnberg. Ein Versuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung R. Wagner's.“ (München 1869.)
- Ludwig Nohl: „Neues Skizzenbuch“ II. Hälfte, S. 309—461: „R. Wagner's Meistersinger von Nürnberg.“ (München 1868/69.)
- „Wagner-Biographie“ (Leipzig, bei Reclam) S. 75 ff. sowie „Musikdrama f. Laien.“ Tetschen 1884, Prohaska.
- H. von Wolzogen: „Zur Kritik der Meistersinger“ (1870); „Die Meistersinger von Nürnberg auf der Opernbühne“ (1875); „Noch Allerlei von den Meistersingern“ (1881). (Vgl. das Buch: „Wagneriana. Ges. Aufs. über R. Wagner's Werke“; Hannover 1888).
- Dr. Julius Stinde: „Meistersingermotive. Eine Studie.“ (Hamburg 1873.)
- Dr. F. Burkart: „R. Wagner's Meistersinger in dramatischer, sprachlicher und musikalischer Hinsicht kritisch beleuchtet.“ (Wiesbaden 1880.)
- Max Josef Beer: „Eva Pogner. Ein deutsches Charakterbild.“ (Wien bei Gutmann.)
- Albert Heintz: „Die Meistersinger von Nürnberg von R. Wagner. Versuch einer musikalischen Erklärung.“ (Charlottenburg-Berlin 1885.)
- Dr. H. Wilsing: „Meistersinger-Motive. Ein thematischer Leitfaden.“ (Leipzig, 1888).
- F. Pfohl: „Führer durch R. Wagner's deutsche Nationaloper: Die Meistersinger von Nürnberg.“ (Leipzig 1892.)
- Derselbe: „Bayreuther Fanfaren.“ (S. 54—63.) Leipzig 1891.
- Curt Mey: „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. Tabulatur-Erklärung und Erläuterungen zu Wagner's Meistersinger von Nürnberg“ (Karlsruhe 1892.)
- Hugo Dinger: „Die Meistersinger von Nürnberg.“ Zur Einführung in das Werk. (Leipzig und Baden 1892.)
- Josef Schalk: „Die Meistersinger von Nürnberg.“ Ein Vortrag. (Bayr. Bl. 1888, IX. Stück.)
- Max Koch: „Meistersinger.“ Ein Vortrag. (Bayr. Bl. 1890, IV./V. Stück.)
- H. von der Pfordten: Handlung und Dichtung der Bühnenergebnisse R. Wagner's. (Berlin 1891.)
- Franz Muncker: „Rich. Wagner.“ (Bamberg 1891.) S. 82 ff.
- Houston Stewart Chamberlain: „Das Drama R. Wagner's.“ (Leipzig 1892.) S. 83—93.
- Carl Friedr. Glasenapp: „R. Wagner's Leben und Wirken.“ Leipzig 1892. II. Band, S. 178—197, 220—239.
- Ed. Hanslick: „Die Moderne Oper.“ Berlin 1875, S. 292—306.
- Dr. Friedr. Nietzsche: „Unzeitgemässe Betrachtungen; IV. Stück „Richard Wagner in Bayreuth.“ Chemnitz 1876, S. 62 f.
- Eduard Schuré: „Das musikalische Drama.“ Verdeutsch von H. v. Wolzogen. Leipzig, 1886. II. Theil, S. 85—101.
- Dr. Otto Neitzel: „Führer durch die Oper“; Bd. III: Wagner's Musikdramen (Leipzig 1893).
- Max Chop: „Vademecum für Wagnerfreunde“; Leipzig, 1893.
- Dr. Herm. Stohn: „R. Wagner und seine Schöpfungen“; Leipzig, bei A. Weger.
- L. Ehlert: „Aus der Tonwelt“, Essais; II, S. 101.
- H. Dorn: „Ostracismus“; Berlin 1875, S. 11 f.
- R. Gosche: „R. Wagner's Frauengestalten“; Leipzig, bei Edwin Schloemp (?).
- H. v. Wolzogen: „R. Wagner's Heldengestalten“; Hannover, L. Oertel.

R. Wagner's „M. v. N.“ Eine geschichtl. Erläuterung. Separatabdruck des Feuilletons der „Neuesten Depeschen“; München 1868, im Selbstverlage des Südd. Correspondenz-Büreaus.

Dr. Jul. Lang: „Ueber die erste Aufführung der Meistersinger in München“; Berlin 1868.

Th. Gassmann: „R. Wagner's Oper D. M. v. N.“ für das Publikum erläutert; Hamburg, 1871.

B. Dieren: „Die M. v. N. als Drama“; Leipzig, 1873.

O. Reinsdorf: „R. Wagner's M. v. N.“ Eine kritische Studie; Leipzig, 1873.

Edm. v. Hagen: „Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst“; Berlin, 1883.

C. Benoit: Les motifs typiques des Maitres-Chanteurs de Nuremberg; Paris, 1886.

Noufflard: R. Wagner d'après lui-même; Paris, 1886.

Adolphe Jullien: R. Wagner. Sa vie et ses oeuvres; Paris, 1886.

Catulle Mendès: R. Wagner; Paris, 1886.

Albert Soubies et Charles Malherbes: L'oeuvre dramatique de R. Wagner; Paris, 1886.

Alfred Ernst: L'art de R. Wagner, I. — Paris, 1893.

Roman Woerner: „Eine deutsche Komödie.“ Wagner-Jahrbuch, Stuttgart 1886. S. 211—229.

Heinrich Welti: „Lortzing und Wagner.“ Ebenda. S. 229—239.

Heinrich Bulthaupt: „Dramaturgie der Oper.“ II. Band, S. 188—224. Leipzig 1887.

Heinrich Ehrlich: „Schlaglichter und Schlagschatten“, Berlin 1876. „Offenes Schreiben über Wagner und das Christenthum an Hofprediger Dr. Emil Frommel“, Berlin 1888.

H. Deinhardstein: „Hans Sachs.“ (1831.) Textbuch darnach von Heinr. Lortzing.

O. Haupt: „Hans Sachs. Ein vaterländisches Drama.“ (1890.)

Wilh. Tappert: „R. Wagner's Leben und Werke“; Elberfeld, 1883.

R. Pohl: R. Wagner. Musikalische Vorträge Nr. 53/54; Leipzig, bei Breitkopf & Härtel — 1883.

Bernhard Vogel: „R. Wagner. Sein Leben und seine Werke“; Leipzig, 1883.

Von demselben: „R. Wagner als Dichter“; Leipzig, bei Max Hesse.

Th. Schmidt, S. J.: „Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister“; Freiburg i. Br., 1885.

Herm. Ritter: „R. Wagner als Erzieher“; Würzburg, 1892.

Dr. Wolfg. Gölther: „Das Verhältniss der R. Wagner'schen Dichtung zu ihren Quellen.“

(Vortrag, gehalten im Münchener Zweigverein.)

Einzelnes aus Zeitschriften.

„Neue Zeitschrift f. Musik“; Jahrg. 1868, Nr. 30, 31, 37, 38: „R. Wagner's Meistersinger von Nürnberg.“ Bericht aus München von H. Porges. Jahrg. (??): „Das Colorit in der Oper Meistersinger“ von Dr. A. Schubring.

„Musikalisches Wochenblatt“; Jahrg. 1871 Nr. 28, 30 und 31: „Beiträge zur Erkenntniss von Wagner's Kuntschaffen“ von Heinrich Porges.

Dasselbe; Jahrg. 1884 Nr. 9: „Zur Geschichte des Meistergesanges“ von Wilh. Tappert.

Dasselbe; Jahrg. 1884 Nr. 14 und 15: „Zu R. Wagner's Meistersingern von Nürnberg“ von Dr. Carl Borinski.

Dasselbe: „D. M. v. N.“ Ein Beitrag zu deren Darstellung von Wilh. Brösel; 1889 Nr. 31 ff. „Gegenwart“; Jahrg. 1882 Nr. 48: „Das Libretto in Wagner's Kunstwerk der Zukunft“ von G. Dömpke.

„Bayreuther Blätter“; Jahrg. 1885, 2. Stück: „Bei einer Aufführung der Meistersinger in des Meistersängers Geburtsstadt.“ Ein Wort der Jugend von Arthur Seidl.

Kastner's „Wiener Musikal. Zeitung“; Jahrg. 1886 Nr. 3: „R. Wagner's Meistersinger von Nürnberg.“ Eine Betrachtung von Arthur Seidl.

„Allg. Musik-Zeitung“; Jahrg. 1888 Nr. 29/30, 31/32, 33/34, 35, 37 und 38: „Von der Meistersinger holdseligen Kunst“ (nach Wagenseil) von Otto Lessmann.

Dieselbe; Jahrg. 1888 Nr. 29/30: „Deutsche Kritik über die Meistersinger“ von H. v. Wolzogen.

Dieselbe; Jahrg. 1889 Nr. 1: „Beckmesser's Neujahrslied“ von Dr. H. Reimann.

Dieselbe; Jahrg. 1893 Nr. 29: Edm. von Hagens Berliner Vortrag über die Form der „Meistersinger.“

Richard Wagner, die Meistersinger von Nürnberg. Vollständiges Facsimile der im Besitz der Verlagshandlung befindlichen Dichtung in ihrer ursprünglichen Fassung. Zur Erinnerung an die vor 25 Jahren stattgefundene erste Aufführung des Werkes. Mainz, B. Schott-Söhne. Preis M. 12,50. Allerdings wieder nur „für die Reichen“, denen man nur wünschen kann, sie möchten auch das volle Zartgefühl zur rechten Werthschätzung dieser eigenartigen Veröffentlichung der intimen Schriftzüge des dichtenden Meisters besitzen, ein Besitz, noch kostbarer, als der des vorzüglich sich anbietenden Facsimile's jener früheren Fassung, deren Abweichungen von der späteren die „Bayreuther Blätter“ ihren Lesern im Festspielstück (VII/VIII) des Jahres 1892 mitgetheilt hatten. —

XI.

Ueber dem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges selbst vergessen zu dürfen, dünkt der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie als jammervoll von Ihm erkannt worden war. Durfte Er nun bei der Ausbildung jenes Vorbildes selbst wieder mit Lüge und Betrug sich helfen können? Die Wahrhaftigkeit des Vorbildes, das Er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab; denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung suchen. —

Richard Wagner.

Bayreuther Leit- und Zeitgedanken.

Es war mir vergönnt, ohne Widerspruch zu finden, unserem einleitenden Feste die Bedeutung eines Triumphes des deutschen Geistes beilegen zu dürfen; und Allen, die es mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth“, von dieser Bedeutung getragen, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden. Und solchen Wahlspruches bedarf es, um im täglichen Kampfe gegen das Eindringen der Kundgebungen eines tief sich entfremdeten Geistes der deutschen Nation auszudauern.

Was unsere nicht immer sehr geistvollen Witzlinge bisher unter dem unsinnigen Begriffe einer „Zukunftsmusik“ zu ihrer Belustigung sich aufstischten, das hat jetzt seine nebelhafte Gestalt verändert, und ist auf festem Grund und Boden zu einem wirklich gemauerten „Bayreuth“ geworden. Der Nebel hat also ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt: dieses ist das kleine, abgelegene, unbeachtete 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.

Möge nun auch der Spott jener Witzigen bald an der Kleinheit des Lokales, bald an der Ueberschwenglichkeit des damit verbundenen Begriffes sich ergehen, immer verbleibt dem Spottbilde die Eigenschaft eines zum Lokal gewordenen Begriffes, welchen ich jetzt mit grösserer Befriedigung aufnehme, als dies mir einst mit dem sehr sinnlosen einer „Zukunftsmusik“ möglich war.

Somit rage unser provisorischer, wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau des Festspielhauses für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein, welcher es darüber nachzusinnen gebe, worüber Diejenigen sich klar geworden sind, deren Theilnahme, Bemühung und Aufopferung es seine Entstehung verdankt.

Dort stehe es, auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth.

(Gesammelte Schriften und Dichtungen IX. 397/8. 394 408. — Wagner-Encyklopädie I. 46.)

Olympia und Bayreuth.

Ostererinnerungen eines Wagnerianers.

Am Ostersonntag 1893 erblickten wir Nachmittags aus den herrlichen Bergen Arkadiens herabkommend Olympia. Heller Sonnenschein lag auf den grünen Fluren und den Bergen, die das Thal des Alpheios umsäumen, ringsum „lachte die Aue“, und wie echte Osterblumen erhoben überall im frischen Grase rothe, grosse Anemonen ihre schönen Blumenhäupter. — In Olympia, der Stätte, wo das gesammte griechische Volk zu religiösen und künstlerischen Festen einst zusammenkam, waren wir am grossen, christlichen Ostersonntage, und nach dem fernen Frankenlande flogen meine Gedanken, wo ebenfalls in schöner, von Hügeln umrahmter Thalmulde die deutschen Völker zu festlicher Zeit zusammenströmen, um im Parsifal das Wunder des Charfreitags-Zaubers zu erleben. —

So berühren sich die Ideale wahren Menschenthums, auch wenn Jahrtausende dazwischen liegen —: Olympia und Bayreuth, — diese beiden Namen umschliessen Alles, was wahr und rein menschlich ist. —

Olympia ist recht der Ort, wo dem in Andacht gesammelten Gemüthe die ganze freudige Herrlichkeit altgriechischen Wesens zum Bewusstsein kommt. — Wie wunderbar berührten sich hier Religion und Kunst! — Der den Festplatz Betretende erblickt zuerst den älteste Zeit angehörigen Tempel der Hera, dessen mächtige Marmor-Säulen noch bis zu 4 m Höhe aufrecht stehen. — In diesem Tempel wurde der herrliche Hermes des Praxiteles gefunden; und nicht allein stand er einst dort, auserwählte Werke der plastischen Kunst leisteten ihm hier Gesellschaft. — Dem Heraion gegenüber stehen noch die Trümmer des prächtigen Zeus-Tempels, dessen Inneres das als Weltwunder gepriesene Werk des Phidias, das Goldelfenbeinbild des Zeus, barg. — Der Thron, auf dem der Beherrscher der Götter und Menschen sass, sowie die Schranken, welche dieses Bild umgaben, zeigten, von Panainos' Meisterhand gemalt, Darstellungen aus der griechischen Götter- und Helden-Geschichte, welche ebenso, wie die uns noch erhaltenen Giebel-Skulpturen dieses Tempels, tiefe Bezüge aus der Sage zum Ausdrucke bringen, zugleich aber auch, wie besonders die Giebelgruppen, die olympischen Feste selbst mit den Göttern in Verbindung setzen. — Hier in Olympia trugen begeisterte Dichter ihre Werke einer begeisterten Zuhörerschaft vor, sie auf der Kithara selbst begleitend, und so das Wort durch die Musik unterstützend und ausdrucksvoller gestaltend. — Nicht weit von den den Göttern geweihten Orten ist das Stadion, wo die körperlichen Uebungen und Spiele abgehalten wurden. Ihr Ziel war die Veredlung der körperlichen Kräfte; auf Schönheit in der Bewegung war es abgesehen. — Diese Spiele boten dem nach Schönheit dürstenden

Griechen dasjenige dar, was unser Meister auch als wirklich edle und veredelte Tanzkunst in das Kunstwerk mit aufgenommen wissen wollte. —

So finden wir in Olympia eine Vereinigung aller Künste zu einem hohen Ziele, auch mit dem Dienste der Götter verschmolzen. — Die Religion ist der Geist der Kunst, und die Kunst ist Ausdruck der Religion.

Aber noch ist diese Vereinigung eine mehr äusserliche: eine Versammlung der Künste, welche ihre hohen Aufgaben zeitlich und örtlich getrennt zu erfüllen haben; noch kann die Kunst hier nicht ihren höchsten, menschenbefreienden Beruf ausüben. — Diese Macht wurde ihr erst durch die nicht äusserliche, sondern innerliche Vereinigung aller Künste zu der einen, einzigen, untheilbaren Kunst, wie es uns das Werk auf dem geweihten Hügel von Bayreuth darbietet. —

Olympia ist eine grosse und wichtige Vorstufe auf dem Entwicklungs-Wege der Künste zu der Kunst. — In Olympia finden wir noch die nach der Freiheit in der Einheit ringende und sie ahnende, in Bayreuth die wahrhaft befreite, vereinigte Kunst. Und wie diese Kunst wiederum der sinnlich vollkommenste Ausdruck des religiösen Geistes, so bewährt sich auch an ihr auf jenem unserem einzigen „Monsalvat“ das meisterliche Osterwort:

„Erlösung dem Erlöser.“

Reinhold Frhr. von Lichtenberg.

Nürnberger Zeit- und Streitgedanken.

Ein Stücklein von der „Wittembergischen Nachtigall“
des Meisters Hans Sachs. (1523.)

Es thut's nicht anders, wo Christus ist, da muss
sein Judas, Pilatus, Herodes, Kaiphas, Annas, dazu
auch sein Kreuz; oder es ist nicht der rechte Christus.

Luther

in einem Brief an Hartmuth von Kronberg.
März 1522.

Wach auf, es nahet gen dem Tag!
Ich hör' singen im grünen Hag
Ein wonnigliche Nachtigall,
Ihr Stimm' durchklinget Berg und Thal.
Die Nacht neigt sich gen Occident,
Der Tag geht auf vom Orient:
Die rotbrünstige Morgenröt'
Her durch die trüben Wolken geht,
Daraus die lichte Sonn' thut blicken;
Des Mondes Schein thut sich verdrücken.
Der ist jetzt worden bleich und finster,
Der 'vor mit seinem falschen Glinster
Die ganze Herd' Schaf hat geblendt,
Dass sie sich haben abgewendt
Von ihrem Hirten und der Weid'
Und haben sie verlassen beid',
Sind 'gangen nach des Mondes Schein
In die Wildnuss den Holzweg ein.
Haben gehört des Löwen Stimm'
Und sind auch nachgefolget ihm,
Der sie geführet hat mit Liste
Ganz weit abwegs tief in die Wüste;
Da haben's ihr süß' Weid' verlorn,
Hant 'gessen Unkraut, Distel, Dorn.
Auch legt ihn' der Löw' Strick' verborgen,
Darein die Schaf' fielen mit Sorgen,
Da sie der Löw' dann fand verstricket,
Zuriss er sie, darnach verschlicket.
Zu solcher Hut haben geholfen
Ein ganzer Hauf reissender Wolfen,
Haben die elend Herd' besessen
Mit Scheeren, Melken, Schinden, Fressen.
Auch lagen viel Schlangen im Gras,
Sogen die Schaf' ohn' Unterlass
Durch alle Gelied' bis auf das Mark,
Des wurden die Schaf' dürr und arg,
Durchaus und aus die lange Nacht,
Und sind auch allererst erwacht,
So die Nachtigall so hell singet,
Und des Tages Gelenz herdringet,

Der dann den Löwen zu kennen geht,
 Die Wölf' und auch ihr' falsche Weid'.
 Des ist der grimme Löw' erwacht,
 Er lauert und ist ungeschlacht
 Ueber der Nachtigall Gesang,
 Dass sie meld't der Sonnen Aufgang,
 Davon sein Königreich End' nimmt.
 Des ist der grimmige Löw' ergrimmt,
 Stellt der Nachtigall nach dem Leben
 Mit List vor ihr, hinter und neben;
 Aber ihr kann er nit ergreifen,
 Im Hag kann sie sich wohl verschleifen
 Und singet fröhlich für und für.
 Nun hat der Löw' viel wilder Thier',
 Die wider die Nachtigall blecken:
 Waldesel, Schwein', Böck', Katz' und Schnecken;
 Aber ihr Heulen ist alles fehl,
 Die Nachtigall singt ihn' zu hell
 Und thut sie all erniederlegen.
 Auch thut das Schlangengezücht sich regen,
 Es wispelt sehr und widerficht
 Und fürchtet sehr des Tages Licht;
 Ihn' will entgeh'n die elend' Herd',
 Davon sie haben sich genährt
 Die lange Nacht und wohl gemäst't,
 Loben: der Löw' sei noch der Best',
 Sein Weid' sei süsse und gut,
 Wünschen der Nachtigall die Gluth.
 Dergleichen die Frösch' auch quaken
 Hin und wieder in ihren Laken
 Über der Nachtigall Getön,
 Wenn ihr Wasser will ihn' entgeh'n.
 Die Wildgäns' schreien auch „Gagag“
 Wider den hellen, lichten Tag,
 Und schreien ingemeinen all':
 „Was singet Neu's die Nachtigall?!
 Sie kündet uns des Tages Wonne,
 Als ob allein Frucht brächt' die Sonne,
 Verachtet ganz des Mondes Glanz!
 Wohl schwieg' in ihrem Nest sie ganz,
 Macht' kein' Aufruhr unter den Schafen.
 Man sollt' sie gar mit Feuer strafen!“
 Doch ist dies Mordgeschrei umsonst:
 Es leuchtet her des Tages Brunst,
 Und singt die Nachtigall so klar,
 Dass viele Schaf' aus dieser Schaar
 Kehren wieder aus dieser Wilde
 Zu ihrer Weid' und Hirten milde,
 Und melden gleich den Tag mit Schall
 Als wie die holde Nachtigall! —

Die Kunstlehre der „Meistersinger“.

Ein Vortrag von Arthur Seidl.

„In deutschen Landen viel gereist
hat oft es mich verdrossen“ —

dass man unseren Meister doch eigentlich „wenig preist“, so lange man seine „Meistersinger“ nur als eine, wenn schon geniale, Apologie seines eigenen Kunstschaffens zu begreifen sucht, in ihr nur ein „Tendenzdrama“, eine Perlenschnur gleichsam aneinander gereihter „Xenien“ sehen will — Xenien, in dem Sinne etwa, wie sie schon Goethe und Schiller in persönlicher Absicht und zur Vertheidigung ihrer eigenen aesthetischen Positionen den zahlreichen Widersachern unter ihren Zeitgenossen entgegen zu schleudern hatten. Von jeher, seit die „Meistersinger“ um Johannis 1868 zu München die Bühne zum ersten Male beschritten, galt, und zwar allenthalben unter dem Laienvolk, die Anschauung: in diesem Werke habe der „Dichter-Komponist“ nur eine ironische Anspielung auf sein, des freien Künstlers, Verhältniss zur musikalischen Meisterzunft seiner Tage niedergelegt, es sei ihm dabei lediglich um einen galligen Ausfall nicht allein wider seine zeitgenössischen Gegner, sondern — was in der That wohl das Schlimmste dabei wäre — auch auf unsere alten Meister und die ehrwürdigen, von diesen überkommenen Formen zu thun gewesen. Erscheint es nun schon im Hinblick auf die Dichtung, in Sonderheit auf die herrliche Schlussapostrophe des Ganzen und die in ihr sich aussprechende Werthschätzung und Verehrung alles wahrhaft Meisterlichen, an sich völlig unverständlich, wie man jemals zu letzterer Anschauung überhaupt nur gelangen konnte, so wird dieses Missverständniss vollends noch unbegreiflicher nach so verdienstvollen Arbeiten über Wagner's „Meistersinger“, wie diejenigen Frz. Müller's, Ed. Schuré's (eines Franzosen), sowie der beiden Dramaturgen Bulthaupt und Roman Woerner, welche (und zwar namentlich der letztere im Kürschner'schen Wagner-Jahrbuch von 1886) thatsächlich und überzeugend nachgewiesen haben, wie sehr in Wagner's grossartigem Werke alles rein Persönliche, etwa blos Ironisch-Gehässige, vom Künstler gerade getilgt und daraus vielmehr ein allgemein-menschliches, rein theoretisches Drama nun entstanden sei, das in jedem einzelnen seiner Theile den strengsten ästhetischen Anforderungen (wie sie z. B. Schiller an die Komödie als solche stellt), gerecht zu werden vermöge. Was mich freilich betrifft, so möchte ich noch weiter gehen als diese Ebengenannten und im Nachfolgenden zeigen, wie Wagner's Meistersinger nicht nur „den strengsten ästhetischen Anforderungen“ Genüge leisten, sondern auch durch die zahlreich in den Text verstreuten, in allerlei Kunstmaximen, Sprüchen und Sentenzen sich ergehenden ästhetischen Forderungen — weit entfernt, nur einem individuellen und subjektiven Bedürfnisse des Meisters mehr zu dienen — als System die Giltigkeit einer noth-

wendigen und allgemeinen Kunstlehre behaupten dürfen. Gibt uns doch der Meister und Dichter selbst einen gar deutlichen Fingerzeig, wenn er in der bekannten „Mittheilung an meine Freunde“ ausführlich berichtet, wie die heitere Stimmung, der er noch bei der ersten Konzeption der „Meistersinger“ in den vierziger Jahren zu genügen suchte (da er sie als das Satyrspiel zum „Tannhäuser“ auffasste), sich damals nur erst in der Ironie ausgesprochen und sich als solche mehr auf das bloß formell Künstlerische seiner eigenen Richtung und seines persönlichen Wesens, als auf seinen Kern, wie er im Leben selbst wurzelt, bezogen habe. Es steht somit zu hoffen, dass er später, bei der eigentlichen Ausführung dieser „komischen Oper“ in den 60er Jahren, diesen an dem früheren Entwurfe selbst eingestandenen Fehler zu vermeiden gewusst habe. Dann muss aber zu diesem allgemeinen „Kern, wie er im Leben selbst wurzelt“, doch auch in und aus unserem Drama selbst vorzudringen sein: und dies soll denn auch unsere vornehmste Aufgabe bilden. Fürchte man nicht, dass wir dabei allzusehr ins Abstrakte gerathen, allzu leicht in das Gebiet wissenschaftlicher Theorien uns verlieren werden! Wie Wagner, der Künstler, in diesem Drama ein lebensvolles Gemälde deutscher Vergangenheit vor unserem geistigen Auge entrollt, in bedeutungsvollem Bilde, nicht etwa mittels gelehrter Formeln, die tiefste Weisheit drangvoller Gegenwart ausgesprochen hat, so hoffen auch wir, den fruchtbaren Boden blühenden Lebens, das Gebiet der konkreten Anschaulichkeit und unmittelbaren Verständlichkeit nirgends, oder doch nur ganz vorübergehend, verlassen zu müssen. —

Gestatte mir der Leser, ihn gleich in Mitte der Situation zu versetzen: I. Akt, letzte Scene — stürmischer Singschul-Auftritt! Jung-Walther, von dem Gekreisch der über den kecken Eindringling nicht wenig erbosten Meister bereits völlig überschrien, singt sein trotzig-kühnes Frühlingslied, den Schluss der 3. Strophe, zu Ende:

„Der Noth entwachsen Flügel;
es schwingt sich auf zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft,
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'schen Hügel,
dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meister Walther einst mich freit';
da sing' ich hell und hehr,
der liebsten Frauen Ehr':
Auf da steigt,
ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt —
das stolze Minnelied!“ —

„Der Noth entwachsen Flügel“ — das erinnert an ein uns wohl bekanntes Wort aus Wagner's „Kunstwerk der Zukunft“! Und in der That, ist sie nicht uns Wagnerianern allen geläufig, jene herrliche Schluss-

Apostrophe des Meisters an sein geliebtes, deutsches Volk über „Wieland den Schmied“ am Ausgange genannter Schrift? „Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Brust“ — so heisst es dort, beinahe in wörtlicher Uebereinstimmung mit der eben angeführten Strophe — „und sie wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hatte. Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes. (Zu Schwanhilde.) Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings (!) Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig-kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wieder fand. — O einziges, herrliches Volk! Das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wieland. Schmiede Deine Flügel und schwinde Dich auf!“ — Und nun, vergleichen wir vollends diese beiden Zitate etwas genauer miteinander, muss uns das letztere über den kühnen Schmied Wieland dann nicht schier wie ein Vorspiel zu dem späteren Nachspiel des kühnen Ritters Stolzing vorkommen, nicht jenes uns als der Typus gleichsam, das Allgemeine zu diesem Besonderen und Individuellen erscheinen? Wie nun gar erst, wenn wir — die Parallele weiter verfolgend — einzelne Beziehungen wie: Noth — Flügel — Neiding — Jugend — Geliebte — etwas energischer als sonst hervorkehren und uns zu allem Ueberfluss auch noch vergegenwärtigen, dass Wagner in jener Abhandlung unter Volk nach dem entscheidenden weltgeschichtlichen Sinne — wie er selbst sagt — den „Träger der Nothwendigkeit“ verstanden wissen wollte, (d. h. also einer Kraft, welche aus innerem Zwange der „Noth“ eine „Wendung“ der Dinge herbeizuführen vermag) oder mit anderen Worten „den Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinsame Noth empfinden.“

Also: die Noth und wieder die Noth! Der Leser wird nun bemerken, wie dieses einzige Wörtlein für uns gleichsam zum Zauberstabe wird, der uns den Quell sofort frisch und reich aus dem sonst so spröde-verschlossenen Felsen hervorsprudeln lässt. Oder wäre er wirklich noch der Meinung, als gälte es hier nur wieder einen ganz individuellen, vom Meister nur für seine besonderen Zwecke ausgesonnenen und fortgesponnenen, s. z. s. ausgebeuteten Gedankengang? Wäre ihm nicht gleich im ersten Augenblicke vollkommen klar geworden, wie hier ein, man darf sagen: nothwendiges und allgemeines, Lebensprinzip aller Kunst überhaupt berührt ist? Muss ich ihn erst noch erinnern an das altbekannte (Geibel'sche) Distichon:

„Was die Epoche besitzt, verkünden hundert Talente,
Doch der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt!“ —

ein vortreffliches Wort, das doch im Grunde nur die gleiche Idee, wenn auch in anderer Form und in noch weiterer allgemeinerer Fassung zum Ausdruck bringt? Lehren nicht auch die beiden Sentenzen: „Noth macht erfinderisch“ und „Noth lehrt beten“ (genau genommen) das Selbe? Und was sagt schliesslich unser gutes, altes deutsches Sprüchwort: „Wo die Noth am höchsten, ist Gott am nächsten“ — Anderes, als eben dieses: dass solches Gesetz auch auf den Genius seine Anwendung findet, durch welchen ja immer ein Göttliches dann in die Erscheinung tritt, wann die Volksnoth ihren höchsten Grad erreicht?!

Nun meint freilich Schiller, dass der Spieltrieb im Menschen es sei, auf den die Kunst und der Ursprung der Kunst zurückzuführen wäre. Er fasst dies nämlich so, dass im Menschen (wie auch schon im Thiere) aus einem gewissen Ueberfluss, einem Ueberschuss an Kraft, der Spieltrieb erwache, wo dann die müssige Stärke sich selbst einen Gegenstand verschaffe und in zwecklosem Aufwande ihrer eigenen Kraft geniessend sich frei ergehe (so dass, um ein Beispiel zu wählen, der Löwe, wenn kein Hunger mehr ihn nagt und kein Raubthier mehr ihn zum Kampfe herausfordert, mit müssig-muthvollem Gebrüll die hallende Wüste erfülle) — und dies würde ja in der That unseren früheren Ausführungen über die Noth als ein Prinzipium aller Kunst schnurstracks entgegenstehen. Allein Schiller meint dies, kann dies nur meinen hinsichtlich der Form, nicht aber mit Bezug auf den Inhalt künstlerischer Aeusserung, welch' letzterer doch bei unserer Frage nach der Noth vor allem Anderen in Betracht kommen muss.*) Ueberdies bekennt ja der selbe Schiller auch in dem Gedichte „*Die deutsche Muse*“: wie kein Augustisch Alter unserer Kunst geblüht, keines Medicäers Güte ihr gelächelt, wie sich vielmehr der Deutsche aus sich selbst heraus ihren Werth erschaffen habe:

„Darum steigt in höhern Bogen,
Darum strömt in vollen Wogen
Deutscher Barden Hochgesang;
Und in eigner Fülle schwellend
Und aus Herzenstiefen quellend
Spottet er der Regeln Zwang“ —

*) Ueber diesen wichtigen Unterschied wird man sich sofort und zwar so recht anschaulich klar, wenn man Wagner's Lied „Am stillen Herd“ mit Liszt's Concertparaphrase darüber vergleicht: dort ein aus einem inneren Drange der Noth Geborenes — hier der Schiller'sche „Spieltrieb“, eine „Noth des Ueberflusses“ (wie es schon Rochlitz nach Yorik einmal nennt; vgl. „Für Freunde der Tonkunst“ III; Leipzig 1830, S. 354). „Die eingefleischten Aesthetiker kommen und sagen: das sei gar nicht Kunst mehr, sondern Tendenz, wo der Inhalt mächtiger ist als die Form, so wie wir umgekehrt sagen: die vollendete Form ohne vollendeten Inhalt sei gar nicht mehr Kunst, sondern Kurzweil.“ So heisst es einmal bei Luise Otto („Die Mission der Kunst“; Leipzig 1861, S. 84); es wird die eigenste Aufgabe Walther's in unserem Drama bleiben, zwischen jener Skylla eines übermässigen Inhaltes (Tendenz) und dieser Charybdis einer überschüssigen Form (Kurzweil) die rechte Mitte einhaltend, glücklich hindurch zu segeln.

(wie es am Schluss dieses Gedichtes — gleich wie ein Motto auf unseres Junkers Frühlingsgesang — lautet); und den selben Sinn (nur womöglich noch etwas deutlicher herausgestellt) lese ich auch aus folgendem Satze in einem gar anregenden Buche über „*Lebenskunst und Kunstleben*“: „Das Vorrecht der Deutschen ist es, dass ihre Kunst nie im Ueberfluss und in der Fülle erwuchs, sondern stäts aus einer Noth, aus dem Bedürfniss und Drange der Zeit entstand“; wohingegen dem Vordersatze jener soeben zitierten Schiller'schen Verse etwa die Worte unseres Hans Sachs von deutscher Kunst entsprechen würden:

„Blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
Da Höf' und Fürsten sie gefreit,
Im Drang der schlimmen Jahr'
Blieb' sie doch deutsch und wahr“ —

während er ja auch die Meister selbst, da er sie (im III. Akt) Walther'n von ihrer besten Seite zeigen will, „hochbedürft'ge“ und „von Lebensmüh' bedrängte Geister“ nennt, welche „in ihrer Nöthen Wildniss“ sich in und durch die Kunst „ein Bildniss geschaffen“ hätten. — Immerhin ist uns hier mit den Begriffen Form und Inhalt ein gar wichtiges Problem gestellt, auf das wir später an der Hand der Meistersinger-Dichtung noch einmal zurückzukommen haben werden, das wir uns aber für alle Fälle schon jetzt gerne merken wollen. — So sieht man denn, aus den anfänglich rein persönlichen Wagner's sind wir damit nun schon zu recht allgemeinen ästhetischen Erörterungen vorgeschritten; wir treiben bereits — „angewandte Aesthetik“, wenn man's so nennen will.

