

✓

Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

RICHARD WAGNERS

herausgegeben

von

HANS VON WOLZOGEN.

(Mittheilungen des Verwaltungs-Rathes der Bayreuther Bühnen-Festspiele
und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.)

Siebzehnter Jahrgang 1894.

Bayerischer Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

RICHARD WAGNER'S

herausgegeben

von

HANS VON WOLZEN.

Mittheilungen der k. bayerischen Bibliothek-Verwaltung
an die k. bayerische Universitäts- und Landesbibliothek in Würzburg



Stückzehnter Jahrgang 1894.

Inhalt des siebzehnten Jahrganges.

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

Erstes bis drittes Stück (Januar — März): S. 1—84.

Richard Wagner. Briefe an Ferdinand Praeger, nebst einem Nachtrage von H. S. Chamberlain. — *Houston Stewart Chamberlain.* Die Bedeutung des Todes bei Wagner. — *Heinrich von Stein.* Ein König. — Musikalisch-dramatische Parallelen. Einleitung. — *Hans von Wolzogen.* E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. II. Buch. 5. Cap. „Wir blicken ihm ins Auge“. — Unter uns: *H. S. Chamberlain* an den Herausgeber. — Bayreuth und Draussen: Bayreuther Werk, Bayreuther Bühnenfestspiele, Bayreuther Blätter, Erklärung, Allg. R. W.-Verein, aus den Vereinen, ausserhalb der Vereine, Wagner-Museum. — Beilage: *Ludwig Schemann.* Memorandum und Bestimmungen in Betreff einer Gobineau-Vereinigung. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 99.)

Viertes bis sechstes Stück (April — Juni): S. 85—176.

Arthur Graf Gobineau. Die Renaissance. Deutsch von Ludwig Schemann. IV. Leo X. — Musikalisch-dramatische Parallelen. I. Stimmung. — *Houston Stewart Chamberlain.* Parsifals Tod. Ein Märchen. — *Otto March.* Unsere Kirchen. — *Richard Batka.* Deutsche Kunst auf tschechischer Bühne. — Bayreuth und Draussen: Festspielstiftung, Allg. R. W.-Verein, aus den Vereinen, ausserhalb der Vereine, neue Litteratur. — Aufruf von *Elisabeth Förster-Nietzsche* für Neu-Germanien. — Beilage: *Hans von Bülow* †. Bayreuther Gedenkblätter: Sonett. Richard Wagner über Bülow. Ein Brief Hans von Bülow's an Hans von Wolzogen. Aus den „Bayreuther Blättern“ 1880. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 100.)

Siebentes bis neuntes Stück (Juli — September): S. 177—276.

Arthur Graf Gobineau. Die Renaissance. Deutsch von L. Schemann. V. Michelangelo. — *Heinrich von Stein.* St. Just. — *Alfred Ernst.* Die Uebereinstimmung der einzelnen Scenen in den Dramen Wagners. — *J. van Santen Kolff.* Der Faust-Ouverture Werden und Wachsen. I. — *Houston Stewart Chamberlain.* P. Deussen's Uebersetzung der Sutra's des Vedanta. — Bayreuth und Draussen: Bayreuther Festspiele, Allg. R. W.-Verein, aus den Vereinen, ausserhalb der Vereine, neue Litteratur. — Unter uns: *Dr. Hugo Dingel* an den Herausgeber. — Beilagen: Die Mitwirkenden 1894. — Kassenbericht. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 101.)

Zehntes bis zwölftes Stück (Oktober — Dezember): S. 277—384.

Ludwig Schemann. Schlussbetrachtung zu Gobineau's „Renaissance“. — *Richard Wagner.* Zwei Briefe an August Röckel. — Musikalisch-dramatische Parallelen. II. Empfindung. — *Theodor Jaensch.* Niederdeutsch und Alldeutsch. — *Ernst Meinck.* Die Verben in Wagners Dichtersprache. — *J. van Santen Kolff.* Der Faust-Ouverture Werden und Wachsen. II. — *Max Koch.* Zu Hans Sachsens Ehrentag. — Bayreuth und Draussen: Allg. R. W.-Verein, aus den Vereinen, ausserhalb der Vereine, neue Litteratur, Zusendung. — Generalregister. — Beilagen: Aufforderung für den Jahrgang 1895. — Titel und Inhaltsverzeichnis. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 102.)

I.

Genie ist die angeborene Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt. (Kant.)

II.

Erkennen wir nicht auch im Tode, im Tode des Gerechten, wie in der letzten Vervollkommnung eines Kunstwerkes, eine symbolische Bedeutung? (Carlyle.)

III.

Künstler sind wie die Sonntagskinder; nur sie sehen die Gespenster, wenn sie aber ihre Erscheinung erzählt haben, so sieht sie Jedermann. (Goethe.)

Richard Wagner's Briefe an Ferdinand Praeger.

Brief 1.

Verehrtester Herr!

Sie wissen vermuthlich, dass ich mit Ihnen — durch die Röckel's — bereits bekannt bin, auch wohl, dass ich weiss, dass ich Ihnen verpflichtet bin. In einer Angelegenheit, die Ihnen der beiliegende Brief des Papa Röckel sofort zum Verständniß bringen wird, muss ich mich nun direct an Sie wenden: Sie ersehen, dass ich vom Secretair der philharmonischen Gesellschaft in London befragt worden bin, ob ich geneigt sei, die Conzerte derselben in der bevorstehenden Saison zu dirigiren. Ich stellte zwei Bedingungen. 1. ein zweiter Dirigent. 2. Engagement des Orchesters zu mehreren Proben von jedem Concert. Sie sehen, was mir der alte Röckel, dem ich diess berichtete, dagegen vorstellt und anrath. Geben auch Sie ihm recht, so bin ich bereit, von meiner zweiten Forderung zurückzustehen; und für diesen Fall würde ich Sie ersuchen, als in meinem Namen die Sache mit Herrn Hogarth (Secretär der Ph. G.) zu besprechen und soweit zu ordnen, dass nur noch der Honorarpunkt zu erledigen wäre, für welchen ich dann Sie um Ihren freundlichen Rath bäte. — Ueberhaupt bestimmt mich für den Entschluss, nach London zu gehen, namentlich die Hoffnung auf Ihre Unterstützung, die ich — als durchaus unfähig zu dem, was doch nöthig sein mag — in sehr weiter Beziehung in Anspruch nehmen müsste.

Wollen Sie daher es wagen, sich mit mir zu beladen, so erklären Sie mir das freundschaftlich und sehen Sie dann, wie Sie mit mir auskommen. Ich bin in der Lage, sehr wünschen zu müssen, einmal etwas ordentliches einnehmen zu können: wie weit diess möglich ist, ohne mich zu Schlechtigkeiten herzugeben, möchte ich sehen.

Seien Sie mir nicht böse, dass ich Ihnen so in's Haus falle! Nehmen Sie meine Bitte dagegen gütig auf, und handeln Sie in meinem Namen, wie Sie's für gut halten.

Herzlich will ich mich aber freuen, bei solcher Gelegenheit mit Ihnen vertrauter zu werden!

Mit bestem Gruss

Ihr

Zürich
8 Jan. 1855

ergebener
Richard Wagner.

(Hogarth's Brief empfieng ich vor 12 Tagen: ich schrieb sogleich, erhielt aber bis heute keine Antwort; wahrscheinlich aus dem von Röckel vermutheten Grunde.)

(Einlage in Brief I.)

Basel, St. Alban's Thorgasse Nr. 1262
Sontag, d. 7./55

Werthester Freund!

Die Gewährung Ihrer ersten Forderung — noch einen 2^{ten} Dirigenten für die kleinen Sachen neben sich zu haben, wird keinen Anstand finden — jene Ihrer 2^{ten} Forderung ist eine Unmöglichkeit — die ausser dem Bereich der Philharmonik liegt. Wenn Ihnen darum zu thun ist, Ihre Werke in London würdig heraus zu bringen, so ist diess unbezweifelt die beste Gelegenheit — (die Aufführung Ihrer Opern auf der Bühne selbst ausgenommen, was noch besser wäre) — diess letztere könnten Sie aber dort persönlich schon einleiten u. vorbereiten — es würden sich schon Unternehmer finden u. an deutschen geeigneten Sängern u. Sängerinnen würde es den Sommer hindurch, wo sie alle mehr oder weniger Urlaub haben nicht fehlen. Das beste wäre, wenn Sie sogleich an Praeger schreiben u. sich durch ihn bey Hogarth anfragen liessen, warum Sie keine Antwort bekämen. Dieser wird dann einwenden, dass die Philharmonik auch mit dem besten Willen Ihre 2^{te} Bedingung nicht einzugehen vermöge — Praeger kann dann erklären, dass Sie nur die Gewissheit der Proben, die zur guten Aufführung der Werke unumgänglich sind, beabsichtigen — und somit dann die Sache zu Stande kommen. Sie müssen bedenken, dass die Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's dem vortrefflichen Orchester der Philharmonik so vertraut sind, dass hiezu Eine Probe völlig zureicht, es handelt sich demnach nur um Ihre eigenen Compositionen, und hiezu wird die Philharmonik — da ihnen selbst Alles daran liegt, — da alles Uebrige den Reitz der Neuheit verloren hat — die nöthigen Proben nach Möglichkeit zu verschaffen suchen. — Hat doch Berlioz bey der 2^{ten} Philharmonik — wo das Orchester weniger geschickt und neu war — seiner gewiss sehr schweren Musik mit Ehren und Erfolg herausgebracht. Die Composition eines Franzosen, selbst wenn sie ganz deutsch wäre, wird jedoch bey den Engländern nie die Anerkennung finden, wie das Werk eines Deutschen.

Praeger's Adresse ist:

Ferd. Praeger Esq^{ro}
31 Milton Street. Dorsetsquare
London.

Es würde Praeger, der ein Haus für sich bewohnt, gewiss eine grosse Freude machen, wenn Sie u. Ihre Frau bey ihm abstiegen. — Eduard u. Frau thun diess immer, wenn sie London besuchen. Dadurch brauchten Sie sich in der Wahl eines Logement nicht zu übereilen. — Wenn Sie Praeger schreiben, so bitte ich ihn von mir zu grüssen. — Benedict wird sich Ihnen auch gefällig zu zeigen suchen, ist aber besonders in der Saison zu sehr beschäftigt.

Herzliche Grüsse von uns Allen!

Ergebenst der Ihrige

Roekkel.

Brief 2.

Zürich, 18 Jan. 55

Herzlichen Dank, lieber Herr Praeger! Sie zeigen sich mir in Ihrem Briefe ganz so, wie ich Sie erwarten musste: das macht mir grossen Muth für London! —

Dass ich dem Anderson zugesagt habe, wissen Sie gewiss schon: er sagte mir wenigstens, dass er sogleich per Telegraph berichten müsse um sogleich die nöthigen Ankündigungen erlassen zu können. Ihren Brief erhielt ich übrigens erst nach Anderson's Abreise von hier: es war mir daher lieb, aus demselben eine Bestätigung meiner Zusage zu erhalten.

Was ich über dieses Engagement denke, kann ich Ihnen in Kürze nicht so deutlich mittheilen: jedenfalls bin ich mir bewusst, ein Opfer zu bringen; nur fühlte ich, es handelte sich darum, aller künstlerischen Oeffentlichkeit und allen Beziehungen zu ihr ein für alle Mal den Rücken zu wenden, oder — wenn ich noch irgendwie hoffe — gerade diese mir dargebotene Hand zu ergreifen. Dass ich mich alle mal am gründlichsten irre, sobald ich hoffe, habe ich nun zwar schon wiederholt erfahren: doch sah ich mich verführt, noch einmal einen Versuch zu machen. Und als solchen sehe ich's eben an. — Dass die Philharmonic keinen Begriff davon hat, mit wem sie sich verbunden, ist mir klar. Doch, das wird sich bald entdecken. Nur etwas spendabler hätten sie sein können: wenn die Herren mit Bewusstsein darauf ausgehen, eine „Berühmtheit“ sich zu attachiren, so mussten sie auch etwas mehr darauf verwenden wollen. Ich hab' den Honorarpunkt dem Anderson ziemlich kalt beantwortet. —

An meinen Compositionen scheint ihnen viel gelegen. Sie wissen wohl, dass ich nichts für's Concert geschrieben habe: nur bei einer besonderen Veranlassung richtete ich aus meinen drei letzten Opern einige — in besonderen Zusammenhang gebrachte — charakteristische Stücke so ein, dass sie zusammen gerade einen Concertabend füllen, und so einem, mit meinen Opern unbekanntem Publikum, einen ersten Eindruck von dem Eigenthümlichen meiner Musik zu verschaffen recht gut im Stande sind.

Es hätte mir nun daran gelegen, gerade mit einer solchen Aufführung in London aufzutreten; da ein solches Concert jedenfalls aber sehr starke Kosten macht, müsste es zweimal wiederholt werden. Glauben Sie nun

dass diess möglich ist? Glauben Sie, dass ich solche Aufführungen ganz auf meine Hand unternehmen kann? — Für diesen Fall würde ich gegen die Philharmonic mit meinen Compositionen zurückhalten. — Ich vermüthe jedoch, dass eigene Aufführungen unübersteigliche Schwierigkeiten haben, und ich demnach genöthigt sein werde, Einzelnes in den Concerten der Philharmonic zu geben, wodurch meine Intentionen allerdings immer stärker beeinträchtigt werden.

Wenn Sie es der Mühe werth halten, auf Alles dieses mir zu antworten, bitte ich Sie, mich doch auch zu unterrichten, ob ich von meinen Compositionen hier Stimmen ausschreiben lassen soll, oder ob ich nur die Partituren mitbringen, oder vielleicht im voraus zu Ihnen schicken soll, damit sie in London ausgeschrieben würden? Natürlich können Sie mir diess nur in Folge einer officiellen Unterredung mit den Directoren der Philharmonic beantworten. Jedenfalls müssten doch die Chöre übersetzt werden? — Was meine Wohnung und Londoner Diät betrifft, so murmelte Anderson etwas davon, dass man mir diess unentgeltlich besorgen würde: — ich war preoccupirt und achtete nicht sehr darauf. Habe ich nun recht gehört? Er sprach — glaube ich — von einer hübschen Wohnung am Regentpark, die man mir verschaffen könnte. Hätten Sie wohl die Freundlichkeit, gelegentlich in meinem Namen den Anderson hierüber zu interpelliren? Könnte man mir eine sehr hübsche, freundliche und ruhige Wohnung (mit einem guten Klavier) vom 1. März an bieten, so wäre mir diess doch recht, und ich fiel Ihnen nicht erst zur Last; befreite Sie auch somit von aller Beklommenheit wegen meiner vermeintlichen Gourmandise. Nun, hierüber höre ich wohl schon noch. Indessen beklage ich Sie im Voraus innigst wegen meiner Bekanntschaft: gebe der Himmel, dass ich für die Noth, die ich Ihnen machen werde, einiges Gute und Edle Ihnen bieten kann!

Ihr

R. W.

Brief 3.

Geehrtester Freund!

Besten Dank für Ihre freundschaftlichen Bemühungen. Dass Sie den Directoren der Philh. meine Anfrage wegen — der mir eigentlich einzig erwünschten — Gesammtaufführung meiner zum Concertgebrauch arrangirten Opernstücke, vollständig mittheilten, ist mir, wenn gleich Sie vollkommen berechtigt waren, nachträglich doch etwas unangenehm. Weiss Gott, wie fremd es mir ist, mich irgend Jemand aufzudrängen: ich wollte eigentlich bloss Rath darüber haben, ob ich Aussicht hätte, Alles an einem Abende aufzuführen, für welchen Fall ich dann mit meinen einzelnen Stücken für die Concerte der Philh. ganz zurückgehalten hätte. — Zugleich schrieb mir nun auch Hogarth ausführlich, und so, wie Sie mir's anzeigten.

Darauf antwortete ich ihm sogleich kurz, es sei mir ganz recht, nur die klassischen Werke aufzuführen; wenn sie später auch etwas von mir wünschten, so würde man mir's sagen, und ich würde dann etwas geeignetes zu wählen suchen, für welchen Fall ich Orchesterstimmen selbst mitbrächte, von denen nur einiges zu dubliren sein würde, was auch in London keine grosse Kosten verursachen würde. — Es ist mir so auch wirklich ganz recht: die Leute werden mich ja kennen lernen. Ueberhaupt habe ich eigentlich mit der Londoner Expedition gar nichts Bestimmtes im Sinne, als eben einen Versuch, einmal zu erfahren, was sich mit Eurem berühmten Orchester anfangen lässt. Ein eigentlicher Boden für mich kann London nicht werden. Auch ist mir der kleine Wechsel einmal recht. —

Wenn Sie mir also Ihre gastliche Thüre öffnen wollen, klopfe ich zuerst bei Ihnen an: wollen Sie mich so lange aufnehmen, bis wir ein hübsches Logis für mich gefunden haben, so werde ich Ihnen herzlich dafür danken, und Ihre verehrte Frau nach Kräften um Verzeihung wegen meiner Unverschämtheit bitten.

In den ersten Tagen des März bin ich in London, auf das ich mir — ganz offen — gar keine eigentliche Rechnung mache, wie — im Grunde — auf nichts in dieser Welt! —

Aber sehr will ich mich freuen, Sie zum Freund gewinnen zu können. — Englisch kann ich nicht: ich bin total talentlos für neuere Sprachen, und jetzt ekelt mich das Erlernen solcher schon wegen des vielen Gedächtnisswerkes dabei an. Ich muss mir mit französisch helfen.

Also, auf baldige persönliche Bekanntschaft!

Ihr sehr ergebener

Richard Wagner.

Zürich

1 Febr. 1855

Brief 4.

Paris. 2 März 55

Wertheater Freund

Ich bin auf dem Wege zu Ihnen, und gedenke Sonntag früh hier abzureisen, und zu der entsprechenden Zeit — wahrscheinlich etwas spät am Abend — in London einzutreffen. Soll ich also wirklich so unverschämt sein, Ihnen, dem mir persönlich leider noch nicht bekannten Freunde, so ohne weiteres in das Haus zu fallen, so muss ich Sie demnach bitten, am Sonntag Abend mich zu erwarten. Hoffentlich misbrauche ich Ihre lebenswürdige Gastfreundschaft aber eben nur für diese Nacht, da ich annehme, es werde unsren Bemühungen gelingen, am Montag Morgen schon mir eine hübsche Wohnung aufzufinden, in der ich mich sofort einrichten zu können herzlich sehne, da ich von vieler Anstrengung sehr ermüdet bei Ihnen ankommen werde. —

Sie hätten wohl die Güte, Hogarth ganz in Kürze davon zu benachrichtigen, dass ich von Montag früh ab den Directoren der Philharmonie zur Disposition stehe? Ich halte somit mein Versprechen, eine Woche vor dem ersten Concert in London einzutreffen. —

Mit der Bitte, bei Ihrer lieben Frau im Voraus mich bestens zu entschuldigen, und in herzlicher Freude auf Ihre persönliche Bekanntschaft, bin ich

Ihr

sehr ergebener

Richard Wagner.

Brief 5. *)

Liebste Freunde!

Herzlichen Dank für Eure Liebe, die mir das abgeschmackte London endlich gar noch werth machen musste! Ich wünsche Euch Glück und Heil, und — wenn möglich — Rettung aus dem traurigen Londoner Dasein! Wäre mein Bedauern, Euch verlassen zu haben, nicht, so würde ich nur von der angenehmen Empfindung sprechen, deren ich genieße seitdem ich den Continent wieder betreten habe. Das Wetter ist schön, die Luft sommerlich und wohlthätig: von grosser Ermüdung habe ich mich diese Nacht gut erholt und freue mich einer gewissen ruhigen Stimmung, die mich hoffentlich bald wieder zu meiner Arbeit — dem einzigen mir noch vergönnten Lebensgenusse — tauglich machen wird.

Von Abentheuren habe ich nicht viel zu melden, als dass ich denn doch auf dem Schiff mit etwas schlecht fühlte, was eine interessante Scene veranlasste. Ich hatte mich nämlich in der Cajüte ausgestreckt und eben gelang es mir durch die ruhige Lage und den hereinbrechenden Schlaf die Uebelkeit zu beschwichtigen, als mich der Stewart rüttelte und mein Ticket verlangte; ich musste mich wenden, um das Gewünschte aus der Tasche zu ziehen, was meine Uebelkeit stark wieder erregte; nun erbat der Unglückliche sich aber auch noch ein Trinkgeld für sich; somit musste ich mich erheben und das Geld suchen, was mich so übel machte, dass, als Jener eben das Geld dankend empfang, ich ihm eine kurz vorher mir zugekommene Portion Schinken in das Gesicht spie: er hatte nun zu Essen und zu Trinken und schien zufrieden. Mich stimmte dieses Ereigniss aber so zum Lachen, dass Uebelkeit und Schlaf fortging, und ich ziemlich guter Laune in Calais ankam. — Mit dem Visitiren, was erst in Paris vor sich ging, lief es gut ab: meine Spitzen wurden nicht bemerkt.

*) Dieser Brief ist offenbar an alle Londoner Freunde gerichtet.

Hier traf ich zugleich meinen drolligen Freund Kietz, dem ich mein Herz über Euch lieben Freunde ausschüttete. Morgen reise ich mit einem Züricher Freunde, der mich hier deshalb erwartete, vollends nach Hause. Von Zürich sollt Ihr dann wieder Nachricht bekommen.

Da ich an Euch alle schreibe, so muss ich Euch bitten, diessmal Euch selber von mir zu grüssen. Thut das ja mit rechter inniger Herzlichkeit, und meiner Schwester Leonie gebt ausserdem einen recht guten Kuss von mir.

Adieu, Ihr guten lieben Menschen! Behaltet lieb

Euren

Richard Wagner

Paris 28. Juni 1855.

Brief 6.

Zürich. 7 Juli 1855

Liebster Freund!

Schönsten Gruss aus der Schweiz! — Von Lüders wirst Du hoffentlich bereits Grüsse ausgerichtet erhalten haben? Aber von Euch habe ich noch gar nichts erfahren: Du hättest mir doch wenigstens schreiben können, dass Du froh wärest mich los zu sein? Und wie sich Schwester Leonie befindet? Was Henri macht? Ob Gipsy endlich in die Welt getreten ist? Ob die Katze noch ihren bösen Husten hat? Gott, wie viele Dinge giebt es, die ich durchaus wissen müsste, wenn ich ganz ruhig sein sollte! —

Ich für mein Theil faullenze für jetzt noch stark: meine Frau hat mir eine herrliche Hausjacke gemacht und wundervolle seidene Haussommerhosen; in denen wälze ich mich von einem Kanape zum andren und — sehne mich nach Arbeit. Montag ziehe ich mit Weib, Hund und Vogel auf den Seelisberg: dort denke ich mich endlich wieder zurecht zu finden. Könntest Du mich dort besuchen!

Ich weiss gar nicht, wie ich es anfangen soll, Euch all das Lob auszurichten, das meine Frau mir an Euch aufgetragen hat: als ich erzählend auspackte, und auspackend erzählte, gerieth sie ein über das andere mal in Rührung. Am meisten rissen sie aber die sorgsam gezeichneten und zusammengefalteten Strümpfe hin: „ach, muss das eine gute Frau sein!“ So rief sie in einem fort. Und das Nadel-Etui mit dem schönen Fingerhut hat ihr (und mir!) ungeheure Freude gemacht. Nun wünschen wir aber auch Deiner Frau eine Entbindung, wie sie noch gar keine Frau gehabt hat: mindestens sechs gesunde Kinder auf einmal, mit himmlisch organisirten Gehirnschädeln; jedes soll als einziges Kleidungsstück eine Tasche führen, worin eine Anweisung auf eine Leibrente von 100.000 Pf. steckt,

Deine Frau soll aber schon am Abend nach der Entbindung im Salon Praeger mit Dr. Wylde eine Polka tanzen können. Gebe der Himmel, dass dieser andächtige Wunsch 10fach in Erfüllung gehe: dann wird auch Deine Kinderlust sich einmal befriedigen können.

In einigen Tagen wirst Du ein Kistchen mit drei Gyps-Medaillons von mir erhalten; diese theile doch folgender Maassen aus:

1. Familie Praeger.

1. Familie Sainton Lüders, die sich hoffentlich nie trennen werden, und deshalb von mir als ein Hausstand betrachtet sind.

1. Der arme Teufel von Manchester-Street, 9, genannt Klindworth mit dem Schaden.

Von dem Letzteren erwarte ich jetzt bald eine Nachricht über den Ausfall seines Concertspieles am vergangenen Mittwoch; hoffentlich ist er jetzt schon in Richmond und schafft sich die Wassersucht an? Ich schreibe ihm, sobald ich genau weiss, wo ihn mein Brief trifft. Für heute grüsse den armen, braven, liebenswürdigen Menschen herzlichst, und sprich ihm in meinem Namen Muth ein! —

Nächstens schreibe ich auch an Sainton; ich will dazu all mein in London gelerntes Französisch zusammennehmen, um mich recht verständlich darüber auszudrücken, dass er ein prächtiger Mensch wäre! — Und was treibt Lüders? Ich höre, er habe letzthin in Hyde-Park die Emeute angeführt: ist das wahr? Meinen Brief an Prinz Albert wird er hoffentlich nicht zum Hummersalat-Anrichten verwendet haben? Ich habe oft Unglück mit Briefen: gestern fand ich einen Brief von mir aus London an den alten Fischer in Dresden wörtlich in der Brendel'schen Zeitung abgedruckt, — was mich ziemlich unangenehm berührte. Hätte ich mich wollen über den Londoner Quatsch öffentlich aussprechen, so hätte ich's wohl noch anders gethan; ich fand und finde aber nicht die mindeste Lust dazu. Ich bin froh, dass meine Busszeit vorüber ist, und vergebe allen Engländern von ganzem Herzen, dass sie sind — was sie sind: aber selbst in der Erinnerung will ich nichts mehr mit ihnen zu thun haben. Allein für Euch, lieben Freunde, bewahre ich Gedächtniss: und wenn alles Angenehme nur eine Negation des Schmerzlichen ist, so ist in der Erinnerung an Eure Liebe und Freundschaft für diesmal die Londoner Qual mir vollständig negirt und aufgehoben. Tausend herzlichen Dank dafür! —

Jetzt mach' mir aber recht bald die Freude einer guten Nachricht: sag' mir auch, dass Ihr mich noch lieb habt, und vergiss das nicht. — Und den Eduard grüsse mir gehörig: es war ein grosser Schade, dass ich ihn nicht noch einmal sah! Leb' wohl, lieber Ferdinand: alles Glück wünscht Dir und Deiner lieben Frau Dein

Richard Wagner.

(Randbemerkung:) Meine Adresse ist für die nächste Zeit: Kurhaus Sonnenberg in Seelisberg, Canton Uri.

Brief 7. *)

Liebster Freund Ferdinandus!