Es gilt nunmehr, dem Begriff Volk, der in jener Auffassung der „Noth“ so sehr im Vordergrund des Interesses stand und auch in unserem Drama eine so hervorragende Rolle zu spielen berufen scheint, etwas näher zu treten. Denn, wie von tiefsinnigen Denkern längst festgestellt worden ist, dass der Genius — wiewohl er selbst Verkünder einer neuen Epoche, also einer Zukunft, welche in dem Volke der Gegenwart noch nicht vorhanden ist — dennoch im Grunde seines Wesens „kondensirtes Volksbewusstsein“ sei, im Urgrunde des Volkes selbst wurzeln müsse, also auch ohne eine breitere Volksgrundlage schlechterdings nicht gedacht werden könne, so muss sich dieser tiefgeheime Zusammenhang zwischen Genius und Volk dann doch auch in einzelnen Zügen unseres Drama's nachweisen lassen. Haben wir daher früher bereits vernommen, dass unter „Volk“ nicht der Janhagel und nicht „die oberen Zehntausend“, weder die Laien noch die Gelehrten, nicht Meister noch Lehrjunge, wohl aber „die Summe aller Derer, welche eben eine gemeinsame Noth empfinden“, verstanden werden müsse, so werden wir jetzt weiter forschen, wie sich speziell das Nürnberger Volk zur Schule, wie zu Hans Sachs und zu Walther Stolzing verhalte? — Was uns hier vor Allem stutzig machen muss, das ist seine merkwürdige, totale Umwandlung in dem festlichen Treiben am Pegnitz-

Ufer (im III. Akt) gegenüber der Haltung, die es noch die Nacht vorher (im II. Akte) in jener berühmten Prügelscene vor Pogner's Haus beobachtet hatte. Wie ausgewechselt erscheint dies am Vorabend zu Rauferei und üblen Streichen so wohlaugelegte Völkchen: sieht das nicht beinahe aus, wie eine höhere Belehrung darüber, welch' veredelnde und erhebende Wirkung wahre Kunst auf den guten Kern der Menge auszuüben vermöge, welch' verwirrende und zerstörende dagegen „all' Afterkunst und Bänkelsang“? Durften wir uns daher innig erfreuen an der ebenso lebhaften wie verständnissvollen Antheilnahme, die dieses „Volk“ der neuen Kunst, Walther's entzückendem Preisliede, entgegenbringt — wenn es bei diesem schon von selbst — ohne das übliche „Silentium!“ — Stille bewahrt und ganz unvermuthet später in die Worte ausbricht:

„So hold und traut, wie fern es schwebt,
Doch ist's, als ob man's mit erlebt!“

und abermals:

„Gewiegt, wie in den schönsten Traum,
Hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner, wie er zu werben weiss!“ —

— so erscheint uns dies vollends nicht mehr unerklärlich nach allem in unserem Drama Vorausgehenden — um mich verständlicher auszudrücken, bei seinem instinktiven Widerwillen gegen Walther's burlesken Nebenbuhler, der doch aber „im Rathe Sitz' und Stimme“ hat:

„Scheint mir nicht der Rechte! — — —
Der kann nicht 'mal steh'n:
Wie wird's mit dem geh'n? —“

in Sonderheit aber nach der überwältigend herzlichen und warmen Begrüssung „seines“ geliebten und verehrten Hans Sachs durch improvisirtes Absingen einer Strophe aus dessen gewaltig-erhabenem Volks-Choral: „Wach' auf! Es nahet gen den Tag“ — verfasst auf die Reformation und die „Wittenbergisch Nachtigall“, Dr. Martin Luther. Das Volk, das die Reformation verstanden und als Erlösung aus jahrhundertelanger Geistesknechtung begrüsst, das weiss auch die Konsequenzen daraus zu ziehen; es versteht dann auch Freiheit und Fortschritt in Sachen der Kunst gar wohl! Fürwahr, das nenn' ich mir einen Zusammenhang von Volk und Kunst, Einheit von Volksseele und Kunstleben, wie sie ja auch der edle Schusterpoet selber anstreben zu wollen so nachdrücklich betont hat, da er in der bewussten Singschul-Sitzung des I. Aktes die Meister daran gemahnt: „Dass Volk und Kunst gleich blüh' und wachs', bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs!“ — Indessen, wir gehen noch weiter und wollen an dieser Stelle nun auch noch der tiefsymbolischen Bedeutung jener vielgeschmähten nächtlichen Rauferei, die wie ein artiger Shakespeare'scher Zauberspuk vor dem Hornstosse eines — Nachtwächters in Nichts zerstiebt,

auf den Grund zu blicken suchen. Sie hat gar deutliche Spuren (nicht nur auf dem Rücken des würdigen Herrn Stadtschreibers) zurückgelassen, ja sie scheint gewissen Plänen Hans Sachsens förmlich in die Hände zu arbeiten. „Ein Stück absoluter Volks-Autonomie“ — hat sie Franz Müller in seinem verdienstlichen Buche über die „Meistersinger“ schon genannt; „Mich dünkt, die Singschul’ verliess ich kaum!“ — so hatte Jung-Walther, der mit der Geliebten in einer Laube geborgen dieser ganzen Scene bekanntlich unbemerkt beiwohnt, unmuthig ausgerufen. Dies bringt uns auf einen völlig neuen Gedanken. Wie, wenn diese grosse Volks-Rauferei schon vom Dichter selbst als eine Art Nachspiel und Seitenstück zu dem stürmischen, nur gerade noch nicht handgreiflich gewordenen, Singschul-Auftritt vom Nachmittage gedacht worden wäre? Würde dadurch nicht auch die Anwendung einer grossen, instrumentalen und vokalen Doppelfuge als musikalischer Form für dieses wirre Kesseltreiben mit einem Male einen ganz unerwartet tiefen Sinn erhalten, ja eigentlich erst ihre logische Begründung finden? „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ und — „der Apfel fällt nicht weit vom Baum!“ Wo anders sollten’s die Lehrbuben denn herhaben, wenn nicht von ihren Meistern? — Aber merkwürdig: ging’s in der Katharinenkirche, bei den Meistern, wie toll über den stolzen Ritter-Jüngling her, das Laien-Volk hält sich an seinen Nebenbuhler, den aufgeblasenen „Merker“, der gerade Jenem des Nachmittags so gewaltig zugesetzt! Liegt darin nicht etwas wie eine dunkle Ahnung des inneren Zusammenhanges, ein Gefühl des Richtigen? Und wie? Ist’s denn nicht auch der Selbe, der ihnen, den Lehrbuben, heute den Spass und die Freude verdorben, als Sachs so schön, so überzeugend von dem sicheren Urtheile derjenigen gesprochen, die „nichts wüssten von der Tabulatur“? der bei ihrem freudigen Aufspringen von der Bank auf jene Rede hin die übrigen Meister so hämisch auf sie aufmerksam gemacht hatte mit den Worten: „Hei, wie sich die Buben freuen.“ Richtig! er ist’s — just der Selbe. Also —: „Da hieb er ihm den Buckel voll“ — er, nämlich David, der damit den Anfang macht und die Anderen nach sich zieht: so kann selbst ein „Lehrbube“ und angehender „Geselle“, wenn er auch nicht „Meister“ werden kann und noch viel weniger künstlerischer „Genius“ ist, mit seinen kräftigen Fäusten doch ein recht tüchtiger und brauchbarer Pionier, eine Art „Volk in Waffen“ sein, ihm, dem „kommenden Mann“, dem Genius des Friedens, die Bahn zu bereiten! Und das „Volk“? Es ist wahr; wie das in der Regel so zu gehen pflegt, weiss am Ende Niemand mehr, warum denn eigentlich gerauft wurde. Dennoch wird uns dies nicht hindern, in jener „nächtlichen Ruhestörung“ (euphemistisch gesprochen!) einen Akt, wenn auch unbewusster, so doch instinktiver Volksjustiz zu erkennen, durch welchen auf sozialem Boden die Schlacht bereits „geschlagen“ ward, welche auf ästhetischem Gebiete am folgenden Tag erst noch „entschieden“ werden sollte. —

„Unbewusst — das Instinktive“: damit sind wieder zwei Worte gefallen, die — wie sie erst noch der näheren Erläuterung bedürfen (da sie denn sozusagen im Mittelpunkte jedes ästhetischen Systems stehen und eine Kernfrage aller Aesthetik überhaupt ausmachen) — uns auch wieder zu weiteren lehrreichen Ergebnissen auf diesem Gebiete führen werden. Und so wende ich mich denn nun der bekannten aufgeregten Scene in der Singeschule aus dem I. Akte zu, wo Sachs für das Volk eintretend, dessen Antheilnahme an der Urtheilsentscheidung beim Preissingen um Eva von seinen Kollegen fordert. Ich lasse diese Stelle zum volleren Verständniss der Sache, um die es sich dabei handelt, hier mit aller Kürze im Wortlaut nachfolgen. Pagner hat an seine Gabe die Bedingung geknüpft, dass Eva — sie selbst der Preis, und also „keine leblose Gabe“ — auch mit zu Gericht sitzen dürfe; aber nur so, dass sie zwar dem verwehren könne, wem die Meister den Preis zuerkennen, doch nie einen anderen sich erwählen dürfe: „Ein Meistersinger muss es sein; nur wen ihr krönt, den soll sie frein!“ Darauf nun Sachs in ernstgemeinter Güte — augenscheinlich um ein Unglück zu verhüten:

Verzeiht!

Vielleicht schon ginget ihr zu weit.

Ein Mädchenherz und Meisterkunst

Erglüh'n nicht stäts von gleicher Brunst;

Der Frauen Sinn gar unbelehrt

Dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.

Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,

Wie hoch die Kunst ihr ehrt;

Und lasst ihr dem Kind die Wahl zu eigen,

Wollt' nicht, dass dem Spruch' es wehrt:

So lasst das Volk auch Richter sein;

Mit dem Kinde sicher stimmt's überein.“

Es ist doch gar hübsch und eben wieder einer jener feinsinnigen Dichterzüge, wie wir deren in unserer Meistersinger-Dichtung, wofern wir nur suchen wollen, unzählig viele vorfinden können: dass diese Forderung des mit einem für sein Volk so warm schlagenden Herzen begabten Meisters, trotzdem er hier, mit seinem Antrage überstimmt, nicht durchgedrungen, und ohne jedwedes Zuthun von Seiten Pagner's oder irgend eines anderen der Meister, am Schlusse des III. Aktes beim Preis- und Wettsingen selber in buchstäblichem Sinne sich erfüllt! Und was wäre denn nun der eigentliche Vergleichungspunkt zwischen Frauen-Gemüth und Volks-sinn, wie sie hier als gleichwerthig von unserem Meister aufgeführt werden? Offenbar doch nur eben jenes „Unbewusste“, das Kindlich-Naive, die „Unwillkür“ als Natur gefasst! Das Weib wie das Volk erfassen und treffen mit dem natürlichen Instinkte eines unverdorbenen Gemüthes, mit der Kraft eines unmittelbaren Gefühles in der Regel das Richtige, was durch Verstandes- und Vernunftklügelei einer ganzen Welt von Männern

nur zu oft verfehlt, oder doch in seiner ursprünglichen Reinheit getrübt wird;*) und sie beide, sie finden ihren gemeinsamen Berührungspunkt wieder in dem Naiv-Kindlichen oder Kindlich-Naiven; wie es in dem bekannten Sprichwort so treffend charakterisirt erscheint, wenn es heisst: „Und was kein Verstand der Verständigen sieht, erfasst oft in Einfalt ein kindlich Gemüth.“ Wagner spricht auch an anderer Stelle (in der „Mittheilung an meine Freunde“) einmal von diesem dem weiblichen Wesen durchaus eigenen Unbewussten und Unwillkürlichen — bei Elsa nämlich —, nach Erlösung in welchem Lohengrin's Natur, sein Vermögen des „unbewussten Bewusstseins“ (wie er es nennt) hindränge; und es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes, nicht dankbar genug anzuerkennendes Verdienst Wagner's des Dichters, diese alte Wahrheit wieder einmal nachdrücklich eingeschärft zu haben. Uebrigens ist die eben angezogene Stelle interessant und wichtig genug auch in unserem Zusammenhange, um sie hier im Auszuge kurz zu reproduziren, da wir denn statt der Worte Elsa und

*) „Das andere Geschlecht kann und darf seiner Natur und schönen Bestimmung nach mit dem männlichen nie die Wissenschaft, aber durch das Medium der Darstellung kann es mit dem selben die Wahrheit theilen. Der Mann lässt es sich noch wohl gefallen, dass sein Geschmack beleidigt wird, wenn nur der innere Gehalt den Verstand entschädigt. Aber das Weib vergibt dem reichsten Inhalt nicht die vernachlässigte Form und der ganze innere Bau seines Wesens gibt ihm ein Recht zu dieser strengen Forderung. Dieses Geschlecht, das — wenn es auch nicht durch Schönheit herrschte, schon allein deswegen das schöne heissen müsste, weil es durch Schönheit beherrscht wird, zieht Alles, was ihm vorkommt, vor den Richterstuhl seiner Empfindung, und was nicht zu dieser spricht, oder sie gar beleidigt, ist für das selbe verloren. Freilich kann ihm in diesem Kanal nur die Materie der Wahrheit, aber nicht die Wahrheit selbst überliefert werden, die von ihrem Beweis unzertrennlich ist. Das Geschäft also, welches die Natur dem anderen Geschlecht nicht blos nachliess, sondern verbot, muss der Mann doppelt auf sich nehmen, wenn er anders dem Weibe in diesem wichtigen Punkte des Daseins auf gleicher Stufe begegnen will. Er wird also so viel, als er nur immer kann, aus dem Reiche des Abstrakten, wo er regiert, in das Reich der Einbildungskraft und Empfindung hinüber zu ziehen suchen, wo das Weib zugleich Muster und Richterin ist. . . . Der Geschmack verbessert — oder verbirgt — den natürlichen Geistesunterschied beider Geschlechter, er nährt und schmückt den weiblichen Geist mit den Produkten des männlichen und lässt das reizende Geschlecht empfinden, wo es nicht gedacht, und geniessen, wo es nicht gearbeitet hat.“ — „Männer richten nach Gründen; des Weibes Urtheil ist seine Liebe.“ (Schiller.)

„In den Gemüthscharakteren des weiblichen Geschlechtes liegen eigenthümliche Züge, die es von dem unseren deutlich unterscheiden und die darauf hauptsächlich hinauslaufen, sie durch das Merkmal des Schönen kenntlich zu machen. Alle Erziehung und Unterweisung muss daher dies vor Augen haben und alle Bemühung, die sittliche Vollkommenheit zu befördern. Mühsames Lernen und peinliches Grübeln vertilgen die Vorzüge, welche dem weiblichen Geschlechte eigenthümlich sind.“ (Kant.)

„Glaube mir, dieses Mädchen ist Dir weit voraus, und woher“? Durch ihre Geburt, weil sie ein Weib ist. Sie ist als Mensch geboren, — Du und jeder Mann wird heut zu Tage als Philister geboren, und langsam und mühevoll gelangen wir Aermsten erst dazu, Menschen zu werden. Die Frauen, die ganz das geblieben sind, was sie von Geburt an sind, können uns einzig lehren, und wären sie nicht, wir Männer gingen rettungslos im Düten-Drehen zu Grunde.“ (Richard Wagner an Uhlig, S. 40.)

Lohengrin jedesmal nur die Namen Eva und Walther einzusetzen brauchen, um sofort eine gar ernste, tiefere Beziehung unseres Drama's herauszustellen und damit zugleich wieder ein Allgemeines zu berühren. „In Elsa — so schreibt Wagner a. a. O. S. 368 — ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrin's, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Theil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten und nur die nothwendig von ihm zu ersahnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewusste, Unwillkürliche, in welchem das Bewusste, willkürliche Wesen Lohengrin's sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewusste Nothwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt.“ „Durch das Vermögen dieses unbewussten Bewusstseins“, wie er es mit seinem Helden Lohengrin empfunden habe — setzt Wagner noch hinzu — sei ihm selbst „die weibliche Natur zu immer innigerem Verständnisse gekommen!“ —

Das aber ist ja nun auch das seltene Geheimniss aller genialen Erscheinung, ihr eigenstes Wesen: jenes Unwillkürlich-Willkürliche, das „unbewusste Bewusstsein“ (wie wir es jetzt mit Wagner bezeichnen dürfen) in allen ihren Aeusserungen und Gestaltungen; dies die innere Wurzel, die räthselhaft verborgene Triebkraft alles genialen Schaffens. Und wie Eva darin gerade mit dem Volke so innig sympathisirt, so bildet dann auch ihre Person und vor Allem wieder das „Wahllose“ ihrer Liebe zu Walther die so nothwendige Vermittlung zwischen jenem und ihrem gelobten Helden, so recht den Knotenpunkt (wenn dieser Vergleich nicht zu roh erscheint), oder doch die unumgängliche Verbindungsstufe vom Volke zu Walther, der sonst als Ritter und hoher Adelsspross vielleicht zu weit über die Sphäre des Volkes hinausragen würde.

„O lieber Meister, schilt mich nur!

Ich war doch auf der rechten Spur:

Denn, hatte ich die Wahl,

Nur Dich erwählt' ich mir:

Du warest mein Gemahl,

Den Preis nur reicht' ich Dir! —

Doch nun hat's mich gewählt

Zu nie gekannter Qual:

Und werd' ich heut' vermählt,

So war's ohn' alle Wahl!

Das war ein Müssen, war ein Zwang —

Dir selbst, mein Meister, wurde bang!“

So bekennet das gute Kind offenerzig seinem „Freunde“ Sachs in der Werkstatt des III. Aktes. Und dieses Wahllose, dieses unbewusste Müssen und unwillkürliche Drängen, was ist es wiederum Anderes, denn das Ewig-Natürliche, der Ruf der Natur selber? Wirklich neigt sich hierin Eva's Natur gegen das Wesen Walther's, und so werden wir durch jenen Begriff schon von selbst abermals auf den Vergleichungspunkt zwischen Volk und Genius hingeleitet.*) Der Genius im Grunde seines Wesens

*) Es ist gar zu artig und nicht unwillkommen für unseren Gedankengang, dass Eva altdeutsch Ewa: Gesetz, Ehe bezeichnet, also auch das „Gesetzliche“ in sich begreift und durch sie und ihre Liebe somit gleichsam der künstlerische Sieg Walther's erst ermöglicht wird,

ist eben Natur, reinsten, ungetrübtesten Naturquell, — ist Wurzelgefühl und Schwungkraft zugleich, darin wieder eine merkwürdige Vereinigung von „Nothwendigkeit“ und „Freiheit“ bekundend: Natur, nicht Absicht; ein inneres Muss, kein äusseres Soll; die Nothwendigkeit wird ihm zur Freiheit in der Bethätigung seines Wesens, die göttliche Freiheit im Ausleben seiner individuellen Gaben und Anlagen Nothwendigkeit des Seins. So kann er dann gar nicht begreifen, wie „denn das Meisterwerden so grosse Beschwerden machen“ solle; so singt er immer, „wie ihm der Schnabel gewachsen ist“, oder (nach Goethe) „wie der Vogel singt, der auf den Zweigen wohnet“ — eins mit der Natur, er selbst Person gewordene Natur! Und das Merkwürdige dabei ist nur, dass es auch meist einer von den seltenen Vögeln ist, denen der „Schnabel hold gewachsen“, die „Meistern bange machen“, anderen frohen Menschenkindern aber und hin und wieder auch einem einsichtsvollen, selbstlosen Collegen oder Gleichgesinnten „gar wohl gefallen“, in Sonderheit stäts das Volk auf ihrer Seite haben; ein Flügelträger höherer Art, dessen Sang so eigenartig und wundersam, dass es sogar dem, der „wahnbethört sänge dem Vogel nach“, nur „Spott und Schmach bringen“ müsste, weil an ihm allsogleich die unnatürliche Copie, die mechanische Nachahmung des ursprünglich Organischen — mit anderen Worten: die Verzerrung des Styles zur Manier oder gar der Manier zur Manierirtheit hervortreten würde. Wir brauchen nach den Belegstellen hierfür aus unserer Dichtung nicht erst zu suchen; ich habe bereits einige genannt, und sie bieten sich uns ja ohnedies wie von selbst dar. So will ich hier nur noch daran erinnern, dass Walther von sich selbst diesen Zusammenhang seiner Kunst mit der Natur ausdrücklich hervorhebt, und zwar gleich in seinem ersten Strophenliede, wo er so schön schildert, wie er zuerst „zur Winterszeit aus einem alten Buche vom Ahn’ vermacht: Herrn Walther von der Vogelweid“ und dann im Sommer „im Wald dort auf der Vogelweid“ also in der freien Natur das „Singen und Sagen“ gelernt habe; wie denn ja auch Sachs eine so seltsame Erscheinung wie die seinige darnach des Abends unter’m Flieder sich zu erklären sucht mit den Worten: „Lenzes-Gebot, die süsse Noth, die legten’s ihm in die Brust“ — darin zugleich wieder einen leisen Anklang an unsere frühere Betrachtung über die „Noth“ als das eigentliche Agens künstlerischer Produktion verrathend, und später bei gewissen Freiheiten des Junkers in seiner Morgentraum-Deutweise „sich die Lehr’ davon nimmt“: „im Lenz wohl müss’ es so sein!“ — Allerdings, „nur für Natur Sympathie zu hegen“ — das hat seine Gefahren. Aber Walther hat es doch deutlich und klar ausgesprochen, wie er zuerst im Buche gelesen und studirt habe, um erst dann beim Herannahen des Frühlings, mit dem Wiedererwachen der Natur hinaus ins Freie zu wandeln, aus ihr, aus dem blühenden frischen Leben das Gelernte, d. h. den todten Buchstaben, erst recht verstehen zu lernen. Und in der That, weder das: *Non scholae sed vitae*, noch auch das

umgekehrte: *Non vitae sed scholae*, sondern vielmehr ein „*Et scholae et vitae*“ sollte die Devise des wahren Meisters für immer bilden; in die letztere müsste die Thorüberschrift über dem Eingang des berühmten Tübinger Stiftes von Rechtswegen eigentlich umgewandelt werden! Bekanntlich führt auch Goethe Beides in dieser Reihenfolge auf, d. h. die „Lehrjahre“ vor den „Wanderjahren“, und nennt den Helden seines Romans, der diese ernste Schule des Lebens durchzumachen hat, um zur harmonischen Ausbildung des ganzen, inneren und äusseren, Menschen zu gelangen — freilich mehr im sittlichen Sinne des Freimaurerthums, aber immerhin bedeutsam genug — „Meister“. Und weiter: ist denn dies, was Walther da als seine „Schule“ anführt, etwas Anderes, als was schon ein anderer Meister der Tonkunst vom Künstler fordert, wenn er gelegentlich einmal ausruft: „Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und singe dann lustig, wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste, herauskommen! Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wenn die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muss frei schweben, soll sie erklingen“ . . . ? — ein goldenes Wort, bei dem man schier glauben möchte, es sei eigens geschrieben worden, um den Kern unserer Dichtung in knappster Form darzulegen, wüsste man nicht, dass es lange vor dem Erscheinen der „Meistersinger“ schon veröffentlicht ward. Natur — das wollten schon die „Stürmer und Dränger“! Natur — das war es, was man am Ausgange des vorigen Jahrhunderts an Shakespeare, dem wieder entdeckten Shakespeare, so sehr bewunderte! Natur — das ist das grosse Lösungswort, das allem steifen Akademismus der Schablone je und je entgegengeschleudert ward! In dem Begriff der Natur aber liegt Beides: „Das zwingende Muss“ und das „Sich selbst Gesetz sein“, und in diesen beiden Bestimmungen erst recht wieder eine Charakteristik des Genie's — wie Schiller von Columbus sagt:

„Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde;
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiss.“

So muss schliesslich ein jeder echte Genius mit Luther von sich sagen können: „Ich stehe hier und kann nicht anders. Gott helfe mir! Amen.“ (Ein Beckmesser freilich meint: „Ich kann auch anders!“ und „baut auf Sachs und dessen Popularität“). So gilt von allen Genie's, was hier Sachs nur am Junker „ganz besonders bemerkt“ haben will: dass „wie er musst' — so konnt' er's!“ Denn der Genius „stellt sich selbst die Regel“ und „folgt ihr dann“; ganz wie schon vor Jahrzehnten der selbe Schiller es von ihm ausgesagt:

„Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's! Was Du thust, was Dir gefällt, ist Gesetz.“

Und da mag's denn wohl auch von ihm heissen: „Was nicht nach Eurer Regeln Lauf, sucht davon erst die Regeln auf!“ oder „Kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler d'in!“ — wie es auch

immer von ihm heissen wird, heissen muss: „Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt“ und andererseits auf ihn jederzeit jenes schlagende: „heut' hast Du's erlebt!“ auf das zeitlich beschränkte: „Wann ward es erlebt?“ eines engen Alltags-Bewusstseins vollgiltige Anwendung finden wird. Das Alles gehört zu seinem Wesen, ist ihm ureigenthümlich und eingeboren — das darf uns also nicht weiter an ihm befremden. Hingegen: auf das beharrliche und unentwegte Fortschreiten in der einmal betretenen Bahn — darauf kommt es vor Allem an. Das: „Verliess er unsere Gleise, schritt er doch fest und unbeirrt“ — wird so zum Kriterium aller genialen Erscheinung, zum Prüfstein gleichsam für die Erkenntniss wahrhaft genialer Kraft. —

Wir haben vom „Genie“ gesprochen, dessen „Noth“ die „Flügel“ entwachsen. Vergessen wir auch den „Vogel“ nicht ganz. Es wird in unserer Dichtung zu oft auf ihn hingewiesen, als dass wir ihn hier vollständig übersehen dürften. Auch darin haben wir ein dem genialen Wesen durchaus Eigenthümliches vor uns. Denn wie es nun schon einmal klar ist, dass wir uns auf alle Fälle einen stolzen, besonders ausgezeichneten und seltenen Bewohner des Aethers, „einen Vogel wunderbar mit gold'nem Flügelpaar und strahlend hellem Gefieder“ darunter zu denken haben, so scheint auch schon aus der Zoologie und der Thierpsychologie im Besonderen als eine alte, durch zahlreiche Beobachtung hinlänglich gestützte, naturwissenschaftliche Erfahrung hervorzugehen, dass sein Erscheinen stäts, nicht nur der „neidischen Raben heiseren Chor“ und der „lichtscheuen Eulen ohnmächtiges Kreischen“ weckt, sondern in der Regel auch, wie der Komet seinen Schweif, ein ganzes Heer leichter befiederter „Elstern, Krä'h'n und Dohlen“ nach sich zieht, die — weil sie nicht ganz bis zu seiner unvergleichlichen, unnahbaren Höhe hinanreichen, d. h. auffliegen können, — ihre traurige Impotenz durch desto grösseres Lärmen und Schreien zu maskiren suchen. „Er ist doch auch nur ein Vogel, wie wir alle, und will immer über uns fliegen!“ so rufen sie laut in schlecht verhehltem Aerger. „Der Beruf des Vogels sei doch eigentlich das Schwimmen“, orakelte der Schwan, und: „er solle mit ihr auf der schmutzigen Erde einherwatscheln“ schnatterte die fette, behäbige Gans; ja, die Ente meinte gar: „Die Gans sei doch nur eine grössere Ente und gewisse Leute zögen ihr Fleisch demjenigen der ersteren vor!“ — Wir kennen ja auch jene Stelle aus einem Briefe des Meisters an Franz Liszt vom Juni 54: „Es flog ein Adler über das Haus! Ein gutes Zeichen! — Es lebe der Adler! — er flog herrlich — die Schwalben waren sehr befangen!“ Es ist die alte, ewig neue Geschichte vom „Kräh-Winkel“; und ich habe damit nur eine fabelhafte Paraphrase gegeben des alten, leidigen: „Wer als Vogel ward geboren, der hat unter Vögeln den schlimmsten Stand!“

Da wären wir denn nun also glücklich bei dem lieben Capitel „Zunft“ und „Rezensententhum“ angelangt! Denn während bewusster Vordersatz bei

Wagner in dem Wortlaut: „wer als Meister ward geboren“, uns zugleich ein für allemal die Lehre predigt: dass echte Meisterschaft eingeboren sein muss und gar niemals bloß angelernt werden kann, scheint der Nachsatz: „der hat unter Meistern den schlimmsten Stand“ ein ewig und allenthalben giltiges Gesetz jeder genialen Mission auf Erden zu begründen, jenes Gesetz, nach welchem das Genie, und zwar jedes Genie, das Genie wie es zu allen Zeiten war und zu allen Zeiten sein wird, allerorten und allenthalben, gegen eine mächtig grosse, ebenso träge und bequeme als in ihrer Trägheit und Bequemlichkeit böswillige Masse, schlechthin „Zunft“ genannt (die sich schon vor seiner Geburt ordentlich gegen es verschworen zu haben scheint) anzukämpfen, sich bei Beginn seiner Laufbahn erst mit einer ganzen Welt von Philistern und Kritikastern auseinanderzusetzen hat.*) Konnte doch H. v. Wolzogen irgendwo einmal treffend das Genie als das „Ewig-Genierliche“ schlechtweg definieren und dabei den Ausspruch thun: dass sich in einem Volke seine Fähigkeit zum Schlechten immer erst dann völlig offenbare, wenn ein Genie auf seine grosse Weise ihm neue Dinge sage; dergestalt also, dass jeder Genius gewissermaassen zum „Gemeinheitspegel seiner Nation“ zu werden pflege. — Zwar bittet der Junker selbst im I. Akt seinen biedereren Gastfreund Pogner darum: in die Zunft mit eingeschlossen zu werden; allein er thut dies in seiner weltunkundigen Einfalt und Unschuld, bevor er das Wesen dieser sonderbaren Handwerker-Gilde eigentlich recht kennen gelernt. Später ist er bekanntlich etwas anderer Meinung, will auch nach errungenem Preise sogar „ohne Meister selig sein!“ So meint auch der Genius, da er zum ersten Mal mit dem Neuen, welches zu verkünden er auf dem Herzen hat, in die Welt tritt, nach seinem rein natürlichen Gefühl, er brauche sein Werk nur vorzuzeigen, seine Idee zur Prüfung nur erst vorzulegen, um sie alsbald auch schon allseitig anerkannt, ja als etwas längst Ersehntes vielleicht mit Freuden begrüsst zu sehen; bis er dann freilich bald darauf mit Erstaunen erst den mächtig zähen Widerstand gewahr wird, dessen standhafte Besiegung und Ueberwindung so recht die Tragik seiner irdischen Mission ausmachen soll. Der Grund hierfür liegt immerhin etwas tiefer, als man für's Erste wohl annehmen möchte; es ist der selbe, der auch hinter jener Thatsache steckt, dass ein Edler erst nach dem Tode (womöglich erst nach einem grösseren Zeitraum von Jahren) heilig gesprochen werden darf. Um in einen gewissen Nationaltempel (sei es nun das italienische Pantheon, oder die englische Westminster-Abtei, oder die Regensburger „Walhalla“) einzugehen, muss einer zuvor gestorben sein, in die Kategorie der Volksklassiker avancirt man erst — im Sarge. Mit anderen Worten: „Der Gerechte muss viel leiden“, und „der Prophet gilt nicht nur nichts in seinem Vaterlande“, er gilt auch

*) Schon vor anderthalb hundert Jahren hat es Jonathan Swift ausgesprochen: erscheine ein wahres Genie, so könne man es immer daran erkennen, dass alle Dummköpfe ein Bündniss dagegen geschlossen haben.

noch nichts zu seinen Lebzeiten. Natürlich; denn um als Prophet anerkannt, als Vorkünder einer neuen Sache, einer neuen Zeit begriffen zu werden, muss diese Sache, diese neue Zeit selbst schon da sein, auf dass sich eben an ihr bestätige, dass er auch wirklich dieser „Seher“ war.*) Aber die guten Leute vergessen dabei leider immer, dass auch die ehrwürdige, glorreiche, so viel gefeierte Vergangenheit einmal Zukunft und Gegenwart gewesen sein musste, dass alle ideale Zukunft bereits in der realen That der Gegenwart (als Potenz) vorhanden und diese liebgewonnene Gegenwart im nächsten Augenblick schon zur Vergangenheit geworden ist: unwiederbringlich verloren, wenn sie nicht benützt und — gewonnen worden! Und schon gar die Lobhudler der „guten alten Zeit“, sie übersehen für gewöhnlich vollkommen, dass diese Zeit, bei der sie in der Erinnerung sich so wohl und heimisch fühlen, auch einmal neu und womöglich gar stürmisch gewesen. Oder — wie einer einmal sagte — liesse sich nach all' diesem eigentlich nichts „Unklassischeres denken, als der liebe Gott selbst, der doch immer wieder Romantiker erschafft, die das Klassische stürmen und das Althergebrachte stürzen“. — Um nun zunächst das stark hier mit hereinspielende, bereits früher kurz gestreifte Thema: Kritik (oder — wenn man lieber will — Aesthetik, denn zwischen beiden besteht noch immer ein beträchtlicher Unterschied) voranzunehmen, sei zunächst in unserem Gedächtniss aufgefrischt, dass Beckmesser sowohl im Stadtmagistrat Nürnberg's als „Schreiber“ fungirt, als auch in der Meistersinger-Zunft augenblicklich das „Merkeramt“ versieht. Ausgezeichnet! Er muss also „registriren“ und „kritisieren“, aufpassen, wo Eines am Zeuge zu flicken, muss die Fehler „ankreiden“, Verstösse „merken“ — der leibhaftige „Rezensent“, wie er im Buche steht, der gewerbsmässige, dem Kunstwerk lahm nachhinkende, impotente, unproduktive Kritiker, der offizielle „Referent“ voll hochnasigen Dünkels und gespreizter Anmaassung; der Kritiker von Profession, wie er nicht sein soll, aber trotzdem (vielleicht auch gerade deshalb) immer ist, war und sein wird! Nicht mehr der einzelne Sixtus Beckmesser, ein ganzer Menschheits-Typus, das Beckmesserthum als solches steht vor uns (worauf schon Stinde ungemein feinsinnig aufmerksam gemacht hat). Und fürwahr, dieses Beckmesserthum, es hat existirt, die Beckmesser's haben gelebt zu allen Zeiten. Sie erkennen ihren Beruf vornehmlich darin, „das Strahlende zu schwärzen und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n“; sie verehren in dem Zoilus des klassischen Alterthums, der bekanntlich an einem Homer und Platon sein Mütchen kühlte, ihren geistigen Urahn; sie fanden schon in Haydn'schen und Mozart'schen Suppen, von denen sie sich trotzdem nährten, so manches Haar und in Beethoven's Auge gar einen grossen Splitter, während sie freilich den

*) Alte Sprachen gehen sogar so weit: „Prophet, Wahnsinniger und Gottloser“ durch ein und das selbe Wort zu bezeichnen; vgl. Lombroso: „Genie und Irrsinn“ (Reclam) S. 258 f.

Balken in ihrem eigenen Auge nie sahen, nie sehen konnten. Etwas durch und durch Herostratisches liegt in ihrem Wesen; sie machen sich durch Tempelschändung in der Weltgeschichte bemerklich, weil sie durch die Kunst des Tempelbaues berühmt zu werden nicht vermögen*). Stäts auch wäre ihr Urtheil reifer, hörten sie besser zu.***) Wie dagegen echte, d. h. produktive Aesthetik und wahre, d. h. berufene Kritik einem erhabenen, durch seine Genialität und Majestät, durch Grösse und Weihe überwältigenden Kunstwerke gegenüber sich verhält, das lassen uns Hans Sachsens beschauliche, verständnissinnige und (das ist wichtig und wesentlich!) — kongeniale Betrachtungen am milden Abend des selben Tages, da dies Unerhörte sich zugetragen, von ungefähr ahnen, wenn er dort anhebt mit den Worten:

„Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark, so voll!
Mir löst er weich die Glieder,
Will, dass ich was sagen soll.
Was gilt's, das ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm' einfältig Mann!“

Das Wort angesichts hehrer Meisterwerke kann nur stammeln, kann nur versuchen, den tiefen Eindruck, das innere Erlebniss zu umschreiben, günstigsten Falles das Erschaute nachzuschaffen, die Sprache der Töne poetisch wiederzudichten. Nicht mit dem kritischen Verstand, mit dem warmen Gefühl sucht der richtige Aesthetiker dem Kunstwerke beizukommen, und „fasst er es ganz“, dieses Unerschöpfliche — so „kann er's nicht messen“. In diesem Sinne berichtet schon Winkelmann von sich, dass er ein Kunstwerk zuvor immer eine volle Viertelstunde auf sich habe einwirken lassen, um erst dann aus der dadurch erzeugten Stimmung heraus, auf Grund solchen Gefühls-Eindrucks das Ganze beurtheilen zu lernen. „Wer den Dichter will versteh'n, muss in Dichters Lande geh'n“ — betheuert ja auch Goethe; und darin wiederum liegt zugleich die Berechtigung jener von Meistern wie Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner mit allem Nachdruck verfochtenen Forderung: dass die Kritik in die Hände der Künstler überzugehen habe und dass die echte, kongeniale und produktive Kritik nur vom Künstler durch das Medium der Phantasie vertreten werden könne. Franz Brendel zwar musste seiner Zeit eine Korrektur dieses Satzes eintreten lassen, indem er darauf hinwies, wie die Betheiligung der Künstler an der Kritik vom Uebel sein müsste, wenn sie die Alleinherrschaft an sich reissen und die nüchterne Verstandsprüfung

*) Vgl. Raimund's: „In einem Lobgedicht gewinn ich keinen Preis; ich bin zum Schimpfen auf die Welt gekommen.“ Es sind Worte des Narren (der die „Kritik“ vorstellt) in des lebenswürdigen Dichters Allegorie von der „gefesselten Phantasie“ — einem Stück, das überhaupt gar manche Berührungspunkte mit unserer Komödie aufweist und als Raimund's „Meistersinger“-Dichtung aufgefasst werden dürfte (s. „Bayr. Taschenbuch“ 1890, S. 23 ff.).

**) Siehe F. v. Hausegger: „Das Jenseits des Künstlers“, S. 299.

gänzlich verdrängen wollten, wie sie hingegen als ein grosser, bedeutender Fortschritt zu begrüßen sei, wenn beide Parteien zusammenarbeiten und sich gegenseitig ergänzen wollten. Aber schon aus diesem letzteren Zusatz wieder erhellt und wird hoffentlich auch weiterhin nicht mehr ernstlich bezweifelt werden, dass wir auf unsere Künstler zu hören, auf die mancherlei Bekenntnisse aus der geheimen Werkstätte ihres Schaffens weit mehr, als dies bisher geschehen (oder: nicht geschehen) zu achten haben werden, wenn wir den arg verfahrenen Karren unserer Aesthetik aus dem Sumpfe, in den er augenblicklich gerathen, noch bei Zeiten herausziehen wollen! — Liegt nun schon eine gar feine und tief sinnige Ironie in der bekannten Wendung am Schlusse unseres Drama's, dass nicht einmal ein eigenes Elaborat seiner Feder, sondern vielmehr nur das verhunzte und missverständlich aufgefasste Lied Walther's selbst es ist, welches den „würdigen Herrn Stadtschreiber“ zu Falle bringt — ein Faktum, das die unvermögende Arroganz in ihrer ganzen Fadenscheinigkeit und Nacktheit enthüllt: so geht zu unserer Beruhigung als eigentliches und letztes „Fabula docet“ aus dem Ganzen zudem noch dieses hervor, dass die „Merker dieser Welt“, wie hartnäckig sie auch stäts allem Genialen ein Bein stellen und es unserem Volke zu verleiden suchen, es verzerren und verkleinern mögen, wie sehr sie sich auch immer wieder anstrengen: „Wie sie das frohe Singen Zu Schaden könnten bringen!“ — dennoch bei dem gesunden und kernhaften Wesen dieses unseres Volksthums, in deutschen Landen, auf deutscher Erde, jenes höchste Ideal auf die Dauer uns nicht verdunkeln können, also auch nicht das letzte Wort behalten, geschweige denn im Kampfe mit dem Genie den Sieg je davon tragen werden. Dies jedoch wollen wir nicht versäumen, bei dieser Gelegenheit etwas genauer zu untersuchen, was denn eigentlich dieser Menschenspezies jenen festen und breiten Rückhalt darbietet, in dessen Besitze sie sich so sicher und so machtvoll dünken, auf dem sie sich wie in einem ausgetretenen Geleise so fröhlich tummeln und munter ihren Gemeinplatz treten; kurz: wie wohl der Boden beschaffen sein mag, der solche Gewächse treibt. Es versteht sich ganz von selbst, dass damit nichts Anderes gemeint sein kann, als die ehrsame Meistersingerzunft selber, jenes Institut, dessen Wesen, Charakter und Tendenz — mein' ich — klar genug hervorleuchtet aus der einen wohlverbürgten Thatsache, dass im Jahre 1839 die zu Ulm noch bestehende, damals freilich bis auf vier Mann zusammengeschrumpfte, letzte „Meistersingerzunft“ sich in den dortigen „Liederkrantz“ auflöste und dass der vermuthlich allerletzte Meistersänger, der überhaupt noch existirt — gegenwärtig vielleicht „Nachtwächter“ in Memmingen ist!*) Man braucht ja nur den Namen „Liedertafel“ zu vernehmen, um sofort zu wissen, dass man es da nicht eben mit einem „ragenden Gipfel“ der Kunst zu thun

*) Vergl. Tappert: „Zur Gesch. d. Meistersanges“. (Musik. Wochenblatt, Jahrg. 1884.)

hat; und dass der Titel „Nachtwächter“ auch nicht gerade der schmeichelhafteste und ehrenvollste ist, weiss ohnedies Jeder! Nun hat uns aber der moderne Dichter der „Meistersinger“ unter gar vielen feinsinnigen und beachtenswerthen Zügen, mit denen er die biederbe Gesellschaft ausgestattet und vor unserem Auge verlebendigt hat, auch einen an die Hand gegeben, der — sollten wir je um eine Gesamtcharakteristik dieser Zopf-Vereinigung verlegen sein — wie wenige geeignet erscheint, uns gleich in medias res einzuführen. Hans Sachs, im Gespräch mit „lieb Evchen“ die Meister persifolierend, lässt sich nämlich ein gar schlimmes, bedeutsames Wort über sie entschlüpfen:

„Was wir erlernt mit Noth und Müh',
Dabei lasst uns in Ruh' verschnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
Sein Glück ihm anderswo erblüh'!“

— so eifert er, Evchen schalkhaft zu täuschen, im Sinne der erpichten Meister gegen den Ritter. Hier fasse man den Vers: „Dabei lasst uns in Ruh' verschnaufen“ schärfer ins Auge: dahinter steckt Etwas von jenem in der Physik so wohlbekannten „Gesetze der Trägheit“, von dem „Beharren der Materie“. Sollte diese Erscheinung sich nicht auch auf anderen Gebieten des Lebens wiederholen, vielleicht ebenso auch dort sich als ein nothwendiges und allgemeines Gesetz herausstellen? Warum auch nicht, wenn wir nur bei der Materie bleiben wollen und nicht allzu sehr auf Geist oder geistige Interessen dabei Anspruch erheben? Wie, wenn am Ende gar die Naturgeschichte des thierischen, rein materiellen und prosaischen, Menschen darin entdeckt wäre, in jenem einzigen Verse sich eine ganze Lebensbeschreibung des — „Philisters“ entpuppt hätte? — einer Menschenspezies, die ja auch schon in den Schiller'schen Versen:

„Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme“

nach anderer Seite hin treffend genug charakterisirt erscheint.

Da haben wir's — das „erlösende Wort“, das Stichwort! Sofort eröffnet sich uns die weiteste Perspektive. Schon Schumann hatte mit ihm zu kämpfen; der Davidsbund war ja dieses Meisters geheime Lieblings-Idee, „Kampf der Davidsbündler wider die Philister“ sein grosses Lebensmotto und die „Davidsbündler-Tänze“ mit der „Marseillaise“ (dem Lied der Revolution) gegen den „Grossvater-Tanz“ (als „Philisttermarsch“ gedacht) spuken allenthalben in seinen Jugend-Kompositionen. Ja, noch weit mehr: die Sache stammt ja schon aus alter, uralter Zeit. Oder war es etwa nicht David, der wackere Held, der — ein Knabe nur — „der Philister grössten“, den prahlerischen Riesen Goliath, erschlug? Und ist dieser selbe David nicht zugleich der Mann des „Saitenspieles“, jener berühmte Sänger, der in Gemeinschaft mit der Harfe, also durch eine Vereinigung von Wort und Ton, so tiefen Seelenbewegungen Ausdruck gab und damit so grosse

seelische Wirkungen erzielte? Man sieht, wir kommen aus den Fragezeichen gar nicht mehr heraus; die Fragen drängen sich ordentlich — die eine die andere — und bestürmen uns. Und nun — halten wir auf der nunmehr erklommenen Höhe einen Augenblick inne und blicken wir einmal hinab auf das behäbige Zunfttreiben unserer bürgerlichen, gewerbetreibenden Sangesmeister: fallen wir nicht geradewegs „aus den Wolken herab“, wenn wir da lesen, dass sie den „König David“ in ihrem Schilde führen? Sie, diese Handwerker-Seelen einen „David“ zum Patron erheben! Klingt das nicht fast wie Hohn? ist das nicht schon Blasphemie? Nun — er ist auch darnach, dieser David: „mit der Harfen und langem Bart“, der alte, der schwachgewordene „König“. Und jetzt begreifen wir auch jenen Gegensatz erst so recht, den Evchen im ersten Akte dem von Magdalena gemeinten Zunftbilde gegenüber mit ihrem Ideal-Bilde vom jungen Recken David, dem Helden, „dess' Kiesel den Goliath warfen, von lichten Locken das Haupt ihm umstrahlt“ (wie ihn uns Meister Dürer gemalt) empfunden haben mochte!*) — Freilich sagt Jansen in seinem verdienstlichen Buche über die Schumann'schen „Davidsbündler“: „Die Idee, David als Schutzheiligen zu verehren, sei nicht neu,“ und weist dabei auch auf die alte Meistersinger-Gesellschaft und deren Kunstbestrebungen hin. Allein diesen Meistersingern war eben das seltsame Unglück widerfahren, dass sie David, ihren Lieblingshelden — zum Philister machten. „Revolution gegen alle Philister!“ so muss aber das entscheidende Lebensmotto wahrer Kunstbewegung heissen — das muss uns von der Zunft hinweg auch wieder unserem Sangeshelden zuführen. — Revolution! Wirklich? Oder nicht vielmehr doch nur Reformation? Eine ernste und gewichtige Frage, die ein völlig neues Element in die Diskussion mit hereinbringt. Der Leser gestatte mir, zu diesem Zwecke noch einmal etwas weiter auszuholen. —

Ich habe bereits früher einmal davon gesprochen, dass der Genius Wurzelgefühl und — Schwungkraft sei; wir haben auch gehört, dass er ein stolzer, kühner, hochanstrebender Vogel mit gewaltigem Flügelschlag sei, dass er sich, wie Wieland, seine Flügel aus Noth selbst geschmiedet habe. Ich sagte ausdrücklich Wieland und nicht Ikarus, der bekanntlich wächserne Flügel trug und an der Sonne dann jämmerlich verbrannte: der echte Genius muss den Sonnenflug vertragen können! Nun lese ich da irgendwo den Satz: „Der Genius bricht sich entweder Bahn oder — den Hals.“ Und dass ich's nur gestehe, er frappirt mich nicht wenig. Das scheint mir denn doch nicht ganz richtig, so geistreich es auch klingen mag; denn dann war er eben bloß Ikarus, nicht Wieland — Wachsvogel, kein Genius! Oder wäre er am Ende nur kein wirklicher, also ein falscher Genius gewesen? Gibt es sogenannte falsche Genies nach Analogie der

*) Eine ganz ähnliche „Metamorphose“ lässt sich auch in einer anderen Beziehung verfolgen, wenn wir nämlich sehen, wie der Erzengel Michael, der hl. Streiter des Herrn, allmählich zum „deutschen Michel“ (Spiessbürger) werden kann! —

„falschen Propheten“? Kennt man wohl gar verschiedene Unter- und Abarten von Genie, etwa wie blosses Strohfeuer vom richtigen Holzfeuer und dieses wiederum von der wärmenden Torfgluth sich unterscheidet? — d. h. behielte jener Satz doch auch wieder seine Wahrheit, in einem gewissen, ganz bestimmten Sinne nämlich? Meine Leser alle wissen und haben es gewiss schon oft gehört: man ist für gewöhnlich rasch bei der Hand, den Unterschied zwischen Genie und Talent auf eine kurze und prägnante Formel zu bringen — eine Art äussere Etiquette dafür aufzutreiben, wie deren ja leider gar viele in unserem Leben umlaufen, um sich dann mit der Zeit zu dürrn Gemeinplätzen auszutrocknen. So pflegt man z. B. zu sagen: Genie schafft, Talent arbeitet; Genie produziirt und Talent reproduziert; das Genie erfindet, das Talent entdeckt nur. Oder man sagt wohl auch: der Genius gibt das „Was“ und das „Wie“ in Einem zusammen, er erzeugt sich das „Wie“ selbst aus dem „Was“, während das Talent nur immer das „Wie“ zu geben und neu zu bearbeiten vermag. Andere wieder meinen (ganz populär die Sache anpackend): das Genie sei die Sonne, das Talent der Mond der Menschen. Rob. Schumann, der in diesen Dingen sehr hell sah, behauptet einmal: „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, dass sie die hergebrachte Form beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, dass sie sie erweitern; nur das Genie darf frei gebären“, und setzt also hier zweierlei Rangstufen von Talent, aber wohl-gemerkt, nicht von Genie. An einer zweiten Stelle spricht er u. A. einmal von „Talenten, die einen Weg, wenn auch nicht eigen gebahnt, so doch eigen fortgeführt haben.“ Carrière endlich pflegte den Unterschied beider immer in dem Satze zusammen zu fassen: „Das Genie gibt neuen Most in neuen Schläuchen; das Talent höchstens neue Schläuche zum alten Most.“ Ich will damit nun nicht etwa sagen, dass alle diese Aussprüche nicht eine mehr oder minder tiefe Wahrheit enthielten; es scheint mir damit nur noch lange nichts gesagt darüber, ob das Genie vom Talent nur dem Grade (quantitativ) oder aber dem Wesen nach (qualitativ) verschieden sei, also dass nicht die Begabung, sondern die Gesinnung das charakteristische Merkmal am Genie ausmachen würde; und vor Allem ist jene Klasse von „Genie's“ in keiner der vorhandenen Rubriken so recht unterzubringen, die als „Stürmer und Dränger“ einen allgemeineren, später immer wiederkehrenden Typus in der Kunstgeschichte bilden. Soll man diese etwa als diejenigen definiren, welche das „Was“ setzen, ohne auch das „Wie“ dafür finden zu können, die es vor lauter Inhalt zu keiner Form bringen und eben daran dann meistens — „sich den Hals brechen“? Jene Revolutionäre der Kunst, die Titanen und Himmelsstürmer, welche maass- und formlos, nur dem romantischen Triebe einer zügellosen Natur gehorchend, dabei nicht zugleich auch der klassischen Besonnenheit gerecht werdend, im Anstreben den Boden unter den Füßen verlieren, über der Schwungkraft ihres Wurzelgefühls vergessen und dann — herabstürzen aus

grausiger Höhe? Um gleich wieder konkreter zu werden: steckt in unserem Ritter Stolzing nicht doch etwas von einem solchen genialen „Stürmer und Dränger“, so ein kleiner Sprühteufel, der das griechische „*Μηδὲν ἀγάν!*“ (Kein Uebermaass!) hier und dort ein wenig zu missachten scheint? Der Leser erinnert sich wohl noch der bei Schiller's Theorie vom „Spieltrieb“ leichthin berührten Frage nach dem Verhältniss von Form und Inhalt zu einander, und wie ich dort versprach, später noch einmal ausführlicher darauf zurückkommen zu wollen. Er wird nun sonder Mühe erkennen: diese beiden Begriffe treten uns hier erneut wieder entgegen; wir stehen eben jetzt sozusagen inmitten des Problems selber. Und, als wollte sich uns dieses nun auch noch verschärfen und gewaltsam zu einer Lösung drängend sich auf's Alleräusserste zuspitzen, dringt soeben Walther's zage Frage an unser Ohr: „Ein schönes Lied — ein Meisterlied: wie fass' ich da den Unterschied?“ Hier, wenn überhaupt, muss die Frucht zum Reifen kommen! Wir lauschen also wohl am Besten gleich mit ihm auf Hans Sachsen's, des gereiften Meisters, weise, wohlüberdachte Lehren über diesen bedeutsamen Punkt, der sich uns da mit einem Male zum „springenden“ Punkt der ganzen Kunstlehre gestaltet. Vielleicht, dass sie auch uns die erwünschte Belehrung bringen und uns über unsere geistigen Skrupel hinüber zu helfen vermögen! „Mein Freund“ — so beginnt unser Schusterpoet und -Philosoph zugleich (der hier nicht nur in seiner Werkstatt, sondern vielmehr auch aus der Werkstatt seines geistigen Schaffens zu reden scheint):

„Mein Freund, in holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben
Zum sel'gen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit,
Ein schönes Lied zu singen
Mocht' vielen da gelingen:
Der Lenz, der sang für sie. —

Kam Sommer, Herbst und Winterszeit,
Viel Noth und Sorg' im Leben,
Manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit:
Denen's dann noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die.“

Wir stutzen! Heisst das mit dem Inhalt beginnen und mit der Form aufhören? Zuerst genial sein und dann als Talent seine Laufbahn beschliessen (wie man dieses z. B. Schumann's künstlerischer Entwicklung zum Vorwurf gemacht hat)? Was sagt Jung-Walther dazu? Der scheint für derartig tiefsinnige Spekulationen im Augenblick nur wenig empfänglich und weiss damit offenbar noch nichts Rechtes anzufangen; er hat nur einen Gedanken jetzt, den an die Geliebte, die Einzige: „Ich lieb' ein Weib und will es frei'n, mein dauernd Ehgemahl zu sein!“ — so lautet seine *ultima ratio*. Da sind nun aber wir es, die ihm ein Wort des Dichters über die „Kunst“ entgegenzuhalten haben, jenen Vers des von mir heute bereits viel zitirten Schiller, nämlich: „Wer um die Göttin freit, suche das Weib nicht in ihr!“ Auch Sachs hat Walther'n schon vorher mit Bezug auf die stürmische Singschul-Scene des vergangenen Nachmittags diesen interessanten Unterschied klar zu machen versucht mit der herzlichwohlmeinenden Ermahnung:

„Euer Lied, das hat ihnen bang gemacht;
 Und das mit Recht: denn wohl bedacht,
 Mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
 Verführt man wohl Töchter zum Abenteurer;
 Doch für liebsel'gen Ehestand
 Man and're Wort' und Weisen fand.“

Aber Sachs erklärt sich im Folgenden noch deutlicher:

„Die Meister-Regeln lernt bei Zeiten,
 Dass sie getreulich euch geleiten,
 Und helfen wohl bewahren,
 Was in der Jugend Jahren
 In holdem Triebe
 Lenz und Liebe
 Euch unbewusst ins Herz gelegt,
 Dass Ihr das unverloren hegt.“

Wie sagt doch ein deutscher Tonmeister? „Das ist der Lohn der durch Fleiss und Studien gewonnenen Meisterschaft, dass sie sich bis in's hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumniss der Schule doch einmal durchbricht.“ „Was ist es aber, was in älteren, d. h. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunst-Natur, wenn sie sich in ihnen zeigt, doch immer so wohlthut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehen und zu erringen braucht.“ Zu deutsch: ein Mangel der Schule und des ernstesten Formstudiums bei einem Uebermaass des Jugenddranges ist gefährlich; ein Vernachlässigen der Form zu unbeschränkten Gunsten des Inhaltes in der Jugend rächt sich stäts im Alter; zum Unbewussten muss das Bewusste hinzutreten, soll wahre Meisterschaft sich bewähren; aber diese muss doch auch immer vom Unbewussten getragen und aus dem Unbewussten wiedergeboren sein. Der Künstler soll nicht etwa als heisses Genie anfangen, um sich zum Talent allmählich — abzukühlen; er soll weit eher „als Talent“, an das Alte und Vorhandene sich anlehnend, beginnen und dieses von den Vätern „Erebt“ „erwerbend, um es zu besitzen“, aber dann weiterhin auch frei aus sich heraus und neu gestaltend, eigenartig kühn es umbildend und zu Höherem entwickelnd, als Genius seinen Lebensgang beenden. So haben alle Genie's der Reformation, die später zu den Heroen und Klassikern der Nation gezählt wurden, zuerst an das Ueberkommene (wie der Missionar an das Hergebrachte und bereits Gegebene) angeknüpft, und erst nach und nach, auf Grund ihrer Beherrschung der gegebenen Form durch Neu- und Umgestaltung sie „überflügelnd“ (das Bild vom Vogel!), sich zu ihrer bahnbrechenden und epochemachenden Eigenart emporgerungen; so sind alle Genie's der Revolution, die Stürmer- und Dränger-Naturen, die von allem Dagewesenen von vorneherein abstrahieren zu sollen vermeinten, je und je Romantiker geblieben

oder als zahmgewordene, verflachte Talente zuletzt im Sande verlaufen, zu Zeiten auch wohl zu Grunde gegangen und jämmerlich zu Schanden geworden. Andererseits wieder darf man aber sagen, dass der spätere Klassiker immer zuerst als ein Romantiker gegolten hat, bis erst die Folgezeit und das fortschreitende Verständniss der Zeit ihn in die Ruhmeshalle klassischer Grössen einzureihen lernte. In diesem Sinne nun einer strengen Nothwendigkeit gründlicher Vorschulung und technischer Bezwungung der Form steh'n die „alten Meister“ der Vergangenheit „in so hohem Ruf“; in diesem Sinne einer ernsten (wenn auch im Grunde mehr technischen) Auffassung der Kunst, kann der Schuster den Junker bitten, „seinen Groll ruhen zu lassen“ über die modernen (zeitgenössischen) Meister (seine eigenen Kollegen) und ihm betheuern:

„Ihr hab'ts mit Ehrenmännern zu thun;
Die irren sich und sind bequem,
Dass man auf ihre Weis' sie nähm'.
Wer Preise erkennt und Preise stellt,
Der will am End' auch, dass man ihm gefällt.“

Allerdings, „'s wär' gar zu schön“ auf dieser Welt, wenn sich dies alles auch stäts also bewahrheiten möchte, wenn nicht die schlechte, die menschliche Kehrseite der Medaille, die Zünftelei als solche, immer und immer wieder hervorgekehrt würde; fürwahr, „es wär' eine köstliche Zeit!“ Aber bekanntlich ist „schon dafür gesorgt, dass Bäume nicht in den Himmel wachsen“; bekanntlich ist auch nicht jeder ein Hans Sachs an Weitherzigkeit und Versöhnlichkeit der Anschauungen, der — er selbst ein Meister — sich vom Schüler die Regeln neu erklären und deuten lassen will, wenn er sie ihm beizubringen sucht.

Was wir bisher von Hans Sachs gelernt, das ist jedoch immer noch nicht „der Weisheit letzter Schluss“.

„Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;
Gelungen ist auch der zweite Bar!“

sagt der Meister zu Stolzing nach dessen Vollendung des zweiten Abgesanges. Es wird hier mit dem Worte „Traumbild“ auf etwas Vorangegangenes Bezug genommen, mit dem wir uns noch nicht näher vertraut gemacht haben. Da nämlich der Ritter am selbigen Johannis-Morgen aus der Kammer der Meisters, wo er die Nacht über geruht, in die Werkstatt austritt und ihm erzählt, welch' wundervollen Traum er gehabt, da drängt jener, der sich noch immer „die Hoffnung nicht mindern lässt“, dass der Fremde den Preis gewinnen werde, mit milder Zudringlichkeit in ihn, ihm jenen Traum doch erzählen zu wollen. Walther aber wagt es kaum, ihn nur zu denken, da er fürchten müsse, das schöne Bild damit wieder zu verscheuchen. Hierauf nun Sachs:

„Mein Freund, das g'rad ist Dichters Werk,
Dass er sein Träumen deut' und merk'.“

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
 Wird ihm im Traume aufgethan:
 All' Dichtkunst und Poeterei
 Ist nichts als Wahrtraumdeuterei.“

Und vorher schon, aus der langen tiefsinnigen Betrachtung über den „Wahn“ der Welt war als Endergebniss hervorgegangen, dass „gewisse edlere Werke“ (und es sind darunter zweifelsohne auch die Ruhmesthaten des Genie's gemeint) „nie ohn' ein'gen Wahn gelingen“. Eine ganze Philosophie des künstlerischen Schöpfungsaktes, des produktiven Zeugungsvermögens liegt hier vor! — Sollen wir dieser Ideen-Verbindung nun aber wohl die Sentenz entnehmen, dass Genie hart an Wahnsinn grenze — wie man dgl. heutzutage doch bis zum Ueberdruß hören kann? Nein! Sie sagt uns etwas ganz Anderes! Schon Fr. Th. Vischer („Altes u. Neues“ II., Neue Folge) weist darauf hin, dass alles Werk der Kunst und Dichtung echt nur dann sei, wenn es durch und durch den Charakter eines Traumes trägt, der sich als innere Wahrheit bewährt. Die moderne Seelenkunde — von Kant ausgehend, von Schopenhauer entscheidend angeregt und durch experimentelle Untersuchungen weiterhin unterstützt — hat sich obendrein neuerdings mit Energie und Erfolg auf eine gründlichere Erforschung der Psychologie des Traumlebens geworfen und hier den nahen Zusammenhang zwischen diesen und den unter dem Namen des „Hellsehens“ bekannten Erscheinungen des Seelenlebens festgestellt. Wir brauchen jedoch unsere Weisheit nicht erst aus der „Sphinx“ (bekanntlich dem Organ dieser Bestrebungen) zu holen. Schon beim „Hausphilosophen der echten Wagnerianer“ (wenn wir ihn und uns so nennen dürfen), bei Schopenhauer, findet sich — und zwar in den jedermann zugänglichen „*Parerga und Paralipomena*“, im I. Band S. 254 — folgender, im Hinblick auf unsere Textstelle sonderlich beziehungsvolle Passus:

„Es gibt einen Zustand, in welchem wir zwar schlafen und träumen jedoch nur die uns umgebende Wirklichkeit selbst träumen. Obwohl wir mit festgeschlossenen Augen schlafen, träumen wir; nur ist, was wir träumen, wahr und wirklich. Es ist nicht anders, als ob alsdann unser Schädel durchsichtig geworden wäre, so dass die Aussenwelt nunmehr, statt durch den Umweg und die enge Pforte der Sinne, geradezu und unmittelbar ins Gehirn käme Die beschriebene Art des Träumens ist das, was man Schlafwachen genannt hat; nicht etwa, weil es ein Mittelzustand zwischen Schlafen und Wachen ist, sondern weil es als ein Wachwerden im Schlafe selbst bezeichnet werden kann. Ich möchte es daher lieber ein Wahrträumen nennen. Zwar wird man es meistens nur früh morgens, auch wohl abends, einige Zeit nach dem Einschlafen, bemerken: dies liegt aber bloß daran, dass nur dann, wann der Schlaf nicht tief war, das Erwachen leicht genug eintrat, um eine Erinnerung an das Geträumte übrig zu lassen.“

Das wäre also s. z. s. der „exakte“ Hintergrund jener feinen Hans Sachs'schen Beobachtung!*) Und dann verbirgt sich noch ein zweiter tieferer Sinn hinter dem Ganzen. Wiederholen wir schnell noch einmal: Wir träumen wahr; es ist zwar die Wirklichkeit, die wir hier, diesmal gleichsam ohne dazwischentretende Scheidewand der Schädeldecke, erschauen; dennoch ist es nicht diese Wirklichkeit selber in ihrer Unmittelbarkeit, sondern die Realität eingegangen, oder besser: hindurchgegangen durch das sogenannte — „Traumorgan.“

Daraus folgt aber ohne Weiteres die Lehre, dass es ein Ruhig-Beschauliches ist, ein noch nicht, (oder noch besser) nicht mehr unmittelbar sinnlicher, rein physiologischer Affekt, sondern rein ästhetischer Effekt — eine innere Beschaulichkeit also, eine Art genialer Intuition, die willensfreie, von den Regungen der Leidenschaft ungetrübte Kontemplation; kurz: abgeklärter Eindruck (der später im künstlerischen Bilde seinen enthusiastischen Ausdruck findet), in die Sphäre der stillen, objektiven Betrachtung aufgenommenes inneres Erlebniss. Da haben wir's denn — das Geheimniss aller Kunst! Mit Recht dient daher (schon Hans von Wolzogen weist in anderem Zusammenhange darauf hin) nicht jenes erste Lied Walther's, das nur sagen will: „Die Natur lehrte mich singen“, zum Preislied. Mit Recht sagen nach dem zweiten — weil es zu dramatisch, ja sogar ironisch und persönlich aggressiv wird — die Meister „versungen und verthan!“ Denn dort ist die Kunst — in der Auffassung des Sängers — noch auf ihrer naturalistischen Kindheitsstufe und hier bleibt sie noch zu sehr, nach der Art des fühlbaren Jünglingsalters, pathologisch (d. h. persönlich leidend), zudem tendenziös-lehrhaft, was vollendete Kunst gewiss immer zu vermeiden haben wird. Mit dem selben Rechte hingegen wird das Schlusslied (und zwar dieses noch eher als die erste Morgentraumdeutweise in 2 Baren), zum wahren, würdigen Preisgesang, zumal hier noch durch eine Art von höherer Nerventhätigkeit das Moment der Begeisterung hinzutritt (die sich uns dabei zugleich als das nothwendige Agens beim Schöpfungsakte selbst enthüllt); denn was es von sich gibt, ist diesmal: das Persönliche vergegenständlicht zum künstlerischen Bilde, die interesselose Wiedergabe eines mittelbar Erlebten und unmittelbar Erschauten. — Und wenn nun später (wir weilen noch in der Werkstatt des Schusters) von dem „An-“ und „Auffrischen“ des Bildes, wo es verblasst, die Rede ist (Sachs erwähnt es) — was sagt uns dann dieses? Der „Abendtraum“, von dem der Meister in dem herrlichen Quintett zu singen weiss, was lehrt er uns? Sie bezeugen, dass es ein Festhalten des Traumes gibt über die ersten, frischen Morgenstunden hinaus auch für später, wenn

*) Wobei indes noch zu bemerken ist, dass obiger Vortrag verfasst und an die Schriftleitung der „Bayr. Bl.“ bereits eingehändigt war, als die grundlegenden Untersuchungen F. v. Hauseggers über das „Jenseits des Künstlers“ erschienen, welche eine weit tiefere Bestätigung noch ergeben.

man längst erwacht, unter Tages Müh'n, selbst nach des Tages Sorgen, Arbeiten und Nöthen. Vortrefflich! Also: Meisterschaft — eine Art Technik im Festhalten und Bewahren des Traumbildes, welche dann den Künstler „treulich geleiten mag, dass er das unverloren hege“, was er gen Morgen (will sagen in der Jugend frohen Tagen) selig-traut erlebt und erschaut, auf dass er dann auch später, am Lebensabend selbst, durch „Anfrischen“ des (bis dahin vielleicht etwas „verblassten“) Bildes, es zum schönen „Abendtraum“ gestalten möchte! Dies Alles nur in Bezug auf die im Alter und mit der Zunahme der Jahre und Abnahme der Kräfte so nothwendige, reifste und vollendete Meisterschaft gesagt. — Jetzt in der Frische und Fülle der Jugend verleiht Natur selbst aus dem Drange der Lenzes- und Liebesnoth das „Meisterlied“, d. h. das vollendete Kunstwerk, wo sich der Inhalt selbst seine Form erzeugt.

„Lausch', Kind, das ist ein Meisterlied!
Derlei hörst Du jetzt bei mir singen.“

So bekennt sich selbst der echte Meister „bemeistert“, wenn das wahrhaft Ursprüngliche und Göttliche, die harmonische Vereinigung des Ewignatürlichen mit dem Reinnenschlichen, einmal zu ihm spricht. — Walther's Auftreten unter den Meistern, denen der „Zopf hinten hängt“, stellt dem „Buchstaben“ den „Geist, der alten, starren, „sogenannten“ ewigen, aber darum nicht minder vergänglichen Form, dem Formelkram und Schablonenwesen den ewig-jungen, ewig-neuen, ewig-freien Inhalt entgegen; er vertritt das Recht und die lebendige Tradition des Minnesangs gegenüber dem ertödtenden Schema des Meistersanges, und stellt damit — diesem seine eigentliche Wurzel, aus der er entstammt und aus der er sich allein nur wieder zu erneuern vermag, aufweisend — ein altes, historisches Verhältniss nur wieder her. Sein Preislied ist der wahre, verjüngte, der unverdorbene Meistergesang, der eben ursprünglich — wie die Litteraturgeschichte überzeugend nachgewiesen und Walther selbst im I. Akt in der 3. Strophe seines zweiten Liedes noch obendrein betont — Minnesang war. „Der Lebende hat Recht“ — sagt aber schon Schiller; und auch hier weicht dem „Ewig-Jungen“ der Meister — Hans Sachs! Minnesang und Meistersang, der eine im Grunde die ideale, der andere mehr die reale Seite der Kunst in sich begreifend, auf musikalischem Gebiete insbesondere der eine das Inhaltliche, der andere das Formelle bevorzugend, der letztere wiederum die Harmonie zur Melodie des ersteren fügend, dieser aber (bei richtigem Verhältniss beider) durchaus tonangebend — sie sind beide nur die sich gegenseitig ergänzenden besonderen Seiten der einen und untheilbaren Kunst. Darum auch die kunstvoll-herrliche Verwebung beider Motive, des Minne- und des Meistermotives, im Vorspiel und im weiteren Verlaufe unseres Drama's — eine Vereinigung von homophoner und polyphoner Musik zu einem Ganzen, wie sie schöner nicht gedacht werden kann. „Das Meistersinger-Thema wird aus der

Oberstimme verdrängt, wo es sich bisher die alleinige Herrschaft anmaasste, und in den Bass verwiesen, wo ihm nun die Stellung als Träger und Grundpfeiler aller selbständigeren Regungen der Oberstimme, dessen Stütze und Führer zu sein, zufällt; das ehrwürdig-breite Meistermotiv wird Grund- und Generalbass des leichterbeschwingten Minne-Motives. Darin aber liegt doch zugleich wieder die Anerkennung der Meister-Arbeit und ihrer festgefügt, geschlossen und kompakten Kunst-Formen — in der Unterstimme. (Erst dann, nachdem dieses Verhältniss einmal klar gestellt, tritt das Meister-Motiv mit Nachdruck und mit wahrhaft majestätischem Glanze, nach seiner ganzen Herrlichkeit gewürdigt und bestätigt, wieder in die Oberstimme ein.)“ So ungefähr analysirte Heinr. Porges schon vor Jahrzehnten das musikalische Theil des Vorspiels zu unserem Drama. Bedarf es da noch eines weiteren Kommentars? Da hätten wir's denn gelöst, das verwickelte, heikle Problem! Die Melodie bildet den Inhalt, die Harmonie gibt die Form; die „horizontale“ Harmonie der Töne (wie Wagner die „Melodie“ nennt) muss immer wieder erneut, neugeboren und verjüngt werden, die „vertikale“ (die eigentliche Harmonie) dagegen wird von ihr frische Nahrung empfangen, aber ihr auch wieder altbewährten, festen Halt gewähren, wo sie straucheln sollte. So wird der wahre Inhalt stäts von innen, aus einem inneren Drange kommen müssen, während die Formen auch in Ermangelung eines neuen Inhaltes von aussen mit sich spielen lassen, aus einem „Ueberschuss an Kraft“ des Könnens (worin wir im Allgemeinen das Wesen der Meisterschaft erblicken dürfen) zum willkommenen Objekt für den Spieltrieb werden. *) Dort ist die Musik Ausdruck; hier bleibt sie Tonspiel! In diesem Sinne sind und bleiben Inhalt und Form zwei ganz verschiedene, zwar nicht von einander zu trennende, aber doch wohl zu unterscheidende Dinge, kann also auch „Inhalt der Tonkunst“ nicht (etwa nur) — „tönend bewegte Form“ sein. Wie einfach, wie kindlich! Und doch ein Problem, das schon eine ganze Litteratur für sich aufzuweisen hat. — Nun begreifen wir vollends auch, warum ein Meister der deutschen Tonkunst jungen Tonkünstlern dereinst den Rath ertheilen konnte: „Neue, kühne Melodien müsst ihr erfinden!“ Melodien sagt er — nicht Harmonien! Und was ist dies denn für eine Melodie, die solche Wunder thut? Ist es eine Melodie, die man „dem Volke auf allen Gassen singt“? oder ist es jene berühmte „unendliche“ des Wagner'schen „Sprachgesanges“, von der gemeinhin das Axiom gilt: „Kein Absatz wo, kein' Koloratur“?