Tausend herzliche Glückwünsche zu dem neuen Leben! Mit Freuden nehme ich die Pathenstelle an, und — glaubst Du dass es Glück bringt — so nimm meinen Namen mit dazu! —

Seit einigen Tagen bin ich hier oben im Paradiese angelangt: deinen Brief las ich auf dem linken Balkon des Hauses, welches Du hier oben abgebildet siehst, über den Brief hinweg sah ich in die herrliche Alpenwelt hinein, die Du als Aussicht über dem Haus gewahrst. Ich sage, dass ich dann und wann über den Brief hinwegsah, weil mich Deine Mittheilungen oft nachdenklich machten; es war dann gut, dass ich zum Trost in diese heilige, erhabene Gegend meinen Blick versenken konnte. Du hast keinen Begriff, wie schön es hier ist, welche Luft man athmet, und wie wohlthätig dieses wundervolle Ganze auf mich wirkt. Ich meine, Du würdest verrückt vor Freude und — Trauer, wenn Du dann wieder nach London zurückmüsstest. Und dennoch musst Du es nächstes Jahr mit Deiner lieben Frau wagen! —

Aber, was das für ein merkwürdig sonderbarer Fall ist, der uns beiden begegnet ist! Höre! —

Du weisst, dass ich ein altes, treues Hündchen — meinen Peps — zu Haus erwartete. Kurz vor meiner Ankunft war er etwas erkrankt; nachdem er mich auf das freundlichste wieder begrüsst, erholte er sich wieder etwas, und schon war der Tag unserer Abreise nach Seelisberg festgesetzt, wohin — wie ich Dir schrieb — Hund und Vogel uns begleiten sollten. Da stellen sich bei dem guten Thiere plötzlich bedenkliche Zeichen ein: wir verschoben unsere Abreise um 2 Tage über den armen Sterbenden zu pflegen, der bis zuletzt eine wirklich herzerreissend rührende Liebe zu mir bezeugte, und — fast schon todt — immer noch den Kopf, endlich nur noch das Auge sehnsüchtig mir nachsandte, wenn ich mich auf ein paar Schritte von ihm entfernte. Ohne Schrei, ruhig und still, starb er dann in unsren Händen in der Nacht vom 9^{ten} zum 10^{ten} d. M. — Am Mittag darauf begruben wir beide ihn in einem Garten beim Hause. Unaufhörlich musste ich weinen, und habe um den lieben, 13jährigen Freund, der stets mit mir arbeitete und spazieren ging, eine Trauer und einen Schmerz empfunden, der mich deutlich darüber belehrt hat — dass die Welt nur in unserem Herzen und unserer Anschauung existirt. —

— Was Dir nun, fast ganz um dieselbe Zeit, mit Deinem jungen Hund begegnet ist, hat mich stark ergriffen: oft dachte ich an Gipsy, und wünschte, ihn mitgenommen, zu haben. Nun ist das feurige Geschöpf

*) Der Bogen trägt oben eine grosse Lithographie: die Ansicht und die Aussicht vom Kurhaus Sonnenberg, gehalten von M. Truttmann.

plötzlich auch gestorben! — Das hat doch etwas grauenvolles, nicht wahr? —

Und — wie würden wir ausgelacht werden!!! —

Ach, ich hab' das Leben oft recht satt. Und doch kommt es immer wieder, tritt in einer neuen Gestalt an uns heran, um uns von neuem zu verlocken zu Schmerz und Leid. Bei mir ist's jetzt die herrliche Natur, die mich wieder für das Leben stimmt. So habe ich denn die Arbeit wieder aufgenommen! —

Dir ist wieder ein kleiner Mensch geschenkt: Glück zu, von ganzem Herzen! Mir ist, als ob ich einigen Antheil an dem Jungen hätte; die letzten 4 Monate, die ihn seine Mutter trug und nährte, trat ich als eine neue Erscheinung in Euer Haus; die Theilnahme, die ich suchte, ward mir im reichem Maasse gewährt, und des Kindes Mutter beschäftigte sich vielleicht viel mit dem traurig-drolligen Menschen, dem sie, zu seiner grossen Freude, herzlich zugethan ward. So habe auch ich vielleicht, ehe er das Licht erblickte, auf Deinen kleinen Sohn gewirkt: mögen diese Wirkungen Segen bringende gewesen sein! Diess mein inniger Wunsch! —

Nun grüsse die Schwester Léonie: danke ihr in meinem Namen für alle Güte, die sie mir erwiesen; ich wünsche ihr dafür die seligsten Mutterfreuden.

Und grüsse Henry! Er soll den Bruder wie eine Schwester lieben! —

Leb' wohl, und melde mir bald wieder, wie sich Deine Familie befindet. Halte gut aus, und setze alles daran, mich im nächsten Jahre zu besuchen.

Grüsse auch meine wenigen Londoner Freunde von ganzem Herzen. Lüders und Sain-ton danke ich für ihren freundschaftlichen Brief: bald lasse ich wieder von mir hören! Leb wohl, lieber Bruder!

Dein

R. W.

Tausend Grüsse und Glückwünsche
von meiner Frau.

Seelisberg.

Canton Uri.

15 Juli 1855.

Liszt besucht mich erst im October. Bitte doch Klindworth, dass er mir schreibt, und seine — vielleicht veränderte — Adresse mir angiebt. —

Brief 8.

Zürich, 14 Sept. 55.

Schönsten Dank, lieber Freund, für Deinen Brief, der allerdings traurig genug war, um wiederum traurig zu stimmen. Das rechte Unglück ist bei Lebenslagen, wie den deinigen, dass sie, bei Berücksichtigung aller Umstände, rein unabänderlich sind, und der Empörung dagegen am Ende gar noch etwas Lächerliches geben, was der, der unter ihnen leidet — wie Du

unter der Deinigen — oft am lebhaftesten selbst empfinden muss. Alles, was ich Dir zurufen kann, ist: bedenke, liebster Freund, dass kein Mensch glücklich ist, ausser derjenige, der albern genug ist, es sich einzubilden. Wir sind nicht für das Leben gemacht, sondern dazu, das Leben überdrüssig zu werden. Wer es am ersten wird, erreicht am schnellsten seine Aufgabe. Aller sogenannte Glückwechsel sind eben nur Palliativmittel, die das Uebel nur verschlimmern. — Ich weiss, dass ich hiermit zwiefach verstanden werden kann: entweder so, dass ich eine grosse Trivialität gesagt habe, oder das Allertiefste, was man überhaupt sagen kann. Ich muss es drauf ankommen lassen, wie Du mich verstehst. —

Einige Lichtblicke in diese Lebensnacht kann nur die Sympathie werfen: wir werden unseren Jammer nur los, wenn wir den andren mitempfinden: ganz befreit von eigener Noth könnte man sein, wenn man gründlich nur der Noth des Andren lebte. Das Tückische ist aber, dass wir eben das nicht einmal immer andauernd können, da die eigene Noth immer wieder die Empfindung am stärksten in Anspruch nimmt. — Ich für mein Theil muss gestehen, dass ich seit London meinen Kopf noch nicht wieder frei bekommen habe. In meinem Hause hat sich auch der Krankheits-Dämon eingenistet: namentlich macht mir meine Frau grosse Sorge, die immer bedenklich kränkelt und mich meist sehr trübe stimmt.

Mit Mühe und Noth habe ich nun meine Arbeit wieder aufgenommen: ich erzwingen sie, weil sie einzig mir Vergessen und Befreiung gewährt. — Sorge Du nur, dass wir uns nächstes Jahr einmal hier in der Schweiz zu sehen bekommen: einstweilen erheitere Dich nach Kräften durch Deine Polemik gegen die Londoner Musikkünstler und Kritiker, nicht meinewegen, sondern eben, weil ich glaube, es ist für Dich so ein Ableitungscanal. —

Aus New-York ist jetzt richtig eine Einladung an mich gekommen, mich diesen Winter auf 6 Monate dorthin zu begeben um zu dirigiren und gute Honorare einzunehmen. Ein Glück, dass sie mir dort unmöglich grosse Summen bieten können, sonst hätte ich doch geglaubt, die Sache in Betracht ziehen zu müssen. Natürlich — nehme ich die Einladung nicht an. Ich hab' mit London genug. —

Es beunruhigt mich, dass Du mir den Empfang meines Gypsmedaillon's (3 Exemplare: für Dich, Sain-ton-Lüders und Klindworth) nicht anzeigt. Ich habe hier längst schon die Fracht zahlen müssen, und glaubte die Sachen längst in Deinen Händen. Hast Du wirklich nichts empfangen, so möchte ich Dich doch bitten, auf der Post nachzufragen: denn das Kistchen ist von Basel aus per Post — Diligence — an Deine genaue Adresse abgegangen. Vergiess nicht, mir bald hierauf zu antworten. —

Noch eine Bitte habe ich an Dich: die Kiste mit Musikalien, die ich bei Dir hinterliess, sende doch sofort nach Berlin, an den Königl. Musikdirector Julius Stern, Dessauer-Strasse, Nr. 2, natürlich

unfrankirt. Leider wirst Du doch am Orte einige Auslage für mich haben! Die berichtige ich beim Wiedersehen. **Vergiss das nicht!** — —

Hast Du vielleicht gehört, dass der Tannhäuser in München unerhörtes Furore gemacht hat? Ich musste über diesen schnellen Umschlag zu meinen Gunsten doch lachen: noch vor 2 Jahren durfte es Lachner wagen, die Ouvertüre durchfallen zu lassen. —

Im Uebrigen lebe ich fast gänzlich einsam dahin: Arbeiten, ein Spatziergang und etwas wenig Lectüre machen mein ganzes Leben aus. Liszt erwarte ich nun erst zu Weihnachten.

Aber befindet sich denn Schwester Léonie wohl? Du schreibst so ungewiss darüber. Und der Junge, heisst er wirklich Richard? — Hast Du denn über ihn reine Freude? — Grösse mir Deine liebe Frau von Herzen: ich denke oft und gern an sie und ihre freundliche Theilnahme für mich! —

Den armen Hypochonder, Lüders, grösse nur auch recht kräftig von mir: Gott, wenn es dem lieben Menschen nach gegangen wäre, wie wohl hätte ich mich in London fühlen müssen! Wenn er manchmal in Feuer kam, war er ganz hinreissend. — Sainton schreibe ich nächstens: der glückliche Musikant findet sich am Besten zurecht! — Leb' wohl, lieber Ferdinand: hab' tausend Dank für Deine Freundschaft! Wenn Dir es am schlechtesten geht — lache!! —

Adieu!

Dein

R. Wagner.

Brief 9.

Liebster Freund!

Hab' Dank für Deinen schönen Bericht aus London, den ich soeben in der Brendelschen Zeitsch. lese. Ich finde ihn, da ich alle Umstände so genau kenne, so vortrefflich, kurz, bedeutend, und immer das rechte bezeichnend, dass ich nur wünschte, ich wäre nicht der Hauptgegenstand, um ihn unbefangener loben zu können.

Sei versichert, dass diess Andenken, was ich bei Euch hinterlassen habe, mir eine meiner werthesten Errungenschaften ist: namentlich ist der Eindruck, den ich so glücklich war auf Dich zu machen, für mich herzerhebend und rührend. Und in welch übler Lage waren wir eigentlich immer — alle Beide!

Nimm heute mit diesen wenigen Worten, die ich eben nach der Lectüre vor dem Ausgehen noch hinwerfe, vorlieb, und sei versichert, dass sie viel Freude enthalten! Leb wohl, liebster Ferdinand und behalte lieb Deinen

R. W.

Und viele, viele herzliche Grösse an Schwester Léonie! Und der Pathe! — Adieu!*)

*) Dieser undatirte Brief liegt in einem Couvert mit dem Poststempel: Zürich. 16 Jan. 56 7 A.

Brief 10.

Zürich. 28 März 56

Schönsten Dank, liebster Freund, für Deine Briefe! Du hast recht: ich habe einmal wieder auf dem Krankenbette gelegen, und als ich endlich genesen hatte ich eine völlige Wuth, endlich die Partitur meiner Walküre, an deren Vollendung ich nun fast seit einem Jahre verhindert worden bin, fertig zu machen, dass ich das Briefschreiben nach jeder Seite hin eingestellt hatte. — Uebrigens, je älter man wird — nämlich mit Sinn und Verstand — desto mehr schrumpft die Welt unsrer täglichen Erlebnisse auf ein reines Nichts zusammen; was man dagegen noch erlebt, geht so ganz innerlich vor, dass es eigentlich fast unmöglich ist, es mitzutheilen. So hört alles Erlebte und Nahestehende nicht auf, da zu sein und fort zu leben, und namentlich sei Dir auch versichert, dass Du mit Deiner Familie mir immer lebendig nah bist: aber, so wie es an das Schreiben gehen soll, ist eigentlich nichts recht mittheilbares vorhanden. Im Ganzen kann man sich fast eben nur hierüber verständigen, sonst aber bleiben nur wirkliche Vorfälle, Absichten und Unternehmungen mittheilbar; und in diesem Bezug ist mein jetziges Leben so arm, wie — im Gegensatz — vielleicht meine Kunstschöpfungen, die Alles aufzehren, immer reicher werden. — Wenn Du einmal zu mir kommen wirst, um meine jetzigen Werke von mir aufführen zu hören, so wirst Du mir recht geben. Ich kann wirklich alle Welt, sobald sie irgend Ansprüche an mich hat, nur einzig und allein auf meine Arbeiten verweisen: ich habe ihr sonst nichts zu bieten. —

Wenn Du die Dichtung der Walküre einmal wieder durchliesest, wirst Du finden, dass hierin ein solcher Superlativ von Leid, Schmerz und Verzweiflung ausgedrückt ist, dass die Musik dazu mich nothwendig furchtbar angreifen musste: ich könnte so etwas ähnliches nicht wieder zu Ende zu bringen; wenn es fertig ist, nimmt sich, als Kunstwerk, dann Vieles natürlich ganz anders aus, und kann selbst da erfreuen, wo eigentlich nur die reine Verzweiflung schöpferisch war, — nun, wir werden ja sehen. — Im Uebrigen lebe ich so einsam und still dahin, dass ich wirklich in Verlegenheit kommen muss, wenn ich Dir darüber berichten sollte. Zu meiner Herzstärkung sehe ich nun bald der Zeit entgegen, wo Liszt mich besuchen soll: leider musste ich selbst — wegen Krankheit — diesem Besuche vorigen Winter abschreiben! —

An den ernstlichen Krankheitsfällen in Deiner kleinen Familie habe ich herzlichsten Antheil genommen. In Deinem neuen Gärtchen sehe ich Dich schon mit Deinen Kindern Dich herum tummeln: ich wollte, ich hätte hier auch so ein Häuschen mit kleinem Garten, was mir leider aber immer noch unerreichbar bleibt. — Das Brandunglück *) liess mich anfangs

*) Covent-Garden-Theater; abgebrannt am 5. März 1856.

ziemlich kalt; um Sainton's Willen begann es mich aber bereits zu rühren; nun erfahre ich aber, dass Gye seine Oper doch noch möglich macht: damit sind Sainton's Revenuen auch wohl wieder geborgen — und das Unglück ist verschmerzt. Das der jetzt unter Wyld e spielt, amüsirt mich sehr: toll ist's immer, dass er aus der alten Philharmonic austreten musste. Das wäre also doch Alles Costa gelungen. — Im Uebrigen weiss ich nicht mehr viel von London, und meine dort zurückgelassenen Freunde sind das Einzige, was mich noch daran erinnert. Glücklicher Weise!! —

Aber nun mache Du einmal, dass Du mich besuchst: auf meine Opern warte nur noch bis Du sie einmal von mir aufgeführt hören kannst; jetzt bekommst Du doch nur einen sehr lückenhaften Begriff davon. Wenn Du daher etwas von mir haben willst, so komm zu mir selbst: Du wirst mir dadurch eine grosse Freude machen. Ich bleibe den Sommer hier: wenn ich's ermachen kann, gehe ich aber zum Herbst mit Semper nach Rom: das ist so wenigstens mein Wunsch. — Du aber fahre fort, mir fleissig Nachricht zu geben, und sei versichert, dass Du damit jederzeit hochoberfreust

Deinen

R. W.

Und Deine liebe Frau grüsse allerherzlichst von mir: sie soll fortfahren, mich in gutem Andenken zu pflegen. Glück und Gedeihen unsren Kindern!! Adieu!

Brief 11.

Lieber Praeger!

15. 18 u. 22 Mai. — Wunderbar schöne Aufführungen des Tristan in München.

Komm, wenn Du kannst u. schreib' zuvor!

Herzlich würde ich mich freuen Dich dabei hier zu wissen.

Dein

München.

Richard Wagner.

7 Mai 1865.

Brief 12.

Lieber alter Freund!

Den 21 Juni erste Aufführung der Meistersinger (musterhaft!) 25^{ten} zweite. Fortsetzung derselben bis etwa 20. Juli. —

Nun sieh, ob Du etwas davon erwischen kannst. Der Mühe wird's lohnen, und mich sehr freuen, wenn Du kommst.

Viele herzliche Grösse

von Deinem

München.

Richard Wagner.

bei Bülow

11. Arcostrasse.

11. Juni 1868.

Brief 13.

Lieber Alter!

Wenn Du noch lebst, und nicht auch aus verschiedenen Gründen mir böse bist, so könntest Du mir einen rechten Gefallen thun. —

Ich möchte gern meiner Frau (Du kennst das tiefernte Glück, das mir widerfahren ist?) zu ihrem Geburtstage, welcher gerade auf die Weihnacht fällt

[hier folgt die Bestellung einer „allerschönsten englischen Ausgabe des Shakespeare in Prachteinband.“]

Wie geht es Dir und den Deinen? Ich höre die Engländer machen jetzt colossale Geschäfte mit dem Kriege? Möge davon auch etwas für Euch abfallen! Dein letzter Brief, der mir nach so langer Zeit wirklich recht überraschend kam, hat mich sehr gefreut, da ich sah, dass Du trotz Allem doch tüchtig auf bist. Oft denke ich an Dich Deiner Kinderliebe wegen! Jetzt ist mein Haus von meiner Frau Kindern voll, und dazu blüht mir ein herrlicher Sohn auf, stark und schön, den ich Siegfried Richard Wagner nennen durfte. Nun denke Dir wie mir ist! Das endlich ward mir zu theil. Ich bin 57 Jahre alt! —

Sei treulichst gegrüsst von Deinem

Richard Wagner.

Luzern, 11 Nov. 1870

Brief 14.

„Als Ferdinand in frommer Wuth
Die Mauren von sich stiess“ —

Also, Du Vortrefflichster, Guter! Schnell ans Geschäft!

[es folgen Angaben bez. der Shakespeare-Bestellung.]

Du thust recht, mir ordentlich von Dir zu schreiben; man kann nichts Besseres thun als von sich schreiben, vom Andren weiss man, je mehr man Besinnung bekommt — immer weniger. Demnach sollte ich Dir nun aber auch viel von mir schreiben? Das muss ich denn aber nun auf eine Ocular-inspection ankommen lassen: d. h. komm und sieh!! Mein Sohn heisst Helfreich Siegfried Richard. Mein Sohn!! — Oh, was mir das sagt! —

Du hast gut reden; Du bist das gewohnt, wie der Engländer das Hängen: aber bei mir geht nun erst das Hangen und Bangen los. Ich muss mich jetzt darauf richten, es zu einem hohen Alter zu bringen: das wird denn auch so manchem Anderen zu gut kommen. Nach Aussen will ich noch Eines erreichen: die Aufführung meines Nibelungenwerkes, wie ich sie concipirt habe. Es scheint, der ganze deutsche Krieg ist nur gemacht, um mir zu meinem Ziele zu verhelfen. Carlyle's Brief in Times hat mich sehr gefreut: die Herrn Engländer habe ich durch Dich

kennen gelernt: ich brauche nur an verschiedene von Dir mir berichtete Data zu denken, um sogleich über den Charakter dieser sonderbar ver-lumpten Nation im Reinen zu sein. Gott habe das Alles selig! Amen! —

Nun grüsse Mama und Kinder! erzähle ihnen von Miltonstreet! Komme nächsten Sommer in die Schweiz und behalte mich lieb, wie ich Dich!

Dein

Luzern

R. W.

25 Nov. 1870

Brief 15.

Mein guter Ferdinand!

bez. den Shakespeare-Bestellung — — — „lass Dich die Preise nicht erschrecken: sobald es sich zu Shakespeare's Ehren um ein Geburtstagsgeschenk — — handelt, da kann nur von etwas Ordentlichem die Rede sein. —“ — — — —]

Adieu für heute! Guter Alter! — Mach' dass wir uns nächsten Sommer sehen! Sei nicht melancholisch und — behalte mich lieb!

Dein

Luzern.

R. W.

9 Dez. 70

Brief 16.

Lieber guter Praeger!

[bez. der Shakespeare-Bestellung u. Bestellung von Stoff zu einem ostindischen Foulard-Kleid.]

Nimm's nicht zu schwer, und bleibe mir gut! Diess das Allerwichtigste Deiner Geschäfte!

Herzlichste Grüsse an die Deinen

von Deinem

Luzern

Richard Wagner.

11 Dez. 1870

Brief 17, 18.

Lieber alter Freund!

[Verspäteter Dank für die Besorgung des Shakespeare.]

Ich schreibe Dir nur in Eile, weil ich auf der Abreise begriffen bin. Morgen reise ich mit meiner Frau in's „Reich“, wo ich einmal nachsehen will, wie die Sachen stehen. Verschiedenes ist im Werk, aber Alles nur auf Eines abzielend: die Aufführung meines Nibelungenwerkes nach meinem Sinn. Leipzig, Dresden — — vor Allem Berlin werden von mir heimgesucht werden. In Berlin will ich einen Vortrag in der Akademie

(die mich zu ihrem Mitglied gemacht hat) „Ueber die Bestimmung der Oper“ halten, u. s. w. —

Den „Kaisermarsch“ sollst Du bekommen, — auch sonst Alles was vorkommt.

Sieh nur zu, dass Du uns zum Sommer in unsrem schönen Asyl besuchst. Mitte Mai sind wir wieder zurück. —

Also —! Leb' wohl! Sei mir nicht böse! Grüsse Weib und Kind, und behalte lieb

Deinen getreuen Freund
Richard Wagner.

Luzern

14 April 1871

Leipzig. 12 Mai 1871*)

Diesen Brief habe ich auf einer langen Reise mit mir herumgeschleppt, weil, wie ich ihn in Luzern couvertiren wollte, ich Deine Adresse verloren hatte. Ein Glück, dass ich sie nun durch Deinen letzten Brief, welchen ich aus Luzern hier zugeschickt erhalte, Deine Adresse wieder erfahre.

Ich bin sehr ermüdet, und reise morgen wieder zurück. —

Das Anerbieten der englischen Musikhändler bitte ich Dich, durch diese an Tausig (Dessauer Strasse 35. Berlin) richten lassen zu wollen. Er hat mich gebeten, ihm Manches, worin ich immer zu kurz komme, zu übertragen; er wird mit den Verlegern (C. F. Peters, Musikbureau) die Sache jedenfalls zu meinem möglichsten Vortheil in Ordnung bringen. —

Sonst, Liebster, bin ich wohl, und meine Unternehmung zieht ihrem Gelingen entgegen. Schönen Gruss an Weib und Kinder! Sei mir gut und bleib' es!

Dein
R. W.

Brief 19.

Liebster!

Komm wann Du willst! Leider kommt alle Welt gerade nur in den wenigen Wochen des Hochsommer, und es ist möglich, dass Du Gäste bei mir bereits vorfindest: (in der stillen Zeit kräht kein Hahn nach einem!) Dennoch sollst Du Dein Unterkommen finden.

Also! Vorwärts!

Auf Wiedersehen
Dein

Richard Wagner.

Luzern

Hof Tribschen

6 Juni 1871

*) Auf der anderen Seite des selben Bogens.

Brief 20.

Du sonderbarster aller Menschen! Warum giebst Du kein Lebenszeichen von Dir? Ist das recht, nachdem Du vertraut mit uns gelebt und uns in einiger Bangigkeit um Dich verlassen?

Wie Unrecht, wenn Du übler Stimmung gegen uns wärest! Das kann nicht sein. Sei vielmehr versichert, dass wir den herzlichsten Antheil an Dir nehmen, und dieser einzige Grund mich zu dieser Nachfrage bestimmt. —
Lass hören, und sei bestens begrüsst von

Deinem Richard Wagner.

Luzern

4 Jan. 72

Brief 21.

Komm nur zur Zeit her: Deinen Platz sollst Du schon finden! —

Stärke Deine Augen, damit Du auch was siehst! —

Dass ich Dir, schnell nach Empfang Deines Briefes, diese 2 Worte nur schreiben kann, ist ein Wunder!

Schönen Gruss!

Dein

Bayreuth

R Wagner.

21 Mai 76

Nachtrag.

Von grossen Männern wissen, ist sehr bequem, weil es erlaubt, sich an dem eigenen Fleisse zu weiden und zu spiegeln, und doch ganz so jämmerlich zu bleiben, wie man ist.
Paul de Lagarde.

Unlängst veröffentlichte ich hier eine eingehende Kritik des Buches von Ferdinand Praeger: Wagner, wie ich ihn kannte.*) Was speziell die 34 Briefe des Meisters an Praeger anbelangt, so gelang es mir unwiderleglich festzustellen, dass in jenem Buche: „kein einziger Brief im Wortlaut des Originals mitgetheilt ist.“

Als ich jenen Aufsatz schrieb, ahnte ich nicht, dass ich bald darauf zwei Drittel dieser Originalbriefe auffinden, und dass es mir gegönnt sein würde, sie den Lesern dieser Blätter mitzutheilen. Jetzt, wo Wagner's eigene Worte der Welt zurückgegeben werden, da sind Kritik und Polemik überflüssig geworden. Es genügt, den Anfang des ersten Briefes im Original und in Praeger's Buch zu vergleichen: entlarvt und gebrandmarkt steht nunmehr der Verfasser des „Wagner, wie ich ihn kannte“ da.

Der folgende Nachtrag richtet sich also nur an Diejenigen, welche sich speziell mit Geschichte und Kritik zu befassen haben, die übrigen „Glücklicheren“ können ihn ungelesen lassen.

Mein Bericht wird in möglichster Kürze folgende Punkte berühren:

- 1) die Auffindung dieser Originalbriefe;
- 2) eine tabellarische Uebersicht sämmtlicher (angeblicher) Briefe Wagner's an Praeger;
- 3) Bemerkungen über die noch fehlenden;
- 4) einige Beispiele der Umarbeitungen, welche die nunmehr im Original bekannten Briefe bei Praeger erlitten haben;
- 5) wichtige Mittheilungen über den Brief Wagner's von 1851 an Eduard Roeckel;
- 6) Mittheilungen über Praeger selber.

Die Auffindung der Originalbriefe. — In meinem oben erwähnten Aufsatz (B. Bl. 1893, S. 212) hatte ich darauf hingedeutet, dass die Originale der Briefe Wagner's an Praeger mit Absicht geheim gehalten würden. Meine Ansicht gründete sich auf Mittheilungen, welche wohl selber auf einem Missverständniss beruhten. Denn, erstens, sind nicht alle Briefe in einer Hand, wie man bisher glaubte, und zweitens, hatte der hochedele Herr, welcher im Besitze der hier mitgetheilten 21 Briefe ist, keine Ahnung von dem Sachverhalt; er hat mir sofort Einsicht in die Originale gestattet und meinem Wunsche, sie abzuschreiben und zu veröffentlichen, bereitwilligst zugestimmt. Die Gerechtigkeit und die Dankbarkeit machen es mir zur Pflicht, das hier ausdrücklich zu betonen.

Es fehlen aber in der Sammlung des Lord X. nicht weniger als 14 der von Praeger veröffentlichten Briefe. Auch diese Thatsache kam den zumeist Betheiligten — als ich sie entdeckte — überraschend! Wo sind diese fehlenden nun hingekommen? Zuerst lag der Gedanke an Entwendung nahe; ich habe aber mit ziemlicher Sicherheit festgestellt, dass die obige Sammlung nie mehr als

*) Bayreuther Blätter 1893. VII. Stück.

diese 21 Briefe enthielt; und es ist auffallend, dass gerade die „sensationalsten“ in ihr nicht enthalten sind. — Ehe ich aber einige Bemerkungen über diese uns noch nicht im Original vorliegenden Briefe mache, wird es zweckmässig sein, dem Leser eine tabellarische Uebersicht aller Briefe Wagner's an Praeger vor Augen zu führen.

Tabellarische Uebersicht der Briefe. — In der folgenden Tabelle findet man: die Nummer eines jeden Briefes in der chronologischen Aufeinanderfolge, das Datum, den Ort, woher der Brief datirt ist, die Seite des Praeger'schen Buches (deutsche Ausgabe), auf welcher der betreffende Brief zu finden ist. Die in Klammern mitgetheilten Daten sind aus dem begleitenden Text entnommen, aber nicht in den Briefen selbst enthalten.

Die in gewöhnlicher Schrift gedruckten Briefe sind die oben mitgetheilten, die in Cursiv-Schrift sind die, deren Originale noch nicht aufgefunden wurden.

Tabelle.