Ich will hier rasch noch ein kleines Märchen erzählen, das, wie alle derartigen Kindergeschichten schier unglaublich klingt und dabei doch so wahr wie ein persönlich unmittelbares Erlebniss berührt, ja — das den

*) „Der Kontrapunkt in seinen manigfaltigen Geburten und Ausgeburten ist das künstlerische Mitsichselbst-Spielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie!“ sagt Wagner in „Oper und Drama“.

Leser vielleicht an einen gewissen Gesang aus dem I. Akte der „Meistersinger“ selbst erinnern wird.

„Es war einmal ein junger Prinz, dem ward es an einem gar schönen Sommer-Abende in seiner geräuschvoll tosenden und lärmenden Residenz zu eng; auf und davon lief er, ein einsamer Wanderer, weit vor die Stadt hinaus ins Freie, immer weiter von den rauchenden Kaminen sich entfernend, bis ihn endlich der herrliche grüne Wald mit seinem „beredten Schweigen“ in seinen kühlenden Schatten labend aufnahm. Ueberwältigt von dem bezaubernden und erquickenden Eindruck seines Naturfriedens liess er sich zu nachhaltigerer Sammlung und Belauschung all' der feinen Vorgänge und leisen Regungen der Waldseele am Fussende eines Baumes nieder, mit dem Blicke durch die Aeste und das blättrige Gezweig in's luftige, duftige Himmelsblau sich verlierend. Wie er da nun, seine vom Druck des Stadt-Geräusches befreiten Seelenkräfte zu einer ganz neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger aufhorchte, so vernahm er nun auch immer deutlicher die unendlich manigfaltigen, im Walde wachwerdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene traten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubte; wie sie sich vermehrten, wuchsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallte es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hörte, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkte ihm doch wiederum nur die eine grosse Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte.“ — Wer von uns konnte es nicht, dieses duftige Märchen von der Erfindung der Melodie — durch Siegfried, den jungen Recken, unter dem schattigen Lindenbaum beim geheimnissvollen Waldesrauschen? Wer kennt nicht die bezügliche Stelle dazu in Prosa aus Wagners Abhandlung über „Zukunftsmusik“, der ich es nur einfach zu entnehmen brauchte? Und wer möchte das Alles nicht gern und freudig (zugleich Walther's jung-frischen Sang damit einschliessend) zusammenfassen in dem Jubelruf aus des Meisters eigenem Munde (vgl. „Ein schöner Abend“): „Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf!“ — Diese Melodie, sie wird ewig in unserem Prinzen nachklingen, „aber nachträllern kann er sie nicht;“ „um sie ganz wieder zu hören, muss er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Wald-sänger einfangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchtheil jener grossen, erhabenen Waldmelodie vorzupfeifen!“ — so fügt dort der Meister am Schlusse noch bei. Und in der That, das ist dann jene Melodie, die „nur nicht leicht zu behalten“ und darob nicht wenig „ärgert unsere Alten“, ja in der sogar gewisse nüchterne Hohlköpfe und prosaisch-veranlagte „Pfahl-Bauern“ „von Melodei auch nicht eine

Spur“ finden wollen — warum? weil sie eben am milden Sommer-Abend statt in den lauschigen Wald zu gehen, oder unter'm holden „Flieder“ zu träumen, sich ins dumpfigste Bierhaus zu setzen lieben, oder mit gespreizter Serenaden ihre Mitmenschen beglücken; sie ist eine gehörte, keine bloß geschaute Melodie, die Melodie der *natura naturans* (wie wir hier mit Lotze'schem Feinsinn unterscheiden können), welche das innere Leben und Weben der Naturstimmungen belauscht, nicht aber diejenige der *natura naturata*, die nur die symmetrischen Formen und Rhythmen äusserer Plastik abgeguckt hat und nun getreulich nachbildet; kurz: eine Melodie, von der selbst der einsichtsvollere Meister zugeben muss, dass der Sänger altgewohntem Gebrauche entgegen zwar „ein wenig frei“ mit ihr verfahren sei, von der er aber doch — wie er sofort berichtend und begütigend hinzusetzt — nicht sagen könne, „dass sie ein Fehler sei.“ —

Wie es nun aber im Reiche des Aesthetischen das Wesen des Humors ist, zwischen Tragik und Komik vermittelnd einzutreten, so steht nun auch Meister Sachs, mit seinem unvergleichlichen Humor, als Mittelsperson zwischen den beiden Gegenspielern Walther und Beckmesser mitten inne. Hans Sachs wird so, während die ernste Kunst seines Reformationsgesanges im heitersten Leben ihm feierlich den Gruss des Volkes zuruft, gleichsam selber zur Verkörperung jener erhabenen „Heiterkeit“, etwa der selben Kunst in allem Lebens-Ernste, von welcher Wagner selbst am Ausgange seiner tiefsinnigen Schrift über „Staat und Religion“ mit besonderem Hinblick auf Schiller spricht, wenn er dort u. A. sagt: „Die Kunst zeige ich daher beim Abschiede meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen lässt, das — wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint — uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Noth entrückt.“ . . . Ersterer, Walther, mitunter noch allzu sehr pathetisch, ist nicht ohne einen leisen Anflug von Tragik zu verstehen; Letzterer, Beckmesser, verhält sich burlesk, mit einem Stich ins Komische, Derb-Karikatur; der Schusterpoet mit seinem harmonischen und humoristischen Wesen aber mildert diese beiden schroffen Gegensätze, gleicht sie ein wenig aus und hebt sie in sich zur Einheit auf. Beckmesser findet schon an dem Gewöhnlichen und Gemeinen (Rein-Irdischen und Sinnlich-Menschlichen) sein Genügen; Walther nicht so, will kurzen Prozess machen und mit der Geliebten fliehen, wo sich ihm der geringste Widerstand in den Weg legt — er ist ein aufbrausender Sprudelkopf, der den Knoten gern zerhauen, nicht lösen möchte; Hans Sachs endlich bewegt die beiden Liebenden zu bleiben, zu bestehen und den Widerstand zu besiegen. — Und wie hier im Besonderen, so vereinigt er hinwiederum auch im Allgemeinen die Gegensätze von Form und Inhalt in sich harmonisch. Denn ist dort, beim

Ritter, (wenn für den Augenblick auch aus dem überschwellenden Gefühl ein schönes und gutes Meisterlied gelungen, doch) noch mitunter zu viel Gehalt, der sich nur allzu leicht Freiheiten mit der Form erlaubt, „jünger Most“, der sich jetzt hin und wieder „noch ganz absurd geberdet“, aber „zuletzt doch noch 'nen guten Wein abgeben wird“ — und dort, beim Merker, gar zu wenig innerer Gehalt, blosse, noch dazu nicht einmal immer schöne Form ohne jedweden Inhalt, ein leerer, unförmiger Schlauch ohne Most, der wohl auch nie mehr entsprechend aufgefüllt werden kann; dort also ein zu Viel, hier ein zu Wenig — so vertritt der Schuster nunmehr das vollendete Gleich-Maass, die vollkommene Harmonie, den wohlgeformten d. h. durch Form und zur Form bezwungenen Inhalt, die inhaltserfüllte, schöne Form; Noth und Spiel, Spiel und Noth, beides gleicherweise sich ankündend, durchdringen sich in ihm wechselseitig. Und ebenso: entdecken wir bei Walther hier und dort noch ein Uebermaass von Natur in der Kunst, und erscheint uns Beckmesser zumeist als verzerrte Kunst ohne Natur (Künstelei), vertritt jener momentan mehr den „Sturm und Drang“, damit aber doch auch das Leben, und dieser im Grunde mehr das Konservatorische, Antiquarische, damit aber auch die Mumifizirung der Kunst: so erkennen wir in Sachs nunmehr die echte Kunst-Natur, wo die Natur zur Kunst wird und die Kunst zur zweiten Natur geworden*). Ganz in dem Grade aber, in dem Verzicht sowohl über Verlust, als auch über Gewinn steht, muss sich ein Hans Sachs als die Personifikation edelster Resignation nun folgerichtig auch über die beiden Rivalen, über Beckmesser wie über Walther, erheben. Und wollten wir daraus dann vollends die allein zulässigen Konsequenzen ziehen, so würde das Endergebniss in Kürze etwa dahin zu lauten haben: Hans Sachs ist die eigentliche (ästhetische) Hauptperson — der Mittelpunkt — unseres Drama's — mit welchem Satze dann auch an den „Meistersingern“ ein schon früher von anderer Seite am „Nibelungenring“ und am „Tristan“ nachgewiesener, freilich auch dort lang genug übersehener, für Wagner, den Dramatiker, jedoch ungemein charakteristischer und geradezu typischer Zug nachgewiesen wäre. Denn ganz ähnlich, (ich sage ausdrücklich nur „ähnlich“), wie dort im „Nibelungenring“ nicht etwa Siegmund oder Siegfried, sondern Wotan, und dort im „Tristan“ nicht dieser selbst, sondern Marke der Mittelpunkt des ganzen Dramengewebes bleibt, ganz so muss auch Sachs in unserem Drama Stolz gegenüber die grössere Bedeutung einnehmen und ist ihm unbedingt die hervorragendere Stelle einzuräumen. Um es kurz und deutlich zu sagen: Siegfried, Tristan und Walther sind die Helden; Wotan, Marke und Hans Sachs hingegen die grossen Mittelpunkte der drei Dramen. Also nicht die Apotheose Walther's, die-

*) Vgl. Goethe's: „Wo Kunst sich in Natur verwandelt, da hat Natur mit Kunst gehandelt.“ —

jenige des Hans Sachs steht im Mittelpunkte der Wagner'schen Dichtung und somit wäre denn zugleich der alte Vorwurf: Wagner's „Meistersinger“ bedeuteten eine Herabsetzung der alten Meister, mit einem Schlage widerlegt. So sagt schon Peter von Cornelius in einem gar schönen Aufsätze der „N. Z. f. M.“ (Jahrg. 1868): dass der „gemilderte, ruhigere Wagner sich selbst zu der Figur des Hans Sachs gesessen habe, als der beste Studienkopf, den er für diesen Theil seines Gemäldes just finden konnte“, und nennt Hans Sachs in diesem Sinne auch treffend „einen Höhepunkt, ein Reifstes in Wagner's Entwicklung“. Und wahrhaftig, der Schusterpoet erhält ja auch den Kranz, der nur für einen kurzen Augenblick Jung-Walther's Stirne geschmückt hat. Er, nicht etwa der jüngste „Stürmer und Dränger“, „spricht hier den Spruch“; der „Meister“ behält das letzte Wort!

„Heil Sachs! Hans Sachs! Heil Nürnberg's theu'rem Sachs!“
jubelt laut das Volk, da der Vorhang fällt. —

Ich bin zu Ende, soweit man da von einem „Ende“ reden darf, wo die Unerschöpflichkeit des Kunstwerkes selber einen Entschuldigungsgrund für gewisse, nur andeutungsweise behandelte Lücken in der Ausführung abgeben muss. Vielleicht habe ich dem Leser das Poetische unserer „Meistersinger“ da und dort zu sehr ins Prosaische, Nüchtern-Kritische herabgezogen, habe — was man so sagt — den Blütenstaub an der Blüthe noch vergessen, der doch eigentlich erst ihr Wesen und ihren Werth ausmacht, aber freilich auch ihr Geheimniss und so, wie jedes Geheimniss echter Kunstblüthe, schlechterdings unsagbar bleibt. Nun, ich glaube diesen feinen, perlenden Thau wenigstens nicht verwischt, nicht zerstört zu haben. Ja, ich trage mich sogar mit der Hoffnung, dass uns jener Blüthenduft möglicherweise jetzt noch weit mehr zu fesseln vermöge, seit wir uns nun auch Gattung, Art und Eigenschaften der Pflanze klarer gemacht haben. — Mit Goethe (im Zusammenhang mit allem bisher Entwickelten) schliesse ich:

„In Froscpfluhal all' das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!“

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

XII.

Wer keinen Geist hat, glaubt nicht an Geister.

(Goethe.)

E. T. A. Hoffmann,
der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Viertes Kapitel: Geisterseher und Keine.

(Ein kritisches Intermezzo.)

„Hoffmann's poetisches Streben spricht sich zwiefach in seinen Dichtungen aus. Dieses doppelte Bestreben ist: „das enthusiastische Sehnen nach einem bessern Zustande, welchen er speziell im Vollgenuss der einen Kunst und gänzlicher Hingebung aller Körper- und Seelenkräfte an die selbe sucht,“ — und: „die Erweckung zur wahren Naturreligion, das heisst, die Gemüther empfänglich gegen die Stimme der Natur zu erhalten, in welcher Empfänglichkeit allein die wahre Poesie liegt.“ Was anders ist aber endlich der Inbegriff der Poesie, was namentlich der aller romantischen Poesie, als die Vertreibung der Gleichgültigkeit und des Egoismus aus dem Leben und die Erweckung der scheinbar todtten Natur? In der Romantik sprechen die Bäume und die Quellen und die Vögel in den Lüften, und des Dichters Bestreben ist, in ihren verschiedenen Gesängen die Harmonie des grossen Lobgesanges auf den Schöpfer aufzufinden. — Bei diesem Streben, die Empfänglichkeit für den geheimen Ruf der Natur, für die angeborene Stimme, wach zu erhalten, und, wo sie im Drang des Lebens eingeschlummert ist, sie wieder zu erwecken, kann Hoffmann nicht umhin, mit der Geissel des Witzes, alle die hart zu treffen, welche geflissentlich sich in ihren beschränkten Wirkungskreis immer fester bannen und endlich aus Angst oder aus Stolz weder hinaus-treten noch blicken können. Er zerrt diese peinlichen Gestalten aus ihrem engen Geleise heraus, und schleudert sie in die wunderbarsten phantastischen Kreise, ohne ihnen Zeit zu lassen sich im geringsten angemessen dieser fremden Gesellschaft anzuziehen. Hierdurch entstehen die merkwürdigsten Gegensätze, die lächerlichsten Auftritte. Aber alle Accorde im Himmel und auf Erden des poetischen Landes schlagen an, wenn ein Jüngling oder Mann durch die Versuchungsjahre der Verstandesbildung hindurch unüberwältigt gegangen ist, und — wie auch philiströs in den Augen der Welt — doch Glauben, Liebe und Hoffnung in tiefer inniger Brust gerettet hat. In allen Hoffmannschen Märchen, waltet dies Doppelwesen vor. Immer begegnen sich Gestalten aus der erbärmlichsten Wirklichkeit mit körper- und zeit-losen Wesen höherer Regionen. Ihr Konflikt endigt sich in einer wahnsinnartigen Ertödtung alles Geistes, in den gebrechlichen Leibern der ersteren, weil sie zu schwach sind um das Licht der letzteren in sich einströmen zu lassen, oder in einer Mystifikation. Aber die Harmonie entflieht dadurch, und ohne diese in der Natur zu zeigen, wird es auch schwer sein, ein poetisches Gemüth zu erwecken. Nur durch die poetisch liebevolle Schöpfung einer neuen Welt, oder durch eine dergleichen Umschaffung der wirklichen, erhält das jugendliche Gemüth ein Gebiet, in welches es mit seinen poetischen Gefühlen einbürgern kann, um nun selbst auf festem Grunde seinen Gedanken und Stimmungen zu folgen.“ —

(Wilibald Alexis, über Hoffmann als Dichter. II. 331. 34—36. 40.)

Wir leben in Deutschland und sprechen von deutscher Litteratur. Da hilft uns kein Gott und Geist: bevor wir einem genialen Manne im Geisterlande der Poesie frei in's Auge blicken können, müssen wir durch

eine Schaar kritischer Wächter hindurch, welche meistentheils nur wissen, dass sie das Amt des Wachens übernommen haben, aber nicht, welches Reich sie bewachen.

Der Erste und Beste dieser Wächter war Wilibald Alexis, dessen eingehender Abhandlung über „Hoffmann als Dichter“ das oben abgedruckte Motto entnommen ist. Sie erschien bereits 1823 im Anhang zu Hitzig's Ausgabe des Hoffmann'schen Nachlasses. Die „neue Welt“, welche da so merkwürdig als verheissene Heimat des poetischen Gemüthes auftaucht, ist freilich nicht, wie Alexis dort meint, Tieck's lyrisches Elfenreich oder Scott's historische Epik. Alexis konnte es nicht wissen, was wir nach 70 Jahren wissen dürfen: dass diese neue Welt und Heimat der wahren Poesie das aus der Musik geborene „Kunstwerk der Zukunft“ sei. So wusste er denn auch nicht, so gut und gerecht er Hoffmann den Dichter als solchen zu behandeln suchte, — wusste und ahnte nicht, dass eben jene neue Welt auch die eigentliche Heimat und die Sphäre der künstlerischen Vollendung war für jenes eigenthümliche Genie, welches den Dichter Hoffmann als ein sehnsuchtsvolles musikalisches Wesen in den Tiefen seiner Natur besessen hielt. Auch er, Alexis, konnte nicht anders meinen, als dass die Vollendung dieses Dichters zum Künstler nur auf dem Gebiete der Litteratur, als klassische Novellistik, gesucht und — vermisst werden müsse; und so treffen wir denn auch bei ihm schon das seitdem stäts wiederholte Stichwort der Kritik: dass Hoffmann die schönsten Hoffnungen auf sein Talent beklagenswerther Weise zu nichte gemacht habe! —

„Auch ausser seinen trefflichen Phantasiebildern hat er uns einige Dichtungen hinterlassen, welche zu den gelungensten in ihrer Art gehören und uns die sichere Bürgschaft dafür abgeben, dass, wenn er einmal zu der Ueberzeugung gelangt wäre: der Weg des Studiums der Natur sei der Ausbildung einer ungezügelter Phantasie vorzuziehen, auch Hoffmann ein wirklich klassischer, vielleicht der erste klassische Romandichter der Deutschen geworden wäre. Wir berufen uns hier auf die Novellen: „*Fräulein Scuderi*“, „*das Majorat*“, „*der Küfer Martin und seine Gesellen*“, welche zur Zeit ihres Erscheinens allgemeines Aufsehen erregten und, ein Zeichen ihres inneren Werthes, auch noch jetzt (1823) als Meisterstücke im Gedächtnisse derer leben, welche sie gelesen haben. In diesen Erzählungen hat Hoffmann sich selbst überwunden, d. h. seine wilde Kraft bezwungen.“ (S. 348.)

Wir aber wollen gar nicht den überwundenen, wir wollen den unumwundenen, selbsteigenen Hoffmann, keinen Klassiker, sondern das Original! Die *Klassik*, welche in Hoffmann romantisch nach Leben rang, war nur auf ganz anderem Gebiete als auf dem des Romanes zu gewinnen. Solch ein „erster klassischer Romandichter der Deutschen“ zu werden, dafür weit mehr berufen war eben jener junge französische Kolonist *Harenc*, verdeutsch Haring, vergriechenzt Alexis, welcher damals, als er über Hoffmann schrieb, just selber erst mit der mystifizirenden Nachahmung Scott's seine litterarische Laufbahn begonnen hatte, um von hier aus sich dann

den Ehrentitel des „märkischen Scott“ gerade durch seine freigewordene deutsche Originalität zu erdichten. So ward er unser patriotischer Epiker, allerdings im rechten Gegensatze zu Hoffmann's musikalischer Phantastik, obwohl mit Jenem auf Einem Stamme gewachsen, wie es uns etwa noch die magistische Romantik seines schwächlichen Letztlings „Dorothe“ bewähren mag. Gleichwie Hoffmann's bedeutendste Bewunderer aus der romantischen Schule, Fouqué und Chamisso, und wie auch sein von jeher dankbarstes Publikum, die Franzosen, denen er stäts für einen „deutschen Klassiker“ gegolten hat, so stammte auch dieser sein erster Kritiker Alexis aus dem selben übrerrheinischen Geblüt, das ja auch wiederum noch durchschlägt bei dessen Schüler Fontane, dem Verfasser jener, 60 Jahre jüngeren Besprechung seines Meisters Alexis in den „Bayreuther Blättern“ von 1883.

Diese ist nun eine merkwürdige Parallele zu derjenigen Hoffmann's durch Alexis selbst von 1823. Beide Besprechungen, merkwürdig auch gerade in der beiderseitigen Parallelisirung mit Scott, welche damals Hoffmann, jetzt Alexis sich gefallen lassen musste, sind wie aus Einer Tonart geschrieben, und es ist nicht so sehr jene Tonart der romantischen Phantastik als vielmehr des rationalen Realismus. Es scheint, als wäre bei der litterarischen Kritik von beiden französischen Kolonisten, Alexis und Fontane, das spezifisch deutsche Bindeglied zwischen Phantasie und Realität, ich meine: der Idealismus, als ungehörige „Ideologie“, wie Napoléon zu sagen pflegte, mit französischer Schärfe absichtlich ferngehalten worden. Ohne diesen deutschen Idealismus bleiben die romantisch angeregten Franzosen aber wunderlich genug Phantasten und Realisten in einer fabulirenden Person; und weil wiederum unser Hoffmann dies beides so merkwürdig vermischt zeigt durch den geheimnissvollen Zauber seiner geisterseherischen Dichtung, so musste er den Franzosen so lange bedeutender und sympathischer erscheinen, als den Deutschen, bis Diese erst gelernt hatten zu verstehen, was denn nun eigentlich jener Zauber zu bedeuten habe, und wem er denn im Grunde seiner Eigenart verwandt und entsprossen sei: nämlich dem deutschen Idealismus selber, als dem Geiste der wahren Musik. — Was aber bei Hoffmann dem Geisterseher diese Musik der Zukunft, das war bei Alexis dem Epiker seine Liebe zum neuen Vaterlande, welche ihn, sobald er vom Kritiker zum Dichter und vom Imitator zum Originale ward, allein so schöpferisch beseelte, dass er recht eigentlich der „klassische“ Romandichter eines — wenn auch landgenossenschaftlich beschränkten — Volkes werden konnte, das solche Liebe mitempfand, das Volk „Friedrichs“, — trotz der Blutsverwandtschaft des Dichters mit seinem trefflichen *Etienne Cabanis*. — In diesen Elementen des Idealismus sind Beide echt heimatliche Dichter. In diesen Elementen aber gerade blieb hinter Beiden ihre Zeit, die litterarische Kritik und die litterar-historische Aesthetik, noch auf langehin ebenso weit zurück,

wie deutsche Kunst und deutsche Politik. Beiden völlig gerecht zu werden, diese Möglichkeit ist nach dem spukhaften Interregnum undeutscher und unmusikalischer Materie nur erst wiederum demjenigen Volke dargeboten, welches in dem durch Preussen's „Originalität“ äusserlich ermöglichten neuen Reiche die durch Wagner's „Klassizität“ erfüllte neue Kunst sich innerlich wahrhaft angeeignet hat. Erst solch' ein Volk ist — wie ich zu Anfang sagte und immer wiederholen möchte — wieder in den Stand gesetzt, „Geister zu sehen“, und zwar am hellen, blauen Tage, — den deutschen Geist, den Genius der arischen Menschheit. —

Die litterarische Kritik der Zeit von 1824—1870 hatte eine unmusikalische Seele, falls sie überhaupt eine Seele hatte. Sie konnte Hoffmann nicht anders verstehen, wie als einen Excess der Romantik, welche bald selbst nur noch als ein Excess der Phantasie begriffen ward. Unter jüdischer Denkleitung ward so das politische Deutschthum zum Französling abgestampelt und gleichzeitig das litterarische Deutschland eine französische Provinz. Das Gegenstück zu der lebendigen Verbindung romanischen und germanischen Blutes und Geistes in der romantischen Poesie! —

Fast durchweg begegnen uns in den Besprechungen Hoffmann's demnach die selben unverständigen oder halbverständigen kritischen Aeusserungen. Man findet nach wie vor (und das ist das ganz „Selbstverständliche“ dabei!): er habe seine ungezügelte Phantasie im Grausigen berauscht und in der Unnatur untergehen lassen; wohl habe er das Zeug gehabt, ein vortrefflicher Novellist zu werden, aber leider sei er zu früh an seinen Ausschweifungen zu Grunde gegangen, als dass er noch einmal zu einer maassvollen Ausbildung seines litterarischen Talentes hätte umkehren können.

„Nur mässig, mässig!
Nicht in's Verweg'ne,
Dass Sturz und Unfall
Dir nicht begegne!“

Das ist und bleibt das wohlwollende Leitmotiv der Kritik zum Auffluge des Genie's. Regelmässig wird dann die Anekdote zum Besten gegeben, womit seit L. Tieck ein gelegentliches „es war einmal“ des ersten Biographen Hitzig zu einem willkommenen Charakteristikum der ganzen „krankhaften“ Schriftstellerei Hoffmann's generalisirt ward: er habe sich Nachts vor seinen eigenen Gestalten gefürchtet, und seine Frau mit dem Strickstrumpfe neben sich wachen lassen, während er seine grausigen Spukgeschichten schrieb. Daneben aber, wie etwas davon ganz Unabhängiges, habe er manche „geistreiche“ Bemerkungen über Musik von sich gegeben. Keiner der also bequem urtheilenden Kritiker hat sich über diese geistreichen Bemerkungen weiter ausgelassen. Keiner mindestens soweit, als wie schon der erste, W. Alexis, es gethan. Keiner hätte dies vermocht. Auch Alexis sagte nur:

„Hoffmann ist Enthusiast. Er versenkte sich mit Sinn und Gedanken, wie ein entbrannter Liebender, in die tiefe Bedeutung, in den hohen Genuss der Kunst, bis er, berauscht von ihr, in seiner Begeisterung sie den Laien predigte oder sie durch ironisches Lob der gemeinen Ansicht, welche nur den Nutzen und die Erheiterung betrachtet, noch höher stellte. Er schien sich ganz der Einen, der Musik, zu widmen, und indem er auf den ernstesten und heiligen, himmelwärts steigenden Tönen sich selbst in eine heilige Höhe erhob, blickte er, unbeachtend die konventionelle Welt, auf die Entwürdigungen der Kunst zur Aufheiterung, zum Nutzen, zum Prunk, verachtungsvoll herab.“

Das war ernst gemeint und schön gesagt; aber es verliert sich doch sogleich in die einseitige Beachtung der Ironie Hoffmann's über die falsche Kunst, ohne den späteren Kritikern den rechten Weg zu weisen in die Tiefe seiner helllichtigen Kunsterkenntnis, seines wahrlich nicht nur phantastisch fabulirenden Idealismus. Bei weiterem Verfolgen dieses Weges durch seine eigene Gedankenwelt wäre die Kritik am Ende zu eben jenem schöpferischen Grunde seiner ganzen Phantastik und Novellistik gelangt, wo sie zu dem Geständnisse gezwungen worden wäre, dass hier das Kunstwerk der Zukunft vor seinem Erwachen zum Leben gewisse allegorische, ja selbst theorematistische Morgenträume eines tief erregten Werde-Schlummers habe. Dieses Geständnis, und damit der Weg dahin selbst, war den kritischen Geistern der Zeit unmöglich, welche überall in Geschriebenen und Gedruckten nur „Litteratur“ sahen, und von „Musik“ darin höchstens nur „geistreiche Bemerkungen über —“ vertrugen!

So sehen wir denn mit Bedauern, wie Hoffmann frühe schon — als er noch ein „vielgelesener“ Schriftsteller war und für einen Rivalen Claren's gelten durfte! — von einem seiner ersten und grössten Beurtheiler ebenso ungerecht behandelt werden konnte, wie durch alle Folgezeit von jedem „Magister Dinte“ im deutschen Bücherwalde. Vier Jahre nach Alexis' freundschaftlichen Worten vernehmen wir Goethe's höfliche Ablehnung des „kranken“ Leidensgenossen Heinrichs von Kleist. Dass Goethe, der plastische Poet der schönen Naturempfindung, im Grunde seiner grossen Seele unmusikalisch war, müssen wir uns trotz der „Trilogie der Leidenschaft“ und den „Aeolsharfen“ und bei aller berühmten Musik seiner Sprache zweifellos eingestehen. Auch ihm blieb die Musik romantische Sehnsucht und Ahnung, und wo sie ihm selbst in ihrer ganzen Kraft und Grösse entgegen trat, wie in Beethoven, da schrak er davor zurück. Ueber Hoffmann's abschreckende Genialität, deren innere Musik er nicht verstehen konnte, hören wir ihn nicht einmal von sich selbst aus klagen, sondern nur im Widerklange von Aeusserungen fremder Schotten, auf deren Meinung über deutsche Litteratur der Fürst unseres Parnasses seit der Bekanntschaft mit Thomas Carlyle viel zu geben pflegte.

Auch Carlyle, dieser grösste schottische Denker und letzte erhabene Prophet wahrhaftigen Denkens und Wortes ausserhalb des Kunstwerkes überhaupt: auch er hat kein Ohr gehabt für die Musik, wie tief, und

tiefer als jemals Goethe, er es auch verstand, dass Musik zuletzt die Seele des Weltalls sein müsse. Dass er diesen im Weltall geahnten Geist der Musik nicht in unnützen Spielereien poetischer Reimkunst, sondern in That und Leben sich äussern sehen wollte, darin gerade ist er, der grosse herrliche Schotte, so ganz der Unserige, und zugleich so verwandt mit Hoffmann's tiefsinnigster Phantasie. So z. B., wenn Carlyle in einem Briefe vom 1. September 1845 an Th. Cooper schreibt:

„Die Musik, deren Spuren ich überall entdecke, könnte dazu dienen, weit nützlichere Dinge in Harmonie zu verklären, als die, welche man gewöhnlich „Gedichte“ nennt. Wir haben ein schreckliches, handgreifliches Chaos um uns herum. Jeder Mensch ist durch seine Geburt berufen, daraus wenigstens in etwas einen Kosmos zu machen, und das scheint mir, besonders in der Gegenwart, das wahre Gedicht für einen Mann. Ich bedaure es stäts, irgend einen Theil des musikalischen Lebens eines Mannes (und darin besteht die wahre Einsicht, die wahre Lebenskraft, oder das Leben selbst) auf das Reimen bloser Worte verwandt zu sehen.“ (Th. Fischer, Biographie C.'s. S. 84.)

Aber — was hier der Fünfzigjährige (1875) schrieb, das wird der Dreissigjährige (1825) um so weniger schon in Hoffmann's ganz unkosmischen Dichtungen haben hervortönen hören, als er wahrscheinlich selbst dann, wenn er etwa als Achtzigjähriger (1876) das vollendete Kunstwerk der Zukunft, den idealen Kosmos, kennen gelernt hätte, kaum mehr vermocht haben würde, darin die eigentliche grosse That, das vom Chaos befreite Leben des Jahrhunderts zu verstehen! Es ist eben ein Anderes, die wahre Musik geistig ahnen, und sie künstlerisch hören zu können, — und nun gar künstlerisch ahnen hören sollen, wo dem Goethe'sch gebildeten Geiste nur ein unkünstlerisches Chaos von Talent und Rausch entgegen zu wallen schien! Ganz so wäre es seinem Meister und Bewunderer Goethe selbst vor dem Kunstwerk der Zukunft geschehen — ganz so geschah es ihm vor der Novellistik unseres Geistersehers.

Im Jahre 1827 besprach Goethe die 2 Jahre vorher geschriebene und nun in 4 Bänden erschienene „*German Romance*“ von Carlyle, oder, wie Goethe überträgt: „Musterstücke romantischer, auch märchenhafter Art, ausgewählt aus den Werken deutscher Autoren, welche sich in diesem Fache hervorgethan haben“, nämlich Musäus, Tieck, Hoffmann, Jean Paul, Goethe. Der zweite Band, nicht in Carlyle's gesammelte Schriften aufgenommen, enthielt die Erzählungen Tieck's und Hoffmann's. Goethe rühmt die Einleitungen Carlyle's, die Charakteristik des betreffenden Schriftstellers, welche „ein Zeugniß von der einfach wohlwollenden Weise geben, wie der Freund sich möglichst von der Persönlichkeit und den Zuständen eines Jeden zu unterrichten gesucht, und wie er dadurch auf den Weg gelangt, seine Kenntnisse immer mehr zu vervollständigen.“ (Gr. Ausg. v. 1863, V. 694, 697.) Er kommt dann noch einmal auf Hoffmann zurück, als er einen Artikel in der, auch von Carlyle mit Aufsätzen bedachten, schottischen Zeitschrift „*Foreign Edinburgh Review*“ vom 1. Juli 1827 bespricht.

Dieser Artikel: „*On the Supernatural in fictious Compositions*“ ist offenbar in Folge der Erscheinung jener Uebersetzung und Charakteristik Hoffmann's durch Carlyle in dem selben Jahre geschrieben worden, und in dem Referenten, den Goethe selbst als „einen merkwürdigen Mann“ bezeichnet, „dem wir noch gar manche Aufklärungen über uns selbst und Andere verdanken werden“, möchte man auf den ersten Blick fast wiederum Carlyle vermuthen, wie Goethe dies selber gethan hatte, obwohl er ihn in seiner Besprechung nicht nennt. In Fischer's neuer, sorgsamer Biographie wird jedoch dieser Artikel nirgends erwähnt, auch Carlyle's Mitarbeiterschaft bei der genannten Zeitschrift erst von 1831 an datirt. Es ist freilich etwas wie Carlyle'scher Geist in der Arbeit, oder sagen wir vielleicht präziser: schottischer Geist, vor welchem zwar das „zweite Gesicht“ zu Recht besteht, alles anscheinend Ungesunde, Unvernünftige und dem Charakter der strengen männlichen und sittlichen That Entfremdete aber strenge verpönt erscheint. Wirklich erfuhr Goethe später aus einem Briefe Carlyle's vom 18. April 1828, dass der betreffende „Referent“ kein Anderer gewesen, als — Sir Walter Scott! — Bevor er dies wusste, hatte er über das Referat noch Folgendes geschrieben:

„Der Referent weiss Hoffmann's talentreiches Naturell anzuerkennen; er begleitet ihn durch alle krankhaften Verirrungen mit freundlichem Bedauern, bis zu den krampfhaften Aeussierungen eines vorzüglichen, auf den Tod gefolterten Wesens, wo er zuletzt uns zuzurufen gedungen ist: Wir müssen uns von diesen Rasereien lossagen, wenn wir nicht selbst toll werden wollen.“

Hiermit schwenkte der „Referent“ doch wohl von jener „einfach wohlwollenden Weise“ Carlyle's ziemlich heftig in's Puritanische ab; und er kam auf diesem Wege bald zu Urtheilen, wie:

„Fübrwahr, die Begeisterungen Hoffmann's gleichen oft den Einbildungen, die der übermässige Gebrauch von Opium hervorruft, und welche mehr den Beistand des Arztes als des Kritikers fordern möchten.“

Natalien's Ausruf über Homburg: „Er bedarf des Arztes!“ Verwechselung der Musik mit Opium und des Traumes mit dem Rausche! Opiate aber haben keine künstlerisch darstellende Kraft, — und hier sind doch geschaffene Gestalten! —

Dann folgt, damals schon, die bekannte Wendung:

„Wenn wir auch anerkennen, dass der Autor, wenn er seiner Einbildungskraft ernster geboten hätte, ein Schriftsteller von erster Bedeutung („Wohl was Recht's“) geworden wäre, so dürfte er doch, indem er dem kranken Zustand eines zerrütteten Wesens nachhängt, jener grenzenlosen Lebhaftigkeit der Gedanken und Auffassungen als anheim gegeben erscheinen, welche der berühmte Nicolai (!), nachdem er viel davon gelitten, doch endlich zu besiegen, das Glück hatte!“

Wollen wir den glücklichen Sieger Nicolai, Anti-Werther'schen Angedenkens, gegen den unglücklichen Märtyrer Hoffmann austauschen? — Auch nicht dem vorzüglichen Verfasser der „Waverley-Erzählungen“ zu Liebe! — Endlich — *recipe receptum* —:

„Blutentleerung und sonstige Reinigungen, verbunden mit gesunder Philosophie und überlegter Beobachtung, würden unseren Hoffmann, wie jene bedeutenden Schriftsteller, zu einem gesunden Geisteszustand wieder zurück gebracht haben, und seine Einbildungskraft, in einem gleichen und stätigen Flug sich bewegend, hätte vielleicht das höchste Ziel poetischer Kunst erreicht.“ —

Der „Referent“ verabschiedet sich mit der charakteristischen Bezeichnung der Werke Hoffmann's als „Warnungstafeln“, und Goethe fügt hinzu:

„Welcher treue, für Nationalbildung besorgte Theilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, dass das krankhafte Wirken dieses leidenden Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen, und solche Verirrungen als bedeutend fördernde Neuigkeiten gesunden Gemüthern eingeimpft worden!“

Es folgt nun eine bescheidene Empfehlung seines eigenen „*Märchens von der neuen Melusine*“, als eines Beispiels, wie eine gewisse humoristische Anmuth aus der Verbindung des Unmöglichen mit dem Gemeinen entspringen könne. Humoristische Anmuth konnte freilich nicht aus einem phantastisch sich gestaltenden Nothschrei nach dem musikalischen Leben entspringen! Gerade die „*Melusine*“ aber erschien auch Hoffmann selber als besonders anmuthendes Meisterstück. Dann schliesst Goethe seinerseits, merkwürdiger Weise, mit dem gesunden Recept gegen das „Grieseln“, das in Grimm's Kindermärchen „*von Dem, der das Fürchten nicht lernte*“, enthalten sei. Nun, dieser furchtlose Held hat allerdings, aus dem Märchen zum Mythos wieder erhoben, uns gründlich befreit vom „Grieseln“ jenes Nothschrei's nach dem Leben, das erst im vollendeten Kunstwerke aus der Musik, über alle Melusinen und Geister hinaus, in unserem „*Siegfried*“ uns geschenkt werden konnte! —

„Krankhaft — krampfhaft“ — so lautete seitdem, ein weithin schallendes Echo, das allgemeine Urtheil Derer, welche nicht zum allverschlingenden Lesepublikum gehören wollten, sondern sich über die Unterhaltungslektüre des Tages als ästhetische Kritiker erhaben fühlten. Sie sahen den Krampf, aber nicht den Grund des Krampfes. Was da krankte und krampfte, die ringende Noth der Musik nach dem Kunstwerk, das deuteten sie kurz-sichtig auf persönliche Zustände, psychisch-physische Leiden des Autors, und geriethen so über kurz oder lang bis zum „teuflichen Wahnsinn“.

Dieses Wort finden wir in einem der meist genannten und auch besten Bücher, welche die romantische Dichtung vom beschränkten Standpunkte der litterar-historischen Aesthetik behandeln. Ich meine: Hermann Hettner's Schrift „*Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller*.“ Nicht nur enthält das Buch eine Menge recht treffender Bemerkungen über die Elemente der romantischen Poesie, namentlich zeichnet es sich aus durch eine ungewöhnliche Erfüllung dessen, was der Titel verspricht: es gewinnt mit Glück aus der Kritik der Romantik auch eine manigfach klärende Beurtheilung unserer Klassiker, wenn auch bei weitem nicht in dem Grade, wie Heinrich von Stein, in der grossen

Arbeit für die „Bayreuther Blätter“ 1887, aus der Erkenntniss unseres Kunstwerkes. Dem Rückblick auf die Vergangenheit entspricht bei dem älteren Gelehrten durchaus kein gleich glücklicher Ausblick in die Zukunft. Das gleichzeitig mit dem „*Kunstwerk der Zukunft*“ entstandene Buch des namhaften Litteratur-Historikers lässt von der Möglichkeit eines solchen Kunstwerkes nicht das Geringste ahnen, sondern bleibt völlig im litterarischen Wesen stecken. Ohne jede Anlage zur Prophetie, wie wir sie in unserem Hoffmann bewundern, thut diese Litteratur-Kritik streng und ehrlich, was ihres Amtes ist. Streift sie im Drange der Umstände mitunter schon nahe an das Mutterland der Romantik, so schlägt sie alsbald vor der Geistererscheinung der Musik, an jenen Gränzen scheu vorüberweichend, drei orthodoxe Kreuze. Kann sie ja doch auch aus dem unnatürlichen Bunde zwischen musikalischen Geistern und litterarischen Menschen nichts anderes als die Missgestalt der „Oper“ hervorgehen sehen, vor deren ernstlicher Beachtung sie der Himmel bewahre!

„Sie verschmähen Plastik und Gegenständlichkeit der Gestalt aus Prinzip; dithyramtisch wiegen sie sich in dem elementarischen Gefühlsleben lyrisch-musikalischer Innerlichkeit. Dieser Kampf ist ihre ganze Geschichte.“ (S. 29.) „Daher nennt auch Friedrich Schlegel die Arabeske, dieses formlos musikalische Wiegen der Linie in sich selbst, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie; und vor Allem ist es die elementare Unbestimmtheit und Innerlichkeit des Tones, die als das eigenste und unmittelbarste Reich der Phantasie gepriesen wird.“

Man beachte nur, wie hier das naive Formenspiel „bildender Kunst“ wieder ohne Weiteres auf eine Kunst übertragen wird, welche schon in ihren rohsten Anfängen Kunst des Ausdrucks war. Dass mit letzterer unterscheidender Bestimmung in der That ein ästhetisches Fundament gelegt ist für eine völlig neue Kunstauffassung, das ward noch vor nicht langer Zeit von mancher modernen Kritik über Hauseggers so viel genannte echt Bayreuther Arbeit („Die Musik als Ausdruck“) bis zur totalen Ablehnung jeder Bedeutung übersehen. Noch immer muss die wunderliche Mischung von „Formenspiel“ und „Innerlichkeit“ dazu dienen, die Musik zunächst unter die formalen Gesetze der Plastik zu stellen, und dann um ihrer „Unbestimmtheit“ willen an das Ende der Musen-Reihe zu degradiren. — Und Beethoven hatte schon gelebt! — Hettner fährt fort:

„Namentlich ist die Instrumentalmusik die romantischste aller Künste, und E. T. A. Hoffmann bezeichnet sie ausdrücklich als diese; denn in ihr wiegt sich auf den Tonwellen die Phantasie am freiesten und ungebundensten. Gleichzeitig mit der romantischen Gefühlsweise erfolgt durch Beethoven die höchste Emanzipation der selbständigen Instrumentalmusik.“ (S. 55.)

Unter dem gleichsam benebelnden Einflusse der unklaren Gedanken von der Unbestimmtheit des Gefühls und des Tones und von der Freiheit (nicht etwa des Wesens!) der Form der Musik, schreibt der geistreiche und scharfsinnige Litteratur-Historiker solchen Satz von der „Gleichzeitigkeit“ der Musik und der Poesie ruhig hin, ohne dass er irgend welche

Konsequenz daraus zu ziehen wüsste. Er versteht seine eigenen Wahrheiten nicht und stämpelt sie aus der Druckschwärze des Schriftstellerthums zu Mängeln der romantischen Poesie! Dass musikalische und poetische Phantasie psychologisch verschiedene Dinge sind, wird bei alledem völlig übersehen. — Ein ander Mal heisst es:

„Weil die Lyrik musikalischer Natur ist, wollen diese Dichter sie ganz zu Musik machen und sie zu elementarer Empfindung, zum rein musikalischen Klang der Sprachlaute verflüchtigen und erweitern. Deshalb greifen ihre Gedichte so gerne zu südlichen Formen, zu Sonetten, Terzinen, Oktaven und Sextinen, zu Allitterationen, Assonanzen und volltönenden Reimen. Es ist einzig die äussere Musik und die Melodie der Wortlaute, an der sich diese Dichter erfreuen, und durch die sie wirken. Die romantische Innerlichkeit überstürzt sich in der Innerlichkeit der Lyrik und hebt sich dadurch selbst auf.“ (61.)

Dies also ganz dicht nach der Erwähnung Beethoven'scher Instrumentalmusik, ohne irgend eine weitere Beziehung zwischen dem romantischen Drange nach der Musik und der musikalischen Erfüllung dieses Dranges zu finden! Dem Litteratur-Historiker ist das Gemeinsame der Klassiker und der Romantiker nur ein „falscher Idealismus“ (13); er ist blind dafür, dass es nur ein blinder, oder genauer: bei den Klassikern ein weitsichtiger, in die Ferne, auf die Antike blickender, über das Nationale hinwegschauender, bei den Romantikern aber ein Idealismus mit träumend geschlossenen Augen in der Wiege der Heimat war. Zur Bestätigung dieses „falschen Idealismus“ führt er dann die bekannten Aussprüche Schiller's an, welche uns in dem Blicke des grossen Dichters eine so merkwürdige Verbindung der Weitsichtigkeit mit der Traum-Hellsicht erkennen lassen.

„Schiller, der überall das, was die intuitive und realistische Natur Goethe's poetisch bethätigte, in Begriffe fasst, spricht jenen idealistischen Zug offen aus, und geht sogar fort bis zur ästhetischen Anpreisung des Symbols und der Oper. In diesen findet er vielversprechende Zukunftskeime einer reinen Kunstentwicklung. (21.)

Armer, irre geleiteter Schiller! An solchen musikalischen Phantasien erkennt der Litteratur-Historiker deutlich die Verranntheit des klassischen Idealismus in eine falsche Romantik. Wohl oder übel muss er dazu die berühmte Stelle zitiren: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper“ bis: „Hier ist wirklich auch ein Pathos, ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste nothwendig gegen den Stoff gleichgiltiger machen“ — „Ich dünkte, das wäre deutlich!“ fügt Hettner, aus dem vornehmen Style fallend, ironisch hinzu. — Ach nein, es war dem kritisirenden Gelehrten gar nicht deutlich geworden, — es konnte in dem Jahre, da er dies schrieb, nur jenem schaffenden Musiker deutlich werden, der soeben zwischen „Lohengrin“ und „Rheingold“ das „Kunstwerk der Zukunft“ wie eine Fackel auf die Schwelle der Zeiten stellte. Wer aber die Seele der Romantik nur als eine krankhafte Sucht nach — „Verflüchtigung“ der Poesie — durch „lyrische Innerlichkeit“ — begreifen konnte: der vermochte auch an dem von

dieser Seele wirklich Besessenen nur die „äussere Musik“ der krampfhaften Gebärden seines unverständenen poetischen Ausdrucksverlangens zu bemerken, und ihn danach mit der ganzen Masse sonstiger Krampfbehäfteter auf dem Nebelberge des deutschen Parnasses in Eine bunte, tolle, taumelnde Schaar litterarischer Unglücksvögel zu verweisen:

„In Brentano verzerrt sich das Naturdämonische zur inhaltlosen Fratze, in — Heinrich von Kleist zum magnetisch Sonnambülen, in Justinus Kerner zum Gespenstischen, in E. T. A. Hoffmann — zum teuflischen Wahnsinn.“ (184.)

Was hilft's, wenn Hettner schliesslich zugiebt, das „schreckliche Wort“ Eichendorff's über Hoffmann — „sein ganzes Leben war im Grunde ein geistreiches Capriccio ohne eigentlichen Inhalt“ — passe vielmehr auf Heine als auf jenen „frivol-dämonischen Poeten“? Wir hielten bisher Heine für den eigentlich „frivolen Poeten“; dass aber der Dämon der Musik in Hoffmann „keinen Inhalt“ bedeute, das lernt sich erst von der ästhetisch-kritischen Litteratur-Historie, in welche auch der edle Eichendorff, der „letzte Romantiker“, auf der Wanderung seines musikalischen „Taugenichts“ zum guten Ende, immerhin nicht unwürdig, mit eingelaufen war. —

Wenn so die Meister reden, darf es uns nicht mehr in Verwunderung setzen, bei den popularisirenden Nachrednern mehr oder minder nur einen dünnen Abguss dessen zu finden, was bei Jenen noch dem Quell einer bestimmt gearteten, unmusikalischen Natur entfloßen war. Es liegt im Talente mancher dieser Kleinen von den — „Keinen“, dass sie das partielle Nicht-Geistersehen der Meister, die an Geister glauben, nur als die völlige Geistlosigkeit des Unglaubens wieder von sich zu geben vermögen.

Die in unzähligen Exemplaren verbreitete, weil illustrierte, „deutsche Litteratur-Geschichte“ von R. König bringt uns von Hoffmann — sehr dankenswerth — dessen prächtiges geisterhaftes Selbstporträt und seine dämonisch-charakteristische Zeichnung des wahnsinnigen Kreisler. Hätte sie uns doch, da sie nun einmal „illustriert“ war, auch alle andern, noch erhaltenen Zeichnungen des Dichters gebracht, anstatt sich zu beschränken auf die Zugabe des vorlesenden Zacharias Werner, allerdings eines Meisterstücks ironischer Wahrhaftigkeit! Dafür giebt uns Herr König seine litterar-historisch-ästhetischen Bemerkungen über Hoffmann Preis. Wir erfahren, dass unser Dichter den „auf die Spitze getriebenen Roman“ geliefert hat, und dass seine „Phantasiestücke“ reich sind an den bekannten „maassgebenden Urtheilen über Musik“. Die Geschichte von der nachwachenden Frau (der Geister-Strickstrumpf!) wird uns nicht erspart. Zur Charakteristik der Poesie Hoffmann's dient: „Hexenmeister, Doppelgänger, Nachtwandler, Wahrsagungen spielen immer Hauptrollen“. Nun weiss das gebildete Publikum Bescheid! Uebrigens weiss der Litteratur-Historiker selbst so wenig Bescheid in diesen düsteren Gegenden, dass er z. B. Gesichte der Nacht mit abstrusen Wirklichkeiten verwechselt und ganz ruhig erzählt: im „Sandmann“ würden dem Helden die Hände und

Füsse thatsächlich abgeschoben, — eine dämonische Operation, von welcher der arme Knabe dort nämlich träumt, — wenn auch tief im Fieber! In „*Klein Zaches*“ dagegen ist der Fiebertraum richtig erkannt; denn es heisst: „ein wunderbar wüstes Märchen, die Ausführung eines fieberhaften Einfalls!“ Ei, wer noch solche Gestalten sieht und so viel Witz behält, ist jedenfalls ein Dichter und ein Genie — wenn auch tief im Fieber! Die „*Klein Zaches*“ laufen nämlich in Menge unter uns herum und beherrschen sogar unsere Litteratur und Kunst — man muss nur schon — nicht dazu gehören, um es zu bemerken. — „Die beste, wenn auch noch tief erschütternde Erzählung ist „das Majorat““ — sie wäre also besser, wenn sie weniger tief erschütterte?! „Die „trefflichsten und anmuthigsten Leistungen sind („selbstredend!“) die „*Scuderi*“, „*Meister Martin*“ und (man merke sich's!) der „*Artushof*““ Hingegen wiederum „*Prinzessin Brambilla*“ — „rügte selbst Hitzig (so!) seinem Freunde streng“; und „*Meister Wacht*“ — „zeigte nicht gerade den Einfluss der empfohlenen Lektüre Walter Scott's“. — —

Ein ganz anderer Mann als Herr R. König war Herr J. Scherr. Solch-Einem bangt es nicht vor Gespenstern und Spuk, und etwas Gruseln oder Gruseln-Machen ist ihm gerade recht. Daher lautet sein Urtheil über einzelne Werke Hoffmann's geradezu entgegen denen mehr zaghafter und staubängiger Stuben-Kritiker. „Ausgezeichnet“ nennt er Herrn König's Schreckgebilde: „*Klein Zaches*“ und „*Brambilla*“, sowie auch den „*Meister Floh*“, von dem Herr Koberstein z. B. sagte: „Weiter konnte sich die Abkehr vom Natürlich-Reinmenschlichen kaum versteigen“. Wir werden im Verlaufe unserer Betrachtungen noch die wunderbare Entdeckung machen, dass ein grosses Kunstwerk, welches vor allen andern das „Ewignatürliche“ mit dem „Reinmenschlichen“ verbindet, zu eben diesem „*Meister Floh*“ in fast gespenstischen Beziehungen steht! — „Vortreffliche Erzählungen“ sind nach Scherr, ausser den drei unvermeidlichen „*Majorat*“, „*Scuderi*“ und „*Meister Martin*“, auch eben noch jener — wirklich schwächliche — „*Meister Wacht*“ ohne die Scott'schen „Einflüsse“. Scherr's allgemeine Charakteristik lautet freilich:

„Der tollgewordene Humor in seiner Entzweiung mit der Wirklichkeit schlägt diese verzweifelt in Trümmer, um aus dem Spuk mit dämonischem Lachen die fratzenhaftesten Gestalten und Situationen zu formen.“

Das ist denn nun wieder gerade das Gegentheil von dem, was Hoffmann's Noth und That gewesen war; die Sache ist völlig auf den Kopf gestellt. Die Wirklichkeit lieferte dem Seherblick die Fratzen, und er schaute die ideale Seele mitten in den Spuk hinein. Der „idealistische Zug“, welcher Schiller zur „*Oper*“, Hoffmann zum Geistersehen führte, der blieb Herrn Scherr verborgen, und in seiner unmusikalischen Kühle gegenüber allen Geistern konnte auch er schliesslich nichts Besseres thun, als sich über die Furcht des Poeten vor seinen eigenen Gestalten zu mockiren. (Der Geister-

strumpf!) Immerhin bleibt es hübsch von dem Manne, dass er unseres Dichters eigenthümliches „talentreiches Naturell“ (nach Goethe) so rückhaltlos anerkennt, und dass er ihm das „in Trümmer-Schlagen der Wirklichkeit“ und den „tollgewordenen Humor“ gar nicht übel genommen hat, weil er diese missverstandenen Aeusserungen doch als ein wirkliches Können respektiren musste. —

Auch Scherr's „*Geschichte der Welt-Litteratur*“ ist weit verbreitet; vielleicht wird dies der noch neueren „*deutschen*“ von Franz Hirsch gleichfalls zu Theil. Diese giebt wenigstens etwas auf einen, in unseren Tagen ohnehin beliebten, „nationalen Zug“, der noch Schwung genug besitzt, um die vom modernen Fortschritte längst in ihr phantastisches Reich zurückgestossenen „Romantiker“ wieder zu Ehren zu bringen, ja, sie sogar als die Vorfahren der Zukunft unserer Poesie zu feiern. Ist es denn nicht überhaupt seltsam, dass die selben kritischen Geister, welche die ewige „Unfertigkeit“ der Romantik bespötteln, von irgend einem möglichen „Fertigmachen“ in der Folgezeit schlechterdings nichts wissen noch merken wollen, sondern die wirkungsvollste Vollendung der Romantik unserer Tage nur erst recht als Gipfel jener romantischen Unfertigkeit, gleichsam als das Unvollkommene an sich, zu schmähen lieben!? Unter demgegenüber erfreulichen Zeichen einer mehr romantisch gefärbten Gesinnung, die bei Hirsch auf dem Talent für romantische Spielweisen zu beruhen scheint, musste aber auch Hoffmann's vom Rationalismus und Realismus der Zeit verhageltes Weizen-Feld wieder blühen. Hoffmann's Poesie des „Weizen-“ d. h. Geister-thums ist für den modernen Bewunderer der Romantik, Herrn Hirsch, nicht wie für Herrn König: „der auf die Spitze getriebene Roman“, sondern vielmehr: „die Blüthe der romantischen Novelle“ — ein beträchtlicher Unterschied! Herr Hirsch hebt rühmend die „reichbewegte Handlung, die historische Stimmung, die meisterhafte Schilderung“ hervor, besonders in Erzählungen wie — „*Meister Wacht*“ (ohne Scott'sche Einflüsse!). Er sieht nicht nur Mondstüchtige und Hexenmeister in ihnen, weil er keine Geister sehen kann. Nur, wenn er die (selbst nach König) „trefflichste und anmuthigste“ Novelle vom „*Artushof*“ eine „schwächere Erzählung“ nennt, „der ein lächerliches Missverständniss zu Grunde liegt“, dann zeigt er uns, dass auch er die rechten Geister nicht immer zu sehen vermag und den Geisterseher missversteht. Jenes „lächerliche Missverständniss“ beruht nämlich in dem so köstlich ironisirten blinden — nicht falschen — Idealismus der jungen Maler-Seele, welche ihrem Ideale durch die Welt nachjagt, um es endlich als „Frau Hof- und Criminalräthin Mathesius in Marienwerder“ („die liebe Frau soll sich wohl befinden und diverse Kinder in Cours gesetzt haben“) wiederzufinden, in dem selben Augenblick zum Bewusstsein erwachend, dass nicht diese aus einem Bilde ihm niedergestiegene Dame, sondern ein liebes lebendiges junges Mädchen, Dorina, sein wahres Ideal, nicht das über dem Wirklichen

schwebende, thöricht in das Wirkliche hineinphantasirte Künstlerische seines Pinsels, sondern das geliebte Ideal seines Lebens sei. — Was aber wahrer Idealismus ist, hat Herr Hirsch trotzdem in Hoffmann nicht verkannt, und recht volltönig sagt er aus dieser besseren Erkenntniss über unseren Dichter:

„Hoffmann ist, wenn je ein Dichter vor den heiligen Mysterien schaffender Kunst Ehrfurcht hatte, ein Künstler und ein echter Romantiker; denn ihm geht die Befriedigung der Wünsche des Individuums, die Erfüllung innerlichster Gemüthsbedürfnisse über alle Systeme klügelnder Vernunft.“

Auch ist er, trotz seiner bedauerlichen Unterschätzung der Frau Hof- und Criminalrätthin Mathesius in Marienwerder, weit besserer Meinung über Hoffmann's „Humor“, welchen nicht erst Herr Scherr „tollgeworden“ genannt, sondern von dem, z. B. schon der brave alte Koberstein behauptet hatte:

„Hoffmann's Humoristik war in seinen grösseren Werken (z. B. „*Kater Murr*“!) durchweg, und in den kleineren Sachen zum allergrössten Theile eine durchaus krankhaft-phantastische, unheimliche und karrikirende.“

Dagegen sagt nun Hirsch:

„Was Hoffmann vor der Mehrzahl seiner romantischen Mitstrebenen auszeichnet, ist der Umstand, dass er mehr Humor besass als jene: einen erfreulichen Gemüthshumor, der sich stets plastischer als bei Jean Paul zeigt.“

Hier kommt der Beurtheiler dem Quelle dieses Humors schon sehr nahe. Aber, wie er einmal von Hoffmann's „in die Naturphilosophie“ getauchter Feder spricht, dabei aber, im historischen Nacheinander befangen, Schopenhauer's sich gar nicht erinnert, den er allerdings an anderer Stelle den „Philosophen des Egoismus“ (!) nennt: so hat er auch die Musik in Hoffmann's Dichtung nicht wirklich hören, und darum den Geisterkönig seines phantastischen Reiches nicht erblicken können, welchen er, als er ihm dann in unserem Meister verkörpert auf seiner litterar-historischen Bahn unausweichbar entgegentrat, in der That nur erst als den neuromantischen Wiedererwecker nationaler Sagenstoffe und — „trotz Allem“ — grossartigen Menschen zu rühmen weiss! — Jedenfalls hat Hirsch selbst bereits unter der Sonne jener Wiedererweckung gestanden; die nationale Bewegung, von den Romantikern angekündigt, durch Wagner als Künstler zur idealen Macht erhoben, in den politischen Ereignissen der neueren Zeit, vor allem durch die ehrwürdige Gestalt unseres Kaisers Wilhelm I., einem weiteren Volksbewusstsein als nothwendiges Kultur-Element näher geführt: diese ganze Summe bestimmender Daseinsmomente in unserer Zeit hat auch den kleinen modernen Litteraturhistoriker erfasst und befähigt, in Hoffmann einen Mann zu erkennen, dessen „Phantastik wurzelt in dem Boden wahrer Poesie, der nichts ferne bleibt, was das Menschen-gemüth bewegt.“ Das ist schon etwas mehr als der „Opiumrausch“ des Schotten, die bemitleidete „Krankhaftigkeit“ Goethe's, die „Inhaltlosigkeit“ Eichendorff's, der „teuflische Wahnsinn“ Hettner's, die „fieberhaften Ein-

fälle“ Königs, die „fratzenhaften Gestalten eines weltzertrümmernden Tollhaushumors“ Scherr's, und wir dürfen uns dessen billig erfreuen. Darum auch nur haben wir gerade diesen Hirsch herausgegriffen aus dem grossen Gehege unserer modernen Litteratur-Historie. —

Von hier ist es noch ein Schritt bis zum völligen Verständnisse Hoffmann's; aber dieser Schritt führt über den Abgrund, der zwischen allem Litterarischen und dem wahrhaft Musikalischen klafft, und nur von Innen, niemals von Aussen her überschritten werden kann. Diesen Schritt hat unter den „Kritikern“ Hoffmann's, wie ich glaube, nur erst ein Musiker gethan, welcher von unserem Meister gelernt hatte, was das Kunstwerk der Zukunft sei. Das Beste, weil Wahrste, was über Hoffmann bisher geschrieben werden konnte, musste unser Genosse Martin Plüddemann schreiben können, wie es in den „Bayreuther Blättern“ von 1879 (S. 338 ff.) zu lesen steht. Meine eigene Aufgabe bleibt es nur noch, jene kurzen, schlichten Bemerkungen, welche dort wie Anmerkungen zu der beschränkten Anzahl mitgetheilte Zitate aus Hoffmann's Schriften (S. 276 ff.) erscheinen, weiter auszuführen und diese Ausführungen durch viel reichlichere Zitate zu belegen. Mit anderen Worten: bevor wir unseren Geisterseher selber zu uns reden lassen, müssen wir ihm einmal frei und offen, von fremden Geistern ungestört, in das wunderbare Auge schauen. Das können wir nun, nachdem die Wachen des Gartens glücklich durchschritten sind. Der Kreis ist frei, die Stunde günstig: wir werden unseren Mann verstehen, wenn wir ihn an seinem Blick erkannt haben; und sein Blick ist kein anderer, als jenes helle Licht, das auch aus den Sonnenaugen unseres Philosophen und unseres Künstlers auf die Nachtgebiete des Traumes und der Magik und tief hinein fiel in die Quellstatt der wahren Musik, die Heimat des Ideals.

Der Genius im Weltspiegel.

Ein Mahnwort für die Weihnachtzeit

von J. H. Löffler.

Die heutige Menschheit ist eine lesende. Das ist der hervorstechendste Zug ihres Zeitstämpels. Ihr ersteht nicht mehr die Welt als Vorstellung aus unmittelbarer Sinnesanschauung allein. Zwischen der sinnlichen Welt und dem Geist hat sich im Schriftzeitalter eine Spiegelwand gebildet aus einem Geflecht millionenfacher Sinnes- und Verstandesthätigkeit, ein Weltspiegel. Aus diesem Spiegel tritt uns eine ganz andere Welt entgegen, als jene, die das Individuum ohne ihn, nur auf eigene Sinne und eigenen Verstand angewiesen, zu konstruiren im Stande wäre. Heute sieht und hört und denkt der Einzelne für so und so viel tausend Andere mit, und viel tausend Andere thun das Selbe für den Einzelnen. Dies Füreinander wird durch den druckpapierenen Weltspiegel vermittelt.

So viel Millionen Menschen auch sich aus ihm einen grossen Theil ihrer Vorstellung von der Welt holen mögen: für jeden springt ein anderes Bild heraus, und — für manchen ein ganz miserables, so dass es besser für ihn gewesen wäre, er wäre einzig auf seine eigene Sinnes- und Verstandsvermittlung angewiesen geblieben. Ein Anderer dagegen weiss sich einen günstigeren Stand dem Weltspiegel gegenüber zu erringen, oder ist für ein richtigeres Sehen (Anschauen, Auffassen) von Natur aus schon geschickter; ja, Mancher versteht es, oder ist begabt, dieses Vorstellung vermittelnde Medium zum höchsten Gewinn auszunützen.

Die verschiedene, individuelle, Fähigkeit der Aufnehmenden lassen wir zunächst ausser Betracht und fassen vorerst nur den Weltspiegel ins Auge. Er ist wahr, dieser Spiegel, nach den subjektiven Elementen, aus denen er sich zusammensetzt, also als Darsteller der im Spiegel wirkenden Individuen, — aber voller Lug in seiner objektiven Darstellung, also in seiner Reflexion über Individuen und Gesammtheit. Das heisst, der Darstellende tritt uns aus dem Spiegel nach seiner geistigen Bedeutung richtig entgegen, selten aber ist das Dargestellte richtig. — Das vom Schriftsteller in den Spiegel gestellte Element der Weltvorstellung wird der Wahrheit um so näher kommen, je genialer des Schriftstellers Individualität ist. Die Genialität kann aber nur aus dem entsprechenden Spiegelbild, vielmehr Spiegelement, erkannt werden. Nun stehen Millionen vor dem Spiegel wie Käufer auf dem Weltmarkt: der Dumme kauft das Dumme, der Genius das Geniale. Jener ist der Betrogene, auf den Schein Gestellte.

Fassen wir nun die Aufnehmenden nach der Verschiedenheit ihrer individuellen Fähigkeit ins Auge. Vom Geringbegabten bis hinauf zum Genius ist eine reichsprössige Stufenleiter. Da kommen noch unendlich Viele, die nicht zu den Unfähigen gerechnet werden können, falsch an, — gehen an der Wahrheit vorüber und verfallen dem Trug. Ihnen sind die Genien zu Wegweisern berufen. Und der urkräftige, in seiner Uebermacht den physischen Organismus oft zerstörende schöpferische Drang des Genius hat zum letzten Grund mit: das Mitleid und den Willenstrieb, den Irrenden zu helfen, zu verhelfen zur richtigen Weltanschauung. So wurzelt der Genius im Ethos: der Genius ist unerforschlich grundgut.

So wie jeder Genius als höchst gesteigerte Individualität seinen charakteristischen Horizont hat; so gibt es Kreise ihm verwandter Talente, welche gleichsam wie besonders geschaffen erscheinen zur Aufnahme der diesem Horizont angehörigen Materien, der Eine nach dieser, der Andere nach anderer Qualität, so

dass eine Theilung in der Aufnahme und Verarbeitung entsteht, bis das Grosse, für das dem Genius untergeordnete Individuum nicht zu Bewältigende, Inkommensurable, von einer Gesamtheit aufgesogen ist. — So sind alle Talente in den Dienst irgend eines Genius gestellt und werden durch dessen Weihe zu den Ostiarien vor dem Weltspiegel. — Jedes Talent aber hat wiederum seinen individuellen Horizont, dem wieder eine Gruppe der Menschheit nach ihrer Individualität (nach Interesse und Bedürfniss) zufällt, so dass in dieser Verzweigung vom Genius aus bis hinab zum einfachsten, anspruchslosesten Volksgemüth Ideen und Gedanken rinnen, wenn auch zuletzt nur in unbewussten Spuren, immerhin aber als erzieherische Momente.

Das ist der natürliche Vorgang der segnenden Wirksamkeit des Genius. Daneben aber macht sich thörichte Ueberklugheit ohne ethischen Grund geltend und baut eifrig Irrwege, bewusst im Dienste der Bosheit, oder naiv unbewusst. Das sind auch Elemente des Weltspiegels. Die daran geknüpften Massen bergen gutkernige Verführte und Rettbare, aber auch ihrer natürlichen Beanlagung, Erziehung und ihren Lebensschicksalen nach für den Einfluss von Wissenschaft und Kunst Verlorene. Ihnen gegenüber sind die Genien ohnmächtig. Und hier tritt das göttliche Wunderwalten, das Heilandswalten in der Unmittelbarkeit auf. Das ist die unerforschliche Region des Glaubenslebens, der Religionsmächte, wo ausser aller menschlichen Berechnung und Weisheit Lebenskonstellationen mit blitzartiger Erleuchtung Wandel schaffen. — Wenn auch diese und die Region der Kunst ineinander überspielen; so können sie doch nur getrennt betrachtet werden.