1.	8. Januar	1855	Zürich	S. 236
2.	18. „	„	„	„ 238
3.	1. Februar	„	„	„ 241
4.	(12. Februar	1855	Zürich)	„ 242
5.	2. März	1855	Paris	„ 243
6.	28. Juni	„	„	„ 286
7.	7. Juli	„	Zürich	„ 287
8.	15. „	„	Seelisberg	„ 290
9.	14. September	„	Zürich	„ 292
10.	(nicht datirt; Poststempel		Zürich 16. 1. 56)	„ 299
11.	28. März	1856	Zürich	„ 300
12.	? Mai	1856	Zürich	„ 302
13.	(17. Juli)	?	?	„ 326
14.	? (October	1858	Venedig)	„ 326
15.	(12. Februar	1861	Paris)	„ 332
16.	? April	„	Karlsruhe	„ 335
17.	? (August	1862	Biebrich	„ 336
18.	? Februar	1863	St. Petersburg	„ 337
19.	? ?	?	?	„ 338
20.	? Juni	1864	Starnberg	„ 339
21.	? ?	?	München	„ 340
22.	7. Mai	1865	München	„ 341
23.	? ?	1866	Genf	„ 345
24.	? Juni	1867	München	„ 346
25.	11. Juni	1868	München	„ 347
26.	? (Juli	1870)	?	„ 348
27.	11. November	1870	Luzern	„ 349
28.	25. „	„	„	„ 350
29.	9. December	„	„	„ 351
30.	11. „	„	„	„ 352
31.	14. April	1871	„	„ 353
32.	12. Mai	„	Leipzig	„ 354
33.	6. Juni	„	Luzern	„ 355
34.	4. Januar	1872	„	„ 363
35.	21. Mai	1876	Bayreuth	nicht

Bemerkungen über die noch nicht aufgefundenen Briefe. — Ich bitte, die obige Tafel sehr genau zu betrachten; es ist merkwürdig, wie beredt eine solche todte Aufzählung werden kann.

Zunächst wird Folgendes auffallen: diese aufgefundenen Briefe bilden zwei grosse Gruppen, sie umfassen alle ersten Briefe (bis auf einen) und alle letzten; dazwischen finden wir einzig und allein die kurzen Einladungen zu Tristan (1865) und den Meistersingern (1868), welche an alle Freunde und Bekannte gerichtet wurden! Der aufmerksame Beobachter wird noch Folgendes bemerken: sämtliche aufgefundene Briefe tragen das volle, ausführliche Datum und den Namen des Ursprungsortes, z. B. „Zürich, 8. Januar 1855“; die alleinige Ausnahme bildet Brief Nr. 10, der aber dann überhaupt gar kein Datum noch Ueberschrift trägt. (Das Original ist äusserst eilig geschrieben.) Von den 14 noch fehlenden Briefen ist dagegen kein einziger so gedruckt, als trüge er das volle Datum von der Hand des Schreibers; bei 6 finden wir zwar ein Datum, aber ein unvollkommenes, z. B. „Mai 1856, Zürich“, ohne Angabe des Tages, oder „Genf 1866“, ohne Angabe des Monats noch des Tages; oder wir finden z. B. bloss „München“, ohne Angabe des Jahres, noch des Monats; einer der wichtigsten Briefe, Nr. 19, trägt weder Datum, noch Ortsangabe. Von den übrigen 6 ist zwar im Praeger'schen Text, ausserhalb des Briefes, das angebliche Datum erwähnt, aber auch hier nur bei zweien (Nr. 4 und 15) das vollständige Datum, wie es Wagner zu schreiben pflegte; sonst finden wir nur Angaben wie die folgenden: „Wagner schrieb mir im Oktober 1858 von Venedig aus“ — — „der nächste Brief kam von Biebrich im August 1862“ u. s. w. — Nun ist aber die Thatsache, ob ein Mann seine Briefe datirt oder nicht, und wie er sie datirt, etwas für seine Individualität sehr Charakteristisches. Und gerade so wie die kräftige und zugleich zierliche, fabelhaft gleichmässige Handschrift und der breite Rand, so ist auch die peinlich genaue Angabe von Ort, Tag, Monat und Jahr für Wagner's Briefe bezeichnend. Hunderte von seinen Briefen sind bekannt und nur ganz wenige sind undatirt; noch seltener findet man unvollkommen datirte. Selbst in den 200 Briefen an Liszt findet man nicht 30 ohne Datum, und zwar sind das dann fast immer, entweder Zeilen, die wie ein Postscriptum auf ein unmittelbar vorher abgeschicktes, längeres Schreiben folgen, oder überhaupt ganz kurze Notizen, womöglich ohne Anrede noch Unterschrift (vergl. z. B. Briefe an Liszt, II, 137 u. 138). In den Briefen an Uhlig kommt es viel seltener vor, und solche Bezeichnungen wie „Anfang März“, „Mitte Mai“ u. s. w. deuten hier jedenfalls darauf hin, dass der Brief nicht an einem Tage geschrieben wurde. Ganz undatirte Briefe oder solche, die bloss das Jahr tragen, findet man nur vereinzelt. Das Verhältniss ist ungefähr das selbe wie in den aufgefundenen Briefen an Praeger, wo unter 21 Briefen ein einziger undatirt ist. — Da aber Praeger in seinem Buche das ausführliche Datum von diesen 20 Briefen angibt (und die Richtigkeit seiner Angaben kann ich bezeugen), wir also hier eine seiner gewöhnlichen Nachlässigkeiten nicht voraussetzen haben, so können wir uns wohl erstaunt fragen, warum die 14 unaufgefundenen Briefe undatirt oder in einer Weise datirt sind, die bei Wagner durchaus nicht üblich war? und warum wir selbst in dem begleitenden Texte Praeger's nur von zweien das genaue Datum erfahren? — „Merkwürd'ger Fall!“

Einstweilen begnüge ich mich damit, einiges Kopfschütteln verursacht zu haben, und gehe gleich zu einem weiteren Lichtpunkt über, der uns aus obiger Tabelle entgegenleuchtet.

Dass der von Praeger mitgetheilte, angebliche Text von Wagner's Briefen mit den Originalbriefen auch nicht in einem einzigen Satz genau übereinstimmt, das

ist nunmehr, durch die obige Publikation, ein für alle Mal festgestellt; belustigende Beispiele von Praeger's reicher Erfindungsgabe werde ich weiter unten vorführen; die Leser meiner Praeger-Kritik werden sich aber entsinnen, dass einige Briefe sich noch ausserdem von den anderen dadurch auszeichnen, dass sie ganz und gar Ungereimtes enthalten: Angaben, die mit den historischen Thatsachen in direktem Widerspruch stehen, oft sogar mit den von Praeger selber berichteten, oder aber, der selbe Brief lautet in der deutschen und in der englischen Ausgabe total verschieden. Diese merkwürdigsten Briefe befinden sich nun ausnahmslos unter den nicht aufgefundenen!!

Der erste fehlende Brief (Nr. 4) ist derjenige, in welchem Wagner Praeger an Dinge „erinnert“, die Dieser unmöglich wissen konnte, wodurch dann auch verschiedene Aenderungen in dem darauf folgenden Briefe nöthig wurden.*) Der zweite fehlende Brief (Nr. 12) ist derjenige, in welchem Wagner im Mai 1856 von der begonnenen Komposition des „Siegfried“ spricht, und Praeger in Zürich erwartet, währenddem wir wissen, dass er damals Siegfried nicht angefangen hatte, und dass er überhaupt nicht in Zürich, sondern in Mornex bei Genf weilte. Der dritte fehlende Brief (Nr. 13) ist einer, dessen Datirung unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet — wenn Praeger's Besuch wirklich in 1856 angenommen wird. Die Briefe 15, 16, 17 gehören zu denjenigen, bei welchen die Unähnlichkeit zwischen dem englischen und dem deutschen Text Einem schon schwindlig macht; — dann folgen die berühmten zwei Briefe — Nr. 19, über Frau Minna Wagner, und Nr. 20, über den König von Bayern, — wo kein einziger Satz mehr der deutschen und der englischen Ausgabe übereinstimmt. Und so weiter.

Mussten wir also über die äussere Form dieser Briefe den Kopf schütteln, so macht uns ihr Inhalt noch viel bedenklicher, und ich will ohne weitere Umschweife meine Ueberzeugung aussprechen: dass die Mehrzahl dieser fehlenden Briefe ganz und gar apokryph ist, andere durch Interpolationen bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurden.

Von einem dieser Briefe glaube ich beweisen zu können, dass er einzig und allein Praeger's Erfindungskraft sein Dasein verdankt; es ist dies der Brief Nr. 26, derjenige, welcher in der englischen Ausgabe des „Wagner, wie ich ihn kannte“ als „eine sehr kurze Mittheilung“, in der deutschen Ausgabe als „ein langer Brief“ bezeichnet wird. In diesem „langen Brief“ nun, von Juli 1870, soll Wagner seine bevorstehende Verheirathung dem Praeger mitgetheilt und ihm ausführliche Erklärungen hierüber gegeben haben, die Praeger nur „aus Diskretion“ unterdrückt. Sehr kurze Zeit darauf, nämlich im November 1870, schreibt aber Wagner an Praeger, um ein Weihnachtsgeschenk für seine Frau zu bestellen, und gleich als er die Worte „meine Frau“ geschrieben hat, fällt ihm ein, dass Praeger von seiner Verheirathung vielleicht noch nichts erfahren hat, und er setzt in Klammern hinzu und mit einem grossen Fragezeichen: „Du kennst das tiefernste Glück, das mir widerfahren ist?“ Praeger hat in seinem Buche den Sinn dieses gewichtigen Zwischensatzes in das gerade Gegentheil umgekehrt, indem er Wagner, ohne Fragezeichen, reden lässt: „Du weisst ja, wie gross mein Glück ist.“ Aus diesem Fragezeichen geht aber zur Gewissheit hervor, dass Wagner im Juli 1870 „den angeblichen, langen Brief“ an Praeger nicht geschrieben hatte: denn bedenkt man des Meisters enormes Gedächtniss, die hohe Bedeutung der Begebenheit und den seltenen Grad von Intimität, welchen eine derartige Auseinandersetzung voraussetzt, so ist es geradezu undenkbar, dass Wagner schon im November diesen Briefwechsel total vergessen habe, so dass er

*) Vergl. B. B. 1893, 210.

bei der Erwähnung seiner Gattin die Frage einschalten konnte: „Du kennst das tiefenste Glück, das mir widerfahren ist?“ — Ob diese Beweisführung juristisch vollwichtig ist, weiss ich nicht; aus dem Gesagten ergibt sich aber die moralische Gewissheit, dass der Brief Nr. 26 überhaupt apokryph ist.

Da ich heute nur wenig Raum zur Verfügung habe, so werde ich es nicht näher begründen, dass ich die Briefe Nr. 19, 20 (gerade die von allen Zeitungen am meisten zitirten!) ebenfalls für gänzlich apokryph halte. Mr. W. Asthon Ellis hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass diese Briefe durchaus den Anschein haben, nach Briefen an Frau Wille „frei componirt“ zu sein; ein Jeder kann sich davon überzeugen;*) hierdurch würde es sich auch erklären, dass die englische und die deutsche Fassung dieser zwei Briefe zwar auf einen gemeinsamen Untergrund hinweisen, sonst aber durchwegs von einander verschieden sind; es sind eben wahrscheinlich verschiedene Bearbeitungen nach der selben Quelle. Und dass Praeger's Vorwort vom Jahre 1885 datirt ist,**) also von früher her als Frau Wille's Publikation, thut nichts zur Sache, da Praeger mit dem Vorwort begann und bis kurz vor seinem im Jahre 1891 erfolgten Tode an diesem Buche arbeitete.

Ganz ohne Einfluss dürfte Frau Wille auch auf Brief Nr. 23 nicht gewesen sein. Und auch von den Briefen Nr. 15, 16 und 17 glaube ich behaupten zu können, dass sie ganz oder zum grossen Theil apokryph sind.

Aus allen diesen Erwägungen ergibt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass nicht vierzehn Briefe, sondern eine geringere Anzahl, in Wirklichkeit, fehlen. Können wir hoffen, diese noch fehlenden Briefe je aufzufinden? Hierüber kann ich Folgendes berichten.

In London besuchte ich die Wittve von Ferd. Praeger und erkundigte mich eingehend nach dem Verbleib dieser wichtigen Dokumente. Frau Praeger hat mir nun ausdrücklich und wiederholt versichert: diese sämmtlichen 14 Briefe seien von ihrem Gatten vernichtet worden, und zwar, weil sie Mittheilungen intimer Natur enthielten! — An der unbedingten Wahrheitsliebe dieser Dame darf Niemand zweifeln; es fragt sich aber, ob wir ihrem Gedächtniss und ihren Informationen trauen können? Es erscheint zunächst unwahrscheinlich, dass Wagner jemals sehr intime Mittheilungen dem Ferd. Praeger gemacht hat; Alles spricht dagegen; und was könnte wohl der Brief Nr. 4, z. B., an einen ihm noch gänzlich unbekanntem Herrn, denn so gefährlich „Intimes“ enthalten haben? Sodann zeugt Praeger's Buch nicht dafür, dass der Verfasser zu seinen übrigen Tugenden die Diskretion gerechnet habe! Und dann, wer auf dieser Welt vernichtet denn derartige Dokumente?

Vor ganz Kurzem habe ich nun Folgendes aus absolut sicherer Quelle erfahren: wenige Wochen nach Praeger's Tod (also, gegen Ende 1891) sind mehre Briefe des Meisters im Auftrage von Frau Praeger und durch die Vermittelung unseres unvergesslichen Freundes, Julius Cyriax, verkauft worden. Sie sollen — so glaubt man, ohne dessen ganz sicher zu sein — nach Berlin gekommen sein. Vielleicht, dass durch die Veröffentlichung dieser Zeilen irgend Einer ihnen auf die Spur kommt.***)

Mehr habe ich über diese Briefe augenblicklich nicht zu berichten.

*) Vergl. „Deutsche Rundschau.“ 1887, V u. VI.

***) In der deutschen Ausgabe vom 14. Januar, in der englischen am 15. Juni!

****) Seitdem ich diese Zeilen schrieb, habe ich in Berlin die eingehendsten Nachforschungen selbst angestellt; weder irgend einer der dortigen Autographenhändler, noch irgend einer der bekannten Autographensammler hat jemals einen Brief Wagner's an Praeger in Händen gehabt. Dagegen besitze ich jetzt Angaben, nach denen die durch Cyriax's Vermittlung verkauften Briefe die drei in französischer Sprache an Frau Praeger waren. Mir erscheint es mit jedem Tage wahrscheinlicher, dass die fehlenden Briefe sämmtlich apokryph sind.

Beispiele der Umarbeitungen, welche Wagner's Originalbriefe bei Praeger erlitten haben. — Es wäre sehr verlockend gewesen, die Originalbriefe und die Praeger'sche Fassung in Gegenüberstellung zu drucken; vielleicht geschieht das in einer späteren Veröffentlichung. An diesem Orte musste davon abgesehen werden, da es sich nicht geziemt hätte, die Aufmerksamkeit immerwährend von den wahren — und oft so ergreifenden — Worten des Meisters auf das Kauderwälsch und auf die blöden Interpolationen Praeger's zu lenken. Nur einige Beispiele mögen hier für Diejenigen folgen, welche die Mühe eines Vergleichs mit dem Buche scheuen.

Wir finden bei Praeger alle Gattungen von — „Umarbeitung“, nämlich: Zusätze, Auslassungen und gewaltsame Sinnesänderungen.*) Gleich der Anfang des allerersten Briefes liefert ein ergötzliches Beispiel.

Wagner leitet seinen ersten Brief mit folgenden zwei Sätzen ein: „Verehrtester Herr! Sie wissen vermuthlich, dass ich mit Ihnen — durch die Röckel's — bereits bekannt bin, auch wohl, dass ich weiss, dass ich Ihnen verpflichtet bin. In einer Angelegenheit, die Ihnen der beiliegende Brief des Papa Röckel**) sofort zum Verständniss bringen wird, muss ich mich nun direkt an Sie wenden.“

Diese zwei Sätze lauten folgendermaassen bei Praeger (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. Ihre Begeisterung für meine Richtung, welche mir August in einem kräftigen tüchtigen Artikel über die Dresdner Aufführung des „Tannhäuser“ mittheilte, und die mir bewiesene Anhänglichkeit seitdem, giebt mir den Muth, ohne Weiteres Ihnen eine Last aufzubürden, in welchem Vorhaben mich auch noch ein Brief des alten Papa Roeckel's bestärkt.“

Das ist doch eine schöne Leistung, nicht wahr? Hätte Praeger ein besseres Deutsch geschrieben, er hätte es mit Bettina Brentano aufnehmen können.

Unmittelbar darauf folgt nun bei Praeger eine Auslassung. Wagner schreibt nämlich: „Sie ersehen, dass ich vom Secretair der philharmonischen Gesellschaft in London befragt worden bin, ob ich geneigt sei, die Konzerte derselben in der bevorstehenden Saison zu dirigiren.“ Praeger erzählt aber, er — Praeger — habe Wagner „den kommenden Antrag annoncirt“ (vergl. B. B. 1893, S. 231); darum hat er diese Stelle gestrichen, welche die Unwahrheit seiner Behauptung beweist. — Er gleicht diesen Ausfall durch eine sehr charakteristische Interpolation aus, indem er zwei Zeilen weiter (S. 237) Wagner Worte in den Mund legt, welche er nie gesprochen, und welche einen von den kleinen Zügen bilden, wodurch Praeger es versteht, das Gesamtbild des Meisters gänzlich zu fälschen. Er lässt Wagner schreiben: „Sie können sich wohl leicht vorstellen, wie freudig ich mich der Idee hingebe, eine wenn auch nur momentane Unterbrechung dieses traurigen Exils zu finden, und einer Beschäftigung entgegenzusehen, in der ich mich geistig aussprechen kann.“ Keine Silbe findet man im Original über diese angebliche Freude und über die Unterbrechung des traurigen Exils! Es ist eine pure Erfindung des Herrn Ferdinand Praeger. Im zweiten Brief

*) Dass die Sprache in keinem einzigen Satze mit dem Original übereinstimmt, davon sehe ich hier ab, da die Briefe zugestandenermaassen aus dem Englischen zurückübersetzt wurden. Die Interpolationen, etc. finden sich aber ganz ebenso in dem englischen Text, und mit mannigfachen freien Variationen.

**) In meiner Kritik des Praeger'schen Buches hatte ich (B. B. 1893, S. 230) einen Irrthum begangen, indem ich voraussetzte, dieser Einführungsbrief sei von Eduard Röckel; er war (wie man gesehen hat) von dem Vater von Eduard und August, der früher viel in England sich aufgehalten hatte und damals in Basel lebte.

erfahren wir ja, welche Gefühle den Meister zu der Londoner Reise bestimmt haben, von Freude ist da nicht die Rede; und in wie fern kann man diese Reise nach England als eine Unterbrechung des Exils betrachten?? — Der folgende Satz bei Praeger, in welchem Wagner fürchtet: „seine Energie von einem Comité zurückgedrängt zu sehen“, ist ebenfalls vom ersten bis zum letzten Wort eine Erfindung. Und so geht es weiter, Brief für Brief, und fast Satz für Satz.

Die Virtuosität, mit welcher Praeger es versteht sich selber in einem günstigen Licht zu zeigen, ist wirklich bewundernswerth. Zum Beispiel, gleich den ersten Auftrag, den er von Wagner bekam (vergl. Bf. 2), hat er erbärmlich schlecht ausgeführt und durch seine Indiskretion das Gelingen des Planes vereitelt. Der Meister sagt ihm nun, wie man gesehen hat, (erster Satz des dritten Briefes), freundlich aber deutlich, dass sein Vorgehen ihn „unangenehm“ berührt habe, „wenngleich Sie dazu vollkommen berechtigt waren.“ Praeger aber lässt ihn schreiben (S. 241): „Meinen besten Dank für Ihre Liebenswürdigkeit, sich so viel Mühe meinethwegen zu geben, und die Herren Direktoren der Philharmonie wegen einem ganzen Konzerte (!) für meine Werke zu sondiren; wie wohl ich darum gebeten hatte, so war mir die Antwort doch sehr unangenehm.“

Ganz besonders möchte ich noch darauf aufmerksam machen, wie unverantwortlich Praeger mit Wagner's Aeusserungen über Andere herumspringt. In dem achten der oben abgedruckten Briefe schreibt Wagner: „Den armen Hypochonder Lüders grüsse nur noch recht kräftig von mir: Gott, wenn es dem lieben Menschen nach gegangen wäre, wie wohl hätte ich mich in London fühlen müssen! Wenn er manchmal in Feuer kam, war er ganz hinreissend.“ Praeger dagegen lässt ihn sagen (S. 294): „Besten Gruss meinem hypochondrischen Lüders, dessen Kulminationsattacken wirklich ganz unwiderstehlich grotesk waren. Ich sollte mich eigentlich recht wohl gefühlt haben in London.“ Wenn die schönen geschriebenen Worte über den tüchtigen Musiker und treuen, bescheidenen Freund Lüders durch Praeger's Vermittelung zu einer so satirisch unliebenswürdigen Bemerkung geworden sind, da wissen wir, was wir von den angeblich gesprochenen Worten (über Liszt und Andere) zu denken haben!

Doch genug und schon zu viel! Wenn auch Herr Paul Lindau vor Kurzem Praeger's „unbedingte Wahrheitsliebe, die strenge Objektivität, die überall gewahrt wird“ lobte und versicherte, „wem es darum zu thun ist, zu erfahren, wie Wagner war, nicht wie er hätte sein können, der wird sich von der Praeger'schen Schrift mächtig angezogen fühlen“; ich muss befürchten, dass jeder anständige Mensch von dem Anblick eines solchen Sumpfes von dummer Bosheit dermaassen angeekelt werden wird, dass er meinen Ausführungen kaum wird folgen wollen.

Jedoch, ich habe noch Wissenswerthes mitzutheilen.

Der Brief an Eduard Roeckel. — Den Originalbrief an Eduard Roeckel vom 15. Mai 1851 (vergl. Praeger's Buch, S. 200) habe ich leider noch nicht zu Gesicht bekommen, und die „beglaubigte Abschrift“, die ich mir verschafft habe, enthält eine Menge offener Schreibfehler, die schwerlich im Original vorkamen und wodurch sogar der Sinn einzelner Sätze kaum zu errathen ist. Bei meiner nächsten Reise nach England hoffe ich das Original selber copiren und zugleich die Erlaubniss zur Veröffentlichung mir erwirken zu können.

Eines kann ich aber jetzt schon feststellen: Praeger's Fassung des Briefes stimmt nirgendwo genau zu dem Original; folgende drei wichtige Stellen mögen die Unzuverlässigkeit seines Abdruckes bezeugen. *)

*) Ich bitte hierzu die ausführliche Kritik, B. B. 1893, p. 223, zu vergleichen.

1. Wagner schreibt nicht: „Ich war bis zum letzten Kampfe aktiv in der Revolution betheiligte“; — sondern: „Ich begleitete den Aufstand noch bis zu seinem letzten Erlöschen.“

2. Wagner schreibt nicht: „Ich wurde von allen Seiten mit Fragen nach August bestürmt, hatte ihn aber selbst seit Montag Abend nicht mehr gesehen“; — sondern: „ich wurde von allen Seiten nach August gefragt, von dem man seit Montag Abend nichts mehr wusste.“

3. Wagner schreibt nicht; „Was in mir mehr Ueberlegung war, war beim August Aktion“; — sondern: „Was bei mir doch mehr nur Beschaulichkeit war, war bei August aber Thätigkeit.“

Diese Beispiele mögen für heute genügen. Sie können es um so eher, als sie gerade drei der wichtigsten Sätze im Briefe betreffen. — Der erste Satz ist der, welcher als beweisführend für Wagner's aktive Betheiligung von den meisten Rezensenten angeführt wurde. Der zweite enthält die Fälschung, durch welche Praeger's freche Lüge von einer Betheiligung Wagner's bei der Herstellung der berühmten Pechkränze, am Montag Nachmittag, einen Anschein von Möglichkeit erhalten soll. Der dritte Satz ist von sehr grosser Wichtigkeit, weil er Wagner's ausdrückliche Versicherung enthält, seine Betheiligung an den politischen Vorgängen sei „doch mehr nur Beschaulichkeit“ gewesen.

Ferdinand Praeger. — Ohne Theorien können heutzutage die meisten Menschen nicht auskommen; wir haben keine volle Freude an dem schönen blauen Himmel, so lange wir nicht wissen, warum er blau ist. Daher mag es kommen, dass ich eine ganze Anzahl brieflicher und mündlicher Anfragen von Lesern der ersten Praeger-Kritik erhielt, die zwar gegen die zwingende Beweiskraft jener Darlegung nichts einzuwenden hatten, die aber meinten, zweierlei hätte ich zu erklären unterlassen: wie Wagner mit einem solchen Menschen — wenn auch nur vorübergehend — sich hat befreunden können? und welche Ursache Praeger gehabt habe, ein derartiges, offenbar in böswilligster Absicht verfasstes Pamphlet, zu schreiben? — Diese Fragen zu beantworten fühle ich mich durchaus nicht verpflichtet, denn in dieser ganzen kritischen Untersuchung stand ich auf dem festen Boden der Thatsachen, ich konnte die Zustimmung eines jeden denkenden, ehrlichen Menschen gewissermaassen erzwingen; mit der Frage nach dem Freundschaftsverhältniss lockt man mich dagegen auf ein psychologisches Gebiet hinaus, wo sowohl beim Autor wie beim Leser die subtilste Menschenkenntniss und ein ungewöhnlicher Grad von Vertrautsein mit Richard Wagner's Charakter und Lebensgang zur Verständigung vonnöthen wäre; und die Frage nach der bewegenden Ursache in Praeger's Seele lässt wahrscheinlich keine andere, als eine hypothetische Antwort zu. Bezüglich dieser beiden Punkte will ich also nur einige kurze Bemerkungen machen; die vollkommene „Theorie“ möge Jeder nach seinem Geschmack aufbauen.

Mit Wagner's „Freundschaften“ ist es ein eigenes Ding. Wer gefissentlich übersieht, dass das Genie nicht bloss in seinen Werken, sondern in allen Lebens-äusserungen „Genie“ — d. h. schöpferisch — ist und bleibt, wird es hier schwerlich jemals bis zum Verständniss bringen. Ich erinnere daran, was der Meister an Uhlig (Brief 22) nach dem Tode seines Papagei's schreibt: „Ich müsste Bücher darüber schreiben, um denen, die mich auslachen könnten, begreiflich zu machen — was einem Menschen — der mit Allem nur auf die Phantasie angewiesen ist — solch ein kleines Geschöpf sein und werden kann.“ Diese „Phantasie“ hat aber — in Verbindung mit der leidenschaftlichen Sehnsucht nach Geliebt- und Verstandensein — die Hauptrolle bei fast allen Freundschaftsverhältnissen Wagner's

gespielt; das liegt auf der Hand; nur dass jenes Aufrütteln aus dem Traume, welches beim Thier die unerbittliche Hand des Todes vollbrachte, die sog „Freunde“ selbst besorgten, indem sie früher oder später ihre geistige Unzulänglichkeit oder ihre Herzensdürre in all zu grellem Lichte hervorkehrten. Die zahllosen Geschichten von Wagner's „Undankbarkeit“, von seinem gewaltsamen Entfernen altbewährter Freunde, u. s. w., u. s. w., gehören hierhin; ebenso die häufig gehörten Klagen, die Angehörigen des Meisters suchten jetzt noch (aus unauffindbaren Gründen) die Erinnerung an alte Intimitäten zu verwischen oder auf ein Geringes zu reduzieren. Und immer — und gerade diese Thatsache ist zur Beleuchtung unseres jetzigen Falles interessant — immer wird auf Briefe von Wagner hingewiesen, aus welchen hervorgehen soll, dass Dieser und Jener der „beste Freund“ Wagner's war! Der schönste Brief, den ich persönlich kenne, ist vom Meister an einen Menschen gerichtet, der in keiner Weise seiner Freundschaft, ja, kaum seiner Aufmerksamkeit würdig war, an eine vorübergehende Bekanntschaft, die seine „Phantasie“ allein zu einem wahren Freunde erhoben hatte; nachdem er hier sein Herz ausgeschüttet hat: „Glauben Sie mir, die Bitterkeiten die Unser Einer empfindet, weiss noch Niemand zu ergründen — — —“, schliesst er: „Es ist möglich, dass der Schooss Ihrer Familie mir einmal zur Zuflucht dienen muss. Ich bedarf so sehr der Liebe!“*) — Solche Beispiele zeigen, wie sehr vorsichtig man in der Deutung von Wagner's brieflichen Herzergüssen sein muss. Diese beweisen zunächst immer nur s ein leidenschaftliches „Bedürfniss nach Liebe“, und sodann seine gänzliche Vereinsamung; sie als ein Zeugnis von dem Werth des Adressaten aufzufassen ist mehr naiv als weise. — Weit entfernt also, aus Wagner's Briefen an Praeger auf ein nahes Verhältniss zwischen den beiden Männern schliessen zu sollen, gebe ich zu bedenken, ob nicht gerade dieser Fall, und der soeben angeführte ähnliche, uns eine sehr zu beherzigende Lehre in Bezug auf des Meisters Korrespondenz im Allgemeinen, und somit auch in Bezug auf sein ganzes Leben und Wesen geben?

Und dann: Praeger hat dem Meister Dienste geleistet, gleichviel ob grosse oder kleine, ob geschickt oder ungeschickt. Und wir sehen hier, das Wagner's Gefühle der Dankbarkeit niemals erlöschten: „Tristan's Ehre — höchste Treu'!**)“

Uebrigens habe ich mich in London überall fleissig nach Praeger erkundigt und war so glücklich, mir von Leuten eingehend über ihn berichten lassen zu können, die ihn, einige 20, andere 30 und mehr Jahre gekannt hatten. Die Aussagen waren merkwürdig übereinstimmend. — Alle sagten, Praeger sei, was man einen „guten Kerl“ nennt, gewesen, ein freundlicher, gemüthlicher Mensch, stäts zu dienen bereit***), aber allerdings nicht sehr geschickt, sondern „fussy“ (d. h. Einer, der viel Wesens um Kleinigkeiten macht). Er hatte auch immer grosse, weltbewegende Thaten vor: Schriften und Opern und alles Mögliche, worüber seine Freunde ihn aber stäts ganz harmlos verlachten, da er trotz einer gewissen oberflächlichen Leichtigkeit gänzlich unbegabt und jeder Spur von Originalität bar war; es blieb auch beim Vorhaben. Er soll ein pflichttreuer

*) Briefe an S. K. im Besitz unseres vorzüglichen Freundes, Monsieur Bovet.

**) Die ausführlichsten und herzlichsten Briefe fallen sämmtlich in die Zeit nach den Londoner Tagen und vor Praeger's zweitem Zusammentreffen mit Wagner (in Zürich), d. h. zwischen 1855 u. 1857. Alle Briefe Wagner's nach 57 sind auch äusserlich als sehr eilig, fast flüchtig geschrieben zu erkennen. Praeger's Besuch 1857 dürfte die Veranlassung gewesen sein, dass die Korrespondenz plötzlich aufhörte; inmitten des Londoner Trubels waren Illusionen noch möglich gewesen, aber beim vertrauten Beisammensein in Zürich zeigte sich bereits die ganze Leere dieses Menschen. —

***) Wie Wagner an Liszt berichtet hatte: „eine gute Seele.“

Lehrer gewesen sein, hat aber sonst auf keinem Gebiete irgend etwas geleistet. Die Londoner, die ich befragt, lachten Alle laut auf über die Idee, dieser Mann sei jemals ein intimer Freund Wagner's gewesen. — Eine Gabe aber — und auch hier waren die Berichte übereinstimmend — soll Praeger in geradezu verblüffendem Maasse besessen haben: die Gabe, welche sonst nur bei Jägern und Reisenden vorausgesetzt wird. Er war sogar in ganz London, in Folge dessen, unter einem Beinamen gekannt, den ich nicht hersetzen kann, — leider! Das Erfinden und das Hinzudichten sind zwar ziemlich verbreitet, bei Praeger war diese Anlage aber so abnorm entwickelt, dass alle seine Erzählungen zu epischen Dimensionen heranwuchsen. Unter anderen auch die natürlich, welche sich auf Wagner bezogen. Einem (auch in Bayreuth sehr bekannten und geschätzten) Herrn erzählte er z. B., er — Praeger — habe mit Wagner 1849 auf den Barrikaden gekämpft, was dieser Herr ihm natürlich glaubte, bis er zufällig erfuhr, Praeger habe in dem betreffenden Jahre London nicht verlassen! Er pflegte auch zu erzählen — ich erfuhr es von verschiedenen Seiten, — er habe nicht nur zu Tristan die Anregung gegeben, sondern auch Der Ring des Nibelungen sei seine Idee, er habe den Stoff zugerichtet und Wagner vorgeschlagen!! — — — Man sieht, es handelt sich um einen entschieden psychopathischen Fall, den man am besten der Aufmerksamkeit des Herrn Max Nordau empfiehlt.

Hiermit habe ich wohl auch bereits zur Beantwortung der zweiten theoretischen Frage — warum Praeger ein so erbärmliches Machwerk hervorbrachte? — Bausteine geliefert?

Manchen Lesern wird das aber noch lange nicht genügen. Von verschiedenen Seiten bin ich aufgefordert worden: „offen zu erklären, dass das Ganze ein Racheakt für das Judenthum in der Musik sei.“ Das kann ich aber um so weniger unterschreiben, als ich überzeugt bin, diese Ansicht ist eine irrthümliche.

Dass manche Eigenthümlichkeit Praeger's in seinem Judenthum begründet liegt, ist klar; ich habe auch schon genügend darauf hingedeutet. Aber dass Praeger sich zu einem so hohen Standpunkte aufzuschwingen vermochte, wie diese Theorie voraussetzt, das kann ich nicht glauben. Das Judenthum in der Musik erschien schon 1850 und kam ganz sicher Praeger zu Gesichte, da er ein Mitarbeiter an Brendel's Zeitschrift war; also fünf Jahre, ehe er Wagner zum ersten Male traf, hätte er ihm Rache geschworen, und sein ganzer späteres Benehmen und seine dreissigjährige offene Parteinahme für den Meistes wäre eine schlaue „*captatio benevolentiae*“ gewesen? Oder sollte etwa die berühmte „Alliance israélite“ den Abtrünnigen ermahnt und ihn zur Abfassung eines Pamphlets, als Busswerk, angehalten haben? Nun! wenn die „Alliance“ mit solchen Intelligenzen arbeitet, dann wünsche ich ihr Glück und Gedeihen, zu fürchten brauchen wir sie nicht!

Eine weit plausible Theorie würde sich aus einer Thatsache ergeben, die mir von der allerbestunterrichteten Seite in London mitgetheilt wurde: dass, als der Meister, nach einem Zeitraume von zweiundzwanzig Jahren, im Jahre 1877 London wieder besuchte, er sich sehr kühl gegen Praeger benahm, ihn kaum empfing und alles that, um sich von seiner ihm lästigen Gesellschaft zu befreien. Das mag allerdings für den „früheren Waffengenossen auf den Barrikaden“, für den „Erfinder von Tristan und dem Nibelungenring“ eine bittere Erfahrung gewesen sein; vor aller Menschen Augen schwanden die schönen Luftschlösser hin. Und ich vermute, dass der Hebräer, wie der Germane, eine Versündigung gegen die Eitelkeit seiner eigenen kleinen Person viel schmerzlicher empfindet als die gegen den Stolz seiner Nation.

Doch auch auf diese Hypothese will ich kein besonderes Gewicht legen.

Sehr wichtig ist es dagegen zu erfahren, dass Praeger schon zwanzig Jahre vor seinem Tode fast erblindet war, und dass er frühzeitig in einen Zustand greisenhafter Schwäche und relativer Unzurechnungsfähigkeit verfiel. Er wäre schon der blossen materiellen Arbeit des Zusammenstellens seines Buches durchaus nicht gewachsen gewesen; er musste die Hilfe eines Freundes beanspruchen. Wir finden also als thatsächlichen Mitarbeiter des „Wagner, wie ich ihn kannte“ einen Mann betheilig, der niemals in irgend einer Beziehung zum Meister gestanden, und dessen Name für die Anhänger der Rache-Theorie nicht gerade Vertrauen erweckend klingt. Hinter Praeger steckt ein Anderer; mehr kann ich heute nicht sagen; Diejenigen aber, welche Beide gekannt haben, sind geneigt, diesem „Anderen“ manche raffinierte „Erfindung“ zuzuschreiben, zu welcher der gutmüthige, dumme Praeger nur seinen Namen — und vielleicht ganz unbewusst — hat hergeben müssen. Der Besitzer der hier mitgetheilten Originalbriefe ist namentlich der Ansicht, dass die apokryphen Briefe (die sämmtlich erst nach 1885 entstanden sein können!) nicht von Praeger selber herrühren. Vielleicht werden diese ganzen skandalösen Vorgänge später einmal aufgedeckt und gehörig beleuchtet; einstweilen ist es interessant zu wissen, dass das Buch Praeger's, auf welches Hofrath Hanslick noch in der Januar-Nummer der Deutschen Rundschau als auf eine unbezweifelte Autorität sich beruft, nicht einmal durchwegs von Praeger selber geschrieben ist. Nicht einmal diese recht schwache Stütze bleibt dem elenden Machwerk!

Hiermit betrachte ich das Amt, welches ich übernommen hatte, als erledigt. Mein Bestreben war — und soll es auch fernerhin sein — dem Rathe unseres Meisters zu folgen, der in Bezug auf Polemik sagt (Brief 23 an Uhlig): „Muss es sein, so schlägt man einmal gehörig drein — auf Tod und Leben, und mit der höchsten Kraft, deren man fähig ist: dann muss es aber auch ein Ende haben.“

Houston Stewart Chamberlain.

Die Bedeutung des Todes bei Wagner.

Eine Gedächtnissrede

gehalten am 13. Februar 1893 im Neuen Wagnerverein zu Wien
von Houston Stewart Chamberlain.

Von dem Vorstand dieses Vereines wurde ich in freundlicher Weise aufgefordert, an dem heutigen, so Erinnerungsschweren Tage, einige Worte zu sprechen.

Ob es mir jedoch gelingen wird, den Intentionen des verehrten Vorstandes ganz zu entsprechen, muss ich bezweifeln. Denn — von grossen Männern, die ganz der Vergangenheit angehören, die wir von jeher nur als abgeschlossene Gestalten, gewissermaassen als „platonische Ideen“, gewahrten, von Denen lässt sich leicht reden, — und der Panegyrikus hat stets zu den beliebtesten oratorischen Formen gehört, — es eignet sich auch keine mehr wie sie zu einem Ergehen in hochtrabenden Phrasen; Wagner aber lebt noch, er lebt in unserer Aller Erinnerung, — wir sahen ihn vor seinem Festspielhause durch die Menge daherschreiten, wir hörten seine Stimme, wir blickten in sein Auge — und das sind Eindrücke und Erinnerungen, die nicht und niemals schwinden können; für uns kann Wagner nie eine abstrakte Idee, eine idealisirte Gestalt werden; — wie wir uns auch bemühen mögen, seine Erscheinung als ein Ganzes, Abgeschlossenes — — wie soll ich sagen? — — als eine lebendige, einheitliche Kraft zu betrachten, welche Gott in die Welt setzte und die nun bestimmt ist, auf unabsehbare Zeiten hinaus ihre Wirkung auszutüben; — im Traume erscheint uns doch wieder der lebendige, einzige Mensch, und wenn wir am Morgen erwachen, so wissen wir das Eine, — dass er nicht mehr da ist, dass wir ihn nie mehr sehen und seine Stimme nie mehr hören werden; — und wenn wir auch nicht bezweifeln, dass dieses Leben (ein so absolut einheitliches und harmonisches, dass sich die Ueberzeugung uns aufdrängen muss: nicht die „blinde Natur“, sondern ein allsehendes Auge hat es gestaltet), wenn wir auch nicht bezweifeln, dass es am rechten Tage und zur rechten Stunde abgeschlossen wurde, als der Meister sein hohes Amt erfüllt hatte, so können wir doch nicht umhin, das eine Einzige im tiefsten Herzen zu empfinden, dass wir auf immerdar verwaist sind!

Wir Alle haben uns Liebe verloren, unersetzliche Freunde; auch ich. Von Denen kann ich aber sprechen, kann ich sagen, was ihr Verlust mir bedeutet, — von Wagner vermag ich es nicht. Jeder nur denkbare Schmerz scheint mir gering im Vergleich zu dem Bewusstsein, dass Er, der Eine, nicht mehr lebt, „noch Leben uns webt.“ — Denn dieser Schmerz

greift sämtliche Saiten unseres Wesens und lässt sie alle erzittern, und indem wir empfinden, was Wagner's Verlust für die ganze Welt bedeutet, überfließt unser Herz von Thränen, die weit über das Maass hinausgehen, welches auch der herbste Kummer des Einzelnen rechtfertigen könnte. — Wir haben das Glück gekannt, um das uns Spätere beneiden werden: den grossen Meister haben wir erlebt; dafür tragen wir nunmehr, als unauslöschlichen Bestandtheil unseres Lebens, das Bewusstsein von seinem Tode. Für dieses Bewusstsein gibt es keinen Trost und keine Worte.

Um an einem solchen Tage einen Panegyrikum auf Richard Wagner zu sprechen, müssten wir also kein Herz haben, denn schöne Reden kann man nur an einem Grabe halten, an dem man nicht weint; und von dem, was tief im eigenen Herzen ruht — — davon gelten Wotan's Worte: „Was Keinem in Worten ich künde — unausgesprochen bleibe es ewig!“

Am 25. Juli 1882, am Abend vor der ersten Aufführung des Parsifal, — bei Gelegenheit eines Festes, welches oben am Festspielhaus, in der grossen Restauration, gegeben wurde, hielt Wagner eine Rede. Eine Stelle, namentlich, ist mir unvergesslich geblieben — ich sehe und höre den Meister, als er sie sprach, als wäre es gestern geschehen —: er hatte jener Worte gedacht, die er 1876 gesprochen, Worte eines Meisters, der, im vollen Bewusstsein der ungeheuren That, welche sein Wille soeben vollbracht hatte, an der überzeugenden Kraft dieser That, an dem unbedingten Wollen seiner Stammesbrüder nicht zweifelte, Worte, die nun aber die unmittelbare Ursache wurden, dass, als der Meister, von seinem Kunstwerk weg, auf die Welt blickte, er nur einen Sumpf von Unverständnis, Missverständnis, Bosheit und Schmutz gewahrte. Die Worte selbst („— — nun ist es an Ihnen zu wollen, und wenn Sie *wollen*, so haben wir eine Kunst“) zitierte er nicht, ebenso wenig wies er auf die Art und Weise hin, wie diese Worte von der gesammten deutschen Welt aufgenommen und gedeutet worden, und auf den Grad von Wollen, der sich dann zeigte und dem wir es zu verdanken haben, dass der Meister die sechs letzten, kostbaren Jahre seines Lebens einsam und unthätig in Bayreuth verbrachte, unfähig Festspiele zu geben, unfähig seine Schule zu begründen, ja! sogar gezwungen, das „verwaiste Heiligthum“ selbst der Dekorationen und der Kostüme, die der Darstellung seines Lebenswerkes dienen sollten, zu berauben und sie unter der Aegide eines Ahasverus in alle Länder um Brot betteln zu schicken — — — — Jetzt, in 82, erwähnte er nur, dass er damals, 76, bei den Festspielen gesprochen hätte; dann, plötzlich, stockte seine Stimme — — er schwieg — — es war, während einiger Augenblicke, als kämpfte der Meister gegen eine ganze Fluth von überwältigenden Eindrücken — — dann sprach er sehr langsam und leise, aber bestimmt, und mit einer ganz anderen Stimme, tief und

verschleiert, wie die Stimme eines Sterbenden: „Jetzt habe ich zu *schweigen* gelernt.“ — Wenig Wochen nachher schwieg der grosse Meister auf ewig. Die Welt — die blinde, taube, dumme Welt — hatte ihren glühendsten, aufrichtigsten, edelsten und begabtesten Freund das Schweigen gelehrt! Als er nun aber wirklich schwieg, da durchzuckte die ganze Welt ein grosser Schmerz; jetzt begann sie erst zu merken, wer zu ihr geredet hatte.

Das Reden hatte Gott dem Meister gegeben; das Schweigen lehrte ihn die Welt — ein Schweigen, aus welchem Parsifal hervorging! Wir aber müssen, meine ich, mit dem Schweigen beginnen; wie Wagner wenige Tage vor seinem Tode an seinen jugendlichen Freund, Heinrich von Stein, schrieb: „Nur wer aus solchem Schweigen seine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden.“ Und keine bessere Schule des Schweigens wüsste ich, als das Grab Richard Wagner's, um welches wir heute, im Herzen, versammelt sind.

Unserem schweigenden Sinnen können wir aber am heutigen Tage gewiss keinen würdigeren Inhalt geben, als wenn wir es auf die Bedeutung des Todes richten, wie wir sie in den Schriften und Kunstwerken des Meisters ausgesprochen finden.

Die schönsten Ausführungen über diesen Gegenstand findet man in „Jesus von Nazareth.“

„Durch den Tod“, schreibt Wagner, „bezeugt der Einzelne seine schöpferische Mitwirkung am Leben, denn wir wissen, dass nach dem Naturgesetz der Tod die Folge des von sich Gebens einer vervielfältigenden Kraft ist: indem der Mensch also schafft, wirkt und erzeugt, vernichtet er sich selbst, sein Leben ist demnach ein beständiges sich selbst Töden zu Gunsten eines neuen, vervielfältigten und bereicherten, was von ihm ausgeht, und somit ist der endliche Tod nur das gänzliche von sich Geben des entleerten Behältnisses jener zeugenden Kraft, also ein letztes Schaffen selbst, nämlich das Aufheben eines unproduktiven Egoismus, somit ein Raumgeben für das Leben.“ Nur „der lieblose Egoist — — — ist (wenn er stirbt) wirklich todt, weil er gegen seinen Willen, ohne Wissen und ohne darin sich wiedergefunden zu haben in das Allgemeine aufgegangen ist.“ Bei dem edelen, selbstlosen Menschen, dagegen, ist „all sein Thun in der Liebe begriffen, denn sein Leben selbst ist die fortschreitende Entäusserung seines Ich's. Der Ersatz für den Verlust an seinem Ich wird ihm aber durch das Bewusstsein seines Aufgehens in der Allgemeinheit, — denn nur durch das Wissen davon findet er sich im Allgemeinen wieder, und zwar bereichert und vervielfältigt; dieses Bewusstsein von sich oder besser: dieses Bewusstsein seiner im Allgemeinen macht unser Lieben schöpferisch,

weil wir durch das von uns Geben eben die Allgemeinheit und in ihr uns selbst bereichern — — —.“ Somit erscheint der Tod als „das höchste Opfer der Liebe, nämlich, das Opfer unseres persönlichen Sein's selbst zu Gunsten des Allgemeinen. Der Tod ist somit die vollendetste That der Liebe: er wird uns dazu durch das Bewusstsein unseres Lebens in der Liebe.“ — Ist nun der Tod das vollständige Aufheben des Egoismus — und Wagner illustriert seine Meinung durch folgendes, schönes Beispiel: „Ein gestorbener Vater ist durch seinen Tod vollständig in das Allgemeine seiner Kinder, ihrer Leiber, Sitten und Thun aufgegangen“ — so ist andererseits der Tod gerade Dasjenige, was die individuelle Erscheinung abschliesst und ihr als ein Besonderes ewige Geltung verleiht. „Durch den Tod“, so heisst es in Jesus von Nazareth, „wird meine Individualität vollendet, durch den vollkommenen Abschluss meines persönlichen Seins. So lange ein Mensch lebt, gehört er (wissentlich oder unwissentlich) der Bewegung der Allgemeinheit an; — — — durch den Abschluss seines Lebens tritt er uns als ein festbegrenztes, sicher zu gewahrendes Besonderes gegenüber, an ihm und nach ihm erkennen und beurtheilen wir uns selbst.“

Die erste Auffassung des Todes war, wie Sie bemerkt haben werden, die ethische: — so soll der Einzelne sein und empfinden; die zweite ist die künstlerische: — was für den Einzelnen sein Aufgehen in die Allgemeinheit bedeutet, gerade dieser Vorgang stämpelt für die Allgemeinheit die Erscheinung jenes Einzelnen zu einem scharf-umgrenzten, ewig Individuellen.

Ueber diese künstlerische Bedeutung des Todes äussert sich nun Wagner ausführlich in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft.“ — „Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Nothwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der Mensch, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person, nach seinem nothwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Thun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, so lange er lebt: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun Alles, was er that und was er war. — Nur die Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar darthuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so nothwendig und unerlässlich war, dass er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen musste. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, dass er in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens wirklich persönlich unterging, sein persönliches Dasein um der entäusserten Nothwendigkeit seines Wesens willen wirklich aufhob; dass er die Wahr-

heit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein, — was uns, so lange er handelt, noch willkürlich erscheinen darf —, sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit, zu Gunsten dieses nothwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäusserung seines persönlichen Egoismus, die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, gibt uns ein Mensch nur mit seinem Tode kund, und zwar nicht mit seinem zufälligen, sondern mit seinem nothwendigen, dem durch das Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode. — Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Sie erschliesst uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses einen Menschen, die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewussten Darstellung jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abschluss jener Tod war.“

Die Bedeutung des Todes für das Drama begründet und erklärt demnach Wagner ganz anders als unsere Aesthetiker, mit ihren Lehren von der tragischen Gerechtigkeit und anderen schönen, aber abstrakten und schwer fasslichen Dingen. „Diejenige Handlung muss der dramatischen Kunst als geeignetster und würdigster Gegenstand der Darstellung erscheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschliesst“ — — weil wir erst durch seinen Tod das individuelle Wesen eines Menschen mit völliger Bestimmtheit erkennen.

Sittlich bedeutet also nach Wagner der Tod: „die vollendetste That der Liebe“; künstlerisch, die That, durch welche erst die Individualität vollendet und — in einem höchsten Sinne — zur Verwendung im Kunstwerke geeignet wird.

Daher — ich meine, auf Grund dieser klaren Erkenntniss — die hohe Bedeutung des Todes in fast sämmtlichen Dramen Wagner's!

Jedoch, nicht daher allein, sondern es kommt noch ein gewaltiges Moment hinzu, ein Moment, welches für die menschliche Kunst von weltgeschichtlicher Bedeutung ist: Wagner ist der erste Dichter, welcher es vermocht hat, den Tod nicht nur als den Abschluss, sondern als den Kulminationspunkt einer Handlung, den Tod als eine lebendige That, ja! als die „vollendetste That“ darzustellen. Es liegt ja auf der Hand, dass keine frühere Form des Dramas die Mittel hierzu besass. Denn das Erste, wodurch die Gestalt des Todes sich von der des Lebens unterscheidet, ist das Schweigen. Und wenn, im gesprochenen Drama, des Helden letztes Wort gefallen — wenn, zum Beispiel, Hamlet geflüstert hat: „Was nunmehr bleibt, ist Schweigen“*) — da ist auch der Dichter zu Ende; selbst

*) Denn so etwa muss die übliche, verunstaltende deutsche Uebersetzung richtig gestellt werden.

wenn Horatio Engelchöre hört, wir hören sie nicht; unfähig uns diese Engelchöre vor Ohren zu zaubern, hat der geniale Dichter zu dem Tosen der Pauken und Drommeten gegriffen; ein Fortinbras tritt in die Kammer des Todes ein und, indem er sofort an das Lebende, an das egoistisch Individuelle anknüpft, empfinden wir das Eine nur, dass Hamlet wirklich todt ist; wie ein schwerer Grabstein fällt dieses Bewusstsein dumpf auf unser Herz, — denn unser Freund ist plötzlich vor unseren Augen verschwunden, und — was man uns auch von „tragischer Gerechtigkeit“ vorfaseln mag — jeder künstlerisch fühlende Mensch empfindet hier eine gähnende Lücke und begreift, dass der Sieg des Fortinbras unmöglich die ganze „Moral des Stückes“ sein kann. Selbst wenn Hamlet ein schwarzer Verbrecher wäre, würde doch kein künstlerisches Gemüth Befriedigung aus einem Rückblick mit abstrakten Rückschlüssen schöpfen können. — „Die Darstellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abschluss der Tod ist,“ bezeichnete Wagner, wie wir sahen, als die höchste Aufgabe der Kunst; die grössten dramatischen Werke aller Zeiten geben ihm Recht; das Beispiel des Hamlet beweist aber, dass wir es als einen wirklichen Mangel empfinden, wenn die Handlung, die zum nothwendigen Tode hinführte — wie Tannhäuser in der ersten Scene, den Inhalt des ganzen Dramas, im voraus klar verkündend, ausruft: „hin zum Tode drängt es mich!“ — wenn diese Handlung nun mit dem blossen Aufhören des Lebens abschliesst, — wenn der Tod, dieser Kulminationspunkt des Ganzen, nur als ein Negatives, nicht als ein Positives, Inhaltsreiches, — nur als eine endgültige Sistirung alles Thuns, nicht als — an und für sich — die vollendetste That dargestellt wird. — Nirgendwo ist vielleicht ein Wortdichter der Wagner'schen Auffassung und Darstellung des Todes so nahe gekommen wie der grosse Sophokles, in seinem Oedipus in Kolonos — diesem idealsten Kunstwerke seines hohen Alters, man könnte wohl sagen, dem Sophokleischen „Parsifal“ —; braucht man aber einen definitiven Beweis, dass die Musik im griechischen Drama nicht im Wagner'schen Sinne zur Anwendung kam, so genügt es darauf hinzuweisen, dass in dieser Apotheose des Todes, in diesem Drama, welches ganz und gar der Verklärung durch den Tod gilt, der Held zuletzt die Bühne verlassen und ein gleichgültiger Bote von seinem Uebergang ins Aidoneische Reich weitschweifig erzählen muss. — Denn das ist es eben: die *Musik* allein, und zwar die Musik als höchste, dramatische Sprache, vermag es, einen Vorgang, eine Handlung darzustellen, wenn die Zunge schweigt und wenn das Licht des Tages dem Auge erloschen ist. Zum ersten Male in Wagner's Wort-Tondrama gelangt eigentlich der Tod zur künstlerischen Darstellung! Und man kann auch gewiss Wagner als den „Dichter des Todes“ bezeichnen; er ist der grosse Offenbarer von der Bedeutung dieses unergründlichen Mysteriums. In seinen sämtlichen Dramen, von „Rienzi“ an, mit einziger Ausnahme der „Meistersinger“, wird uns der Tod vorgeführt und — ich bitte das

wohl zu bemerken — ausnahmslos als die Versöhnung, die Verklärung, als „die vollendetste That der Liebe.“

Mit Ausnahme von „Parsifal“ ist der Tod in allen diesen Dramen der Kulminationspunkt überhaupt. Und die ausführliche, bestimmte Schilderung des Todes, das Hervorheben dieses Momentes als des höchsten im Leben, dient gleichzeitig ebensowohl jener Vollendung der individuellen Erscheinung, als auch der Erlösung aus den hemmenden, egoistischen Schranken der Individualität. Dieses höchste künstlerische Moment wirkt dadurch auch ethisch mit einer unvergleichlichen Macht; und durch diese Darstellung des Todes als der eigentlich versöhnenden That des Lebens, als des Augenblicks, in welchem auch der Schwache aus seiner Schwäche erlöst wird, und in welchem der Edle — mag auch was immer für ein Fehltritt ihm jammervolles Leiden und Verscheiden bereitet haben — strahlende Verklärung erlebt: — durch diese Darstellung erscheint uns der Tod in einer ganz anderen Bedeutung, in einer unvergleichlich herrlichen Gestalt. Ich wiederhole es: der Tod wird bei Wagner zu einer lebendigen That. —

Hierdurch bekommt aber auch das *Leben* einen anderen Sinn; wir schauen viel tiefer in das göttliche Geheimniss hinein; und wenn wir sie auch niemals logisch erfassen können, so ahnen wir doch mindestens die göttliche Gerechtigkeit, welche sicherlich von jener angeblich „tragischen“ ganz und gar verschieden ist und welcher die Indischen Weisen wohl nahe kamen, als sie lehrten: „Der Weise betrübt sich nicht mit dem Gedanken, was that ich Gutes? was that ich Böses? denn das Gute und das Böse hat er abgeschüttelt, als er in die Seligkeit jenes höchsten Gottes einging, vor welcher die Sprache verstummt und bei deren Anblick die Vernunft umkehrt, ohnmächtig sie zu erreichen.“

Wir müssen uns also jetzt einen ganz anderen Begriff des Tragischen machen, denn bei Wagner ist der Tod nicht das dumpfe Ende, und nur in einem sehr beschränkten Maasse als Vergeltung aufzufassen, — bei ihm ist der Tod vor Allem die Vollendung und die Erlösung und die Verklärung.

Wenn ich an einem so ernsten Tage mit Paradoxen spielen wollte, so würde ich die Behauptung aufstellen, dass nur ein einziges Werk Wagner's „tragisch“ im üblichen, beschränkten Sinne des Wortes, wirkt, und dass das sein Lustspiel, „Die Meistersinger,“ sei! Denn hier bleibt dem Helden, wie Wagner selber sagt, nur Resignation. Seine Verklärung erleben wir nicht.