Die Kunst hat auch die Welt abzubilden, aber nicht als Vorstellung, sondern als Willen; sie ist nicht Wissenschaft von der Welt und vom Leben, sondern selbst Leben, ein aus dem Leben abgelöstes verdichtetes Leben, eine auf einen besonderen Zweck, nach einem bestimmten Ziel hinauslaufende, ideenerfüllte Willensverflechtung, welche nach den Welt- und Lebensgesetzen im Reiche der Geistesfreiheit bis zur Ausladung des Ewigen, Unvergänglichen, vom Genius zur Darstellung gebracht wird. Die wahrhaftige Kunst kann darum nicht in den druckpapiernen Weltspiegel gestellt werden, so wenig als die wahrhaftige Religion, welche auch nur Leben ist, nicht ein Bild davon. Wenn nun dennoch Kunstwerke in unseren Weltspiegel gestellt erscheinen, wie z. B. allerlei poetische Erzeugnisse; so sind das streng genommen nur Nothbehelfe, Kunstkrücken, Kunstschemen. Die Kunst muss erlebt werden können, nicht erlesen. Diese Erkenntniss hat sich zuerst auf religiösem Gebiet durchgesetzt — in der Kirche, wo Baukunst, Malerei, Bildhauerei, Musik und Spuren der anderen Künste sich zum (religiösen) Leben vereinigt haben. Das Leben nach seinem unbeschränkten Umfang in ideenerfüllter Verdichtung durch das Zusammenwirken aller Künste zur Darstellung zu bringen, ist die Aufgabe des einst genannten „Kunstwerkes der Zukunft“, nunmehrigen Kunstwerks in der Gegenwart. Die Heimstätte dafür ist Bayreuth; da erleben wir die wahrhaftige Kunst. — Wie die Religion ein Theil der Welt und des Lebens ist, so auch die Kunst. Und wenn aus dem druckpapiernen Weltspiegel uns ein Bild von der Welt entgegentritt, so ist darin auch die Religion und Kunst als Vorstellung enthalten, d. h. die Wissenschaft davon: Ethik, Aesthetik, Religions- und Kunstgeschichte, Philosophie. Genien, die als schaffende Künstler auf himmlischer Höhe stehen und sich nicht genügen lassen, das da oben Erschaute in lebendigen Gestalten der Menschheit vor die Seele zu stellen, sondern auch das eminente Lehrgeschick haben und den unwiderstehlichen ethischen Trieb, die, das neue Grosse angähnende Leere zu erfüllen, die Sinnverschlossenheit zu brechen, hat es selten gegeben. Richard Wagner ist dieser Doppelgenius. Nicht nur, dass er der Schöpfer des wahrhaftigen Kunstwerkes ist

und ihm eine Heimstätte zu bereiten verstanden hat: er ist auch zugleich der begabteste, staunenerregende theoretische Begründer und Ausleger seiner Kunst. Sein Schriftthum ist auch ein Theil unseres Weltspiegels, ja gewiss eine der hellststrahlenden Tafeln darin. In seinen Schriften über Kunst und Weltanschauung, über den Weltspiegel selbst, wird er zu einem unschätzbaren Wegweiser und Lehrmeister. — Aber auch ihn, und fast härter als irgend Einen, hat das Schicksal jedes auftauchenden Genius getroffen. Doch bevor wir einen Blick auf das tragische Geschick unseres Meisters richten, kehren wir zurück zum Verhältniss des Genius zum Weltspiegel und zur Aufgabe derer, die ihrer Individualität nach unter den Einfluss eines Genius gestellt sind.

Der Genius — wie schon angedeutet — orientirt sich vor dem Weltspiegel am leichtesten. Letzterer enthält hellstrahlende Partien, die jenen anziehen und seiner vollen Aufnahmefähigkeit nach in Anspruch nehmen, ihn in seinen Tiefen entzünden und antreiben, seine eigene hellsichtige Weltanschauung, nach welcher neue Qualitäten zur Konstruktion kommen, dem Weltspiegel einzufügen. Es kann auch vorkommen, dass eine schon zur Darstellung gekommene Qualität der Weltanschauung — vielleicht aus grauem Alterthume — durch einen in jüngster Zeit erstandenen Genius in ein höheres Licht gerückt wird, aber ihres genialen Ursprunges wegen in der alten Beleuchtung nie verlöscht werden kann und immerhin in Licht- oder Schattenzügen hinter dem neuen, stärkeren Licht sich noch behauptet. Nun begegnet es der vor dem Weltspiegel stehenden Menge, und auch den Talenten darunter, nicht selten, dass die dem Genius als am hellsten erscheinenden Partien des Weltspiegels von ihr, als dunkel, unbemerkt bleiben und sie auch das neue Licht, in welches ein altes Element des Weltspiegels durch den unter ihr weilenden Genius gerückt worden, ebenfalls nicht bemerkt, und das Alte noch genau so auf sie wirkt, wie sie von Erziehung und Hörensagen dafür zubereitet ist. Solches wahrnehmend, müsste der Genius in blutige Thränen ausbrechen, müsste ihm die Kraft zu fernerer Darstellung seiner inneren Welt erlahmen; aber das Verzagen und Verzweifeln kann in ihm nicht aufkommen: zum Mitleid gesellt sich der Heldenmuth, — neuer Aufschwung im Ringen und Schaffen ist das Ergebniss jener schmerzlichen Wahrnehmung. Selbst die Geisselhiebe der Unsittlichkeit, der widerstrebenden Bosheit, werden vom Genius standhaft ertragen und stämpeln ihn zum Märtyrer im Glauben an den Sieg der Wahrheit.

Wohl dem, der seiner Individualität nach unter den Einfluss eines Genius gestellt ist, so gestellt ist, dass er sich dem Genius zum Dienst verpflichtet fühlt und weiss. Er hat seine Lebensaufgabe erkannt. Und dieser Aufgabe soll er treu bleiben bis an sein Ende.

War Richard Wagner ein Doppel-Genius, so wurde er auch zum Doppel-Märtyrer. Vor seinen Kunstwerken standen lange Zeit die Geister wie starr befallen. Er griff zur Sonde des Lehrers: aber die verschleiernde Haut war zu zäh. Die blutigen Thränen brannten ihm im Auge. Und in der Brust rang die Verzweiflung mit dem Mitleid. Das Mitleid siegte und schwang sich auf zum Heldenmuth. Die Geisselhiebe der Bosheit fielen von allen Seiten her, für den Künstler und für den Schriftsteller: dieses doppelte Martyrium hätte sicher den Kämpfenden noch früher dahingerafft, hätte sich nicht ein Kreis verwandter Talente zeitig genug dankend, stützend und helfend um den Meister geschaart. Sein Kunstwerk hat die Welt erobert. Die dagegen sich noch auflehrende Unsittlichkeit ist entlarvt. Aber an der Schrifttafel unseres Genius im Weltspiegel, hellstrahlend wie eine Sonne, geht die Menge noch vorüber wie an einem Buch mit sieben Siegeln; selbst viele sogenannte „Wagnerianer“ trotten noch im Tross mit vorüber. Sie meinen die Wagnerischen Kunstwerke gunsam zu verstehen

und des Meisters Belehrung darüber entbehren zu können; die sei einst dem Unverständniss gegenüber als Nothwendigkeit zu respektiren gewesen, der „Wagnerianer“ aber stehe ja schon dort, wohin diese Unterweisungen führen sollten, — und über Materien, die „zufällig“ dabei behandelt werden, wie Dichter, Musiker u. s. w. aller Zeiten, gäbe es nun doch vielleicht Gründlicheres von speziell dazu Berufenen. Gar mancher „Wagnerianer“ (der eben noch keiner ist, vielleicht auch nie einer werden wird), aus welchem heraus es so klingt, hat sich schon in breiten Zeitungsartikeln über Bayreuth bis in die jüngste Zeit herauf als aufgeblasener Ignorant gekennzeichnet. Solche Gedankenlosigkeit (oder Gedankenwucherung?) zu widerlegen, ist nur möglich durch das Studium der Schriften Wagners. Aber was ist mit einem Manne zu machen, der nicht eher ins Wasser will, bis er das Schwimmen kann? — Wie diesen spassigen Schwimmschüler die Wasserscheu am Schopf hat, so den spassigen Wagnerianer die geistige Arbeitsscheu. „Es kostet viel, ein Christ zu sein“; es kostet auch viel, ein Wagnerianer zu sein: nämlich Arbeit, tüchtige geistige Arbeit! — „Wer kann sich durch ‚Oper und Drama‘ durcharbeiten? durch den ‚Beethoven‘?“ — Für „Feuilleton“-Gehirne ist das freilich keine Arbeit. Sie wollen wir ausser Spiel lassen. Es gibt aber Kunstsclenderer, welche könnten, wenn sie wollten. Zu denen wollen wir noch die „Eingebildeten“ oder „Aufgeblasenen“ stellen, die wir schon gestreift haben, und manchen andern braven Mann. Mit denen soll einmal ein Versuch gemacht werden, ob nicht das Wagnerlicht aus unserem Weltspiegel bei ihnen verfangen und sie zur schönen, erbaulichen, gesegneten Arbeit anreizen möchte.

Der Genius Richard Wagner im Weltspiegel soll zunächst den Kreisen erschlossen werden, die an ihn herantreten, gleichgiltig, ob aus innerem Drang, oder aus Neugierde, oder der Konvenienz folgend. Denn auch Neugierde und Konvenienz können zu einer Thür in's Innere werden. — Zu diesem Unternehmen scheint just die rechte Zeit gekommen zu sein. Das Kunstwerk Wagners in stylgerechter Darstellung übt bereits einen so mächtigen Zug aus, dass die Festspiele in Bayreuth die begehrte Masse nicht mehr zu umspannen im Stande sind. Das muss den aufrichtigen Wagnerianer mit Freude erfüllen. Jene Klage: „Wir sind nicht mehr unter uns; man fühlt sich in der weihelosen Menge wie in der Wüste“ — ist eine völlig unberechtigte. Für den rechten Wagnerianer hat die Stunde geschlagen, neben seinem Stand des Geniessens sich das Amt frischer Werkthätigkeit zu errichten. Wenn er erbaut und zu idealem Aufschwung neu gestärkt dem Ort des höchsten Genusses den Rücken wendet und heimkehrt, dann beginne sein Werk, das Werk der Anregung, Belehrung und Einführung in das Wagnerische Schriftthum, — die Erschliessung des Genius im Weltspiegel, — damit er beim Besuch der Festspiele in Bayreuth sich bald in der Gesellschaft möglichst vieler rechter Wagnerianer befinde. Dann werden ihn die Früchte seines Wirkens mit hoher Freude erfüllen, und er wird sich als bescheidener Mitträger und Pfleger einer Bayreuther Kultur fühlen, und es wird ihm aufgehen, dass er nun erst ein rechter, lebendiger Wagnerianer ist.

Auch zu diesem Werke bietet der angedeutete Versuch, das Licht des Genius im Weltspiegel zu erschliessen, ein herrliches Mittel dar. Dieses Mittel gibt uns ein unter den gewaltigen Einfluss des Genius gestelltes ausserordentliches Talent in die Hand, welches sich jenem zum Dienst verpflichtet fühlt und sich diese Verpflichtung zur Lebensaufgabe gemacht hat. Dieser „Versuch“, dieses „Mittel“ ist die

„*Wagner-Encyclopädie*. Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners. In wörtlichen Ausführungen aus seinen Schriften dargestellt von C. Fr. Glasenapp.“ — Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch. —

Dieses Buch nennen wir den „Versuch“, das „Mittel“, die vor dem Weltspiegel stehende Masse zu fassen und hinzuweisen auf die hellleuchtende Tafel des Wagnerischen Schriftthums, welches von der Masse dem grössten Theil nach bis heute noch unbemerkt geblieben ist.

Zu fassen ist der Mensch von zwei Seiten, bei seiner Stärke und seiner Schwäche, — so also, dass ihm doppelt geschmeichelt wird. Die starke Seite unseres heutigen Geschlechtes ist das Bedürfniss „nach Bildung“, um mitreden zu können, — die schwache das Raffinement der Bequemlichkeit zur Befriedigung dieses Bedürfnisses. Aus diesen beiden Faktoren ergibt sich — das „Lexikon“. Es ist der bequemste Weg zur „Bildung“. Ich habe einen Mann gekannt, der für jeden Gang „in Gesellschaft“ einen Lexikonartikel las, auf dessen Materie er dann die Unterhaltung geschickt zu lenken verstand. Er war in den Geruch eines gebildeten Mannes gekommen. Das Lexikon ist aber schon von einer neuen Buchform überholt. So hat man es z. B. jetzt schon recht bequem, sich einen religions-, kunst-, historisch- u. s. w. -philosophischen Standpunkt durch ein kleines Buch zu erwerben. Diese bequeme Art, auf 329 Seiten fast ebensoviel Materien zu bewältigen, verschafft einem solchen Büchlein monatlich drei Auflagen, und dazu hilft mit ein recht obstinater Titel. —

Encyklopädie! — Das schlägt in die moderne, bequeme Form. Aber vor dieses Wort der Bequemlichkeit stellt sich ein recht schwer wiegendes: „Wagner“. Ob dieses Wort der Masse nicht zu wuchtig ist? Nun, sie ist ja vor dem ‚Rembrandt‘ auch nicht erschrocken. Heutzutage ist die Masse von dem Namen Richard Wagner mehr ergriffen, als von dem des niederländischen Malers. Freilich sind an dem „Wagner“ nicht Hunderte von Tagesbildungs-Materien aufgehängt; da treten uns in den „eigenen Worten“ des Schöpfers einer neuen Kunst „Haupt-Erscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte“ entgegen. Dafür wird wohl die Masse nicht so leicht zu gewinnen sein, und mit 36 Auflagen in einem Jahre oder zwei Jahren wird's auch nichts sein. Also ist unsere Encyklopädie am Ende doch kein modernes Buch, weder dem Inhalt, noch der Form und dem Titel nach. Ein Massenfänger wird sie schwerlich werden, und Auflagen in Masse wird sie somit eben nicht erleben. Darum halten wir die „Wagner-Encyklopädie“ vorläufig für einen Versuch und ein Mittel, den Genius Wagner im Weltspiegel zunächst den Kreisen zu erschliessen, die an ihn herantreten, gleichgiltig, ob aus innerem Drang, oder aus Neugierde, oder der Konvenienz folgend. Den selben Zweck hat ein anderes — auch nicht modernes Buch, welches eben in seinem Titel auch nur die Methode und Didaktik der dem Genius dienenden Talente andeutet:

das „*Wagner-Lexikon*. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Richard Wagners in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften zusammengestellt von Karl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein.“ — Stuttgart, Cotta.

Von beiden Werken macht nicht etwa eins das andere entbehrlich. Das Lexikon beantwortet Fragen auf ethischem und ästhetischem Gebiete, während (wie schon der Titel besagt) die Encyklopädie Kunst- und Kulturgeschichtliches zum Inhalt hat. Wenn wir die „Wagner-Encyklopädie“ als den „Versuch“, das „Mittel“ bezeichneten zur Erfassung der Masse, d. h. zur Erweckung ihres Interesses für den Genius Wagner im Weltspiegel; so muss in gleicher Bedeutung das „Wagner-Lexikon“ daneben gestellt werden. In diesen Büchern tritt uns der Genius Wagners zugleich auch als Führer und Wegweiser vor dem Weltspiegel entgegen, als Deuter und Erklärer. Ihre Form dient ja wohl der Bequemlichkeit, aber nicht in der Weise der modernen Bücher,

welche ernste Selbstthätigkeit so wenig als möglich herausfordert und im schillernden Redenspiel und raketenartig prasselnden Phrasenwerk eine „reizende“, „geistreiche“ Unterhaltung zu verschaffen sucht. Diese Allotria der Bequemlichkeit sind ausgeschlossen durch das Titelwort „Wagner“ mit dem Zusatz: „in wörtlichen Anführungen“. — Der „Bildung“ dienen diese Werke auch, aber nicht der „Tagesbildung“, d. h. nicht einer Bildung auf die Dauer von Tagen und nicht der „modernen“. Die Bequemlichkeit dieser Bücher fordert eine ernste Selbstthätigkeit heraus, und der Inhalt lässt uns ein Bildungsziel aufgehen, welches die Seele nach allen ihren Tiefen ergreift und in göttlicher Begeisterung heraushebt aus Blindheit und Wirrnis der Tagesniederträchtigkeit.

Es ist notwendig, beim Hinweis auf diese „Studienwerke“ ihren Inhalt ein wenig in Beleuchtung zu ziehen. Am sichersten und schönsten kann diese Beleuchtung ermöglicht werden durch das „Vorwort“ der „Wagner-Encyclopädie“, welches an sich schon als eine meisterhafte Schrift über den Meister zu bezeichnen ist, strahlend in Klarheit und Wärme, dass der Star der Blindheit vor ihr schmelzen und vergehen und die Tafel des Wagnerischen Schriftthums im Weltspiegel aufleuchten muss als begehrlches Gestirn für jedweden Leser. Da dieses bedeutsame „Vorwort“ nicht vollständig hier abgedruckt werden kann, so muss sich eben der Leser mit Bruchstücken daraus begnügen. Aber wir hoffen, dass diese schon ausreichen zur Erfüllung des Zweckes dieser Zeilen, welcher darin besteht, den Leser zunächst zum Studium der beiden genannten Werke und weiter zur Fortpflanzung des Interesses dafür zu gewinnen.

Seite VI u. f. „Das bewusstlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fern abliegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden. Dass aber nur die reichste menschliche Natur diese wunderbare Vereinigung der Kraft des reflektirenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt.“

„Diese von Wagner auf Goethe bezogene Aeußerung findet in vollstem Maasse ihre Anwendung auf sein eigenes Kunschaffen und gleichzeitiges Wirken als Kunstphilosoph.

Dennoch hat die ästhetisch-philosophische und geschichtlich reflektirende Thätigkeit Wagner's noch einen durchaus neuen und tieferen Sinn, als bei den zuvor genannten, zugleich schaffenden und theoretisirenden, Künstlern und Dichtern (Lionardo und Albrecht Dürer, Corneille und Racine, Gluck, Schiller, Goethe). Ist bei jeder wahren Künstlernatur ein litterarisches Besinnen und Erwägen fast immer nur das bestimmte Anzeichen vorhandener Hemmnisse des freien schöpferischen Ergusses: so können diese Hemmnisse entweder mehr in einer rein technischen Behinderung durch eine noch unvollkommene Ausbildung der Kunstmittel und Ausdrucksformen, oder sie können in einem bestehenden Missverhältnisse des schaffenden Genius und der ihn umgebenden Mitwelt begründet sein, welche ihm die freie Bethätigung und Ausübung seiner Kunst erschwert oder geradezu unmöglich macht. Im ersteren Falle haben wir es in den theoretischen Reflexionen des Künstlers mehr nur mit Studien und Nebenwerken, mit dem litterarisch übermittelten Ausdruck einer sinnenden Schaffenspause des Meisters zu thun, der die Werkzeuge seiner Kunst für wenige Augenblicke sinken lässt, um, als bildender Künstler den Gesetzen der Proportionenlehre oder Perspektive, als Dichter dem Verhältnisse seines poetischen Produktes zu den grossen Vorbildern der Vergangenheit, als Musiker den Beziehungen seiner Kunst zu den ihr verwandten Kunstgattungen, oder der Ergründung ihrer Erscheinungsform, als lyrische oder dramatische Melodie, seine prüfende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wir treffen auch in den schriftstellerischen Aufzeichnungen Wagner's, in einem grossen Theile der Ausführungen von „Oper und Drama“, in Abhandlungen wie: „über Franz Liszt's symphonische Dichtungen“, „über das Dirigiren“, „über das Dichten und Komponiren“, auf eine reiche Fülle solcher spezifisch-ästhetischer, technisch-musikalischer Meditationen, wengleich in stäter inniger Verbindung mit seiner gesammten künstlerisch-menschlichen Welt- und Lebensanschauung, in welcher sie ihre Wurzel haben. Im bedeutenderen anderen Falle dagegen sieht sich der, an der sinnfälligen Verwirklichung seines Ideales behinderte, somit in einem höheren Sinne zur Unthätigkeit verurtheilte Genius zu entscheidenderen Betrachtungen gedrängt.

Das beengende Ungenügen der umgebenden, sein freies Schaffen behindernden äusseren Zustände wird ihm zum zwingenden Anlass einer stäts sich erneuernden Erforschung der

Ursachen dieses Ungenügens, in ihrem inneren Zusammenhange mit den Hemmnissen einer edlen rein menschlichen Kulturentwicklung überhaupt. Das Wesen des Reinmenschlichen, wie des besonderen Volksthumes, dem er sich angehörig fühlt, erschliesst sich seinem Blicke in seinen reinsten und höchsten Anlagen und Fähigkeiten. Es offenbart sich diesem forschenden Blicke seiner künstlerischen Noth in einem neuen Lichte, in welchem kein Anderer vor ihm es in gleicher Weise gewahr werden konnte, der nicht mit ihm im voraus die gleiche Noth empfand. Der wahre Sinn der geschichtlichen Entwicklung seiner Nation, ja der ganzen Menschheit, thut sich mit derjenigen Klarheit vor ihm auf, in welcher er dem 'objektiven' Historiker nie und nimmer aufgehen kann; und wie er nun in gleicher Deutlichkeit auch die geschichtlich wirksamen Verhinderungen einer reinen Ausbildung dieser Anlagen und Fähigkeiten erkennen und sie mit dem rechten Namen bezeichnen lernt, steigt zugleich aus dem eigenen tiefsten Innern, als nothwendiges Postulat und Gegenbild seiner eigenen Natur, das ideale Bild einer rein aus jenen Anlagen hergeleiteten, von jenen Stockungen und Verderbnissen befreiten Kultur vor ihm auf. In solchem Sinnen und Ergründen wird er nun wieder auf dem Gebiete des geschichtlichen Erkennens schöpferisch; der Dichter, welcher 'rückwärtsschauend' zum 'Denker' geworden war, wird zum einzig befragenswürdigen, 'vorverkündenden Propheten', der Prophet aber zum Weckrufer, zum bildenden und gestaltenden Reformator; und mit unabänderlicher Nothwendigkeit müssen seine Gedanken, wenn nicht bereits der Mitwelt, so doch der Nachwelt zur Aneignung zufallen, indem diese die beiden, scheinbar selbständigen und getrennten Sphären, seines künstlerischen Schaffens auf der einen, seines ästhetisch-kritischen und historisch-philosophischen Betrachtens auf der anderen Seite, in ihrer nothwendigen inneren Einheit und Zusammengehörigkeit als ein sich gegenseitig bedingendes und durchdringendes Ganzes erkennen und würdigen lernt." —

Seite VIII. „Dies ist die besondere Weise, in welcher wir deutsche Dichter und Meister in eigenartiger Doppelbethätigung zu den Bildnern ihres Volkes heranwachsen sehen; und im vergleichenden Hinblick auf die abgeschlossene, in ihrer Abgeschlossenheit aber innerlich ausgelebte Kulturentwicklung der umgebenden europäischen Nationen, scheint es demnach mit dem zögernd aus seiner Unfertigkeit sich herausringenden, aber von den erhabensten Weisen und grössten schaffenden Geistern im voraus verkündeten und gedeuteten deutschen Kulturgedanken eine unvergleichlich bedeutungsvolle Bewandniss zu haben. Sie künden ihn in ihren Werken, und deuten ihn in ihren Schriften. Wer aber ist, im Schaffen und Schauen, im Gestalten und Deuten, tiefer als Wagner in die Geheimnisse der deutschen Natur eingedrungen? Wer hat, wie er, an ihrer Herzkammer lauschend, in dem geschichtlich vor ihm ausgebreiteten Körper deutschen Volksthumes den wahren Lauf der Adern erkannt und bezeichnet, in denen sein noch unerschöpftes Lebensblut mit immer neu verjüngender Kraft pulst? Was unsere einzig grossen deutschen Dichter in gleicher Doppelthätigkeit, schaffend und deutend, begonnen, was Schiller in den 'Briefen über die ästhetische Erziehung' mit warmer Begeisterung verkündet, was Goethe in den sinnvoll wechselnden Bildern seiner 'Wanderjahre' in bereits fast greifbarer Verkörperung vor uns hinstellt: den Zusammenhang zwischen Natur, Kunst und Leben, die Durchdringung des Lebens in allen Verzweigungen einer gemeinsamen Bethätigung durch die gestaltende Idee, — wir treffen es als den Ausgangspunkt aller Folgerungen in den Kunst- und Schriftwerken Wagner's wieder, von Schritt zu Schritt, von Stufe zu Stufe seiner eigenen Entwicklung sich läuternd, erhebend, ausweitend und vertiefend.

Wir können zu den oben bezeichneten noch eine dritte Art litterarischer Aufzeichnungen des schaffenden Genius unterscheiden. Es sind die noch auf der Stufe der poetischen Konzeption befindlichen Vorarbeiten zu dichterischen Schöpfungen, welche, noch nicht völlig in das Gebiet der Kunst übertretend, ihrer Natur nach noch auf einem mittleren Boden zwischen Dichtung und wissenschaftlicher Darlegung verharren, und auf welche sich das eigene Wort Wagner's bezieht: 'Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählt, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wieder gefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, Unmittelbares.' Dieser dritten, von uns hervorgehobenen Gattung von Schriftwerken Wagner's gehören unter den bisher veröffentlichten einerseits die Entwürfe des 'Nibelungen-Mythos' und des 'Jesus von Nazareth', andererseits das umfassende Geschichtsbild seiner 'Wibelungen' an, in welchem den historisch überlieferten 'Waiblingern' des deutschen Mittelalters aus dem Geiste sagenbildender Volksanschauung heraus ein weltgeschichtlicher Hintergrund von beispielloser Grossartigkeit und Weite des Horizontes geschaffen ist

Können wir somit in den hinterlassenen litterarischen Niederschriften Wagner's alle drei, zuvor von uns bezeichneten Arten schriftstellerischer Kundgebungen des schaffenden Genius erkennen und verfolgen, so haben wir es für eine eingehende Betrachtung an dieser Stelle vornehmlich mit den Schriftwerken der zweiten Gattung zu thun, in denen die ihm eigene Forderung in so mächtiger Weise zum Ausdruck gelangt: die Forderung einer veränderten Stellung der Kunst zum Leben, der Durchdringung des letzteren durch die erstere, die Bewährung der Kunst als gestaltende Lebensmacht. In Wahrheit ist es eben diese durch Jahrzehnte laufende Folge von Schriften, deren tiefanregende Kraft den Schöpfer des Kunstwerkes von Bayreuth recht eigentlich unter die hervorragendsten Reformatoren des deutschen Volks- und Kunstgeistes einreihet. Was aus ihnen zu uns spricht, ist nicht der abstrakte Geist einer gewissen schematischen ästhetisch-philosophischen Denkungsart oder eines abgeschlossenen Systems.

Im Gegentheil, bei tiefster innerer Einheit der Grundanschauung ist ihre Entwicklung, Gestaltung und Anwendung in stättem Fluss; Vortrag und Voraussetzungen bleiben sich auf keiner der drei Hauptstufen völlig gleich. In der langen Zeit zwischen 1850 und 1880 sind selbst Gegensätze in der Beurtheilung und Schätzung geschichtlicher Erscheinungen unverkennbar, von denen die späteren die früheren ergänzen und berichtigen. Was sich aber gleich bleibt, ist der lebenswarme Athem künstlerischer Begeisterung, der uns überall entgegenhaucht. Wer diesen Athem nicht empfindet, wem es in den Schriften Wagner's nicht aus den Tiefen entgegenleuchtet, wer nicht etwas von dem über alle Zeiträume hin wehenden Hauch des Unendlichen und Ewigen spürt, der darin lebt und webt und das jedesmal Gesagte mit Tiefen ausstattet, zu deren Erforschung es den Leser antreibt, weil er sie ahnt und spürt: für den sind diese Schriften vergebens geschrieben, gewiss auch das gegenwärtige Studienwerk vergebens verfasst. Es muss ihm ein Transparentbild ohne Beleuchtung bleiben, weil er das dahinter nöthige Licht sich nicht zu entzünden vermag. Er wird zu denjenigen Lesern (und Beurtheilern) der Gedanken Wagner's gehören, mit denen der Meister sich auseinanderzusetzen verschmähte, weil sie einzig in dem Interesse sich vernehmen zu lassen scheinen, ihre eigenen, bis ungefähr in das Alter der bürgerlichen Mündigwerdung gefassten oder erlernten Ansichten gegen die abweichenden seinigen zu behaupten, bei welchem Bestreben sie sich zwar mit möglichster Deutlichkeit über ihr Verständniss der Sache aussprachen, ein Verständniss seiner Grundansichten ihm aber nirgends bezeugten. Glücklicherweise lehrt die Erfahrung, dass es in weitesten Kreisen auch andere, wohl-befähigte Leser zu diesen Schriften giebt, denen nur erst noch die Kunst des Meisters das nöthige Licht auch für das rechte Erfassen seiner Gedanken zu entfachen hat, um dann auch ihr unfehlbares Verständniss zu erwirken.

Jenem warmen Athem künstlerischer Begeisterung, und nur ihm, entspringt nun aber die eigenartige Kraft der Beseelung, die sich von dem gegebenen Ausgangspunkte des Kunstwerkes aus auf alle Gegenstände des Lebens und der Geschichte erstreckt, die schöpferisch umgestaltende Kraft, die an dem morschen und ausgelebten Bestehenden in Leben und Kunst nur rüttelt, um für das erschaute und kühn zu verwirklichende Ideal den Boden einer neuen Weltordnung zu gewinnen. So ist denn auch, was der künstlerische Denker in diesen Schriftwerken durch das Medium theoretischer Ausführungen oder Begriffsdeduktionen, oder der geschichtlichen Darstellung, zum Ausdruck bringt, wesentlich das Gleiche mit dem, was er als Schaffender gleichzeitig in seine dramatischen Gestalten gebannt hat. Es ist auffällig, in wie hohem Maasse diese letzteren zugleich die kunstphilosophischen Gedanken Wagner's, seine Welt- und Lebensanschauung, auf ihrer jedesmaligen Stufe typisch repräsentiren. Können wir in der Entwicklung des deutschen Kulturgedankens in Richard Wagner's Schriften in zunehmender Verinnerlichung deutlich die drei Phasen der Revolution, der Reformation und der Regeneration unterscheiden, so treffen wir in den Gestalten des Siegfried, des Hans Sachs und des „durch Mitleid wissend“ gewordenen Thoren Parsifal auf den vollgiltigen Ausdruck dieser drei Entwicklungsstufen.“

Wenn wir oben den Genius im Weltspiegel als den Wegweiser für die geringerbegabten Geister bezeichneten und weiterhin ihn als den Darsteller neuer Qualitäten im Weltspiegel hinstellten, so wird uns in dem „Vorwort“ zur W.-E. von Glasenapp der Genius Wagner im Weltspiegel noch in einer, im Allgemeinen von uns noch nicht berührten Funktion gezeigt. Diese besteht darin, dass der Genius Wagner durch seine Schriften zu einem Weltspiegel im Weltspiegel wird, indem er gleichsam als eminent hellsehtiges Auge Welt und Leben für Alle summarisch im Bild vorstellt. — In dieser zusammenfassenden, das Weltbild konstruirenden Thätigkeit des Genius Wagner ist freilich auch die wegweisende und neue Qualitäten einstellende mit enthalten. Glasenapp führt das in seinem „Vorwort“ so aus:

„Nun lehrt aber die Erfahrung, dass gerade in den Einsichten und Kundgebungen der genialen Persönlichkeit das blossе Wissen als solches in seiner Bedeutung hinter etwas Höherem zurücktritt: nämlich hinter der allem Wissen unbewusst zu Grunde liegenden inneren Anschauung der Dinge. ‚Abstraktes Erkennen: zuvor intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament‘, heisst es in dem Nachlassbande Wagner's (‚Entwürfe‘ u. s. w. S. 116). Das reine Wissen ist seiner Natur nach receptiv, die Anschauung produktiv; deshalb wirkt sie maassgebend, gestaltend und umgestaltend auf jenes ein. Nicht allein, weil sie, als eigentlicher Werthmesser alles ‚Wissens‘, die Schätzung des bisher vermeintlich Gewussten mit einem Schlage wesentlich verändert, sondern auch, weil sie die Lücken des Wissens, wo es Noth thut, mit dem ihr zu Gebote stehenden Materiale vorläufig ausfüllt und es allmählicher Nacharbeit anderer Köpfe und anderer Hände überlässt, ihr auf ihren Spuren zu folgen.“

Die Arbeit dieser „anderen Köpfe und anderen Hände“ ist der Beruf der oben als dem Genius verwandt bezeichneten Talente, welche gleichsam wie besonders geschaffen erscheinen zur Aufnahme der dem Horizont des Genius angehörenden, weiter ins Licht zu stellenden Materien und Qualitäten der Anschauung und Erkenntniss.

„Zu jeder Zeit ist sich deshalb Wagner bewusst gewesen, dass es einer ganzen Schule von Denkern, Lehrern und Schriftstellern bedürfe, um den von ihm gegebenen Andeutungen in seinem, regeneratorischen Sinne näher nachzugehen.“ (Vorwort.)

Das Organ dieser „Schule“ sind die Bayreuther Blätter.

„So geht nach mancher Richtung hin die ausgestreute Saat einer feurig beseelten, im besten Sinne deutschen und der ‚hohen Ahnen‘ würdigen Kunst- und Weltbetrachtung auf und zeitigt reife Früchte. Wie jetzt aus den eigenen Schriften des Künstlers und Weisen, dürfte demnach dereinst eine erweiterte ‚Wagner-Encyclopädie‘ aus den werthvollsten Schriften seiner Schüler sich ergeben.“ (Vorw. S. XXVI.)

Diese zur Beleuchtung des Inhaltes der Wagner-Encyclopädie dem „Vorwort“ entlehnten Strahlen mögen genügen, auch für diejenigen, für welche das Schriftthum des Genius Wagner noch eine dunkle Tafel im Weltspiegel geblieben ist. Möchten recht Viele gewonnen werden zur Erleuchtung durch diese Beleuchtung, gewonnen werden zur Ueberschreitung der Schulschwelle mit dem rechten Schulbuch in der Hand, der „Wagner-Encyclopädie“! Der bildende Einfluss wird nicht ausbleiben und von grossem Segen sein; denn kein Schriftsteller kann den Genius Wagner übertreffen an erwärmender Belebung des Gemüths, an Liebe zu seinem Volk und Vaterland, an edelmüthiger, religiöser Triebkraft einer geläuterten, reinmenschlichen Natur.

Die „Wagner-Encyclopädie“ ist aber auch das rechte Schulbuch für die Lehrer der Wagner-Schule. Lassen wir darüber wiederum das „Vorwort“ reden.

S. XXVI u. f. „Von grosser Wichtigkeit für eine solche fruchtbringende Wirksamkeit ist nun aber allen Kennern und Freunden der Kunstanschauung Wagner's das Vorhandensein eines Studienwerkes erschienen, in welchem die einzelnen Anregungen der selben mit Beziehung auf die manigfachen Gegenstände zunächst einmal isolirt und von dem nächsten Zusammenhange ihres Vorkommens in dem Originaltexte der ‚Gesammelten Schriften‘ abgelöst und getrennt zu betrachten, um sich zunächst einmal im Sinne des Meisters über die einzelne geschichtliche Erscheinung zu belehren. Für das Verständniss der Bedeutung Homer's und Shakespeare's, Bach's und Beethoven's, Schiller's und Goethe's in ihrem Werden und Schaffen, im Grossen und Ganzen wie in ihren einzelnen Werken, haben wir durch ihn wesentlich neue Gesichtspunkte gewonnen. Aber die entscheidendsten Hinweise und Belehrungen über die einzelne künstlerische und geschichtliche Erscheinung sind in den zehn Bänden der ‚Gesammelten Schriften‘ Wagners oft weithin zerstreut und von einander entlegen. Gerade bei denjenigen Lesern der Schriften des Künstler-Denkens, die deren eindringendem Verständniss die ernstesten und andauerndsten Studien gewidmet haben, hat sich daher schon seit lange das dringende Bedürfniss nach einem litterarischen Hilfsmittel herausgestellt, welches dem Suchenden und Forschenden einen klaren, vollständigen Ueberblick über den Gedankenreichtum dieser Schriften, nicht blos unter dem abstrakt philosophischen, sondern auch unter dem real-encyklopädischen Gesichtspunkt darböte.“ —

„Diesem Bedürfniss eines engeren und weiteren Lesepublikums kommt, auf Grund einer 25jährigen Kenntniss jener Schriften und mehrjährigen Vorarbeiten des Herausgebers, die

„Wagner-Encyklopädie“ entgegen, indem sie die Aeusserungen Wagner's über eine umfassende Reihe hervorragender Erscheinungen auf dem weiten Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte, in alphabetischer Folge und nach Möglichkeit nicht blos in aphoristischer Kürze wiedergibt, sondern sie, wo die Sache es mit sich bringt, in ungezwungener Weise zu kleinen Abhandlungen über den einzelnen Gegenstand verbindet.“ —

„In dieser ihrer Eigenschaft, als Anregungs- und Hilfsmittel zum Verständniss der Kulturgedanken Wagner's und zum eindringenden Studium seiner hinterlassenen Schriftwerke, wendet sich die „Wagner-Encyklopädie“ zu allernächst an die zahlreiche Gruppe seiner Anhänger, die sich, nach gewonnener Erkenntniss der reformatorischen Bedeutung seines Denkens und Schaffens, zu weiterer ernster Einsicht und zu gegenseitiger Belehrung um die von ihm gegründete Zeitschrift als Mittelpunkt geschaart haben. — Sie will ferner allen Denjenigen, die als Schriftsteller oder als Lehrende an deutschen Universitäten und Hochschulen, insbesondere auf dem Gebiete der Philosophie, Aesthetik, Kultur- und Literaturgeschichte, sich die deutende und anwendende Einführung in die Kunst- und Weltanschauung Richard Wagners zur Aufgabe gemacht haben, als handlicher Leitfaden Wagnerischer Betrachtungsweise durch eine Reihe der manigfachsten geschichtlichen Objekte dienen. Sie wendet sich endlich, gleich den 10 Bänden der „Gesammelten Schriften“ Wagner's (nebst Briefwechsel und Nachlassbänden) an den weiten Kreis aller derjenigen Leser, die es vorziehen, ihre Belehrung über wichtige Fragen deutscher und allgemein menschlicher Kultur nicht aus der zweiten oder dritten Hand des Essayisten oder Zeitungsschreibers, sondern aus der Quelle zu schöpfen, d. h. aus den Schriften jener wenigen hochstehenden, von Schopenhauer mit kurzem und unübertrefflichem Ausdruck als „Selbstdenker“ bezeichneten Geister, die sich ihr Urtheil über die Dinge nicht aus vorgedachten, fremden Urtheilen, sondern aus deren unmittelbarer innerer Anschauung gebildet haben.“

„Diesem weiteren und weitesten deutschen Lesepublikum sind die Schriften Wagners mit ihren tiefgehenden und weitgreifenden Gedanken, trotz ihres wiederholten, meist drei- oder vierfachen Abdruckes, im Verhältniss zu ihrer Wichtigkeit noch genau so wenig bekannt, wie einst die Schriften Schopenhauer's, die das Schicksal hatten, im eigenen Vaterlande todtschwiegen zu werden, und von dessen Hauptwerke die erste Auflage eine so geringe Verbreitung fand, dass sie zur Schmach der deutschen Philosophie am Ende zum grösseren Theil eingestampft wurde, um erst nach Jahrzehnten verjüngt aus ihrer Asche zu erstehen.“

„Ins Innere der Natur dringt kein erschaff'ner Geist;
Zu glücklich, wem sie noch die äuss're Schale weist.“

Der „äusseren Schale“ widerfährt in unserer Zeit mehr Ehre als je. Man erleuchtet sie sogar Nachts elektrisch. Aber an dem Inneren der Natur, wie es aus dem Genius herausleuchtet, geht die grosse Masse, der Lehre v. Hallers gemäss, heute noch blind vorüber. Halt, deutscher Mann! Lass dich nicht täuschen von der äusseren Schale, die sich auch aus dem Weltspiegel heraus mit Edinsonscher Beleuchtung dir aufdringlich macht! Lass dich zurecht weisen vor dem Weltspiegel und öffne dein Gemüth dem erwärmenden Licht deines grossen Genius Richard Wagner, dessen Wesen für jeden Deutschen zur emporziehenden Sonne werden kann! Gedenke dieser echten Weihe deines Innern zur nahen Zeit der heiligen Weihnacht, und gilt es dann am Fest der göttlichen Liebe auch deinem Mitmenschen wahre Liebe zu erweisen, so greif nach diesem Mittel, ihr Inneres hineinzurücken in das warme, volle Licht, das diese sonnenklare Geisteswelt dir widerspiegelt! Wir wenigstens haben nicht versäumen wollen, gerade zu dieser Zeit und an diesem Orte, recht nachdrücklich daran zu mahnen, dass unter den hunderttausend an die Gabentische sich drängenden Litteratur-Erzeugnissen des weihelosen Alltags solch ein Sonntagkind sich befindet, das Geister sieht und Geister frei macht — ein Werk für den Meister — ein Meisterwerk: die „Wagner-Encyklopädie.“

Französische Schriften.

Besprochen von Ludwig Schemann.

1. Nachträge zum Lebensbilde Gobineau's.

Die folgenden Nachträge möchte ich am Liebsten den sämtlichen Lesern des meiner Uebersetzung der „Asiatischen Novellen“ vorangeschickten Lebensbildes (in Reclam's Universal-Bibliothek Nr. 3103/4) zugänglich machen. Da dies aber nicht angeht, so wende ich mich damit an denjenigen Kreis, in welchem ich zunächst die meisten Leser des genannten Werkes voraussetzen zu dürfen hoffe, ja dessen Angehörige ich mir am Liebsten *eo ipso* als solche Leser vorstellen möchte.

Jedenfalls brauche ich nicht zu fürchten, dass mir aus diesem Kreise Etwas wie ein Seufzer über „Gobineau und kein Ende“ entgegentönen könnte, da vielmehr männiglich gerade aus den bisherigen Publikationen mit mir begriffen haben wird, dass wir hier erst an einem vielverheissenden Anfange stehen; dass eine eigene neue Welt sich aufgethan hat, eine Sonne eigenen Lichtes uns leuchtet, ein Seitenheros nicht etwa nur Bayreuth's, nein, aller guten Patrioten im Reiche der Ideale, aller Derer, die da stehen wollen im Wandel der Zeiten, aller Oasenbewohner in der Wüste der Politik, aller die nach Farben dürstet inmitten eines farbenblinden Zeitalters, zu uns zu reden begonnen hat.

Also: ich hoffe so wenig auf Widerspruch zu stossen, wenn ich jetzt und in Zukunft für Gobineau und seine Ideen eine ständige Rubrik in unseren Blättern postulire, wie seiner Zeit gegen die Begründung einer solchen für Schopenhauer ein Widerspruch ergangen ist. Und wem etwa dennoch eine Anwendung dieser Art kommen sollte, der höre und erwäge nur dies Eine noch: wenn man sieht, welches Maass von Kräften alljährlich in ungezählten Büchern und Broschüren, Programmen und Dissertationen, Zeitungs- und Zeitschriften-Artikeln, Vorträgen und Vorlesungen über gewisse Alte, aber auch über manche Moderne, vor Allem Goethe, darauf verwandt wird, jene Dichter und Denker — etwa einem gründlichen und erschöpfenden Verständnisse zu erschliessen? ach nein! seien wir ehrlich: Den, der sich hindurchliest, solange wirr und dumm im Kopfe zu machen, bis er endlich auf kurze befreiende Augenblicke sich den Meistern selber wieder zuwendet, so muss man vollends immer mehr den Kopf dazu schütteln, wenn das nämliche Zeitalter es auf der anderen Seite nun schon zu wiederholten Malen fertig gebracht hat, lebende grosse Genien ganz in den tiefsten Abgrund seiner Nichtbeachtung fallen zu lassen. Dass aber dieser Abgrund nicht den Vernachlässigten selbst ein Grab der Vergessenheit werde, dafür haben dann wir kopfschüttelnden Einzelnen zu sorgen, denen ein unverkennbarer Zusammenhang zwischen den beiden soeben berührten Phänomenen eines gedankenlosen Ueberkultus und eines gedankenlosen Uebersehens sich längst erschlossen hat. Und so wollen wir denn graben und graben, auf die Gefahr hin, zeitweilig selbst der Einseitigkeit geziehen zu werden: es wäre dann doch immer erst Einseitigkeit gegen Einseitigkeit, und die Zeit muss lehren, wer am Ende dem Ideale einer geistigen Gesamtkultur, wie wir sie uns in einem möglichst harmonischen Zusammenwirken unserer Heroen verkörpert denken, besser und nachhaltiger gedient hat.

Und nun zur Sache.

Ich gebe die Nachträge am Besten in der im Lebensbilde selbst beobachteten Reihenfolge.

Zu S. 16. Die Dichtungen der athenischen Zeit habe ich jetzt auch kennen gelernt. „L'abbaye de Typhaines“ (Paris 1867) ist ein Meisterstück aus dem

Gebiete des historischen Romanes, ganz im Style und Geiste Walter Scott's gehalten, dem neun von zehn Lesern das Werk, als seiner besten eines, zuschreiben würden, wenn es den Verfasser zu errathen gälte, so wenig liegt hier etwa eine Nachahmung, vielmehr eine aus verwandtem Geiste geborene ebenbürtige Nachschöpfung vor. Wie denn auch W. Scott lebenslang einer von Gobineau's Lieblingsautoren gewesen ist, bei dem er noch in seinem letzten Leidenssommer während eines Aufenthaltes in der Auvergne Trost und Erquickung gesucht hat.

„*L'Aphroëssa*“ (Paris 1869)*) ist eine Sammlung kleinerer Poesieen von sehr verschiedenem Charakter.

Brennus, ein antikes Sujet, in moderner, zum Theil an Byrons poetische Erzählungen gemahnender Weise behandelt. Grosse dichterische Schönheiten.

L'Achilléide, ein stolzer, grosser, wenn auch romantisch-modern im Ton gehaltener Heldengesang.

La petite chanson: Der Genius kindlicher Unschuld und reiner Freude in schöner Steigerung drei Bilder menschlichen Leides, menschlicher Sorgen, menschlichen Brütens und Trauerns umzaubernd. Diese Dichtung eröffnet einen rührenden Einblick in die Tiefen von Gobineau's Gemüth, wenn man erfährt, dass sie seiner damals im zarten Kindesalter stehenden jüngsten Tochter gewidmet ist.

Geneviève de Brabant, eine schöne poetische Behandlung der berühmten Sage.

Le Cartulaire de St. Avit. Die Krone der Sammlung, ein lebensvollstes Stück französischer Geschichte, eine Probe, was für einen solchen Geist in den trockenen Blättern der Urkundenbücher lebt. Die einzelnen (10) Gedichte, in Geist und Form meisterhaft den verschiedenen Epochen angepasst, enthalten die tausendjährige Geschichte des im Gebiete der Grafen von Champagne belegenen Klosters St. Avit, verkörpert in den Gestalten seiner vornehmsten Aebte:

- 1) St. Avit. Lehrer, heiliger Gottessinn gründet das Kloster. (912.)
- 2) St. Andiol. Weltliche Gewalt richtet es prächtig auf, unter dem Kopfschütteln eines dem altem Geiste treuen Abtes. (1015.)
- 3) Hugo. Eine Faust-Scene im Kloster. Furchtbar-grosses Bild eines auf den Pfaden der Magie wandelnden geistlichen Führers. (1108.)
- 4) Enguerrand de Ribart. Ein kriegerischer Abt, und wie er zu Falle kam. (1159.)
- 5) Jacques de Bricaud. Der Abt ein Trinker und Lüstling. (1498.)
- 6) Jean Grillet. Ein weltlicher Abt (Commenden-Inhaber) als Liebesdichter. (1552.)
- 7) Gédéon de Lansac. Ein hugenottischer Feldhauptmann, der „dazwischenfährt“. (1592.)
- 8) Malerue. Eine Exekution zur Jansenistenzeit. (1688.)
- 9) J. M. Sarboise. Ein Stück 18^{tes} Jahrhundert und seiner Aufklärung. (1760.)
- 10) M. S. E. de Théry: der letzte Abt. Gross, edel, auf der Höhe, wie der erste. Zerstörung des Klosters, März 1793. Der Abt im Exil.

Alles Gute und Böse, allen Aberwitz, alle Gräuel einer tausendjährigen Geschichte rahmen die schlichte Grösse, die Gottestiefe, die wahre Heiligkeit des

*) Der Titel ist der Name des Schiffes, das einst die Opfertgaben des athenischen Volkes dem Apollo nach Delos überbrachte: „*Livre, reçois le nom du fortuné navire: Il te distinguera parmi tous tes rivaux; Soit que ton chargement arrive ou qu'il chavire, Le sort te payera les honneurs que tu vaux. Comme l'Aphroëssa, tu portes des offrandes, Non pas au dieu de marbre adoré des anciens, Mais à ces déités qui nous semblent plus grandes: Les autels sont changeants et chaque âge a les siens.*“

ersten und letzten Abtes ein. Ein glorreich erglänzendes Stück Christenthum, das Gobineau hier im ersten und zehnten Gedichte geschaffen hat.

Le carnaval de Venise. Hier finden wir Gobineau einmal auf ganz anderer Fährte, aber auch hier Byron nicht ganz fern. Viel Grazie und Laune, tolle Ausgelassenheit, geniale Phantasie. Ernst und eine tiefere Geistigkeit nur leise hineinklingend.

Samson, ein eigenthümliches Halbdrama. Alles Scenische in Versen, wie die dramatische Aktion und der Dialog selbst: eine Art fortlaufender poetischer Wandel-Dekoration. Die Stärke des Werkes liegt nicht nach der dramatischen, sondern nach der poetischen Seite.

Zu S. 19. Zur Renaissance erschien es mir angezeigt, gleich an dieser Stelle, ehe ich demnächst nach beendetem Abdruck meiner Uebersetzung eine längere zusammenfassende Schlussbetrachtung über das Werk in unseren „Blättern“ veröffentliche, eine Bemerkung anzubringen, die vielleicht geeignet ist, dem Verständnisse nach der einzigen Seite, auf welcher sich ihm anscheinend Schwierigkeiten dargeboten haben, nachzuhelfen.

Während nämlich im Allgemeinen der Eindruck dieses Werkes auf die aller- verschiedensten Menschen ein über alle Erwartung grosser und tiefer gewesen ist, die Grösse des Styles, die Hoheit der Ideen, die Wärme des Tones ausnahmslos alle mir bekannt gewordenen Leser hingerissen haben, ist die Form Diesem und Jenem, und nicht etwa nur oberflächlichen Naturen, zunächst befremdlich erschienen. Offenbar ist dies nur daraus zu erklären, dass hier unbewusst eine Verwechslung mit dem Drama stattgefunden hat. Ich habe bereits in meinem Lebensbilde darauf hingedeutet, wie Gobineau schon durch die Titelfassung („scènes historiques“) einer solchen Verwechslung habe vorbeugen wollen. Hier nun will ich noch eine Stelle aus einem Briefe an Prokesch-Osten*) anführen, welche seiner eigentlichen Absicht einen noch ungleich deutlicheren Ausdruck gibt. Er schreibt also unterm 25. April 1873:

„En somme, je suis absorbé dans le XVI^e siècle italien. Je tente une chose nouvelle je crois et c'est d'en faire un livre que je ne peux comparer qu'à une grande fresque murale qui en donnera ou devra du moins en donner le sens dans ce qu'il a, non pas de spécial et en quelque sorte d'archaïque, mais de généralement et constamment humain. Tous les personnages seront naturellement strictement historiques; et l'unité de cette oeuvre d'art qui ne sera pourtant pas de l'histoire, mais comme une moelle de l'histoire et qui commencera vers 1490 pour finir vers 1560, sera établie par le développement des idées d'isonomie italienne, de haine pour les étrangers, d'aspirations artistiques et scientifiques infinies et l'échec et la chute dans le marécage du XVII. siècle“.

Also: eine Reihe von Fresken, die einzeln betrachtet und dann erst am Schlusse als ein Ganzes nachgefühlt werden wollen. In diesem Sinne gewinnen namentlich die für sich stehenden kleinen Zwischen-scenen eine neue Beleuchtung: sie füllen gewissermaassen die Ecken und Winkel zwischen den grossen Bildern aus. Auch wird man sich über nichts „Abruptes“ mehr wundern, wenn man obigen Allgemeincharakter recht erwägt. Zuzugeben ist übrigens, dass in „Cesare Borgia“ und „Julius II.“ durch das dominirende Hervortreten eines Helden die Verwechslung mit dem Drama besonders nahegerückt

*) Den berühmten österreichischen Diplomaten und Feldherrn, Botschafter in Berlin und Constantinopel, auch in den 50er Jahren Bundespräsidialgesandter zu Frankfurt und als solcher Hauptgegner Bismarcks. Er war ein Vierteljahrhundert lang der treueste, geliebteste und verehrteste, übrigens auch zweifellos geistig höchststehende unter Gobineau's Freunden.

erscheint. In den beiden letzten Stücken („Leo X.“ und „Michelangelo“) verschwindet dies Bedenken wieder völlig, es sind die unzweideutigsten Zeitbilder, und an ein Drama kann hier Niemand denken.

Zu S. 20. Zur Aufzählung der Gobineau'schen Skulpturen sind noch nachzutragen: *Eros* und *Nyx* (Pendants).*) Ein *Alexanderskopf* (*tête d'Alexandre divinisé*). Zwei Medaillons, „*l'Espérance*“ und „*la Charité*“. Ein Basrelief „*Hesperus*“. Eine Büste des *Coriolan*. *Miranda* (nach Shakespeare's *Tempest*). Eine Statue der *Reflexion*. Endlich nochmals eine Anzahl Porträtbüsten, zum Theil in intimster Beziehung zum Leben des Künstlers stehend.

Schon die Wahl der meisten Gegenstände scheint mir (ich wiederhole es) für Gobineau als Künstler charakteristisch, aber auch aus den Werken selbst (die ich inzwischen zum grossen Theile mindestens nach Abbildungen kennen gelernt habe) dringt uns Laien der Hauch des gleichen Genius entgegen, der uns alle übrigen Werke des Meisters beseelt hat; der träumerische Enthusiasmus und die sieghafte Reinheit in Amadis' Zügen, die ehérne Wucht, die allüberwindende Kraft und Schönheit des Alexanderskopfes, die rührende Gewalt der Caritas und Anderes mehr werden dem sinnvollen Beschauer unvergesslich bleiben, immer unbeschadet des Urtheils der Kenner (und die Wahrhaftigkeit heisst uns es aussprechen, dass nicht nur Neider, dass auch Freunde unter ihnen zu finden sind), welche Gobineau die Technik auf diesem Gebiete abgesprochen haben.

Es sei mir endlich noch erlaubt, hier ein Dokument vorzulegen, welches nicht nur auf eine der heute zuerst besprochenen Dichtungen helleres Licht wirft, sondern für die Gesamtwürdigung Gobineau's eine ganz ungemeine Bedeutung beanspruchen darf. Es ist die Vorrede zur englischen Uebersetzung der „*Abbaye de Typhaines*“. Sie lautet in deutscher Uebersetzung:

An Arthur Grafen von Gobineau,
Gesandten Frankreichs zu Rio Janeiro.

Hochverehrtester Herr!

Ich würde in meinem vorgerückten Alter von achtundsiebzig Jahren nicht daran gedacht haben, mir die Mühe der Abfassung und Veröffentlichung eines Romanes zu machen, selbst wenn ich hinlänglich mit Geist und Wissen begabt wäre, um mich im Stande zu fühlen, ein so herrliches Gemälde hervorzubringen, wie diese Erzählung aus dem zwölften Jahrhundert, die Sie unlängst als Gesandter Frankreichs beim Könige der Hellenen zu Athen geschrieben haben; aber ich fühlte mich zu dieser Uebersetzung gedrungen einzig und allein als zu einem Akte persönlicher Huldigung für Sie und zum echten Ausdruck meiner Dankbarkeit für manche glückliche Stunde und für viele Belehrung, die ich aus dem Studium Ihrer Werke über Ethnologie und anderer Werke über verschiedene Gegenstände der Forschung gewonnen habe.

Ihre „*Abbaye de Typhaines*“ erschien mir zudem weniger als ein Roman, denn als eine Historie, aufgeführt auf dem selben Grunde, welchen Ihr vortrefflicher Landsmann, der verstorbene Armand de Mentel, in seiner Geschichte der Franzosen während der letzten fünf Jahrhunderte gewählt hatte. Ich kenne Nichts, das sich an lebendiger Wahrheit der Darstellung so mit Ihrer Abtei Typhaines vergleichen liesse, wie des alten Franziskaners Briefe an Bruder André, in Mentels erstem Bande, welche vom Schlosse Montbazon geschrieben sind und, wiewohl reine Erdichtung, dazu dienen, uns ein getreues Bild des Lebens in den herrschaftlichen Schlössern Frankreichs im dreizehnten Jahrhundert zu geben; gerade wie Ihre Erzählung eine Bilderschrift ist, eine allseitige und schöne Verdolmetschung des Innenlebens, der Gefühle, Bestrebungen und Thaten der Menschen aller Gesellschaftsklassen, hoch und niedrig gleichermaassen, wie sie in Westeuropa zur Zeit der Kreuzzüge waren — einer Zeit, die für jeden Leser nicht allein in Ansehung ihres dichterischen Gehaltes, sondern auch durch den thatsächlichen Einfluss äusserst interessant ist, den sie auf die Lage der gesamten christlichen Welt ausgeübt hat und fort und fort ausübt.

Es war beim Ausbruche unseres jüngsten Rebellionskrieges, als ich in den Besitz Ihres „*Essai sur l'Inégalité des Races Humaines*“ gelangte und solchen in meinem zurückgezogenen Landheim mit einer Wonne las, für deren Ausdruck mir die Worte fehlen. Der Satz, um

*) „Le principe passif et le principe actif créant le monde“.

(Gob.)

welchen dieses Werk sich dreht, ist, dass besondere Menschen-, und ebenso Thier-Racen, von Instinkten erfüllt sind, die einer jeden eigenthümlich angehören, und die Sie zur Deutung der instinkt-mässigen und unvermeidlichen Tendenzen menschlichen Handelns in allen Weltaltern, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwenden. Dieses Grundprinzip oder Gesetz, das Sie zuerst entdeckt haben, und das wahr ist wie Keplers oder Newtons Gesetze, ward von Ihnen bis in Zeiten durchgeführt, die noch über den Ursprung der vedischen Gesänge hinausliegen, und so genau bis zur gegenwärtigen Zeit herab verfolgt, dass es mir schien, als müssten Sie Ihren Fuss so zu sagen in jede Spur hineingesetzt haben, die unser Geschlecht in den hundertjährigen Wanderungen, Veränderungen und Mischungen der verschiedenen Völker der Erde hinterlassen hat; so dass, gleich als wären Sie ein Augenzeuge der Jahrhunderte gewesen, der „Essai“ mir erschien wie eine vollständige Baconische Induktion aus allen Thatsachen der Geschichte, der Chroniken, Ueberlieferungen, Monumente, wie der Sprachkunde unseres Geschlechtes, soweit sie uns bisher bekannt gemacht worden. Dieses Alles war meinem Verständnisse eine Fabel und ein Räthsel geblieben, bis Sie kamen und das Licht Ihrer Gelehrsamkeit über die lange Geschichte der Menschheit verbreiteten. Wenn ich dies ausspreche, so bin ich sehr weit entfernt von dem mindesten Verlangen, den Arbeiten anderer berühmter Wohltäter der Wissenschaft auf den gleichen Gebieten zu nahe treten zu wollen — der Niebuhr, Bunsen, Karl Ritter, Lepsius, Lassen, Burnouf, Movers, Schaffarik und zahlreicher anderer Schriftsteller, von denen indessen keiner mir seine Aufschlüsse, wie Sie es gethan, auf das physiologische und geistige Prinzip eines ursprünglichen und gebieterischen natürlichen Instinktes begründet zu haben scheint: immerhin schuldet die Welt diesen ausgezeichneten Gelehrten eine nie abzutragende Schuld von Achtung und Verehrung dafür, dass sie die Wiederauferstehung längst begrabener und vergessener Nationen und quasi Zivilisationen bewirkt haben, welche gleich den stummen Ueberresten in jenem alten Thale der verdorrten Gebeine, wieder aufgewacht, aufgestanden und mit Gewändern angethan sind und nun mit leibhaftigen Lippen zu uns reden, um uns die lange traurige Geschichte von der Menschheit Ursprung, Fortschritt und jetzigem theilweisen Sieg in Wissenschaft, Kunst und Bildung zu erzählen. Von Avicenna wird berichtet, er habe von Galens Werken gesagt: „*Secies legi, et iterum vellem legere*“. Ich kann von dem „Essai sur l'Inégalité des Races“ sagen, dass ich Ihre vier Bände nicht sechsmal, sondern zehnmal gelesen habe, und dass ich hoffe, trotz meines Alters sie wieder und wieder zu lesen: führen sie mich doch zu Quellen lebendigen Wassers, die für mein Geistesleben zugleich erfrischend und stärkend sind.

Da ich einmal bei dem Versuche bin, Ihnen und meinen Freunden daheim zu erklären, wodurch ich, ein so alter Mann, mich veranlasst sehen konnte, diese Uebersetzung eines Romanes zu machen, so lassen Sie mich weiter sagen, dass ich bereits im Jahre 1829 zu einer Art Begeisterung für Persien fortgerissen wurde dadurch, dass ich in den Besitz von des guten alten Sieur d'Aubaines sorgfältigem und belehrendem Bericht seiner Reisen in Persien und Indien gelangte, und dass ich, soviel ich weiss, alle Urkunden zur persischen Geschichte und Sage, die mir seitdem zur Hand gekommen sind, durchgegangen habe. Aber das Persien, von dem ich da immer las, lag mir wie in einem Nebeldunst; ich fand nichts Klares, Nichts, das mir einen entscheidenden, gründlichen Einblick verschafft hätte, etwa wie die Linsen an einem modernen vervollkommenen Mikroskop, bis ich mit den „Trois ans en Asie“, dem Werke eines Forschers, bekannt wurde, welches das Resultat Ihres längeren Aufenthaltes als französischer Gesandter am Hofe des Schahs zu Teheran war. Dann kamen Ihre „Philosophies et Religions dans l'Asie centrale“ und Ihre für mich erstaunlichen Deutungen und Beurtheilungen der Keilschriften zu Khorsabad, Bisutun und Persepolis, sowie Babylonischer Cylinder und Backsteine, Abraxas und Talismane. Bevor ich Ihre Schriften las, sage ich, las ich Persien durch eine Art Nebel — aber jetzt kann Jedermann es wie im hellen Tageslichte*) lesen, so klar und sichtbar haben Sie dies wunderbare Land und seine Geschichte gemacht.

Auch habe ich Ihre „Aphroessa“, die reich beladen ist**) mit Stellen, welche mir in mancher Beziehung die Ergüsse Ihrer Clement Marot, Racine, Voltaire und Delisle weit zu übertreffen scheinen. Ihre „Achilleide“ enthält so entzückende Stellen, wie nur einige der köstlichsten Eingebungen der Aeneis; und endlich diente Ihr deutsch geschriebenes und soeben in Leipzig veröffentlichtes Werk „Untersuchungen über verschiedene Aeusserungen des sporadischen Lebens***“) vollends zum Beweis für die höchste Reife Ihrer Gelehrsamkeit und Weisheit.

*) Im Original wird (Drummond'sches) Kalklicht genannt. Da aber dieser künstliche Rival der Sonne sich bei uns nicht gleicher Verbreitung und Schätzung erfreut, wie in der westlichen Hemisphäre, so habe ich mir obige Aenderung erlaubt.

**) Dieses Bild findet seine Erklärung in dem zum Titel der Aphroessa S. 419 Bemerkten.

***) Erschien als philosophische Seitenarbeit zum Racenbuche, in Fichtes „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik“. Bd. 52 und 53. 1868.

Bin ich so nicht Ihr Schuldner, und gar tief Ihr Schuldner? und habe ich Etwas gethan, das sich für Achtundsiebenzig nicht schickte, indem ich Ihre Geschichte aus dem zwölften Jahrhundert übersetzte, wiewohl ich am äussersten Rande des Lebens stehe? Ich kann es nicht denken; zumal wenn ich mich erinnere, dass Fichte, der wackere Mann und Weltweise, uns sagt, der Gelehrte sei der Menschheit Lehrmeister und Führer, der da immerfort ihr weise — und sie einlade mit ihm zu theilen — seinen Brunnen lebendigen und frischen Wassers; Wassers, das da quillt, um sie von Unwissenheit und Irrthum zu reinigen, und sie kräftigt, den guten Kampf zu kämpfen, Treue zu halten und den Lauf zu vollenden, der zuletzt zum Siege über Welt, Sünde und Tod führt.

So sollten denn die Menschen ihren Gelehrtenstand verehren — ich thue es und lege dies Werk meiner Hände auf den Altar Ihrer Wissenschaft als eine Opfergabe unbegrenzter Ehrerbietung.

Aber wer ist ein Gelehrter, hochedler Herr? Jedermann, der Religion und Sittlichkeit hochhält und fördert; Jedermann, der durch sein Beispiel Andere lehrt, gute Bürger zu sein; alle Begründer von Schulen, Erfinder von Dampfmaschinen, Mühlenwerken, Schiffen; jeder Leiter einer ehrbaren Presse; jeder Landwirth, der zeigt, wie es anzufangen, dass zwei Grashalme da wachsen, wo zuvor nur einer wachsen konnte; weise und gerechte Richter, Staatsmänner, Sachwalter, Aerzte, Zivil- und Militär-Beamte; sie alle gehören zum Gelehrtenstande, und sollten im öffentlichen wie im Privatleben in Ehren stehen jetzt und immerdar.

Ich gebe zu, dass ich persönlich Freude an der Arbeit gehabt habe — denn Sie haben mich dahin gebracht, dass ich mich in Ihre schöne Damerones, die Rose von Typhaines, verliebte; und der liebe gnädige Herr Philippe de Cornehaute hat einen Platz in meinem Herzen neben meinen Urenkeln.

Und sehen Ew. Exzellenz, welch ein seltsames Ding! Sie hatten den Comthur des Templerordens, mit seinem tapferen Bruder Payen zur Seite, an den Ufern des Orontes bei Antiochia begraben! Auch die heiligen Ueberreste Damerones', der süßen Rose von Typhaines, ruhten in Frieden neben der unglücklichen Héloïse im Paraklet-Kloster. Aber mit Ihrer Erlaubniss habe ich sie in ein neues amerikanisches Gewand gekleidet, und wenn meine Landsleute ihnen eine freundliche Aufnahme gewähren sollten, so wird man sie lange diese neue Welt unserer amerikanischen Zivilisation durchkreuzen sehen! Wir werden es dann vielleicht erleben, wie der Ritter und die Heldin, und selbst Mahaut, und Fulko, allesammt mit einer Geschwindigkeit von vierzig Meilen die Stunde von Boston nach San Francisco fliegen; die Ufer unserer Meeresströme entlang bis gar an ihre Quelle dahinstreifen; zehntausend stampfender Büffel von dem Schienengeleise in den Prairien in alle Winde jagen und an Unmassen durcheinander stürzender Prairiehunde vorüberziehen, nach den schwarzbraunen, stolz dahinschreitenden Gestalten indolenter Arapahoes und Camanches ausschauen; unter den Thurmeshöhen von Pikes Peak her schießen; der garstigen Mormonen spotten und sich die erfrorenen Finger an den Gestaden Alaskas und der Behringsstrasse warmblasen. Wenn ich nach San Francisco und Oregon fahre, so werde ich, dass bin ich sicher, den guten Kreuzfahrer und all sein Gefolge in meiner Gesellschaft haben; und zum Beweise, dass er ein Bildniss, und nicht ein blosses Schema eines Bildnisses ist, will ich jenes Sirvente „der Troubadour“ mit mir führen — ich bitte Sie um die Erlaubniss, es hier folgen zu lassen*) — welches von Bertran de Born, Grafen von Hautefort in Périgord im zwölften Jahrhundert gedichtet sein soll, just zu der Zeit, da der Tuchhändler gegen Ihren heiligen Abt Anselm zu Typhaines seine Ränke schmiedete. Dieses Sirvente gibt Roscoe in seiner Uebersetzung von Sisondis Litteratur des Mittelalters und sagt dort, er sei für die Uebersetzung aus der langue d'Oc ins Englische einem Freunde verbunden.

Sie, hochverehrter Herr, sind kein Schriftsteller von Profession; Sie sind ein französischer Edelmann *de la vieille roche*, und wenn ich mir die — vielleicht zu grosse — Freiheit erlaubt habe, so als Amerikaner meine geringe Privatmeinung über Ihren Werth als Weltweiser und Gelehrter auszusprechen, so werde ich nur um so mehr in meiner Kühnheit bestärkt und freudig berührt, wenn ich höre, dass die Regierung Ihres Herrschers, des Kaisers Napoléon, Ihre hervorragenden litterarischen und philosophischen Verdienste in dem Maasse unter Einsetzung ihres Amtsgewichtes anerkannt hat, dass sie die Sorge für Ihre vierbändige „Histoire des Perses“ übernimmt und sie auf Kosten Ihrer Nation drucken und veröffentlichen lässt, dies Ergebnis vierzehnjähriger Arbeit, mitsammt seinen zahlreichen unedirten Handschriften, Sanscrit, Zend, Arabisch, Persisch, mit all welchen Sprachen, wie auch mit Keilschriften, klassischen und modernen Sprachen Sie mir so vertraut zu sein scheinen, wie ich mit dem New England Primer, der mich im Jahre 1797 darüber belehrte, dass

„Mit Adams Fall
Wir fehlten all.“

*) Die Uebersetzung dieses, einen Hymnus auf das Ritterleben darbietenden, Gedichtes findet sich am Schlusse des Meigs'schen Buches. Hier schien sie überflüssig.

Ich bin so glücklich, die ersten 199 Seiten dieses kostbaren Buches, womit Sie soeben die Welt beschenkt haben, zu besitzen.