Aber sehen Sie, zum Beispiel, „Lohengrin“ an, dasjenige Werk, welches am meisten durch seinen Ausgang einer sonstigen Tragödie gleicht. Elsa — die Hauptfigur des Dramas — stirbt, sie stirbt durch eigene Schuld und nachdem sie das Lebensglück ihres Retters und ihres Gemahls zerstört hat; aber auch sie stirbt „mit einem Blick letzter, freudiger Verklärung“, und die breite, siegreiche Umgestaltung der Weise, welche die Fahrt des

Schwanes begleitete und die nunmehr das Werk schliesst, lässt uns mit Bestimmtheit empfinden, dass Lohengrin sein hohes Amt erfüllt, und gerade erst in diesem Augenblick, bei ihrem Tode, vollendet hat; zwar nicht wie er es sich gedacht, hat der Held die Erlösung Elsa's vollbracht, aber wie Gott es bestimmt hatte, und wie die nunmehr künstlerisch vollendet vor uns liegende Individualität der Elsa es einzig gestattete. Die herbe Unerbittlichkeit in diesem Werk ist ganz antik; die „freudige Verklärung“ am Schlusse, die Triumph-Akkorde dagegen, weisen auf eine Weltanschauung hin, welche erst die Zukunft voll erfassen wird.

Ganz besonders aber möchte ich auf die Tragödien der beiden grossen „Sünder“, des Holländers und Tannhäusers, hinweisen. In diesen wird das erhabene Wesen des Todes in seinem vollen Umfang uns enthüllt: der Opfertod, der Tod als Erlösung, die unbedingt unentbehrliche Vollendung der Individualität, die Verklärung durch den Tod! — Man hat „Tristan und Isolde“ eine Apotheose des Todes genannt; jene beiden Werke verdienen, meine ich, diese Bezeichnung in noch höherem Grade. Denn der eigentliche Inhalt des Tristan-Dramas ist die Liebe, und erst die Liebe zeugt da die Sehnsucht nach dem Tode; währenddem in den Holländer- und Tannhäuser-Dramen die Erlösung durch den Tod den ganzen Gegenstand der Handlung bildet und die Liebe gleich vom Beginn an im Dienst des Todes auftritt. „Die düst're Gluth, die hier ich fühle brennen, — sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen? — Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem dem Heil: würd' es durch solchen Engel mir zu Theil!“ Und wenn im „Holländer“ die freiwillige Verzichtleistung auf das Leben erschütternd wirkt, so tritt doch im „Tannhäuser“ der Tod in weit erhabenerer Gestalt auf, weil er eben nicht gewaltsam vom Leben herbeigerufen wird, sondern selber einen Lebensfaden nach dem andern in seine Hände sammelt, bis er aller Gewaltsamkeiten Herr geworden, das flackernde Lebenslicht mit freundlicher Geberde gelöscht, und nun in seiner sanften, jungfräulich hehren Gestalt — erlösend, verklärend, daherschreitet! Ach! jetzt erklingen sie vor unseren Ohren, die Engelchöre des Horatio: „Heil! heil! der Gnade Wunder Heil!“ — Und wie deutlich merkt man hier, dass durch diese lebendige Auffassung und Darstellung des Todes auch das ganze Leben einen anderen Sinn bekommt. Nach jeder nur denkbaren weltlichen Moral ist Tannhäuser ein verdammungswürdiger Mensch; selbst der fast allmächtige Vertreter Jesu Christi auf Erden vermag es nicht, ihn aus ewiger Verdammniss zu erlösen; durch den Tod der Elisabeth aber, diesen Opfertod, der einen integrirenden Bestandtheil von Tannhäuser's eigenem Leben bildet, wird uns erst mit überzeugender Kraft Tannhäuser's tiefstes Wesen enthüllt — denn nicht der edele Wolfram und nicht die ganzen anderen frommen Menschen waren es werth, dass die Jungfrau für sie starb, um der Mutter Gottes „reichste Huld nur anzufleh'n für seine Schuld“, — sondern nur Tannhäuser. Himmelhoch

steht Dieser über seiner ganzen Umgebung. Wir schauen hier fast direkt in das tiefste Geheimniss des ganzen Weltwesens und unserer eigenen Seele hinein, und wir empfinden, dass nicht solche höchste Kunst symbolisch ist, sondern dass, im Gegentheil, unsere Begriffe von Schuld, Gnade, u. s. w., nur Nothbehelfe sind, um der Vernunft etwas fasslich zu machen, was sie doch niemals begreifen kann. — Nur die allergewaltigsten Dichter haben diesen Blick in das Unergründliche gethan und was sie schauten auch darzustellen gesucht; nur ein Shakespeare lässt den „Bösewicht“ Richard III den herrlichsten Heldentod sterben und seinen frommen Gegner als praetentiöse Nullität auftreten. Wagner steht hier unmittelbar neben einem Aeschylos und einem Shakespeare; er zeigt sich ihnen ganz intim verwandt; er geht aber weiter wie seine grossen Vorgänger, weil er eben jenem Hauptziel aller Kunst, das vom Dichter Erschaute möglichst vollkommen darzustellen, näher kommt wie sie. Und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich die Behauptung aufstelle, dass zu den weittragenden Eroberungen seiner neuen dramatischen Form — nennen wir sie kurzweg, des deutschen Dramas — die lebendige, charakteristische, bestimmte und bestimmende Darstellung des Todes in erster Reihe gehört. Bei der Vorführung des oben erwähnten Richards des Dritten, z. B., bleibt entschieden etwas Unbefriedigendes; man glaubt dem Dichter, man empfindet die Macht seiner absoluten — geschauten, nicht gedachten — Wahrhaftigkeit, aber es fehlt Etwas, — die Zeichnung der Individualität entbehrt doch des letzten, vollendenden Striches; — an die Stelle der hohen, nie rastenden Thätigkeit des Helden tritt plötzlich, unvermittelt, das Nichts; Er hört auf zu leben, eigentlich tritt er aber nicht in den Tod ein. Gerade hier nun, gerade an diesem Punkte, tritt die unvergleichliche Macht des Dichters Wagner und seines Kunstwerkes hervor. Bei Wagner gelangt eben der Tod selber zur „bewusstvollen Darstellung“; wir verfolgen den Helden bis zu der endgültigen Verflüchtigung seines individuellen Lebens in das Allgemeine, bis er „in des Welt-Athems wehendem All ertrinkt“; und indem wir das thun, findet es sich, dass wir jetzt erst den individuellsten, den ganz und gar charakteristischen, den eigentlich unentbehrlichsten Zug zur Bestimmung der besonderen Persönlichkeit gewonnen haben; und was die Kunst uns in diesem Augenblick ahnend erschauen lässt — ich verweise auf den Schluss von Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, dem Ring (und auch von Parsifal) — das ist was man, von einem ganz anderen Standpunkt aus als dem üblichen, abstrakten, als „die Moral“ des betreffenden Heldenlebens bezeichnen könnte. Schon unsere weisen, indischen Vorfahren hatten es ausgesprochen, dass die Art, wie ein Mann stirbt und wie er ins Jenseits übergeht, das Moment ist, welches für die Auffassung seines ganzen, vorhergehenden Lebens maassgebend ist.

Jedoch, ich muss abbrechen. Denn nicht einen „Vortrag“ habe ich im Sinne gehabt, — sondern, anknüpfend an die heilig-ernste Veranlassung zu unserem heutigen Beisammensein, habe ich nur zu einer Erkenntniss anregen wollen, welche sich ein Jeder für sich aneignen, in welche er in weltabgewandten Stunden sich vertiefen muss. Ist die Anregung verstanden worden, so ist es auch unnöthig auf das Einzelne einzugehen; der Tod im Nibelungenring allein — wo einzig die Rheintöchter am Leben bleiben — würde zu einem langen Vortrag überreichen Stoff bieten.

Um aber sicher zu sein, dass meine Anregung auch wirklich verstanden wurde, möchte ich zum Schlusse noch jenen einzigen anderen deutschen Zeitgenossen unseres Meisters herbeirufen, dessen Bedeutung mit der seinigen vielleicht verglichen werden kann: Arthur Schopenhauer. In einem nachgelassenen Fragmente des grossen Denkers lesen wir: „Für uns ist und bleibt der Tod ein Negatives, — das Aufhören des Lebens: allein er muss auch eine positive Seite haben, die jedoch uns verdeckt bleibt, weil unser Intellekt durchaus unfähig ist, sie zu fassen. Daher erkennen wir wohl, was wir durch den Tod verlieren, aber nicht, was wir durch ihn gewinnen.“ — Meine Anregung bezweckt nun die Erkenntniss, dass noch niemals diese „positive Seite des Todes“ — nicht unserem Intellekt, denn das wäre ja unmöglich, wohl aber — unserem Gefühle so nahe gebracht, dass uns niemals auch nur annähernd so deutlich und überzeugend offenbart wurde, „was wir durch den Tod gewinnen“, wie in Wagner's Kunstwerken. Das ist zwar nur Eines unter Vielem in dem Schaffen des grossen Meisters, aber gewiss ist es nicht ein Geringes; nein! ohne Frage gehört es zu den höchsten Errungenschaften seines Genies.

Am Beginn meiner Ansprache meinte ich, es gäbe für uns keinen Trost; ich muss es wiederholen; denn mit Gefühlen lässt sich nicht rechten, und wer täglich den Tod dieses unvergleichlichen Menschen beweint, der wird sich mit der Erwägung, dass dessen Genie, wie die Menschen sagen, „unsterblich“ ist, nicht trösten können; die echte Herzenstrauer ist wie der Hunger: keine Argumente der Welt vermögen Etwas über sie. An jenem Grabe aber, wo heute unsere Gedanken weilen, ist es wohl erhebend, ja, es ist eine Forderung der Gerechtigkeit, mit dankbarem — ich möchte fast sagen, mit jubelndem — Herzen dessen zu gedenken, dass der grosse Todte, der hier liegt, der Mann ist, der vor allen Anderen es verdient, der Offenbarer vom wahren Wesen des Todes genannt zu werden, der Verherrlicher des Todes!

*

*

*

Verehrte Versammlung! Dem Charakter des Tages entsprechend habe ich es nicht gescheut, Sie zu den ernstesten und tiefsten Betrachtungen aufzufordern. Da man aber in einem solchen geselligen Beisammensein unmöglich auf diesen Höhen dauernd verweilen kann, so möchte ich —

um einen allzu schmerzhaft jähem Uebergang aus einer Stimmung in die andere abzuwehren — mit einem Hinweis auf die „Meistersinger“ schliessen, jenes Werk, welches in knapper, ernst-heiterer Form einen Inbegriff aller Wagner'schen Weisheit enthält. — Als der Junker „Herrn Walther von der Vogelweid“ als seinen Meister genannt hat, meint Beckmesser, dieser wäre „lang' schon todt“, währenddem Hans Sachs, der Weise, mit grossem Ernst und Nachdruck — und indem er freudig gerührt zu dem Jüngling hinaufblickt und beifällig ihm zunickt — die Worte spricht: „Ein guter Meister!“ Hier gilt es, sich Tristan's Frage zu stellen: „Was stürbe dem Tod?“, und Wagner hat uns eben einsehen gelehrt, dass erst durch den Tod, gerade, die Individualität ihre nunmehr ewige Geltung als Abgesondertes, Eigenartiges erlangt. Je gewaltiger nun die Persönlichkeit, desto mehr dient die Zeit dazu, sie in immer schärferer Individualisirung hervortreten zu lassen. Die Verklärung, welche das Individuum im Augenblicke des Todes erlebte, vollzieht sich im Bewusstsein des Menschengeschlechtes langsam, im Verlaufe der Jahrhunderte. Homer, zum Beispiel, von dem uns Plato erzählt, er wäre während seines Lebens wenig beachtet worden, ist jetzt so hoch, so unermesslich hoch in unserer Werthschätzung seiner individuellen Bedeutung gestiegen, dass einige kurzsichtige Gelehrte von der „lang' schon todt“-Schule ihn garnicht mehr zu erblicken vermögen und in Folge dessen die Behauptung aufstellen, er hätte überhaupt niemals gelebt! — Richard Wagner gehört zu diesen Grössten des Menschengeschlechtes; wie Viele unter den Lebenden ahnen auch nur die wahre, individuelle Grösse dieses gewaltigen Geistes? Dazu — zum klaren, scharfen Erfassen der Bedeutung dieses Dichters — gehören Jahrhunderte. Halten wir also das Grab in Ehren, welches den Späteren, die ihn nicht sahen, dafür bürgt, dass Richard Wagner gelebt hat; und wenn die Beckmesser, die wie die Heuschrecken überall herumspuken, achselzuckend meinen: „Ach, lang' schon todt!“, — so halten wir an unserer Ueberzeugung unerschütterlich fest, dass unser Meister für die Welt kaum erst geboren wurde, und dass die wirklich Weisen unter den Menschen noch nach Jahrhunderten und Jahrhunderten gerührt und ehrfurchtsvoll von ihm sprechen werden: „Ein guter Meister!“

Ein König.

Dichtung von Heinrich von Stein.*)

Eine düstere Werkstatt zu Paris. — Ein Knabe an seiner Arbeit; im Hintergrunde, ihn beobachtend, ein Unbekannter.

Der Fremde.

Du Königskind!

Des königlichen Kindes müde Locken,
Ihr goldnen Locken! — Doch du hörst mich nicht,
Bist fleissig — Oh, es klaget deine Hand
Wohl wider solchen Fleiss; er ist so starr,
Und starr der Blick — und diese Hand,
Die Rosenhand der schönsten Königin — —
Nun schweigst, ihr meine thränenreichen Klagen,
Hier, dieses trockne Auge lehre euch.
Du stiehl ein Stücklein Sammt von seinem Kleid
Und fliehe weit von hier und weine dann
Ob solchem Tuch. Du allzukühner Held,
Befreite all dein Können auch dies Kind,
Befreit es nimmer doch dein banges Herz,
Das todeswund in solchem Anblick ward.

(Vortretend:)

Auf! Fort von hier mein Kind! Dich ruft ein Freund,
Hör' deiner Mutter Freund.

(Der Knabe blickt ihn mit grossen Augen an, ohne sich zu regen, und wendet sich zu seiner Arbeit zurück.)

Du bist's nicht mehr,
Dem ich die Hand geküsst auf ihrem Schooss.
Vergasst du ihrer auch, und bist du krank,
Krank, düstersinnig worden?

(Er nähert sich dem Knaben.)

Kind von Frankreich!

Ich will dich knieend grüssen, will dich wecken.
Trau deinem Stern! Doch nein! Vergiss dich völlig,
Sieh, hier, in meine Augen: diesen Sternen
Vertraue dich; du bist in ihren Thränen,
In meiner Liebe bist du, der du warest.

(Der Knabe wendet sich ihm zu, mit einer ersten Regung der Ergriffenheit.)

Erwache, Kind! und wirf die Hüllen ab,
Die düstren Fesseln deines Königsgeistes.
Wach' auf und blick' mich an! Befreie dich,
Und du bist frei durch meiner Liebe Macht,
Durch meines Mitleids ganze Liebeskraft.

*) Aus den Scenen der Revolutionszeit, deren Abdruck mit „Marat's Tod“ in den „Bayreuther Blättern“ 1893 Stück X begonnen wurde.

Der Dauphin. Du liebst mich, Fremder, Guter?

Der Fremde. Fremd dein Freund?

An jenem Abend — und der Blitze Licht
 Erleuchtete des Gartens finstre Gänge —
 Allein du auf dem Schooss der Königin;
 Sie wacht, dich zu behüten, selber schutzlos,
 Und in der Ferne, von der Strasse her,
 Empörter Weiber Aufschrei —

,Königin!

,Erschreckt nicht! Fliht nicht weiter, traut auf mich!
 ,Stützt euch auf meinen Arm, ich führe euch,
 ,Wo euer Ohr das Lärmen nicht beschwert,
 ,Und wo ihr ruhen mögt, und dieses Kind.
 Da küsst' ich deine Hand auf ihrem Schooss,
 Vergasest du's?

Der Dauphin. Allein an jenem Abend —

Der Blitze Licht — der Garten —

Der Fremde. Dann, nach Jahren

Die düstre Nacht der Flucht. Die Peitsche schwang
 Ein lust'ger Schwager — Hei! sie schallte laut,
 Und durch der Vorstadt Strassen sausten wir,
 Als gält' es einer Hochzeit — du besinnst dich:
 Du jauchtest laut, indess der König bebte
 Und deiner königlichen Mutter Mienen
 Die prahlerische Lustigkeit der Fahrt
 Gespenstisch Lügen strafte. — Jener nun —

Der Dauphin. Du warst's, der uns entführt in jener Nacht —

Machst abermals ein Ende — machst du nicht?

Fersen. Ein Ende allem Leid! Dort licht und still,
 Das Meer, das heil'ge Meer aus deinen Träumen —
 Der Träume räthselhaftes Glück, die Freiheit
 Winkt dir aus seinen Wellen; und wir flieh'n
 Und finden eine Insel über'm Meer
 Und hohe Bäume, stolze Thiere, Früchte
 Und Blüthen deiner Träume — in der Hütte
 Der Mutter Bild — dort schlafe wieder, Knabe,
 Der Meerelüfte Licht kost deine Locken, —
 Nur hier erwache! Komm, entfliehe eilig,
 In meine Arme — komm!

(Er zieht den willenslosen, wie traumbefangen sich ihm anschmiegenden Knaben an sich.
 Ein Knabe, der mit ihm gekommen und bisher im Hintergrund verblieben war, tritt an den
 Arbeitstisch des Dauphin.

Die innere Thüre der Werkstatt öffnet sich. Simon, der Schuhmacher, tritt heraus. Sein erster Blick fällt auf den fremden Knaben an der Arbeit; mit einem Satze steht er in der Thüre, dicht vor Fersen, welcher eben entschlüpfen wollte.)

Simon. Halt Bürger! Mit dem Kind Capet, was sinnst du?

Fersen. (vor der kräftigen Gestalt des Handwerkers machtlos erscheinend, begegnet ihm, wie einer Erscheinung, die er verscheuchen will:)

O guter, würd'ger Mann, verzieht — ach Meister,
Noch einen Augenblick, und wir entflohen —
Küsst euer Weib — Macht würdigen Camille's
Die besten Schuh — Schenkt uns den Augenblick!

(Sich besinnend, fällt er ihm zu Füßen:)

Ja, lasst uns fliehn! Ihr kräft'ger, guter Mann,
Gewährt's. Ich täusch' euch nicht, verderb' euch nichts.
Hier diesen Knaben nehmt in eure Lehre,
Es ist ein braves Kind, sei euch ein Sohn, —
Ein armer Knabe aus Paris, voll Kraft,
Voll Dank und Fleisses. Wohl, so heisst mich aufstehn! —
Habt ihr ein Kind? Sagt mir's! All meine Hilfe,
All meines Lebens letzten, armen Kräfte,
Entrann nur dieser hier, gehören euch,
Gehören eurem Kind und seinem Glück,
Ich schwör' es euch — und bin nicht von den Euren,
Dass meinen Eid ich bräche —

Simon.

Haltet ein

Und lästert nicht. Lasst mich euch Rede stehn.
Ihr nehmt mir meinen Sohn mit diesem Kind.
Capet litt nimmer Noth, ihr irrt euch, Mann!
Ihr wollt ihn retten? Ich hab' ihn errettet
Von königlicher Lüge. Dieser da,
Der könnte mir so lieb nicht sein, er könnte,
Ist er schon kräft'ger, nicht so emsig sein,
Als dieses starke, stille Kind. Die Wahrheit
Bekenn' ich euch, wie ihr euch wahr berüht,
Und sag' euch ohne Hass: Wärt ihr ein Prinz,
Der Artois — wer sonst — ich kenn' sie nicht —
Nicht anders dann hätt' ich euch zu begegnen. —
Bleibt selber hier! Verberget euch bei mir
Und lernt das Glück des neuen Frankreich kennen.
Ein Tag, und keine Flucht erleht ihr mehr.
Bleibt, guter Mann! Lernt Arbeit, Glück der Arbeit:
Des Bürgers Königthum begnade euch.
Ich liebe diesen Knaben, gönnte ihm
Wohl jedes Königreich der Welt, missgönne

Ihn jedem Throne; besser, ja weit besser
Acht' ich ihn hier des Volks, der Arbeit Dauphin.

Fersen.

O strenger Mann, kennt ihr die Freiheit nicht,
Und nennt sie doch als eures Kampfes Preis?
Saht ihr das Meer je? Nicht den Strand voll Schiffe,
Das freie Meer, das stille, weite Meer — —
Lasst uns aus eurer königlichen Frohn,
Auch dieses Königthum verschmäh'n wir nun,
Und keinem Throne rett' ich dieses Kind.
Wir haben einen König sterben sehen,
Uns grauset vor entseelter Majestät.
Denkt nicht, ich sei ein Prinz, denkt nicht, ich komme
Des Prinzen wegen. Seht, mein wildes Leben
Ward einmal Wonne: als es Jene sah,
Die ihr gerichtet habt, um Jene werb' ich,
Nun, da sie todt ist — und dies ist ihr Sohn.
Ach, wollt ihr meine Liebe darum schmähen?
Ach, wollt ihr mich um dieses Kind belehren,
Und was ihm dienlich sei? Auch meine Hand
Lehrt euch in mir den arbeitsamen Mann
Erkennen; denn gehorsam eurer Frohn
Verweilt' ich hier manch' sehnsuchtsvolles Jahr, —
Der adelige Sohn des freien Nordens
Zum Knecht geworden, — weil ich diesen suchte
Und meiner Freiheit nicht geniessen wollte,
So lange dieses Kind nach Freiheit bangt.

Der Dauphin

(der im Zuhören, als ob er sich vergeblich bemühe, ihn zu verstehen,
immer trauriger geworden ist:)

Jetzt, ja jetzt bangt mir; nimmermehr vordem.
O, streitet nicht. Lasst mich besinnen. Seht,
Mir ist, als lieb' ich meine Arbeit, ja
Als kenntet ihr mich nicht, und dieser Mann
Kennt mich und lobte meine Arbeit oft.
Ihr liebt mich? Wohl, ich lebe gern und liebe
Die Werke meiner Hand. Lasst mich gewähren.
Ihr störtet mich. Ihr wecktet mich zur Unzeit.

Fersen.

Still, still! Oh schweig, um Deiner Mutter willen!
Wer sprach? Du nicht — das kam mir nicht von dir,
Den ich in meinem Herzen liebend trage:
So bist du bei mir, folgst mir weit von hier —
Komm! komm! Dies alles schwinde! Denke doch,
Du königliches Kind, du lieber Traum,
Dass einstens du getrost erwachen mögest,

Wie ich dich kenne, wie in mir du lebst —
 Weit, weit von hier, denn dies ist Traum und Nacht.

Der Dauphin. Ach wär' es so! Meint ihr, es käme so?
 Könnt' ich euch lieben, könnt' ich dann euch folgen?
 Zu leben lieb' ich, und zu schaffen — hier
 Mit dieser Hand — euch Beide lieb' ich nicht —
 (Fersen wendet sich ab.)

Simon (für sich.)

Ich könnt' ihm zürnen drum, der ihn gerettet
 Aus Klauen gier'ger Geier. Doch Geduld,
 Er ist mein Sohn und ihr ein gutes Kind,
 Ich will dem Leben, das er liebt, vertraun.

(Zu Fersen:)

Nun fahret wohl, ihr träumerischer Held,
 Ihr zauberischer Retter und Befreier,
 Und schaukelt euch auf öden Meereswogen,
 Wie ihr begehrt — hier ruft euch keine Noth.
 In euch verbirgt sich bittre, bange Noth,
 Die heilt auf eure Weise; lernt von uns,
 Die hier getreu der eignen Weise leben.

Fersen.

Das hört das Kind und widerspricht ihm nicht,
 Und glaubt ihm — wenn aus diesen wirren Blicken
 Ein Glauben spricht. Ach, ist er mir gestorben,
 Hat ihn der Mann mit seinem Thun gemordet,
 Indess er seiner Rettung sich erkühnte?
 Ja, ist's des königlichen Knaben Leiche,
 Entseelte Majestät — mir grauset. Fort —
 Sofern du kannst. Nun scheid von dem Auge,
 Nun scheid von dem hehren Angedenken,
 Und von dem Orte, den ihr Blut geweiht hat.
 Auch dies ihr Blut, das du beleben wolltest,
 Erheuchelt nur den Schein des warmen Lebens.
 So stirb auch du! Und willst du leben, eile
 In deine Heimath, und zu deinem Feld
 Und zu dem Mutterboden, der behüte
 Dein krankes Herz, dass es nicht gar verblute.

Simon (zum Dauphin:)

So recht, ich wusst' es wohl und that danach:
 Du bleibst bei mir, mein Kind. Ja, Morgen ist's
 Und keines Nordens Mondschein-Zaubernacht.
 Und einst liebst du mich auch. Einst, wenn die Hand
 So hart und braun, wie diese hier, geworden,
 Und wenn du also König worden bist.

Der Dauphin (vor seiner Hand zurückschauernd:)

Euch lieben?! Wisst ihr, wen ihr bei euch hegt?

(Zu Fersen:)

Wisst ihr, wen ihr umwerbt? Der nun euch heisst,
In euer Land zu kehren, tapfrer Freund —
Sorgt nicht um mich.

(mit einem geheimnissvollen stolzen Lächeln)

Ich bin der König, bleibe

In meiner guten Stadt Paris.

Musikalisch-dramatische Parallelen.

Beiträge zur Erkenntniss von der Musik als Ausdruck.

Gesammelt von mehren Wagnerianern,
erläutert durch Einen.

1891/2.*)

„Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner, und nicht
„blos angenehmer Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemüthes
„durch analogische äussere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun
„jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Ge-
„setzen der Nothwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Nothwendigkeit
„und Bestimmtheit auch auf die äusseren Bewegungen, wodurch sie aus-
„gedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie ver-
„mittelst jenes symbolischen Aktes die gemeinen Naturphänomene des
„Schalles (wie des Lichtes) an der ästhetischen Würde der Menschen-
„natur partizipiren können. Dringt nun der Tonsetzer in das Geheimniss
„jener Gesetze ein, welche über die inneren Bewegungen des mensch-
„lichen Herzens walten, und studirt er die Analogie, welche zwischen
„diesen Gemüthsbewegungen und zwischen äusseren Erscheinungen statt-
„findet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften
„Seelenmaler. Er tritt aus dem Reiche der Willkür in das Reich der
„Nothwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler,
„der den äusseren Menschen, doch dem Dichter, der den inneren zu
„seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen.“

(Schiller.)

*) Seit etwa 15 Jahren ward für diese Arbeit gesammelt, seit 5 Jahren lag das Material zur Sichtung und Bearbeitung bereit, vom November 91 bis zum Februar 92 ist dann die ganze Arbeit entstanden. Nur Raum-Mangel in den Bayr. Bl. verhinderte eine frühere Veröffentlichung.

Einleitung.

Die unserer Betrachtung vorausgehenden Worte Schiller's sind vor 100 Jahren (1794) geschrieben worden, veranlasst durch die Dichtungen Matthisson's, in einem Vergleiche zwischen Poesie und Landschaftsmalerei.

Die dort auftauchende Musik hauchte dem Dichterwort eine Prophetenstimme ein. Wir glauben heute darin Wahrheiten verkündet zu hören über ein „Kunstwerk der Zukunft“, das inzwischen zum Leben kam.

Ein halbes Jahrhundert musste vergehen, da stand der unsterbliche Geist Schiller's, wenn wir ihn gegenwärtig denken bei allen Schicksalen seiner deutschen Kunst, nicht mehr vor Matthissons poetischen Landschaftsbildern, sondern vor dem künstlerischen Menschenthum des Tannhäuser.

Nicht lange danach schrieb der Schöpfer des Tannhäuser, der „Musiker“, die folgenden Sätze, die Manchem nun wie Inspirationen des ahnungsreichen Geistes aus dem vorigen Jahrhundert klingen mögen, während sie uns vielmehr das tönende Bewusstwerden der aus der Musik ermöglichten dramatischen Poesie unserer Tage bedeuten:

„Ich war von nun an, in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten, zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im Voraus bewusst war; ich hatte dieses Vermögen soweit geübt, dass ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Nothwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks mir in der Weise angeeignet gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Ich hatte sie jetzt inne wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich nicht mehr um das Formelle des Ausdruckes sorgen: er stand mir zu Gebote ganz, wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzutheilen. Das in der musikalischen Sprache Ausdrückende sind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen; sie drückt den von unserer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühls und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen. Die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher

Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache.“ (Ges. Schr. IV. 386 ff.)

„Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker bisher auch bereits sich eingebildet, mit Gedanken oder Kombinationen von Gedanken zu thun zu haben. Wenn schlechtweg musikalische Themen „Gedanken“ genannt wurden, so war dies eine gedankenlose Anwendung dieses Wortes. Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsgehalt als einen vergegenwärtigten kundthun. Dies kann sie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist.“

„In der Melodie wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und überzeugend, als scharf begränzte, zu plastischer Individualität gestaltete, menschliche Erscheinung kundzugeben.“

„Das musikalische Motiv, in das — so zu sagen vor unsern Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoss, ist ein nothwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr theilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit.“ „Wie die Gebärde von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelte; wie die Versmelodie vom blossen Gedanken einer Empfindung bis zur gegenwärtigsten Kundgebung einer Empfindung vorschritt, — so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters, das aus beiden Momenten seine gestaltende Kraft gewann. Wenden wir diese ausserordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Instrumentalsprache nun auf die Momente des Drama's an, wo sie vom Dichter nach einer bestimmten Absicht in Wirksamkeit gesetzt werden soll, so hätten wir uns nun darüber zu verständigen, woher diese Sprache die sinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen sie sich der dichterischen Absicht entsprechend kundgeben soll.“ (Ges. Schr. IV. 230. 178. 231/2.)

Wir werden dadurch hingeführt auf das musikalisch-dramatische System der „Leitmotive.“

Dass sich gerade dieses thörichte Wort bei uns eingebürgert hat, ist ein Unglück, wofür es nur einen zweifelhaften Trost in der Thatsache gibt, dass eben kein besseres zu finden war.

Wir sind überhaupt bei der Uebertragung musikalischer Dinge in das Gebiet der Begriffe auf mehr oder minder symbolische Nothbehelfe, umschreibende Gleichnisse, andeutende Wortspiele angewiesen. Das Leitende im Begriff des „Leitmotivs“ aber verleitete nur zum Missverständniss. Man musste denken, — wenn man es nicht schon besser wusste —, dass diese musikalische Formen das logische Verständniss für die Musik von Aussen her durch deren sonst undurchdringliche Labyrinth zu leiten habe.

In Wahrheit bezieht sich ganz richtig das Leitende einzig auf das dichterische Element im Kunstwerke. Die „Leitmotive“ sind streng genommen nur in der dramatischen Dichtung zu suchen. Was ihnen in der Musik entspricht, ist vielmehr der an sich rein musikalische Ausdruck eben dieser im Drama gegebenen, den Verstand durch das Drama hindurchleitenden Motive. Daneben gibt es in der Musik auch andere Motive, die nur zum Ausdrucke der Stimmung oder Empfindung dienen, woraus die dramatische Aeusserung, Wort oder Handlung, erst hervorgeht. Vom musikalischen Standpunkte aus bedeuten diese, wie jene Motive gleicherweise nur die thematischen Ausdrucksformen, aus denen das Musikstück, hier zunächst die Scene, dann das ganze Drama geschaffen wird. Bei der Symphonie findet dieses Schaffen eben im symphonischen Style statt, beim Drama im dramatischen, d. h. nach den „dramatischen Leitmotiven.“

Um die Musik vor Missverständniß möglichst zu bewahren, hätte man besser gethan, den wer weiss woher zugeflogenen und von Anfang an fest eingenisteten Begriff des „Leitmotives“ bei Zeiten zu ersetzen durch einen etwas vorsichtigeren und verständigeren, wenngleich eine völlige Deckung von Ding und Begriff niemals zu ermöglichen war. Im Anschluss an die eben versuchte Auseinandersetzung, könnte man vielleicht das Wort: Ausdrucksthemen bilden wollen. Weiter ging freilich schon Franz Liszt, als er von den „Leitmotiven“ das schöne Wort sprach, dass „die Melodie gewisse Erregungen nicht nur ausdrücke, sondern darstelle.“ Auch Einer von uns hat gleichnißweise von den Motiven als musikalischen „Darstellern“ gesprochen. Aber nun ist es zu spät, um kühnliche Neuerungen einzuführen, und wir mögen daher an dem bisher üblichen Worte festhalten, nur mit dem klaren Bewusstsein, dass es die Sache nicht wirklich ausdrückt, geschweige „darstellt“, sondern nur ein überkommenes Erkennungszeichen, eine „Marke“ ist, ebensogut oder ebensoschlecht, wie jede begriffliche Sonderbezeichnung (Benennung) eines einzelnen „Leitmotives.“ —

Ist nun Musik überhaupt Ausdruck, so wird sie diese ihre Eigenart auch überall bewahren, nicht allein in den verwandten Ausdrucksformen eines einzelnen Werkes, die eben darin zu dessen Themen werden, noch einzig vor dem dichterischen Bewusstsein, das den an sich immer reflektionsfrei geschaffenen musikalischen Ausdruck in sicherer Beziehung erhält zu bestimmten poetisch-dramatischen Motiven, die eben die „Leitmotive“ des dramatischen Kunstwerkes bilden.

Dieses weitere Gebiet, wo die Ausdrucksthemen eines Werkes als Ausdrucksformen der Musik überhaupt erscheinen, ist dasjenige der hier zu betrachtenden, sogenannten „Parallelen.“ —

Musik ist Ausdruck. Sie drückt Empfindungsgehalte aus. Verwandten Empfindungsgehalten entspricht verwandte Ausdrucksform.

Dies sind die unumstößlichen Grundsätze, zu welchen Mehre von uns, unabhängig, manigfache Belege aus den Werken gesammelt haben, die wir hier mittheilen wollen.

Dass man von so verschiedenen Seiten her auf die selbe Sache gerieth, trägt dazu bei, ihren Werth zu beglaubigen, und uns zu unserem Werke zu ermuthigen. Auch werden, wenn einmal ausgesprochen, unsere Betrachtungen gewiss bei einer Menge musikalisch „hörender“ Laien den Eindruck machen, als redeten wir von einer ihnen längst bekannten, oft schon bemerkten Sache.

Man pflegt mit vollem Rechte zu sagen: jedes Werk Wagner's sei wie eine Welt für sich, habe seinen nur ihm eigenen Ausdruck, an jedem Einzeltheile erkenne man sofort das Ganze, wozu es gehören müsse.

Man sieht darin, mit Goethe, gerade ein Zeichen des Genies; denn: „Nichts setzt eine stärkere Phantasie und Dichtungskraft voraus, als den Schein eines dem Stoff entsprechenden Totaltons über ein ganzes Werk zu verbreiten.“

Dennoch finden wir, dass in jedem dieser so durchaus unterschiedenen Werke die selben Einzeltheile (Ausdruckformen) auftreten.

Wir sagen kurz: „die selben“, meinen aber damit, genauer bezeichnet, Folgendes: vom Gesichtspunkte des Werkes, dieser bestimmten poetischen Welt aus betrachtet, unterscheiden sich jene Einzeltheile, aber vom Gesichtspunkte der Musik, des musikalischen Ausdrucks überhaupt betrachtet, sind sie verwandt, ähnlich, bis zur Gleichheit. —

Wie jedes Werk für sich einen einheitlichen Ausdruck gefunden hat aus der Bestimmung durch die Dichtung, so haben alle Werke mitsammen ihre Ausdruckseinheit im Wesen der dramatischen Musik und aus deren Bestimmung durch das Genie ihres Meisters.

Wie ferner in jedem Werke die Einheit des Ausdrucks in den Einzelformen der sog. Leitmotive sich stylistisch bekundet, so verbindet ein Stylgesetz alle Werke durch die Einzelformen der Parallelen.

Wir haben das Stylgesetz oben genannt. Seine Bestimmtheit verdankt es dem Umstand, dass in unserem Kunstwerke die Musik nichts anderes als nur Ausdruck, Ausdruck des Empfindungsgehaltes der dramatischen Dichtung ist.

Die Leitmotive wären nicht, ohne die bestimmte Dichtung. Die Parallelen dagegen sind überall, werden uns aber erst mit Hilfe der Bestimmungen aus der Dichtung deutlicher bestimmbar. Dort also überwiegt die dichterische Bestimmung, hier der musikalische Ausdruck.

„Leitmotive“ kennt man erst, seit es musikalische Dramatik im strengen Sinne gibt. Ansätze allerdings lassen sich nachweisen für Beides auch schon in früherer Kunst. (Erinnerungsmotive.) Parallelen aber hat es zu jeder Zeit gegeben, oder konnte es immer geben, denn alle Musik hat Empfindungsgehalte auszudrücken gehabt.

Es ist jedoch zu bedenken, inwieferne die Empfindungsgehalte einer nur musikalisch sich äussernden, subjektiven Künstlerpersönlichkeit sich unterscheiden müssen von den Empfindungsgehalten künstlerischer (poetischer) Objekte, die der Musiker mit seinem Seelenathem erfüllt.

Sie müssen sich unterscheiden, wie Lyrik und Dramatik.

Der Lyriker, obwohl im Grunde immer in der selben Sphäre, möchte in jedem Moment des Empfindens etwas Neues sagen, sich um Alles in der Welt nur nicht wiederholen. Denn „immer in Einer Sphäre und dennoch immer neu zu bleiben, ist das Vorrecht eines sehr grossen Genies.“ Dies hatte schon Lessing gesagt, ohne zu ahnen und ahnen zu lassen, inwieferne die Neuheit in der Einheitlichkeit gerade in der dramatischen Musik der Zukunft sich bewähren würde.

Ein älterer Musiker hätte sich selbst Erfindungs-Armuth vorgeworfen, wenn er sich, mit Bewusstsein, in Melismen wiederholt hätte, die nicht lediglich konventionelle Bedeutung hatten, sondern für „musikalische Gedanken“ galten. Man nannte solche Fälle früher Autoklopie.

Parallele Ausdrucksformen als Themenbildungen wurden vielmehr mit Absicht vermieden; oder aber, wurden sie mit Absicht angewandt, so war es nur in dem Falle, dass sie älteren, verschollenen Werken entnommen und in neuere, fortlebende hinübergerettet wurden. Da erschien dann in verschiedener Sphäre das Alte wie neu.

Das letzte Beispiel dafür ist wohl noch der Nonnenchor aus dem „Liebesverbot“, der im „Tannhäuser“ als Rom-Motiv seine Unsterblichkeit gewann.

Diese gewisse Willkür, welche noch über der Nothwendigkeit des Ausdrucks walten konnte, erklärt sich leicht.

In der älteren Musik war eben die Bestimmung des Gegenstandes für den Empfindungsausdruck nicht maassgebend gewesen. Dies konnte erst mit dem Siege der Dramatik stattfinden. In Folge dessen war auch die Bestimmbarkeit der Ausdrucksformen bis zur Unmöglichkeit schwierig, ohne dass der seelische Ausdruck der Musik als solcher selbst deshalb (musikalisch) „unbestimmt“ gewesen wäre.

„Unbestimmt“ wäre der von der Poesie, den Gegenständen, nicht bestimmte Ausdruck nur dann gewesen, wenn er an sich schwach, schwank und formlos gewesen wäre, wenn er nicht vermocht hätte, von Herzen zu Herzen zu dringen. Das Gegentheil dessen, was er gethan! Er bewegte

sich nur äusserlich mehr in gewissen, ursprünglich aus den Gebärden abgeleiteten, später mehr oder minder konventionell gewordenen Formen, die der absoluten Musik das „Bestimmte“ für die Phantasie vermitteln mussten, was dem Gefühle innerlich schon ureigen war.

Sonach vermag man die Parallelen der älteren Musik im Allgemeinen nur erst als formale Gleichklänge zu erfassen, nicht aber weiter durch bestimmtere Beziehungen begrifflich zu erläutern. Denn dies ermöglicht uns erst das Drama, insoferne es das poetische „Programm“ für den musikalischen Ausdruck darbietet, oder auch die sogenannte „Programm-Musik“, insoferne sie gleichfalls den Empfindungsgehalt besonderer dichterischer (gleichsam dramatisch erschauter) Motive und Gegenmotive zum reinmusikalischen Ausdrucke bringt. Allerdings drücken thatsächlich jene formalen Gleichklänge musikalische Gleichheiten aus, aber indem sie eben absolut musikalisch sind und bleiben, fehlt uns jede Hilfe, sie begreiflich zu machen, ausser durch das wortlose musikalische Gefühl selbst, oder — durch ungenügende schiefe Wortbildungsversuche. —

Um nur einige wenige Beispiele älterer Parallelen anzuführen, sei aus der klassischen Musik erinnert an Mozart's „Titus“, der für die Worte: „Herrschen wäre Seligkeit!“ sich des parallelen Ausdrucks bedient zu Tamino's Gesange: „Ewig wäre sie dann mein!“

Die Dramatik setzt uns hierbei in den Stand, zu erklären, dass der Empfindungsgehalt, der solchen parallelen Ausdruck gewann, an beiden Stellen dichterisch charakterisirt ist durch eine enthusiastische Verbindung von Liebe und Macht: durch Liebe veredelte Macht im Falle des Götterliebings auf dem Throne, und zur Macht, zum Besitz gelangende Liebe im Falle des Geisterschützlings im Zauberreiche.

Die romantische Musik bringt uns ein Beispiel der Naturstimmung, mehr lyrischer Art, in den Gesängen Weber's aus dem „Freischütz“: „Wenn sich draussen Blätter regen“ und aus der „Euryanthe“: „Unter blühenden Mandelbäumen.“

Hier scheint der lyrischen Empfindung des Sängers durch das verwandte Naturmotiv mittels der Phantasie nur die leise und unwillkürliche Anregung gegeben, dem musikalischen Ausdrucke den wiegenden Charakter sehrender Träumerei zu verleihen.

Nicht versagen können wir uns, hierbei zugleich daran zu erinnern, dass musikalische Parallelen Weber auch mit seinem grössten Nachfolger auf dem musikalisch-dramatischen Gebiete verbinden.

So ertönte das Ring-Motiv der Nibelungen-Musik schon im Orchester die „Euryanthe“, dort, wo „Emma's Luftgestalt“ die Worte in den Mund gelegt werden: „Aus gifterfülltem Ring sog ich den Tod“. (I. Akt Nr. 6.) Aber nicht der „Ring“, sondern — wenn man uns das Wortspiel erlauben will — das zauberisch „Umringende“ ist das verbindende Ausdrucksmotiv.

Viel bekannter und wohl von je schon bemerkt ist die Parallele zwischen der melodischen Phrase des Königs bei der Begrüssung Lohengrins: „So nahst Du uns von Gott gesandt“ und der dreimal den „Gottgesandten“ im „Freischütz“, den Eremiten ausdrücklich charakterisirenden musikalischen Wendung: „Wer legt auf ihn so strengen Bann?“ — „Leicht kann des Frommen Herz auch wanken“ — „Drum finde nie der Probeschuss mehr statt.“

Nicht beachtet aber ward bisher der interessante Umstand, dass auch die erste Hälfte dieser Gesangsphrase des Eremiten mit verwandtem Schlusse in der Ensemble-Stelle des „Lohengrin“ Kl.-A. S. 60, 2, Takt 6—8 erklingt, wenn der König in der gleichen Beziehung auf den Helden singt: „Du hast gewahrt das Recht der Frommen.“ Der parallele Gemüths-begriff der „Frommheit“ bemächtigte sich hier sogar auch des Wortlautes, während doch die musikalische Figur nichts Anderes ist, als eine melodische Steigerung des Preismotives der „Männer“: „Heil Deiner Fahrt!“ —

Der gemeinsame Gesamtausdruck aller dieser Stellen aber, worauf es hier allein uns ankommt, lässt sich etwa bezeichnen als ein feierliches und dabei herzliches Pathos einer Seele von geistigem Adel bei bedeutender eindringlicher Ansprache.

Besonders der schwungvolle Anfang, der wie mit autoritativ überlegener Sicherheit etwas Grosses, Schönes, Freies einzuführen scheint, war in diesem Sinne wohlgeeignet, auch jene Rede des Hans Sachs am Schlusse der „Meistersinger“ mit einer aus dem Vorspiele bekannten Fortbildung der Meistersinger-Motive zum melodischen Gesang zu erheben: „Drum denkt mit Dank daran zurück.“

Es ist nicht „Zufall“, dass — zufällig — die selbe Phrase im „Freischütz“ einmal mit dem selben „Drum“ rednerisch bedeutend eingeleitet ward: „Drum finde nie —!“ Das Zufällige liegt einzig in der gleichen Wortanwendung — hätte es besser geklungen, Weber würde ebenso gern die Worte „Finde denn nie —“ im gleichen Ton komponirt haben. Was aber in jenem, anscheinend so ganz abstrakten „Drum“ intim wirksamer Gefühlsinhalt ist, dies bedeutsam Einführende einer solchen feierlich-herzlichen Ansprache, das eben liess die Musik mit Bestimmtheit „im gleichen Tone“ sich äussern.

Denn, vergessen wir nur Das nicht: wir haben es überall mit Lebens-äusserungen der Musik zu thun, nicht mit künstlerischen Absichten des Musikers, und zwar auch da, wo die bewussten Momente zunehmen, und zugleich die „Parallelen“ uns erst recht bewusst werden: in der „modernen Musik.“ —

Aus dieser modernen Musik tritt uns Liszt mit vielen Beispielen entgegen. Die Wirkung des Gegenstandes, die poetische Anregung, die Vermittelung der Phantasie, an Stelle der formalen Gewohnheit, macht sich immer entschiedener geltend.

Italien! Die sonnige Heimath der Musik! Es weht uns davon im Petrarca-Sonett (Nr. 123) „wie linder Luftzug“ entgegen; und so ertönt es genau wieder in jenem Liede „Bist du!“ zu den fast gleichen Worten: „Mild wie ein Lufthauch, ein Lufthauch im Mai!“ und bei der Wiederholung: „Klar wie der Himmel, der Himmel in Rom!“ —

Die Zigeuner! Ein anderes Bild! Die Heimath der Musik nicht so sehr als des „Musikanten“, der im Genius zum Musiker, zum Heimathschaffer einer neuen Musik werden sollte! — Es ist bekannt, dass die Weise des Liedes „Drei Zigeuner“ ihre Parallele hat im Anfang des Es-dur-Concertes, auf dessen Thema Liszt die Worte zu singen pflegte: „Das versteht ihr Alle nicht!“ Das Wesen der Zigeuner lehrt uns Liszt's Schrift über dieses musikalische Wundervolk seines Geburtslandes verstehen.

Hier spielt nun schon deutlich der Gegenstand selbst als musikalische Volksweise hinein. Mehr im Geiste der freien Parallele unserer grossen Dramatik wäre die verwandte Naturstimmung der feuchten Kühle eines bewegten, verfließenden Elementes, wie sie tönend wird in der wogenden Begleitung zu den Worten der „Lorelei“: „Die Luft ist kühl und es dunkelt“, und dem entsprechend auch in dem Liede „Ich möchte hingeh'n“ zu dem Verse: „Ich möchte hingeh'n wie der Thau im Thal!“

Der verwandte Empfindungsgehalt fand den verwandten Ausdruck.

Das selbe Lied enthält ein Motiv, das in der dramatischen Musik zu grosser Bedeutung kommen sollte. Es ist ein Sehnsuchtsmotiv.

Ehe wir es nun hier benutzen, um von ihm in das Reich der Dramatik selbst hinüber geleitet zu werden, wollen wir darauf noch aufmerksam machen, dass sein Untergrund, der (chromatische) Aufstieg der Töne, mit eigenthümlicher Einsatzwendung, auch die melodischen Anfänge der beiden Lieder: „In Liebeslust, in Sehnsuchtsqual (o höre mich!)“ und: „Morgens steh' ich auf und frage (kommt fein Liebchen heut?)“ charakteristisch ausdrucksvoll beherrscht.

„Ich möchte hingeh'n wie das Abendroth.“ Schon die Worte könnten an die im Abendglüh'n entschwebende Seele Isoldens gemahnen. Wenn es dann gegen den Schluss des Liedes mit tragischem Ernste heisst: „Du wirst nicht hingeh'n wie das Ahenroth, du wirst nicht stille wie der Stern versinken“ („Versinken! Ertrinken! Unbewusst!“), dann erscheint ein Motiv im leisesten Zwischenspiele der Begleitung, das den melodischen Charakter dieses Liedes in eine enge Plastik zusammenfasst. Und dieses Motiv, an dieser Stelle, es ist nichts Anderes als das Sehnsuchtsmotiv, woraus sich auf dem Gebiete der Dramatik ein ganzes musikalisch-dramatisches Wundergewebe, die Tristan-Musik, entspinnen sollte.

Hiermit ist schon angedeutet, dass im Liede und im Drama das parallele Motiv selbständig sich gebildet hat. Dort ward aus dem Liede das Motiv, hier aus dem Motiv das Drama. Aber in beiden Fällen war der aus-

zudrückende Empfindungsgehalt eng verwandt. Die beiden Künstler schufen unabhängig aus der vollen Ursprünglichkeit des empfindenden Musikers; aber ihre Phantasie war vom verwandten poetischen Gegenstande bestimmt.

Diese moderne Schaffensweise brachte die beiden Künstler noch öfter im Ausdruck einander so nahe, dass es leicht ward zu behaupten, dieses und jenes Motiv habe der eine Freund vom andern; wobei es dann nur verwirrend wirkte, dass sich mitunter sogar die Unmöglichkeit der gegenseitigen Kenntniss nachweisen liess.

Wir erinnern an das Arbeitsmotiv der Nibelungen, das so auffällig auch in Liszt's „Idealen“, aus dem Thema des „Ideals“ selbst hervorgegangen, den Empfindungsgehalt der Arbeit („Beschäftigung, die nie ermattet“) ausdrückt, und an die zum Mindesten anklingenden Glocken des Gralstempels, wie sie lange vorgeahnt den „Chorus mysticus“ der Faust-Symphonie feierlich ausläuten.

Dagegen beruht, wie bekannt, das Gralsmotiv im Beginne des Liedes: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ auf der gemeinsamen Grundlage einer altkirchlichen Melodie. Doch auch in der erlösten Gralsburg, die mit diesem Motive vor unserer Phantasie aufsteigt, ist ja „über allen Gipfeln Ruh“! Der Empfindungsgehalt war auch hier der gleiche, und er benutzte zum Ausdruck die ihm entsprechende alte fromme Weise.

Nicht Einer vom Andern — Beide von Einem und dem Selben hatten die Künstler ihre Motive: vom Geiste der Musik — der Musik als Ausdruck. —

Hier wollen wir nun eine Auswahl mittheilen aus der Masse der Beispiele, die uns zu Gebote stehen. Es sind Beispiele der dramatischen Musik, oder doch der Musik „des“ Dramatikers. Zuvor aber wollen wir uns mit allem Ernst und Nachdruck davor verwahren, als „vivisezirt“ wir das fertige, in und vor uns lebende Kunstwerk, die künstlerisch vollendete Erscheinung des Dramas aus der Musik, also Wirkung und Ziel des genialen Künstlerschaffens.

Wir bitten unsere Leser, während unserer nachfolgenden Betrachtungen niemals an dieses ihnen innig liebe, lebendige und unmittelbar wirkende Kunstwerk als Solches zu denken. Sie könnten sonst nicht nur den unbefangenen Genuss daran sich verkümmern, sondern auch in den schweren Irrthum gerathen, als wäre das, was wir als Deutungen der musikalischen Parallelen aus den poetischen Motiven beibringen, bereits in bewusstem Schaffen des Künstlers an jeder Stelle mitinbegriffen gewesen.

Konnte man schon, ganz irriger Weise, aus den Versuchen eine Erläuterung der „Leitmotive“, die doch bestimmten poetischen Motiven gemäss die stylistische Form des besonderen Werkes bilden, auf eine

durchweg reflektirende Thätigkeit des schaffenden Musikers schliessen, wie viel mehr, wenn man vermeinte, ihm habe bei jedweder musikalischen Aeusserung die formbildende Verwandtschaft des Empfindungsgehaltes der verschiedensten Stellen seiner Werke vorgeschwebt.

Es handelt sich nicht um ein Vorschweben, sondern um ein Darüber-schweben. Der Genius schwebt hier über dem Elemente des musikalischen Ausdrucks und schafft daraus sein Kunstwerk mit Nothwendigkeit, wie er aus seiner Muttersprache seine Reden und Dichtungen schafft.

„Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein; denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mittheilung dieser Stimmung aufgenöthigt. Ich musste, um mich von Innen heraus zu befreien, einen durch die äussere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Nothwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewusste, zwingende Nothwendigkeit.“ —

So spricht der Künstler selbst über sein Verfahren beim Schaffen des Kunstwerks. (Ges. Schr. IV. 328.)

Vollständig anders muss das Unsere sein, will es nicht gegen das Kunstwerk zum Verbrechen werden.

Nicht das fertig vor uns erscheinende Kunstwerk, die erzielte Wirkung, das persönliche Werk des Künstlers, nicht dies zerlegen wir nachträglich in die Theile, aus denen es einst entstand. Wir lassen dieses Werk frei für sich, unangetastet bestehen und als Lebendiges, Schönes, Ganzes wirken. Und zwar nicht nur im Ganzen selbst, sondern auch in jedem Theile, jeder Melodie, jedem Motive, jedem Takte. Wir versenken uns aber in das Element, in die Ursache, in die Mittel des Ausdrucks überhaupt, woraus es der musikalische Dramatiker im Ganzen und allen Theilen schuf, schaffen musste, und was durch diese seine künstlerische That völlig aufging in das Geschaffene, nun einzig für den Kunstgenuss Existente. —

Wir nehmen also die Musik als solche vor, als Leben für sich, abgelöst von dem lebendigen Kunstwerke. Wir erläutern sie uns aber dann mit Hilfe der Motive der Dichtung als solcher.

Was wir damit zu erreichen suchen, ist Kenntniss des Wesens der Musik, nicht aber Verständniss des einzelnen Kunstwerks. Dies spricht nur zum Gefühlsverständnisse. Wir behandeln ein Kapitel der Aesthetik. —

Und nun, vor dem Beginn, noch Eines!

Wir befürchten, indem wir „Parallelen“ versprechen, vielfach zu enttäuschen, wenn diese melodischen oder harmonischen Gebilde mindestens

dem Laien oft genug so gar nicht recht „parallel“ erscheinen wollen! Dieser Enttäuschung möchten wir vorbeugen durch eine kurze Hinweisung auf Verwandtes um so mehr, als wir damit zugleich andeuten können, inwieferne die Herkunft der Parallelen aus bestimmten Werken dennoch für ihre Charakteristik von Belang bleibt.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass der Laie geneigt ist, an die sprachliche Verwandtschaft solcher Worte verschiedener Zungen zu glauben, welche ihm möglichst ähnlich klingen, dagegen die Behauptungen der Wissenschaft anzuzweifeln, welche ihm gewisse Worte abweichenden Klanges als verwandt bezeichnet.

Keinen Augenblick wird ein Solcher anstehen, in dem lat. „habere“ und dem deutschen „haben“ das selbe Wort zu sehen. Die Wissenschaft dagegen bedarf der umständlichsten Mittel, um eine mögliche Verwandtschaft nur einigermaassen wahrscheinlich machen zu können, ohne jedoch bisher sich darüber thatsächlich einig geworden zu sein. Vielmehr sprechen die wissenschaftlich glaublicheren Gründe dafür, dass das lateinische Wort etwa mit dem deutschen „geben“, das deutsche mit dem lateinischen „capere“ zusammenhänge.

Dies wird der Laie für höchst verwunderlich erklären. Ja, er wird am gesunden Verstande des Wissenschaftlers zweifeln, oder sich von ihm zum Besten gehabt meinen, wenn er gar von der allernächsten, lautgetreuen Verwandtschaft der Worte: „vier“ — *tessara* — *quattuor* hört!

Er nimmt die Worte der verschiedenen Sprachen eben nur dem Klange nach, als gleichmässig fertige Lautgebilde, vergisst aber ganz, dass es Ergebnisse verschiedener sprachgeschichtlicher Entwicklungen sind, und dass ursprünglich gleiche Stämme durch die Jahrtausende hin unter verschiedenen Lebensbedingungen zu ganz abweichenden Gestaltungen gelangt sein mussten.

Auf diese Weise muss das Gleiche ungleich, kann aber auch das Ungleiche gleich werden. Wo hingegen das Gleiche gleich erscheint, da pflegt keinerlei geschichtliche Entwicklung stattgefunden zu haben, sondern meistens hat dann die eine Sprache das Wort aus der andern, unverändert, als Fremdwort in sich aufgenommen. —

Etwas Aehnliches liegt uns in den musikalisch-dramatischen Parallelen vor.

Auch diese sind ja gewissermaassen „Worte“, Ausdrucksformen einer Ursprache, der Musik. Doch jedes einzelne Beispiel hat seine besondere Geschichte, der es seine besondere Form verdankt. Die geschichtlichen Bedingungen der Bildung und Entwicklung eines jeden Motivs liegen in dem Drama, dem es zum Ausdrucksmittel diene.

Da kann es dann kommen, dass der verwandtschaftliche Grundtrieb des Ausdruckes, unter den verschiedenen dramatischen Bedingungen seiner

einzelnen Erscheinung in den verschiedenen Werken, auch so durchaus eigenthümliche Formen angenommen, dass Derjenige, welchem diese Bedingungen nicht gegenwärtig sind, und der es nicht gelernt hat, die Beziehungen der dramatischen Motive zum musikalischen Ausdruck zu verstehen, von irgend einer Verwandtschaft der einzelnen Beispiele unter einander, da er sie an Klang und Form nicht gleich findet, überhaupt gar nichts wissen mag.

Indem wir aber von unsern Lesern verlangen, dass sie an die fertigen, lebendigen Kunstwerke als solche nicht denken sollen, setzen wir doch voraus, dass sie ihnen, als Dichtungen, genugsam bekannt sind, um ihnen ohne Weiteres das einzelne Motiv aus dieser Kenntniss des einzelnen Werkes zu charakterisiren. Damit wird der Eindruck des Kunstwerkes als Ganzen nicht zerstört, sondern das einzelne Motiv nur in das rechte ihm zukommende Licht gerückt.

Wer als ganz Unwissender diese Parallelen betrachtet, der freilich mag bestenfalls aus gewissen, mehr nur harmonischen Spuren einen zufälligen „Anklang“ gelten lassen wollen. Dabei würde er dann gerade, ohne es zu wissen, jenen „geschichtlichen“, in diesem Falle dramatischen, Zusammenhang verleugnen, welcher es gar nicht auf einen „Anklang“ abgesehen hat, dagegen aber den „Zufall“ ausschliesst.

Es mag auch geschehen, dass zwischen zweien Beispielen wirklich ein sehr auffälliger „Anklang“ besteht; und doch sind diese so wenig verwandt, wie „geben“ und „haben“, „capere“ und „habere“.

Allerdings wird dies bei musikalischen Beispielen insofern viel seltener, denn bei reinsprachlichen, vorkommen, als der musikalische Ausdruck, besonders als Ausdruck bestimmter dramatischer Motive, weit mehr vor den Zufälligkeiten geschützt ist, die bei den Kreuzungen der unendlichen Reihen sprachlicher Entwicklungen aller Zungen nicht zu vermeiden sind.

Wir haben es in der Musik eben mit einer Sprache zu thun, die nicht nur Naturwesen ist, sondern Kunst. Hier wirkt also der Geist sprachschöpferischer Individuen mit. Das unbewusst, genial Geschaffene selbst tritt vor den Richterstuhl des Bewusstseins seines Schöpfers. Wenn Dieser nun einmal ganz ähnliche oder gleiche Ausdrucksformen anwendet, so wird auch hierbei kein Zufall walten, sondern in solchem Falle einmal wirklich ganz bestimmte Absicht, die sich über die Entwicklungsbedingungen des Dramas, welche die musikalischen Formen ändern, selbstwillig erhebt.

Solche bewussten Anklänge sind aber eben keine „Parallelen“; sie lassen sich vielmehr den „Fremdworten“ vergleichen, die auch in unserer Sprache an rechter Stelle ausdrucksvoller sein können, als jedes eigene Muttersprachenwort.

Eine bestimmte Absicht des Künstlers bringt z. B. in die Musik der „Meistersinger“ einmal „Tristan“-Motive hinein, nicht, wie im „Tristan“

selber, als dramatisch bedingte Umgestaltung, hier der Meistersinger-Musik, sondern einfach als „Zitat“ aus dem andern Werke.

Dies wird immer ein Ausnahmefall sein. Dagegen ist es geradezu als Regel aufzustellen, dass die verwandten Stellen in den verschiedenen Werken des Künstlers bis zu einem gewissen Grade verschieden erscheinen, wenn auch nicht ganz so, wie die verwandten Worte in den völlig verschiedenen Sprachen. Sonst wären sie eben nicht, eine jede an ihrem Platze, der nothwendige Ausdruck gerade des dort sich musikalisch aussprechenden dramatischen Motives, als eines zwar in der Wurzel der Empfindung verwandten, doch durch alle Bedingungen der verschiedenen dramatischen Sphären und Umstände in der Form verschieden beeinflussten und bestimmten psychologischen Momentes der künstlerischen Schöpfungen.

Begreiflich ist, dass die Aehnlichkeit in der Form am Grössten sein wird, wo es sich um verwandte Stellen in der Deklamation handelt, wo also auch die Worte selbst schon ähnliche sind, die demgemäss ähnlichen musikalischen Ausdruck empfangen.

Losgelöst vom dramatischen Ganzen betrachtet, könnten solche deklamatorischen Parallelen den Eindruck von „Phrasen“ machen, entsprechend den stehenden Redensarten einer Wortsprache. Im Drama dagegen wurzeln auch diese ähnlichen Worte durchaus in dem Grunde der verwandten Empfindungen, der dramatischen Motivation, der psychologischen Nothwendigkeit.

Daher kann es leicht sein, dass auch ganz ähnliche Redewendungen in verschiedenen Werken mitunter eine musikalisch unähnliche Form erhalten. Denn die Empfindungen, denen die Reden entsprangen, wurden von verschiedenen dramatischen und psychischen Bedingungen bestimmt, deren erste die verschiedene Individualität des Redenden war, und traten gerade in dieser Bestimmtheit vor den schaffenden Geist des Künstlers. *)

Von sehr unterscheidender Bedeutung für die Verschiedenheit des Ausdrucks paralleler Grundformen in den lebendigen Kunstwerken ist endlich auch die bei unseren Beispielen gar nicht genug zu beachtende Individualisirung, welche jedes Thema, jede Formbildung an ihrer besonderen Stelle durch das Tempo und den Vortrag empfängt, wodurch in der That das Gemeinsam-Aehnlichste zum Selbständig-Verschiedensten werden kann. —

*) Diese Nichtparallelen würden ein besonderes Thema zur Betrachtung bilden können. Wir wollen hier nur erinnern an: „Bist du von Sinnen?!“ (Walk. 192. 2. 4, Götterd. 117. 1. 314, Tristan 238. 3. 3), „Seid ihr bei Sinn!“ (Rheing. 95. 3. 3), „Seid doch bei Sinnen!“ (Rheing. 138. 1. 1—3), „Sie ist von Sinnen!“ (Holl. 106, 3, 2/3); „Im Mittag hoch steht schon die Sonne!“ (Lohengr. 26. 1. 1—5), „Hoch steht schon die Sonne“ (Siegfr. 197. 1. 6 ff.), „Hoch steht die Sonne!“ (Pars. 56. 2. 1/2), „Habt Dank!“ (Holl. 60. 2. 4 f.), „Hab Dank!“ (Lohengr. 39. 3. 3/4), „Habt Dank!“ (Pars. 16. 1. 4.)

Genug, es handelt sich nie und nirgends um ein blosses mechanisches Gewirke, das sich nach unabänderlichen mathematischen Gesetzen bewegt. Im Gegentheil: auch hier ist Alles — Leben, quellend aus der Tiefe und Weite menschlicher Empfindung, die der Musik Heimath ist, und geleitet durch den individuellen Geist des künstlerischen Menschen, der das Drama schafft.

So wird denn auch die gemeinsame Grundlage aller unserer Parallelen die Empfindung sein, und wenn wir sie in eine gewisse übersichtliche Ordnung einreihen wollen, so werden wir diese Eintheilung nur nach den mehr oder minder dabei zur Geltung kommenden Umständen vornehmen können, unter welchen die Empfindung sich zum musikalisch-dramatischen Ausdruck bringt.

Werden es immer Ausdrucksformen der Empfindung sein, so wird gerade darin auch der Grund ihres Parallelismus zu suchen sein, wenn auch die Umstände ihrer Erscheinung in den Dramen sie hier nur erst als Stimmungsmomente hervortreten lassen mögen, dort schon mehr als Momente der Situation, die sich dann bis zur wirklichen Handlung steigern oder in die Einzelperson der handelnden Kraft, den Charakter, zusammengefasst werden kann, bis die Person zuletzt ganz entschieden durch ihr Wort als solches der Empfindung den Ausdruck gibt, der uns auf den gemeinsamen Grund der parallelen Beispiele zurückführt.

Der Parallelismus wird sich auf diesem Wege von der empfindungsvollen Stimmung durch die bestimmte Empfindung, die Situation, die Handlung, den dramatischen Charakter bis zur Deklamation immer deutlicher auch für den Laienverstand kund thun.

Aber es ist zu hoffen, dass dieser Verstand auch schon auf dem Wege an der Menge der Beispiele lernen werde, das geringere oder grössere Maass der Deutlichkeit nicht mehr als das Maassgebende für den Parallelismus zu erachten, und dergestalt an der Hand unserer Arbeit selbst aus einem Laienverstande zu einem wahren Kunstverstande zu werden. —

Indem wir diese Hoffnung aussprechen, wissen wir doch sehr wohl, dass mit den „Parallelen“ ein noch weit grösseres Wagniss begangen wird, als früher mit den ominösen „Leitmotiven“. Diese konnten zum Wenigsten mit Leichtigkeit — missverstanden werden, und trugen damit noch Ruhm und Ehren ein. Jene aber müssen einfach — verstanden werden, sonst ist all unser Spiel verloren. Aber schon hieraus erhellt ihre Wichtigkeit. Es lässt sich denken, dass sie, recht verstanden, nicht nur dazu beitragen mögen, die durch die „Leitmotive“ erregten Missverständnisse zu klären, sondern dass sie überhaupt von ausserordentlicher Bedeutung werden können für die Erkenntniss dessen, was in ihnen sich ausdrückt: das Wesen und Leben der Musik. Darum wagen wir's für die Verständigen! —

Dass wir damit nicht etwa schliesslich doch wieder den Fehler begehen, unsere glücklich in's Leben getretene und uns selbst zu einem Leben ge-

wordene Kunst in das winterliche Gedörn der „Wissenschaft“ zurück zu drängen, dagegen sollten wir uns an dieser Stelle, wo wir stäts nur dem Leben der Kunst dienen wollten, nicht erst noch zu verwahren haben!

Meinen wir doch vielmehr, dass eben Dasjenige, was die Verständigen verstehen sollen, nichts Anderes sein soll, als die „Musik als Ausdruck“ des nur zu Empfindenden! —

Indessen — jedoch! — Wir haben gesagt, wir behandelten hier ein Kapitel der Aesthetik, und diese zählt doch s. z. s. auch zu den „Wissenschaften.“ Wie steht es damit?

Zunächst einmal halten wir die Aesthetik, offen gestanden, gar nicht für eine — „exakte“ — Wissenschaft. Man kann durch ästhetische Studien mancherlei zu wissen bekommen, aber zuletzt, wenn man auf geraden und gesunden Wegen geblieben ist, hat man daraus doch nicht etwa ein „System“ gewonnen, sondern eine Erhöhung des Lebenswerthes, ein gefördertes, gesteigertes, geklärtes Bewusstsein von dem Schönen, welches aus und mit der lebendigen Kunst uns in das eigene Leben gesendet wird.

Das Kunstwerk selbst lehrt uns wissen, dass die Musik lebt, selber Leben, ideales Leben ist. Dies ist ein Wissen des Geföhlverständnisses, und gibt uns das Bewusstsein einer schönen Thatsache.

Aber diese Thatsache hat zwei Seiten, die sich unserer Erkenntniss darbieten: das Leben der Musik besteht darin, dass sie lebt, und wie sie lebt. Lehrt uns also das Kunstwerk selbst das „Dass“, so nennen wir es unsere „Aesthetik“, was uns das „Wie“ zu lehren sucht.

Dies wollen wir mitsammen an Beispielen uns vergegenwärtigen. Ein „Lebensbild“ der Musik wollen wir uns daraus gewinnen. Wir bereichern dadurch unser Wissen vom Leben der Musik, also auch von ihrem Wesen, bestätigen unsere Erkenntniss von diesem Wesen als „Ausdruck“, welcher selbst nichts Anderes als „Leben“ ist, und erhöhen unsere Freude an dem Schönen, das uns die Kunst gegeben, kraft des selben Bewusstseins, welches uns auch erkennen lehrt, ob und wieweit dieses Schöne uns bereits zum eigenen Lebenstriebe, dem Triebe nach dem Ideal geworden ist.

Züge aus dem Leben der Musik sollen uns bestärken in dem Zuge nach dem Ideal, das uns belebt; und gelingt uns dies, dann sind wir auch hier über das Wissen hinaus zum Leben gedrungen, als welches das ideale Ziel und Heim des wahren „Kunstwerkes der Zukunft“ ist. —

H. v. W.

E. T. A. Hoffmann,

der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Zweiter Theil. Der Romantiker.

Fünftes Kapitel: Wir blicken ihm in's Auge.

(Ein Beitrag zur Spektralanalyse des Genie's.)

Mit philosophischer Klarheit hat erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. — Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefasst, das Objekt der schönen Künste überhaupt. Während der Dichter diese Ideen, durch eine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewusstsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da Derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde. — „Das Wesen der Dinge selbst (sagt Schopenhauer) kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniss verstanden werden; daher es ewig ein Geheimniss bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz anderen Seite den Zugang dazu hätten. Nur sofern jeder Erkennende zugleich Individuum und dadurch Theil der Natur ist, steht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in seinem eigenen Selbstbewusstsein, als wo es sich am unmittelbarsten, und alsdann als Wille, sich kundgiebt.“ — Auch für das Weitergehen auf diesem Wege giebt uns Schopenhauer die rechte Führung durch seine tief sinnige Hypothese im Betreff des physiologischen Phänomens des Hellsehens, und seine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewusstsein zur wirklichen Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewusstsein nur den nächtigen Grund unserer Willens-Affekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber auch der Ton in die wirklich wahre Wahrnehmung, als unmittelbare Aeusserung des Willens. — Neben der, im Wachen wie im Traume, als sichtbar sich darstellenden Welt, ist eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unser Bewusstsein vorhanden, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser, wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wengleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen. — Da das Traumorgan durch äussere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muss dies durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewusstsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theil-

haftig sind, dass auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äusseren Erkenntniss, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können; woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der voraus verkündenden, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene, äusserste Fälle den Eintritt der somnambulen Hellsichtigkeit schliesst. Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zunächst in die Schallwelt eintritt, um nach aussen hin sich kundzugeben. — Ist der von uns ausgestossene Schrei, Klage- oder Wonnelaute die unmittelbarste Aeusserung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch un widersprechlich als Aeusserung des selben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, dass das Grundwesen der Welt ausser uns mit dem unserigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schliesst. — Wir sehen, dass, wenn in den anderen Künsten der Wille gänzlich Erkenntniss zu werden verlangt, dieses sich ihm nur soweit ermöglicht, als er im tiefsten Innern schweigend verharrt: es ist, als erwarte er von da aussen erlösende Kunde über sich selbst; genügte ihm diese nicht, so setzt er sich selbst in den Zustand des Hellsehens, wo er sich dann ausser den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Was er hier sah, ist in keiner Sprache mitzutheilen; wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in der Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewusstsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Aussenwelt durch einzig unmittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt. Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst. — So kommt über den sinnenden Mann jener traumhafte Zustand, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstretheit erhielt, nämlich, dass sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen Eines ist, und dass nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge ausser ihm wirklich erkannt wird. Den traumartigen Zustand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das sympathische Gehör versetzen, und in dem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht, erkennen wir sofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, dass durch die Wirkung der Musik unser Gesicht depotenzirt wird, und wir mit offenen Augen in den Zustand gerathen, welcher mit dem des somnambulen Hellsehens eine wesentliche Aehnlichkeit hat. Und in Wahrheit ist es auch nur dieser Zustand, in welcher wir der Welt des Musikers unmittelbar angehörig werden. Von dieser, sonst mit nichts zu schildernden Welt aus, legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaassen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, dass er es für jede andere Wahrnehmung, als die unserer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, ausser Kraft setzt. —

Die Macht des Musikers ist nicht anders, als durch die Vorstellung des Zaubers zu fassen. — Es ist, als ob wir in den Werken der Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innre des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hell-

sichtigen hinter das Bild leitet: da lebt dann dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das grösste Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte. — Wir dürfen Beethoven, den wir dem hellsichtigen Somnambulen verglichen, der das von ihm erschaute unmittelbare Abbild des inneren Wahrtraumes im erregtesten Zustande auch nach Aussen verkündete, als den wirkenden Untergrund des Geistersehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt projiziert auch die Shakespeare'schen Geistergestalten; und beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und dem selben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen. Dies geschähe analog dem physiologischen Vorgange, welcher einerseits Grund der Geistersichtigkeit wird, andererseits die somnambule Hellsichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen ist, dass eine innere Erregung das Gehirn in umgekehrter Weise, als beim Wachen es der äussere Eindruck thut, von Innen nach Aussen durchdringt, wo sie endlich auf die Sinnesorgane trifft und diese bestimmt, nach Aussen Das zu gewahren, was als Objekt aus dem Innern hervorgedrungen ist. — In jedem Falle müsste die ungeheure Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, von Innen nach Aussen sich bewegte, aus einer tiefsten Noth sich erzeugen, und es würde diese Noth wahrscheinlich die selbe sein, welche im gemeinen Lebensvorgange den Angstschrei des aus dem bedrängenden Traumgesichte des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur dass hier, im ausserordentlichen, ungeheuern, das Leben des Genius der Menschheit gestaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieses Erwachen einzig offen zu legenden Welt hellsten Erkennens und höchster Befähigung zuführt.

(R. Wagner, Beethoven IX. 85—94. 106. 133. 134.)

Im „Beethoven“ haben sich die beiden grossen Erfüller der „Romantik“, Schopenhauer und Wagner, auf dem Gebiete der wahren Musik gefunden und verbunden. Nur von diesem Grunde aus ist es uns nun möglich geworden, sowie die „Romantiker“ überhaupt, vor Allem den Vertreter jener Mittelstufe zwischen ihnen und der Erfüllung, unseren deutschen Geisterseher E. T. A. Hoffmann, anders als all seine bisherigen Kritiker zu verstehen und richtiger zu beurtheilen. Um all unsere Leser mit zweifelloser Sicherheit in diesen Zustand des Mitverständnisses versetzt wissen zu dürfen, musste vor einer weiteren Betrachtung der einzelnen Momente dieser geisterseherischen Mittel-Romantik noch einmal möglichst ausführlich die Darlegung der Schopenhauer-Wagnerischen Lehre von der Musik, und ihrer Verwandtschaft mit dem Traume, dem Hellsehen, dem Somnambulismus, in der Form eines ausgedehnten Motto's ihnen mitgetheilt werden. Diese Sätze sich recht eindringlich wieder anzueignen, ist daher die erste Bitte, welche der Verfasser an seine Leser zu richten hat, bevor er sie ersuchen darf, mit ihm weiter in das Land der Geister zu fahren.

In der Darlegung unseres Meisters haben wir jene vier Elemente der Romantik wieder bemerken können, und zwar in bedeutungsvoller Verbindung. Da war der mystische Urgrund des Seins: „Wille.“ Da wirkte er von Innen nach Aussen hellsichtig den magischen „Traum“ und all-

tönend die musische „Musik“. Da erschien aus ihrer gegenseitigen Durchdringung zur Kunst endlich auch wieder der dramatische „Mythos.“

Als Dichter, welcher im Hervorzaubern des inneren Traumes an's Licht der Erscheinungen die Poesie mittels der Wortsprache zu gestalten drang, nannte uns Wagner den Grössesten: Shakespeare. Hier war der Dramatiker, gleich ihm selber; und was ihm selber die lebendige Musik darbot: die ideale Willenskraft zum Mythenbilden, Sichtbares aus Gehörtem, — das wirkte für den grossen Wort-Dramatiker das innere Traum-Organ des „Geistersehers“: Redendes aus Geschautem. Dramatiker allergrössten Genies, vermochte er seine Geisterschau ausser sich hinaus zu stellen als lebendige, menschlich verkehrende Gestalten, die, wenn zwar der Sphäre idealisirender Musik entrückt, doch um so schärfer und körperlicher dem Blick als *Dramatis Personae*, als Menschen-Söhne der dichterischen Phantasie, sich darstellten.

Unser E. T. A. Hoffmann war nur Epiker, Erzähler; und dabei blieb ihm doch die Musik immer geheimnissvoll mitwirkend in der Seele lebendig, wengleich noch unfrei, noch nicht selber als bildende Seele eines idealen Kunstwerkes, welches Drama hätte werden müssen. So behielten seine erzählten Gestalten etwas Traumhaftes, und das Geistersehen erscheint oft nicht so sehr als die freie Aktion des Dichters, wie vielmehr als die Eigenart der ihn zur Erzählung zwingenden Stoffe und kuriosen Persönlichkeiten. Seine hellseherischen, magistischen Stoffe und Abenteuer beherrschten ihn, und mussten ihn beherrschen. Als romantischer Erzähler mit der Musik in der Seele — Geister-Hörer — kannte er einerseits mehr als irgend ein Anderer den nothwendigen Zusammenhang zwischen der Musik und der Magik, welche im Grunde doch nur die freie und unfreie Aeusserung der selben mystischen Seins-Einheit des „Willens“ sind. Andererseits mangelte ihm jedoch jene einzig überwältigende Kraft der Freiheit, d. h. des Genius, der aus jenem Zusammenhange selbst den lebendigen Mythos als Kunstwerk zu schaffen vermag.

Wo Hoffmann sich bis zur novellistischen Kunst im engeren Sinne erhebt, und dann auch den lauten Beifall aller ästhetischen Kritiker erntet: da sieht er gerade von seinem eigenthümlichen Genie, von jenem Geiste der Mittelstufe, beinahe ganz ab, oder steht eben nur noch wie mit Einem Fusse in der Domäne des Musikalisch-Magischen. Er träumt dann s. z. s. nur „allegorisch“ und erzählt zwar düstere, auch geisterhafte, aber nicht in jenem tieferen Sinne mystische Geschichten. Der Dichter des „*Majorat*“ und des „*Fräulein von Scuderi*“ mag den besten deutschen Novellisten zugezählt werden, wem damit etwas Bedeutendes gesagt ist; aber es ist nicht der Hoffmann, den wir als „deutschen Geisterseher“ zwischen Novalis und Wagner stellen dürfen, der Hoffmann der Mystik, Magik und Musik, dessen fabulirende Mythik daher auch in der Geschichte der grossen Kunst noch ein Moment bedeutet. Er benutzt da wohl noch gewisse Elemente

seines Genies, um meisterliche Geschichten zu erzählen; aber sein Genie selbst bekennt sich zu einem weit tieferen und beseligenderen Evangelium, als es die anmuthige Kunde von der schönen Erzählerkunst ist! —

Dies aber ist Hoffmann's Glaubensbekenntniss: —

Es gibt eine geheimnissvolle Welt über oder hinter der unserigen. Wir besitzen sie selber in der Musik. Diese musikalische Welt treibt nun Gestalten; sie will erschauen, um wirklich zu werden. Was kann sie schauen? Draussen kreist und kreiselt eine — so dünkt es — entgeisterte, seelenlose, unmusikalische Wirklichkeit. Aber im inneren Traumorgane eröffnet sich ein Reich der Phantastik: ein unendlicher Geisterspuk. Wäre das nur ein Spuk? Nur poetische Willkür der eigenen Phantasie? Es entquillt doch der selben Kraft, welche dort alle Wirklichkeit wie der Ur-rhythmus der Welt von Innen her im Kreise dreht. Sie möchte aus den Dissonanzen der Erscheinung zur klaren Melodie eines idealen Lebens werden. Ja, Melodie einer All-Liebe, im selig verklärten Ideal-Dasein phantastisch geträumter Zukunft, aus ewig-märchenhafter Vergangenheit. Dies muss doch möglich sein! Meine Phantasie schaut es ja in greifbar ergreifender Gegenwärtigkeit, was mein ringendes, singendes Herz so tief wahrhaftig empfindet. Es ist mein Evangelium, meine Wahrheit, mein Gottes-Glaube, meine Geister-Schau. Es wird mein Gedicht. —

So wird dann das Auge des begeisterten Dichters durch die Ahnung der ewigen Melodie von Innen her helllichtig und erkennt auch im Draussen überall die selben Geister. In jeder Falte des Alltagsrockes dieser Aussenwelt lauert und lacht der Dämon des Traumes, — sie werden sich gegenseitig nicht los, sowenig wie der Dichter den Traum los wird, und sich über die Wirklichkeit anders als in der unbegrenzten Phantastik erheben kann. Dieses ist immer nur der Nothschrei der Musik in ihm, ohne dass er jemals damit zu einem neuen, dem idealen Leben wirklich erwachen könnte. Auch dies kann er nur träumen. Ihn helfen keine Götter aus der Noth; denn diese Götter kann — nach Novalis — nur „Gott“, d. h. im Bereiche der Kunst: der „Genius der Menschheit“ wollen.

Sein Geisterreich, das ihn aus allen Fugen der Wirklichkeit anruft: „befrei uns zu unserer wahren Heimath, die Du als Musik ja in Dir trägst!“ — es ist ein Reich, das einer späteren Periode der menschlichen Phantasie angehört, wo die Götter selbst schon zu Geistern und Gespenstern entartet waren, und wo die Urpoesie, welche selbst Musik war, künstlich zu werden begann. Auf solchem Wandelboden schlägt die grosse Kunst nicht mehr Wurzel; da sind Romane und Opern, da ist im besseren Sinn: „Romantik“ zu Hause. Die „Abenteuerlichkeit“, als Stoff der — äusserlichen — dem Roman entsprossenen Romantik, ist der Rest des Heidenthums. Schilderung des Wirklichen wird überall versucht, aber immer drängt es doch wieder zur Schilderung des Ueberwirklichen, zur Bethätigung der Wirklichkeit des Uebernatürlichen. So stäts noch als rechter Epiker

am Wirklichen selber verhaftet, gelangt endlich ein Hoffmann mit der grossen Traum-Phantasie seiner musikalischen Seele zum litterarischen Rufe des „deutschen Geistersehers“.

Der Geisterseher sah sich selbst in einer Welt ohne Musik. Darin hörte er nur viel „Musik machen“; aber auf entehrende, geistlose Weise. Die grosse Musik Beethoven's und auch das zarte Geheimniss der Weber'schen Melodie, die lebten nicht in jener Welt der gesellschaftlichen Litteratur und Politik. Sie lebten nur erst in phantasischen Gemüthern, wie Hoffmann, in naiven Knabenseelen, wie Wagner. In solch einer Welt ohne Musik musste eine selbst aus der Musik geborene Phantasie entweder geradezu gespenstisch, oder in freieren Stunden mindestens karnevalistisch sich gebahren. Das war die Ironie ihrer Stellung zur Welt. Wurden doch von der Musik besessene Gemüther, in vergeblichem Drange nach freier Künstlerschaft, selbst leicht zu solchen Gespenstern und Karrikaturen, tollen Masken ihrer Noth, wie sie Hoffmann so gerne schildert. Seine dichterische Phantasie sah über die eigene Noth ironisch in das Maskenspiel der „Kunstgenossen“ hinein: „Wir sind verdammt zu Musikern in der Welt ohne Musik!“

Als Kunst ganz ohne Musik in ihrer Seele treffen wir diese romantische Phantastik zuhächst bei dem „*Génie de la France*“, Victor Hugo, an. Aber da wirkt sie dann freilich nur noch grotesk, und dieses Absolut-Groteske ist durchaus nicht zu verwechseln mit jenem Maskenspiele Hoffmann'scher Karrikatur, obwohl die Einwirkung Hoffmann's auf die gesammte französische Romantik gar nicht zu unterschätzen ist.

Als Kunst mit der Musik dagegen, in ihrer völligen Ausgestaltung zum Kunstwerk, wie im deutschen Genius Wagner, da wirkt die selbe tief innerliche Phantasie und Geisterschau ideal.

Zwischen jenem Grotesken und diesem Idealen, keines ganz, aber dem letzteren stäts näher als dem ersteren, vom Zuge verwandten Blutes getrieben, da bewegt sich nun die gespenstische und karnevalistische Phantastik unseres Hoffmann.

Mit der heiligen Musik, die zu höchsten Kunst-Phantasien ihn entflamnte, trug er das Wesen alles Menschlichen in sich, wie es nur ein deutsches Gemüth vermag. Mit dem flammenden Auge seiner Phantasie nach Aussen gewandt, konnte er in den wirklichen Erscheinungen des Menschlichen dagegen nur noch Karrikaturen, wie von Geistern geneckte Irrbilder des Ideals sehen; und auch darin irrte er nicht, sondern sah nur mehr als Andere, die nur die Erscheinungen glauben, aber nicht die Geister.

Einzig, wo er zwei Liebende fand, auch inmitten toller Neckereien des Alltagspukes (denn alltäglich ist dem Geisterseher der Spuk, sonntäglich aber die Wahrheit!) — da liess er ihrem reinen, kindlich wahrhaftigen Gefühle die Flammen der Phantasie als Brandopfer des Enthusiasmus in Worten und Weisen lodern, in welchen gar oft die Form des Gedankens schon in die Melodie der Empfindung dahinschmolz. Der öde Ungeist des

unmusikalischen Menschen vermeint darin alsdann eine ähnliche „Uebertreibung des Ausdrucks“ rügen zu müssen, wie sie etwa den „Texten“ unseres Meisters vorgeworfen ward.

Dieser Ungeist, der sich auch wohl „Bildung“ nennt, kann überhaupt den Ausdruck nicht vertragen, wenn er ihm einmal, selten genug, wirklich wie ein Geist entgegentritt. Noch weniger kann er es verstehen, was diesen Ausdruck derart zum Krampf oder Schwarmfluge hinreissen mußte, wenn die treibende Musik selber nur im vollen Herzen, nicht auch in lauten Tönen erklingen konnte.

Hätte Hoffmann dem Wesen des Menschlichen selbst, das er ausser sich nur in der Liebe allein erschaute, auch den vollen und freien musikalischen Ausdruck geben können, so wären nicht nur die Gestalten seiner Liebenden aus Phantasten zu Idealen geworden, sondern auch die Karikaturen der Unliebenden aus Gespenstern und Knechten des Spukes zu idealen Typen, nach Art des Alberich und Mime, des Loge und Klingsor, die bei ihm mitunter schon aus den verzerrten Masken dieser unseligen Geschöpfe gluthäufig hervorblicken und zu rufen scheinen: „Auch wir sind zu Erlösende!“ Dann wäre auch die Mystik seines künstlerischen Glaubens nicht mehr zwischen Magik und Mythik, zwischen Geheimniss und Wirklichkeit, so seltsam, aber auch so originell ohne Gleichen, hin und her geschwankt. Es hätte sich dann etwas von dem merkwürdigen Worte zur Kunst gestaltet, das Novalis einmal sprach, als er frug: „Was ist Mystizismus? Was muss mystisch behandelt werden?“, und nach der Antwort: „Religion — Liebe — Staat — Natur“ fortfuhr: „Alles Auserwählte bezieht sich auf Mystizismus. Wenn alle Menschen Liebende wären, so fiel der Unterschied zwischen Mystizismus und Nichtmystizismus weg.“ (II. 204.)

Das war das Ideal Hoffmann's: diese musikbeseelte All-Liebeswelt, dies Feenland der künstlerisch geglaubten Urwahrheit menschlichen Wesens, dieser Raum gewordene Ton des ewigen Gottesseufzers nach Entzauberung, Erlösung, Vollendung, im grössesten Zauber, Wunder oder — sei's denn! — Märchen der poetischen Phantasie.

Wie aber dies verwirklichen, das Märchen zum Kunstwerk, die Phantasie zur Idealität erheben? Hoffmann war Musiker, und er war Dichter, Jean Paul's gefeiertes „Unicum“ in dieser Zweiheit der Begabung, welcher sich die dritte Muse mit dem spitzig treffenden Zeichenstift ironisch lächelnd gesellte. Aber er war als Musiker zu sehr Dichter, und als Dichter zu sehr Musiker, und in diesem Zuviel auf beiden Seiten zu wenig das Eine, was Noth that: Künstler.

Den Dichter in ihm störte der Musiker. Denn immer hatte dieser zuviel zu sagen und durchbrach in seiner originellen (phantastisch-magistischen) Weise die oft schon leise und zart sich heranbilden wollenden Formen des poetischen Kunstwerks. Wo er zum Schweigen gebracht werden konnte

und den Dichter sich selbst überliess, wie in der „*Scuderi*“ und selbst noch im „*Majorat*“, da gab es dann die künstlerische Novelle; und bei Licht besehen, war dieses alsdann das Meisterwerk eines Mangels. Wo aber der Musiker sich gleichsam in seinem künstlerischen Drange hinter dem Maler verkroch und der „bildenden Kunst“, oder Kunst der „Bildung“, die phantastische Symbolisirung des Ideales übertrug, wie im „*Meister Martin dem Küfer*“, da gab es ein seltsam Zwitterding, das uns Musikalischen sehr interessant sein, aber nur einer auf das Novellistische gestimmten Kritik noch gefallen kann. Hoffmann selbst urtheilte sehr richtig darüber: „Es bleiben doch nur Bilder, die niemals Situationen in lebendiger Bewegung werden können“, und setzt dem „Bilde“ das „Drama“ entgegen, als das echte Urbild wahrhaft lebensvoller Erzählungskunst. —

Andererseits störte aber auch der Dichter den Musiker. Denn so deuten dürfen wir uns wohl, da wir leider die Musik Hoffmann's nicht mehr kennen, jene Worte eines vorzüglichen musikalischen Kritikers: A. B. Marx, in seinem Aufsätze von 1823 „zur Beurtheilung Hoffmanns als Musiker“ (Hitzig, aus H.'s Leben und Nachlass, II. 358—375):

„Den Geist, die scharfe Beobachtungs-, Auffassungs- und Darstellungsgabe, die feurige Phantasie, welche Hoffmann überhaupt in seinen Werken beurkundet hat, vereinigt mit einer unwandelbaren Liebe für die Musik, wendete er dieser Kunst mit einem so ernsten und stäten Eifer zu, wie es sich von seiner Energie wohl erwarten, gleichwohl in keiner andern Beziehung so leicht nachweisen lässt. — Demungeachtet — ist es ihm möglich gewesen, die Musik nicht zu seiner ausschliesslichen Beschäftigung zu machen.“ — (Hier folgt eine Andeutung: die „Verhältnisse“ seien stärker als das Talent gewesen, und H., weil er doch „bestehen“ musste, vermochte es ohne völlige Hingebung an die Musik, als Dichter, zu bestehen.) „Beethoven, Mozart, Händel, Sebastian Bach wären unter jedem Verhältnisse Musiker geworden, wenn auch nicht „Kapellmeister“ u. dgl.; aber von dem grössten Theile der hier nicht genannten Musiker möchte ich dies nicht behaupten. Dies darf auch auf H. angewendet werden. Auch ihm, wie der grossen Mehrzahl der Künstler, ist Musik ein Aeusseres geblieben.“ (Wohlgermerkt: als ausgeübte Sonderkunst! So blieb sie ihm vielmehr ganz ein Innerliches!) „Die Vielseitigkeit seiner Geistesanlagen selbst hat den ruhigen Gang gestört.“ (360, 361, 362.)

Schliesslich rühmt Marx die musikalische Ausführung der „Geister-scenen“ in der „*Undine*“:

„Höre ich dagegen nach seinen übrigen Personen, so sind meist sie es nicht, die reden, sondern Hoffmann, der von ihnen und ihren Empfindungen spricht. Es scheint nicht durchgängig dahin gekommen zu sein, dass er die Personen selbst gehört hat; er hat sich (so darf man die meisten Scenen charakterisiren) blos vorgestellt, wie sie empfinden und sich äussern müssten, und dieses ist der Inhalt seiner Musik.“ (371, 372.)

Die poetische Vorstellung überwiegt also den musikalischen Willen, wogegen dieser in den Dichtungen die Vorstellungen mit sich fortreisst. Die „Musik“ Hoffmanns konnte vergessen werden, weil sie eine Unterdrückte war von Anbeginn; aber der Dichter ward berühmt, weil er etwas Hinreissendes hatte — am berühmtesten freilich für den wahren Musiker,

der das Hinreissende als die Macht des Ideals verstand. Erst in diesem liebevollen Verstehen seines Ideales ist Hoffmann, der als Künstler niemals fertig ward, in Wahrheit an sein Ziel, zu seinem Frieden gelangt. Wir werden, in diesem Frieden mit ihm zusammen stehend, weiterhin noch Gelegenheit finden, seine hier skizzirte Charakteristik aus seinen eigenen Werken zu vollenden. —

Was Wagner sein Leben lang an Hoffmann fesselte, war gewiss sowohl das Dichterische wie das Musikalische. Er nahm, wie er es selbst war, den ganzen Mann, und wenn er in ihm den Künstler, der er allein war, nicht finden konnte, so fand er doch statt dessen bei Hoffmann auch keinerlei künstlerische Prätensionen. Dies musste ungemein wohlthuend und liebenswürdig auf den Meister wirken, der überall, wo in der Welt Kunst und Unkunst getrieben und geschrieben ward, nur eben auf solch eitel Windgespiel und flatternden Menschenspuk treffen sollte! Hoffmann blieb ihm deshalb bis zuletzt gleich lieb und werth, weil er, wie im Wesen musikalisch, im Ausdruck stäts naiv war. Diese Naivetät Hoffmann's hat man ihm niemals besonders hoch angerechnet. Man hat wohl gemeint, in seiner naiven Ausdrucksweise einen Mangel an Styl tadeln zu sollen, während Naivetät gerade die Wurzel jedes wahren Styles ist. Sie ist die Eigenart der Wahrhaftigkeit, des echten Menschen, endlich des Genie's. Hoffmann's Phantasien nehmen keine glänzenden Mäntel um, damit sie auf den vornehmen Karnevalsballen der Litteratur erscheinen könnten. Er ist fast ein Kind, mindestens ein unschuldiger Jüngling, in der Weise seiner begeisterten Sprache über die hehrsten und tiefsten Dinge. Kurz, er bleibt seinem Ideal gegenüber wahr; und das ist sein unendlicher Vorzug, seine wahrhaft künstlerische, wie menschliche Ehre.

Griff nun unser Meister in mancherlei oft schweren Lebenslagen immer wieder nach Hoffmann's Erzählungen zu anmuthiger und anregender Unterhaltung im besten Sinne eines ruhebedürftigen Meistergeistes: so sprachen aber gerade ihn darin, abgesehen von allem Andern, auch schon jene gewissen Jugenderinnerungen an; ihm kehrten die Gestalten wunderlicher Musiker und Enthusiasten wieder, die ihm selbst in der Dresdener und Leipziger Zeit über den Weg gegangen sein mochten, und welche gerade Hoffmann's köstliche Schilderungen solcher halbgespenstischen, von der „Musik“ besessenen und zerrissenen Wesen, ihm frühe schon im geheimnissvoll-ironischem Lichte der Magik seiner Kunst hatten erscheinen lassen.

In allen diesen seinen Gestalten war Hoffmann der Idealist selber durchaus „Realist“ gewesen, und in dieser Verbindung des Idealen und Realen: „Humorist“ — „Dichter“. Er hatte mit der naiven Wahrhaftigkeit seiner lebhaften und scharf zeichnenden Erzählungsweise nur Das wiedergegeben, was er persönlich einmal gesehen hatte. Und nicht allein die Figuren der Musiker Kreisler, Kresper, Baron Wallborn, der zwei singenden Schwestern in den „Kreisleriana“, der „Cäzilia“ in „Ombra

adorata“ und „Berganza“, der „Bettina“ im „Sanctus“ sind auf mehr oder minder wirkliche Erscheinungen zurückzuführen. Wie vor Allem „Kreisler“ uns eine Gestalt aus der Selbstschau des Dichters als Musiker, und umgekehrt, in wunderbarer Durchkreuzung darstellt, so ist besonders seine Jugendgeschichte im „Kater Murr“ voller Erinnerungen an Hoffmann's eigene Jugend. Der Onkel, die Tante waren lebende Personen. Der Grossonkel Justizrath im „Majorat“, den Fouqué „einen Heros in Schlafrock und Pantoffeln“ nannte, nebst anderen Personen und Lokalstimmungen in jener Geschichte, stammt unmittelbar aus der Königsberger Jugendzeit. Auch der „Sandmann“ enthält Königsbergische Figuren. Der Maler Matuschewski in „Artushof“ ist eine wirkliche Persönlichkeit, und die Schilderungen Danzig's beruhen auf dem Augenschein einer Reise im Jahre 1801. In der „Jesuitenkirche“ und dem „steinernen Herzen“ sind Glogauer Erinnerungen verarbeitet. Das „Gelübde“ ist aus einer Erzählung der Frau Hoffmann's von einer Begebenheit in Posen entstanden. Das „Spielerglück“ enthält gleichfalls Blicke in die Wirklichkeit. Die Kapuziner in Bamberg, deren Festmahl er einst besucht hatte, gaben ihre eindrucksvollen Züge her für die tieferschaute Charakteristik des Katholizismus und des Klosterwesens im „Elixir des Teufels“ und „Kater Murr“. Eine Reise nach Nürnberg 1812 formte in der Phantasie des Dichters die Modelle für „Meister Martin“; sein Leben und Schauen in Bamberg gewann nach vielen Jahren poetische Gestalt in „Meister Wacht“. In Bamberg ward auch das „Gespräch mit dem Theaterdirektor“ geführt, und der Somnambulismus an persönlichen Beispielen beobachtet. Den Stoff von „Ignaz Denner“ hat er gleichfalls in Bamberg erhalten. Dresden gab Lokal und Kolorit zum „Goldenen Topf“ und die dortigen Kriegserlebnisse von 1813 spielen in „Dichter und Komponist“ und „Erscheinungen“ lebendig hinein. In Berlin werden die Serapionsbrüder aus Alltagsfreunden zu novellistischen Typen. Im „Abenteuer der Sylvesternacht“ wird Chamisso sehr treffend dargestellt. „Das öde Haus“ hat er „unter den Linden“ gesehen und durch seine Phantasie belebt. Man warf ihm vor, Stadtklatsch und gar Amtsgeheimnisse ausgenutzt zu haben im „Klein Zaches“ und „Meister Floh.“ Kurz vor ihm starb ihm in Berlin das Original seines „Kater Murr“ zu seinem tiefen Schmerze. Noch in den letzten Lebenstagen beschloss er seine litterarische Thätigkeit mit dem Diktat der Erzählung „Die Genesung“, welche eine Phantasie über den persönlichen Eindruck einer lang ersehnten Ausfahrt des Kranken in den frühlinggrünen Thiergarten war, und des Dialogs „Des Veters Eckfenster“, der noch einmal besonders ausdrucksvoll das Thema seines Dichterlebens behandelt: „Schreibe nichts, was Du nicht gesehen hast!“ Die treu befolgte, letzte Ordensregel seiner „Serapionsbrüder“! —

Eben dieses „Serapionische“ in Hoffmann's Dichtungen, nämlich das dichterische Mittheilen eines künstlerisch Erschautes, nicht nur äusserlich Erlebten, — dieses wirkliche Sehen bei allem Erleben, das ist bei Hoff-

mann ebensosehr eine nothwendige Ergänzung seiner tief-musikalischen Empfindung des Lebens, wie es auch Wagner, der dieses „Sehen“ bis an sein Ende so bedeutsam betonte, auf dem Gebiete der grossen Kunst zum Meister der Meister erheben konnte. Es war dieses wahrhaft „Dichterische“ in Hoffmann's Werken, welches im Verein mit dem darin eigenthümlich schöpferisch waltenden Musikalischen gerade Wagner's Sympathie in einem unverbrüchlichen Glauben an diese merkwürdige Geistererscheinung in unserer Litteratur lebendig erhielt. Wie Wagner durch die Schau des Genius den Mythos aus der Musik zum Drama zwang, so blieb Hoffmann zum Mindesten als Erzähler seiner persönlichen Gesichte, die ja so oft bis in das wirklich Geisterhafte reichten, meist dichterisch Herr seiner überreichen Phantasie. Er kann uns das Tollste und das Geheimnissvollste erzählen, man wird ihm wenigstens die Erscheinungen, die Bilder glauben, in welche seine Phantasie es fasst, wenn man auch vielleicht die Heimath der Geister, die also phantastisch walten, noch nicht wiedergefunden haben mag, und daher den Mangel des abgeschlossenen „Kunstwerks“ beklagt, den einzig eben jener musikalische Geburtsschein dieser magistischen Novellistik dem besser Belehrten zu ersetzen vermag.

Man sieht bei Hoffmann die Bühne gleichsam vom Orchester aus, und wer noch nicht weiss, was dieses Orchester bedeutet, wird über den schlechten Platz räsoniren. Dann aber soll er doch aus purer persönlicher Verdriesslichkeit nicht sein eigenes Unbehagen auch auf solche Vorgänge der Bühne übertragen, die er mit offenen Augen auch von da unten wirklich erblicken könnte. Es soll vor Allem nicht, wie dieses wohl geschehen ist, über „Monotonie“ in Hoffmann's Werken klagen, welche gerade jene immer reiche und rege, so weit ausschweifende Phantasie des Dichters, die dem flüchtigsten Beobachter sich aufdrängen muss, von vorneherein ihm ferne hält. Wer sich aus Unkenntniss der Schriften nur an den Titel des „Geistersehers“ klammert, und daraufhin urtheilt, magistische Novellistik müsse monoton sein, der könnte ebensogut dem „musikalischen Drama“ vorwerfen, es sei monoton, weil darin immerfort Musik gemacht werde. Es ist aber bekannt, dass die Menschen sich am Meisten dort „langweilen“, wo sie am Meisten „aufmerken“ müssen; sodass man sagen dürfte, ein Werk des Genie's erscheine ihnen um so langweiliger, je interessanter es sei.

Wie „interessant“ aber für uns Wagnerianer dieser Hoffmann sein müsse, der unserem Meister mit alledem, was er sah, noch immer etwas sagen konnte, das mögen wir schliesslich hier uns mitsammen klar machen, indem wir zur völligen Ausführung und Beglaubigung dieser allgemeinen Skizze nun von ihm selber im Einzelnen zu lernen suchen, wie weit die „Geister“ schweifen, und wie man sie „sehen“ kann, — scheut man nur nicht die Magik, sondern liebt man die Musik! — Denn in ihr wahren wir uns, auch unter Geistern, das Ideal. —

Unter uns.

An den Herausgeber der Bayreuther Blätter.

Frei und aufrecht war der Gang unserer Väter, während wir, die wir die Taschen voll von historischen Faktis haben, gebückt und gedrückt einherkeuchen, denn das Faktum ist grob materieller Natur, es drückt den Menschen zu Boden.

(Feuerbach.)

Sehr geehrter Freund!

Der aufopfernde Fleiss, mit welchem der jugendliche Verfasser von „Richard Wagner's geistige Entwicklung“ jahrelang sich seiner Aufgabe gewidmet hat, bedeutet eine moralische That, welche unbedingte Anerkennung verdient; zu dieser Anerkennung gesellt sich die aufrichtige Dankbarkeit für das Zusammentragen einer ganzen Menge von historischen Daten (namentlich in Bezug auf die Vorgänge von 1849); Beides zusammen bewirkt aber, dass keiner von uns sich dazu entschliessen konnte, Hugo Dinger's Buch einer gründlichen Kritik zu unterwerfen, — in welchem Gefühl wir noch durch die Ueberzeugung bestärkt waren, dass es in diesem Falle für Jeden leicht sein müsse, den Weizen von der Spreu zu scheiden. Auch ich — obwohl sonst der Polemik nicht abhold — betone lieber meine Anerkennung und meine Dankbarkeit und schweige über manches Andere. Einige bestimmte Erfahrungen der letzten Zeit veranlassen mich jedoch, Sie um die Aufnahme folgender Zeilen zu ersuchen.

Mancher, nämlich, der Dinger's Mittheilungen bezüglich Richard Wagner's „geistiger Entwicklung“ nicht sehr vertrauensvoll aufnimmt, glaubt dennoch — angesichts des Fleisses und der nicht anzuzweifelnden Aufrichtigkeit des Verfassers — sein Buch als ein unbedingt zuverlässiges in Bezug auf die einzelnen, materiellen Thatsachen betrachten zu dürfen. Grade hiervor muss aber ausdrücklich gewarnt werden; möge sich Einer der Gesamtdarstellung gegenüber zustimmend oder ablehnend verhalten, Dinger's Buch kann er unter keiner Bedingung ohne Weiteres als ein geschichtliches Quellenwerk benutzen, sondern er muss jede einzelne Behauptung einer strengen, kritischen Prüfung unterwerfen. Ich werde den unwiderleglichen Nachweis für diese Behauptung sofort erbringen, indem ich aus einer grösseren Anzahl Beispiele zwei oder drei den Lesern der Blätter vorführe. Meiner Beweisführung kann es aber nur dienen, wenn ich gleich im Voraus den Grundfehler in Dinger's Methode aufdecke, durch welchen allein es geschehen konnte, dass dieser gewissenhafte Forscher nicht selten thatsächlich Falsches berichtet.

Dinger rühmt sich irgendwo seines „nüchternen Auges“ (und zwar ganz ausdrücklich im Gegensatze zu Wagner's Leidenschaftlichkeit); gerade dieses nüchterne Auge hat ihm aber einen bösen Streich gespielt! Ich weiss wohl, die „Nüchternheit“ ist jetzt Mode; erst kürzlich fand Prof. Rudolf Virchow in einer akademischen Festrede kein höheres Lob für unser „naturwissenschaftliches Zeitalter“, als dass in ihm „die nüchterne Beobachtung und der gesunde Menschenverstand in ihr Recht getreten sind.“ Bezüglich aber selbst des gewiss wünschenswerthen „gesunden Menschenverstandes“ hat Kant die beherzigenswerthen Worte geschrieben: „In der That ist's eine grosse Gabe des Himmels, einen gesunden Menschenverstand zu besitzen. Aber man muss ihn durch Thaten beweisen, durch das Ueberlegte und Vernünftige, was man denkt und

sagt, nicht aber dadurch, dass, wenn man nichts Kluges zu seiner Rechtfertigung vorzubringen weiss, man sich auf ihn, als ein Orakel, beruft.“ Mit der Nüchternheit ist es aber noch viel schlimmer bestellt; denn, wie aus der Etymologie des Wortes hervorgeht (entstanden ist es aus *nocturnus* = nächtlich), wird damit gar keine positive Gabe bezeichnet, keine Eigenschaft des Beobachters, sondern nur die Bedingung, unter welcher er seinen wissenschaftlichen Arbeiten obliegt, nämlich: Nachts, im Dunkeln. Diese Bedingung ist aber — trotz Virchow's Versicherung — für keine wissenschaftliche Arbeit eine günstige. Gewiss ist nicht einmal die aller-einfachste Dampfmaschine ohne Begeisterung (Geist = Feuer = Lichtstrahl) erfunden worden, und durch alle Werke der wirklich grossen, epochemachenden Naturforscher weht ein hinreissender *furor poeticus*. Kommt zu der Begeisterung Besonnenheit hinzu (bei Leibe nicht „Nüchternheit“!), so findet jenes sichere Erfassen eines Gegenstandes statt, welches allein wahre Intuition ausmacht. — Was nun Herrn Dinger, als er sein Erstlingswerk verfasste, fehlte, das war die Intuition. Die „Nüchternheit“ hat einen tiefen Schatten auf das Ganze geworfen, wodurch nicht nur die Gestalt des Meisters unkenntlich geworden, sondern noch recht zahlreiche einzelne Thatsachen sich anders ausnehmen als im hellen Licht des Tages.

Das Grundthema Dinger's — Richard Wagner und seine geistige Entwicklung — will ich hier nicht berühren; das würde zu weit führen; die folgenden Beispiele faktischer Irrthümer werden aber zeigen, dass überall, wo Dinger im Einzelnen Falsches vorbringt, dies nur eine unmittelbare Folge seines grossen Central-Irrthumes ist, des Wahnes, man könne eine menschliche Gestalt aus einer Unmenge einzelner, „nüchterner“ Thatsachen konstruiren, währenddem in Wahrheit diese Gestalt erst intuitiv richtig erfasst werden muss, ehe jene Thatsachen überhaupt einen Sinn bekommen. Die Intuition hätte Herrn Dinger vor Allem belehrt, dass Richard Wagner die personifizierte Wahrhaftigkeit ist: jeder Zug seines Antlitzes, jeder Ton seiner Kunstwerke, jede Zeile seiner Schriften, jede Handlung seines Lebens bezeugen das ganz unmittelbar. Dinger, dagegen, glaubt sich „wissenschaftlich“ verpflichtet, jeder Aeusserung, jedem Bericht des Meisters über sich selbst zu misstrauen. Anstatt folglich überall dort, wo Widerspruchsvolles — oft in zunächst fast befremdender Gestalt — uns auffällt, die Lösung in unserem mangelhaften Begreifen aufzusuchen, oder auf jenen tragischen Konflikt zwischen der ewigen Wahrheit, welche das Genie unmittelbar erschaut, und der zeitlichen Form, in die sie das Erschaute umprägen muss, hinzuweisen (wobei er den richtigen Weg zu einem vollständig klaren, haarscharfen Begreifen angetreten hätte), nimmt Dinger zunächst an, die Sache verhalte sich einfach nicht so, wie Wagner sie darstellt. Zum Theil soll der Meister sich selbst getäuscht haben, zum Theil soll er uns — mit mehr oder weniger Absichtlichkeit — irre geführt haben. Diese Methode zur Erklärung aller schwierigen Probleme hat zwar eines für sich: ihre grosse Einfachheit; in der Anwendung richtet sie sich aber selber, indem die scharfe Kritik von Richard Wagner's geistiger und moralischer Beanlagung, welche ihr zum Ausgangspunkt dient, zur gänzlichen Kritiklosigkeit in Bezug auf Dinge führt, bei denen selbst ein Kind mit offenen Augen das Richtige treffen würde. Hierdurch nur wurde es möglich, dass, trotz allen Fleisses und trotz aller Aufrichtigkeit und trotz des hohen Bildungsgrades des Verfassers, auch das Detail in Dinger's Buch durchaus nicht immer zuverlässig ist.

Einige wenige Beispiele mögen das Gesagte erhärten.

Zunächst, ein Beispiel von dem Mangel an Kritik in der Aufnahme von angeblichen „Thatsachen“.

Ein Köstliches liefert die Anmerkung 1 auf Seite 76. — Es handelt sich um die Ernennung des Meisters zum Kapellmeister am Hoftheater in Dresden, im Jahre 1843. Bekanntlich schreibt Wagner hierüber in seiner Mittheilung an meine Freunde (IV, 338): „Gegen meine wenigen näheren Freunde äusserte ich meine innerliche Abneigung, und mein darauf begründetes Bedenken gegen die Annahme — — —.“ Er spricht auch von seinem „Widerwillen, sich mit unseren Kunstinstituten einzulassen.“ — — — Das passt nun Alles zu Dinger's Darstellung des damaligen Wagner's gar nicht, und da erklärt er denn ganz einfach und apodiktisch, die Sache verhalte sich nicht so, es sei „nicht zu billigen, wenn Meinungen Wagner's aus späterer Zeit für frühere Perioden präokkupirt werden“, „der etwaige Widerwille komme gegen die, eben diese Periode charakterisirende freudige Zuversicht gar nicht in Betracht!“ Nun gibt es aber hier, ausser der „Präokkupirung“, noch eine kleine, „harte Thatsache“: der Meister behauptet, er hätte seine Abneigung damals gegen seine wenigen näheren Freunde geäussert. Das ist entweder wahr oder nicht wahr. Ist es nicht wahr, so beweist es, dass der Meister recht leichtfertig schrieb, oder aber, dass er nicht jenes mächtige Gedächtniss besass, welches sonst allen Genies zu eigen ist. Hier muss also, wenn irgend möglich, ein „wissenschaftlicher“ Beweis erbracht werden, sonst glauben wir am Ende doch eher dem Meister als dem Darsteller seiner geistigen Entwicklung. Und richtig, der fleissige Autor hat einen Zeugen aufgetrieben; zu obigem