Es ist eine Ehre und eine Huldigung für jeden wahren Freund der Wissenschaft, wenn von grossen Nationen, wie die Ihrige, solch Zeugniß abgelegt wird zu Gunsten Derer, die der Menschheit Lehrmeister und Führer in der Wahrheit sind.

Leben Sie wohl, Sie auserlesener grosser Mann: mögen Ehre und Glück jeden Ihrer Schritte begleiten, das betet zum Himmel

Ihr ehrerbietigst und dankbarst ergebener
Diener

Ch. D. Meigs, M. D.,

Emeritus Professor an Jefferson College.

1210 Walnut Street,
Philadelphia, 18. Februar 1869.

Soweit der amerikanische Gelehrte. Mancheinem, der Gobineau nicht gründlich kennt, könnte er sich vielleicht in Hyperbeln zu bewegen scheinen. Aber nein — eher bleibt er hinter der Herrlichkeit jener Geisteswelt noch zurück. Nicht als ob ihm die Klarheit und Tiefe des Blickes gemangelt hätte — er hat den vollen Tiefblick der Liebe und den vollen Lichtblick der Heldenverehrung —: aber er kannte erst die wissenschaftlichen, noch nicht die künstlerischen Höhenpunkte des Meisters. Die Renaissance und Amadis hat er nicht mehr erlebt. Tief wehmüthig aber muss uns dieser Erguss des fernen Einsiedlers — des Ersten, der Gobineau wahrhaft begriffen oder wenigstens, der öffentlich bleibendes Zeugniß davon abgelegt hat — stimmen, wenn wir erwägen, was die seitdem verflossenen fünfundzwanzig Jahre gebracht — oder nicht gebracht — haben.

Eben zu jener Zeit, da ein an der Schwelle des Grabes stehender Alter der neuen Welt sich voll rührender Inbrunst in die Betrachtung des fernen Sternes versenkte, der seinen letzten Tagen leuchtend aufgegangen war, wollte es ein Spruch des Schicksals, dass die Jugend der alten Welt, und damit die besten Bürgen seiner Zukunft, unserem Gobineau abwendig wurden: denn eben damals schickten sich Frankreich und Deutschland, die beiden Länder, auf welche er in erster Linie angewiesen war und deren Zusammengehens es bedurft hätte, um ihn zum Durchbruch zu bringen, unseliger Weise an, sich einander dauernd und fast unheilbar zu entfremden, um damit auch ihm verloren zu gehen.

Ob dies immer so bleiben soll? Wer vermag es zu ergründen? Nur das Eine wünschen und hoffen wir, dass die vorurtheilsfreien und grossdenkenden Geister beider Völker einander, trotz Allem und Allem, wieder nah und näher kommen werden; und das Andere glauben und wissen wir, dass unter den Geistern, die berufen sind, solch auserlesene Bindeglieder zu bilden, Gobineau immer in der vordersten Reihe stehen wird.

Eine grosse Sühne aber ist an diesem Todten zu vollziehen. „Ehre und Glück“ sind den Schritten Gobineau's nicht gefolgt, der vielmehr den Kelch der Leiden und der Kränkungen, wie nur je ein Grosser, bis auf den Grund hat leeren müssen. Familienschicksale schwerster Art haben ihn heimgesucht, sein Amtsleben, für einen Genius seiner Art ohnehin eine andauernde Schule der Entsagung, fand seinen Abschluss in einer grellen, bitteren Demüthigung, und auch an seinem Vaterlande hat er trauernden Sinnes verzweifeln müssen. Was dem Müden, Gebrochenen blieb, es war einzig seine Kunst und einige wenige vollbegreifende und bewundernde Freundschaften. Und aus diesen Elementen auch hat der Wiederaufbau Gobineau's zu erwachsen, auf dass das Wort des ehrwürdigen Patriarchen von Philadelphia wenigstens in einem anderen Sinne sich noch bewahrheite. Ehre und Ruhm soll denn seinem Andenken erblühen, wenn anders es in seinem wie in unserem Lande noch Männer von Ehre gibt; und Glück? er hat das ihm selbst versagte noch stäts und überall da reich ausgestrahlt, wo er mit seinen Werken, mit seines Wesens Fülle hingedrungen ist!

2. Les grandes légendes de France

par Edouard Schuré.

Les légendes de l'Alsace. La grande Chartreuse. Le Mont-Saint-Michel et son histoire.
Les légendes de la Bretagne et le génie Celtique.

Paris, Didier. 1892.

Der Mann, der vor bald zwei Jahrzehnten durch sein Buch über Wagner Mancheinem von uns, da er jung war, Strahlen lichtester Begeisterung für das Hehrste, das uns unser Vaterland barg, ins Herz gegossen, der durch sein Meisterwerk über die Geschichte des deutschen Liedes ein wunderbares Verständniß für die intimsten Entwicklungen unseres Volkslebens bekundet hat, er ergeht sich hier in den Heilighümern des Vaterlandes seiner Wahl. Als Sohn des Elsass hat er — man vergleiche seine eigenen Ausführungen S. 3, 4 seines Buches — von Jugend an aus zweien Quellen getrunken, zweien Civilisationen mit angehört, an den Raceneigenthümlichkeiten zweier Völker theilgenommen. Die Ereignisse des Jahres 1870/71 haben aus dem, wie es scheint, schon früher guten einen glühenden Franzosen gemacht, der u. A. auch im vorliegenden Werke alles Grosse und Grösste, das Frankreichs Geschichte aufzuweisen hat — vergl. S. 36 die französischen Heldinnen, S. 58—60 die Helden der Revolution, S. 175—185 Du Guesclin, besonders aber S. 187—190 über den Geist der französischen Geschichte, — im Lichte eines wahrhaft hohen und edlen Patriotismus seine Leser schauen lässt; sie haben ihm aber trotzdem jene Eigenschaften nicht rauben können, welche ihn, wie einst in den vorgenannten beiden Werken, auch fernerhin uns Deutschen — mag er immer uns den Rücken gewandt haben — nahe erhalten werden, eben weil sie im deutschen Wesen wurzeln, von dem Schuré durch seine Geburt wie durch seinen Bildungsgang mehr mitbekommen hat, als dass er es gänzlich verleugnen könnte.

Ein hoher Geist und ein tiefes Gemüth, beides vereinigt zu jenem schönen, hier nur noch etwas gereiften, und ich möchte sagen resignirteren Enthusiasmus, den wir an Schuré kennen — das sind die Grundeigenschaften auch dieses Werkes: Eigenschaften, die uns auch da noch wohlthuend berühren, wo wir uns auf einer anderen geistigen und moralischen Grundlage fühlen (ich denke z. B. an die pantheistisch-aufklärerischen Gesinnungen, S. 117—121, in deren Lichte das Christenthum mehr nur als ein historischer, je nachdem den Bedürfnissen heterogener Entwicklungen anzupassender Faktor erscheint).

Schuré selbst gibt sein Buch nur als einen Anfang, eine erste Erntelese. Er knüpft seine zugleich echt poetischen und echt philosophischen Schilderungen und Besprechungen der französischen Sagen an die einzelnen im Titel aufgezählten Stätten, an denen er gewilt und in deren Geschichte und Sage er sich liebevoll und innig versenkt hat. Bei Weitem der grösste und wichtigste Abschnitt ist der über die Bretagne, in welchem Lande Schuré — und wie es scheint, mancher andere tiefblickende Franzose mit ihm —, wie die ursprünglichste, kernigste, gehaltreichste und tiefste, so die für alle Zukunft höchstberufene aller französischen Provinzen erkennt, eine Stätte, von der aus eine historische Umkehr, eine Regeneration des französischen Volksgeistes sich zu vollziehen habe. Seine Darstellung des Grundwesens des Keltenthumes, S. 194 ff., sollte auch in Deutschland mit hohem, theilnahmvollem Interesse gelesen werden, wo zum Theil unter dem Einflusse politischer Tagesfragen die Kelten Frankreichs doch wohl zu einseitig nur im Lichte des geflügelten Wortes ihres ersten Besiegers aufgefasst werden und nicht beherzigt wird, dass von Hause aus neben jenen flatterhaften,

neuerungslustigen Galliern auch die Bretonen gestanden und ihre Rolle gespielt haben. Von Jenen sagt Schuré selbst: „*C'est l'esprit gaulois proprement dit, léger, pénétrant et vif comme l'air, un peu grivois et moqueur, facilement superficiel*“, von Diesen dagegen: „*L'autre face est le génie Kymrique, grave jusqu'à la lourdeur, sérieux jusqu'à la tristesse, ténace jusqu'à l'obstination, mais profond et passionné, gardant au fond de son coeur des trésors de fidélité et d'enthousiasme, souvent excessif et violent, mais doué de hautes facultés poétiques, d'un véritable don d'intuition et de prophétie*.“ Was Schuré über den keltischen Geist, in dem er den guten Geist Frankreichs erkennen möchte, an vielen Stellen seines Buches (S. 144—46, 194 ff., 229—30, 233—34, 279 ff., 293—95) vorbringt, ist im höchsten Grade beachtens- und auch befallswürdig. Man wird ihm nicht bestreiten können, dass, was aus den Tiefen jener kymrisch-bretonischen Volksseele emporgestiegen ist, so leicht nicht überschätzt werden kann. Zeuge dessen sind nicht allein alle die gewaltigen Gestalten der Geschichte, die Helden der Thaten (du Guesclin, Duguay-Trouin, Lanoue, La Tour d'Auvergne, Moreau) wie der Werke (Abälard, Descartes, Chateaubriand, Lamennais), welche Bretonen waren, fast mehr noch sind es die dem Zauberwalde von Brocéliande enttauchten ewigen Sagengebilde, König Artus und seine Tafelrunde, Iwein und Gawein, Tristan und Isolde, Perceval und die Gralsritter, Merlin und Taliesinn, sind es die Priester und Sänger, von deren fast einzig erhabenem Geisteswalten Schuré in seinem Buche einzelne herrliche Proben gegeben hat. Aber seinem Herzenswunsche, diesen Geist zum Geist der französischen Geschichte erweitert zu sehen, scheinen uns zwei unbesiegbare Hindernisse entgegenzustehen: einmal die ominöse „Mischung“, von der es im Leben der Geschichte nicht wieder ruhig werden kann, wenn erst einmal davon verlautet hat, das caudinische Joch, durch das alle Völker, und das französische nicht zum Mindesten, hindurch gemusst haben, und sodann jenes an sich gewiss urtief und verehrungswürdige, in seinen Folgen aber dennoch verhängnisvolle Gesetz, welches die Druiden und Barden den Kern ihrer tief sinnigen Gottesschau, wie ihrer Weisheit und Dichtkunst unüberliefert in sich verschlissen liess. Lag diesem Verschmähen aller äusseren Mittel des Lebendigerhaltens die ewig wahre Einsicht zum Grunde, dass das Erhabenste und Reinste nicht von dieser Welt ist, so haben doch nun leider kommende Geschlechter sich überhaupt diesen Mächten kaum mehr nahen können, seit die Priester und Sänger ausstarben, welche einst als Gottesträger unter ihrem Volke gewandelt waren. Mit dem Aussterben der Druiden und Barden ist so auch die Blüthe des keltischen Geisteslebens für immer dahingewelkt. Eben jene Tiefe der kymrischen Volksseele hat die meisten der Gestalten wieder verschlungen, welche sie einst zu Tage gesandt hatte. Manche von ihnen verdanken einem Brudervolke ihr Fortleben: grosse Deutsche haben aus Tristan und Parcival in anderer Mundart Das sprechen lassen, was diese kymrische Volksseele still verschlossen hineingelegt hatte; Merlin und Taliesinn dagegen, die eigensten Vertreter und bedredtesten Zeugen keltischer Tiefe und Weisheit, wie eben Schuré's begeisterte Darstellung es lehrt, haben den Jahrhunderten, für eine Gesamtheit wenigstens, stumm sein und bleiben müssen.

Darf es dem gegenüber Wunder nehmen, wenn Andere, und zumal auch andere Franzosen, — als ihr Wortführer unser Gobineau —, die Glorie der französischen Geschichte mehr auf das germanische Nordfrankreich begründet sehen wollten? An grossen Männern hat es diesem wahrlich auch nicht gefehlt — deren einer, und hoffentlich noch nicht letzter, eben der genannte Meister gewesen ist. Aber in ganz anderer Weise, als das keltische Schwesterland, hat es dabei als geistiges Ganzes, als Centrum einer eigenen Civilisation fortzuleben,

fortzuzugewinnen vermocht, weil es die besten Ertragnisse seines Geistes in Dokumenten und Monumenten aller Art auszuprägen und so der Geschichte des Abendlandes als eines ihrer werthvollsten Besitzthümer einzuverleiben wusste. Dass jenes germanische Frankreich die Jahrhunderte des früheren Mittelalters hindurch für das kirchliche und wissenschaftliche Leben des Abendlandes die eigentliche Vormacht gewesen ist, bezeugt uns heute eine Fülle von Urkunden und Schriften ebenso deutlich und eindringlich, wie uns eine Fülle von Domen auf das selbe Nordfrankreich als die Heimath der Gotik, und damit eines der wichtigsten Zweige der Kunst hinleitet; wohingegen wir, wie gesagt, die Höhenpunkte des keltischen Geisteslebens mehr ahnen, als eigentlich schauen können, und gar Vieles sogar erst aus romanischer oder germanischer Umbildung herauszulesen und rückzudeuten haben.

Fern sei es von uns, Schuré die Freude seiner Begeisterung für das Keltenthum schmälern oder verkümmern zu wollen. Aber es scheint uns allzu gewagt, die Vergangenheit wie die Zukunft seines Vaterlandes so vorwiegend auf ein Volkselement aufzubauen. Die Mischung wird nun einmal — auch er ist sich dessen wohl bewusst (vgl. S. 189, 194) — das letzte Wort bei der Bestimmung der Volksgeschicke behalten. Und da ist denn vor Allem zu wünschen, dass zwischen den germanischen und den keltischen Elementen Frankreichs das rechte Gleichgewicht gewahrt bleibe: ob z. B. in dem Gleichniss a. a. O. S. 194 (Germanenthum-Leib, Keltenthum-Temperament, Seele, Romanenthum-Intellekt) nicht das germanische Element doch einigermaassen zu kurz kommt? Sei dem, wie ihm wolle, darin scheint ja auch Schuré mit uns einig, dass Kelten und Germanen vereint das ewig Lebendige am französischen Volkskörper repräsentiren; und so möchte ich ein schönes Symbol in der von Jenem angeführten Thatsache finden, dass Normannen und Bretagner den an ihrer Grenze belegenen Mont-Saint-Michel, diese Haupt- und Stammburg des Schutzpatrones Frankreichs, von Anbeginn der historischen Zeiten an einander streitig gemacht hätten. So mögen im edlen Wettbewerb die beiden Elemente des Lebens stäts um ihr in jenem Heiligen verkörpertes Vaterland beflissen sein, nicht aber in Antagonismen sich verzehren, in Folge deren nur der todte Lateiner als tertius gaudens gewinnen oder gar ein noch schlimmerer todtlebendiger Mischling (von welchem Schuré noch nicht redet) das letzte Wort behalten könnte.*) Niemand hat ein wahreres, tieferes Interesse daran, dass Frankreich in heilsame Bahnen gerathe, als der Deutsche — natürlich derjenige, dessen Lehrmeisterin die Geschichte, nicht die Politik ist, und der den Geist der Zeiten, nicht den der Zeitungen zu sich reden lässt.

Diesen Deutschen möchte ich denn zum Schluss, indem ich ihnen Schuré's Buch warm anempfehle, noch ein Wort im Betreff des das Elsass behandelnden Abschnittes zurufen. So gewiss dieser Mann, wenn auch als patriotisch befangener Franzose, doch immer gross denkt, so gewiss thut nun Ihr desgleichen. Das Ewige, Grosse, Ergreifende spreche Euch aus den Sagen und an den heiligen Stätten des Elsass unter seiner Führung darum nicht minder zu Herzen, weil Eurem Führer zwischendurch immer wieder die Thränen kommen, ja weil ihm dazu hie und da ein Wort entfährt, das nun wiederum ein patriotischer Deutscher nicht hören darf. Denkt Ihr das Eure dabei, und lasst aber auch ihn das Seine

*) Die eigentliche Hauptgefahr für die Zukunft Frankreich's, die darin besteht, dass ein Element, welches von Hause aus das Gegentheil jeder Race ist, nämlich Paris, mehr und mehr die Herrschaft nicht nur in politischen, sondern auch in geistigen Dingen an sich gerissen hat, musste natürlich einem Geiste wie Schuré in ihrer ganzen Grösse sich enthüllen. Man vergleiche über diesen, allen französischen Geist erdrückenden Centralismus: *Histoire du Lied* p. 494 ff. bis zum Schlusse des Werkes.

denken. Hohe Ideale haben ihm von Jugend an auf den seinem Vaterlande nun entrissenen Höhen, im Hinabblick auf eben dieses sein Vaterland, das Herz umglimmt — und nun ist ihm das Alles dahin. Die Schmerzenslaute, die ihm die Erinnerung hieran entpresst (S. 65 die an das Denkmal Desaix' angeknüpfte Betrachtung, S. 69 ff. der Besuch des Schlachtfeldes von Wörth, S. 72 ff. der Todesritt der normännischen Cuirassiere), sind so ergreifend echt und wahr, dass wir über die Völkerschicksale hinweg Menschheitsschicksale gemeinsam mit diesem unserem politischen Feinde beweinen, und damit ist es für uns vollends über allen Zweifel erhoben, dass wir auch dies Buch lieben werden, wie wir seinen Autor längst lieben gelernt haben.

L. Schemann.

Eine Büste von Karl Hill

soll im Grossherzoglichen Hoftheater zu Schwerin aufgestellt werden. Zur Beschaffung der Mittel beizusteuern seien insbesondere auch unsere Freunde ersucht, welchen über Hill's Bedeutung für unsere Kunst kein Wort mehr zu sagen ist. (S. den Nachruf im 2./3. Stück d. J.) Auch Vereine könnten sich durch künstlerische Veranstaltungen daran betheiligen. Hat doch der grosse Künstler selbst, dem die Ehrung gilt, stäts bereitwillig den Vereinen im In- und Auslande seine künstlerische Mithilfe zur Förderung unserer Sache geliehen! —

Freundliche Spenden nimmt entgegen: Herr Steiner, Direktor der Mecklenburgischen Bank in Schwerin i. M.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Neue litterarische Erscheinung.

Demnächst wird die Verlagshandlung von Feodor Reinboth in Leipzig in den Buchhandel geben:

1849.

(Der Dresdener Mai-Aufstand.)

Ein geschichtlicher Rückblick
zur Rechtfertigung Richard Wagner's
und seiner Biographien.

Von

William Ashton Ellis.

Deutsche Ausgabe.

In Uebereinstimmung mit dem Verfasser redigirt

durch

Hans von Wolzogen.

Geschäftlicher Theil.

Veränderungen innerhalb des Vereines.

Marktsteft. Die hiesige Vertretung hat sich aufgelöst. —

Wiesbaden. Die von Hrn. Dr. med. W. Frech geführte Vertretung hat Hr. Gymnasial-Oberlehrer Dr. phil. L. Fries übernommen. —

Veranstaltungen innerhalb des Vereines.

Berlin. Wagner-Verein. 20. 11. Aus *Parsifal*: Die Gralsfeier, die Blumenmädchen, Vorspiel zum 3. Aufzug, am heiligen Quell, in der Gralsburg. Direktion: Prof. Frz. Mannstädt; *Parsifal*: Hr. Kammers. Anthes-Dresden, Amfortas: Hr. Kammers. Plank-Karlsruhe, Gurnemanz: Hr. Hofoperns. Gillmeister-Hannover, Titirel: Hr. Concerts. Severin-Berlin. Frauenchor, Sängerbund des Berl. Lehrervereins, Dir. Prof. Felix Schmidt. Verstärkte Philharmonische Capelle. —

Grossenhain. Zw.-V. Im Jahre 1893: 23. 1. XXXVI. Abend: Kammermusik von Beethoven, Beriot, Corelli, Rameau, Schulhoff, Wieniawski (K. Kammervirtuos C. Hess, K. Kammermus. J. Kratina, R. Schreiter); 29. 3. XXXVII. Abend: *Träume, der Engel*, Stücke von Chopin, Gunkel, Liszt (Lorelei), Musso, Schubert (K. Kammers. Therese Malten, K. Kammermus. Gunkel, Pianist E. Kronke); 15. 10. XXXVIII. Abend: *Wolfram's Gesang*, Stücke von Beethoven, Bruch, Gluck, Goldmark, Grieg, Händel, Hartmann, Leoncavallo, Meyer-Hellmund, Thomas (K. Hofoperns. M. Fröhlich, Herz. Kammers. E. Glomme, Musikdir. Cl. Braun); 6. 11. XXXIX. Abend: Kammermusik von Beethoven, Mozart, Paganini, Schubert (K. Kammermus. Frohberg, Brückner, Schmid, Hüllwerk a. Dresden).

Herowitz (Böhmen). Der neue Musiksaal im fürstlich Hanauischen Schlosse, dessen künstlerische Ausschmückung der Bewunderung für Richard Wagner's *Parsifal* Ausdruck zu geben bestimmt ist, wurde mit einer festlichen Musikaufführung am 14. Oktober seinem Zwecke übergeben. Der architektonische Plan zu diesem im romanischen Style gehaltenen Saale wurde von dem verstorbenen Wiener Architekten Otto Hieser entworfen und von seinem Nachfolger Ardacker weiter durchgeführt; die gesammte malerische Ausschmückung des Raumes, vor Allem die Ausführung der Wandgemälde al fresco, welche die ganze Fläche der Zimmerwände einnehmen, rührt von einem jungen Prager Künstler, dem Maler Klusacek her, welcher darin die Aufgabe zu lösen hatte, die wichtigsten Szenen aus dem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* im Bilde zu fixiren, ohne in die theatralische Nachbildung der Bühnenbilder in Bayreuth zu verfallen. Das Programm der musikalischen Aufführung enthielt Bruchstücke aus dem „*Parsifal*“ und der „*Götterdämmerung*“; zur Mitwirkung waren die erste Sängerin des böhmischen Landestheaters Frau Parsch-Zikesch, der Heldentenor der Prager deutschen Landesbühne Herr Wallnöfer, ferner Herr von Slavkovsky, ein bekannter Klavier-Künstler aus Prag und Bezirksarzt Herr Dr. Paul, ein begabter Kunstliebhaber, berufen.

Plauen. Zw.-V. 27. 10. I. Abonn.-Konz.: *Arie des Adriano*, *Vorspiel und Aufzug der Meistersinger*, Stücke von Beethoven, Hartmann, Klughardt, Schumann, Smetana. (K. Kammers. Irene von Chavanne a. Dresden, Hofkapellm. Klughardt a. Dessau.) —

Reichenberg. Zw.-V. 8. 11. XL. Abend: *Spinnochor und Senta's Ballade*, Stücke von Beethoven, Bruckner (Quintett F-dur 2. und 3. Satz), Brahms, Franz, Grieg, Händel, Jaell (Meistersinger-Phantasie), Marschner. (Frl. A. Herzog, E. Gube, M. Sauerbrei, Hrn. Ad. Thiele, G. Strassnow, R. Vatter, A. Jantsch, A. Hesse, J. Reimer, Vereinschor u. Dir. des Hrn. F. Gerhardt.) —

Wels. Zw.-V. 31. 10. Interner-Abend: *Jugend-Sonate*, *Gesang Wolfram's*, *Siegmonds Lenzeslied*, *Vorspiel z. d. Meistersingern*, Liszt (Soirées musicales de Rossini), Leoncavallo (Prolog des Bajazzo), Löwe, Wieniawsky (Fr. Greipel, Frhr. v. Leonhardi, Hr. Frotzler). —

Generalregister.

Richard Wagner.

Brünnhilde. Aus den Entwürfen zu Brünnbildens letzten Worten. **I.** 1. — Aus Wagner's Briefe an Lüttichau und seiner Rede im „Vaterlandsverein“ 1848. 144 ff. — Bayreuther Leit- und Zeitgedanken. Aus den „Ges. Schr.“ **XI.** 357. —

Richard Batka.

Zum Andenken an Franz Grillparzer. 82. —

Charles Bonnier.

Persönlichkeit. 168. —

Houston Stewart Chamberlain.

Parsifal's Gebet. Ein Märchen. **IV.** 97. — Richard Wagner und die Politik. **V./VI.** 137. — Ferdinand Praeger's: Wagner, wie ich ihn kannte. **VIII.** 201.

William Ashton Ellis.

Richard Wagner's (prosaische) Schriften. Ein Vorwort. 161. —

Arthur Graf Gobineau.

Die Renaissance. Historische Scenen. Deutsch von Ludwig Schemann. **III.** Julius II. **VIII./IX.** 241. —

Wolfgang Golther.

Die Sage vom „Fliegenden Holländer“. 307. (Beilage X.) —

Friedrich von Hausegger.

Aesthetik von Innen. 327.

Reinhold Freiherr von Lichtenberg.

Olympia und Bayreuth. 258.

Johann Heinrich Löffler.

Vom deutschen Volksgeist, seinen Freunden und Feinden. **III.** Ein Helfer in der Noth. (Adolf Stöcker.) 106. — Der Genius im Weltspiegel. (Wagner-Encyklopädie.) 408. —

Richard Louis.

Das Drama Richard Wagner's von H. S. Chamberlain. 349. —

Ludwig Schemann.

Ein Nachwort zu den Schopenhauer-Briefen. 67. — Lagarde-Stiftung. 97. — Nachträge zum Lebensbilde Gobineau's. — Les grandes légendes de France par Edouard Schuré. 418. —

Rudolf Schlösser.

König Marke. 23. — Beaumarchais. Eine Stimme aus der Vergangenheit. 192. —

Arthur Seidl.

Ueber musikalische Erziehung. Ein Vortrag. **I.** 2. — **II.** 55. — Die Kunstlehre der Meistersinger. Ein Vortrag. 262. —

Robert Sommer.

Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Selbstbericht. 339. —

Heinrich von Stein.

Marat's Tod. 324. —

Hans von Wolzogen.

E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Erster Theil: Die Romantik. Erstes Kapitel: Aus versunkenen Gärten. 11. — Zweites Kapitel: Musen und Masken. II./III. 33. — Drittes Kapitel: Die vier Elemente. 177. — Zwischentheil. Fünftes Kapitel: Geisterseher und Keine. XII. 393. — Einleitung zu Wm. Ashton Ellis' Vorwort zu Richard Wagner's (prosaischen) Schriften. 159. — „Goethe und Schiller“ von Heinrich von Stein. 319. — Zur Einführung in Stein's Scene „Marat's Tod. X. 321. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Goethe und die Religion. Aus Goethe's Gesprächen. 29. —

Beaumarchais. Von R. Schlösser. (Siehe oben!) 192. —

Hans Sachs. Nürnberger Zeit- und Streitgedanken aus der „Witttembergischen Nachtigall“. 260. —

Litteratur.

(In die Hauptartikel eingereiht.)

Schopenhauer-Briefe. (L. Schemann.) 67. —

Stöcker's „Christlich-Sozial“. (J. H. Löffler.) 106. —

Ashton Ellis' Uebersetzung der (prosaischen) Schriften Wagner's. (H. v. Wolzogen.) 159. —

Praeger's „Wagner, wie ich ihn kannte“. (H. S. Chamberlain.) 201. —

H. v. Stein's „Goethe und Schiller“. (H. v. Wolzogen.) 319. —

P. Schneider, über das Darstellungsvermögen der Musik. — Alfred Schütz. Die Geheimnisse der Tonkunst. — Souriau, l'esthétique du mouvement. — R. Louis, der Widerspruch in der Musik. (Fr. v. Hausegger.) 327. —

R. Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik. (Selbstbericht.) 339. —

Chamberlain, das Drama Richard Wagner's. (R. Louis.) 349. —

Glaserapp's „Wagner-Encyklopädie“. (J. H. Löffler.) 408. —

Nachträge zum Lebensbilde Gobineau's. — Edouard Schuré, les grandes légendes de France. (L. Schemann.) 418. —

Gedenkworte.

Adolf Schmidt. — Rudolf Zenker. — Nikolaus Kreutzburg. — Karl Hill †. Von Hans von Wolzogen. 91. —

Bertha von Marenholtz †. Von Gustav Wittmer. 92. —

(Lagarde-Stiftung. Von L. Schemann. (S. oben.) 93. — Das Grab Bernhard Förster's. Von Hans von Wolzogen. 199. (Beil. z. VII. 4. u. VIII./IX.) — Denkstein für Hans Herrig. 200. — Schopenhauer's Denkmal. Beil. z. VII. 4. u. VIII./IX. — Eine Büste Karl Hill's in Schwerin. 428.)

Geschäftlicher Theil,

- I. Zentralleitung in Berlin: Versendung der Mitgliederlisten. 198. — Bayreuther Taschenkalender für 1894. Beil. z. X. 2.
- II. Redaktion der „Bayreuther Blätter“: Ein Bild Heinrich's von Stein. 96. — Berichtigungen. 96, 136. — Schemata für die Aufführungen der Werke. Beil. z. VII. 4. — Neue litt. Erscheinung 428. — Bayreuther Blätter 1894. Beil. z. XII. — Generalregister. —
- III. Nachrichten aus Zweigvereinen und Ortsvertretungen:
 - a) Gedenkfeiern: 13. Februar. Berlin, Ver. W.-V. 136. Graz 197. Kiel (Kirche). 136. Oels, Plauen 197. Wien, Ak. W.-V. 136. N. W.-V. 198. — 22. Mai. Berlin,

- Ak. W.-V. Beil. z. VII. 1. Kiel, Beil. z. VII. 2. Wien, N. W.-V. Beil. z. VII. 3. — 1. Auff. des „Holländer“. Berlin, W.-V. 197. — 1. Auff. der „Meistersinger“. Kiel, Beil. z. VII. 2. — Beethoven-Weber. Leipzig, Ak. W.-V. 136. — Robert Franz und H. Herrig. Weimar, 198. — K. Hill. Berlin, W.-V. 197. —
- b) *Größere Berichte von Vereinen*: Berlin, Ak. W.-V. 135. Beil. z. VII. 1. Beil. z. X. 2. — Leipzig, Ak. W.-V. 32. 136. Beil. z. VII. 2. — Klagenfurt, Beil. z. X. 2. —
- c) *Statistik und besondere Nachrichten: Versammlungen und Vorstandswahlen*: Berlin, Ak. W.-V. 32. Beil. z. VII. 2. Brünn, Darmstadt 95. — Graz Beil. z. VII. 1. London 135. Weimar 197. Wien, Ak. W.-V. 135. N. W.-V. 95. — Aenderungen und Auflösungen: Augsburg, Chemnitz, Dortmund, Durlach, Iserlohn, Landshut, Lyck, Marktsteft, Meseritz, Schlächtern, Warnsdorf, Wiesbaden 197. 429. — Wiener Wagner-Museum: 198. —
- d) *Vorlesungen und Vorträge*: Vorlesungen: Berlin, Ak. W.-V. (Zukunftsmusik, Vorwort zum „Ring.“) 135. (Mitth. an meine Freunde, Kunst und Revol.) Beil. z. VII. 1. — Leipzig, Ak. W.-V. (Zukunftsmusik, Staat und Relig., Kunst und Klima, Publikum in Z. und R., Wibelungen, Bestimmung der Oper). 32. (Kunst und Rev., Modern, Liszt's S. D., Beethoven.) 136. (Eine Auff. in Leipzig, Religion und Kunst.) 198. — Riga (Tristan). Beil. z. VII. 3. — Vorträge: Berlin, Ak. W.-V. (Hermes, Springer, Timmermann, Domeier). 135. (Springer, Heydrich, Hermes.) Beil. z. VII. 1. (Hartwig, Heydrich, Springer.) Beil. z. X. 2. — Brünn (Hirschfeld) 95. — Graz (Hofmann) 135. (v. Hausegger, Aufführung von Rousseau's „Devin du village.“) Beil. z. VII. 1. (Chamberlain) 197. — Kiel (Müller). Beil. z. VII. 2. — Leipzig, Ak. W.-V. (Kaestner, Zenker, Heitz) 32. (Schlösser) 136. (Dinger, Schlösser, Heitz, Kaestner, Zenker, Prüfer, Springer) 198. (Schlösser, Zenker, Kaestner, Heitz). Beil. z. VII. 2. — London (Ellis, Parker) 136. — Riga (Glasenapp) 96. — Weimar (Sommer, Seidl) 198. — Wien, N. W.-V. (Chamberlain) 198. Beil. z. VII. 3. —
- e) *Musikaufführungen*: Berlin, Ak. W.-V. 135. Beil. z. VII. 1. und X. 2. Ver. W.-V. 136, 197. W.-V. 197. 429. Brünn 95. Darmstadt 95, 197. Beil. z. X. 2. Graz 95, 136. Beil. z. VII. 1. Grossenhain 95. 429. Horowitz 429. Kiel 96, 136. Klagenfurt, Beil. z. X. 2. Leipzig, Ak. W.-V. 32, 136. Beil. z. VII. 2. Mannheim 32, 197. Oels 197. Osnabrück, Beil. z. VII. 2. Plauen 32, 96, 197. Beil. z. X. 2. 429. Reichenberg 32, 136. Beil. z. VII. 2. 429. Riga 96. Beil. z. VII. 2. Weimar 198. Wels 429. Wien, Ak. W.-V. 96, 198. N. W.-V. 198. Beil. z. VII. 3. —
- IV. Bayreuther Bühnenfestspiele und Schule: Festspielwerke 1894. 134. — Aufführung der Schule. Beil. z. X. 1. — Dauer und Daten der Festspiele 1894. Beil. z. X. 2. —

Beilagen:

- I. Stück: Bayreuther Taschenkalender für 1893. —
- VII. Stück: Geschäftlicher Theil. — B. Förster's Grab. — An unsere werthen Vereinsvorstände und Ortsvertreter. (Schemata der Aufführungen.) — Schopenhauer's Denkmal. —
- VIII./IX. Stück: B. Förster's Grab. — Schopenhauer's Denkmal. —
- X. Stück: Bayreuther Schule. — Bayreuther Bühnenfestspiele 1894. — Geschäftlicher Theil. — Bayreuther Taschenkalender für 1894. — Die Tage der Festspielaufführungen 1894. —
- XI. Stück: Die Meistersinger-Litteratur. —
- XII. Stück: Titel und Inhalt des Jahrganges 1893. — Die Bayreuther Blätter 1894. — Weihnachtsgaben. — (Schemata für die Statistik der Aufführungen.) —

Auf den Umschlägen:

Litterarische Anzeigen Nr. 90—98: Im Ganzen 310 Anzeigen von 96 Büchern, 160 Zeitschriften und Zeitungsartikeln, 28 Flugblättern, Berichten und Programmen, 21 Musikalien, 5 Werken bildender Kunst, mit 97 Bemerkungen: Stück I—XII. — Aufruf für eine Ausgabe der Schriften Ernst Grisanowski's: Stück II/III. — Aufführungen der Werke: Stück V/VI. und X. —

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

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

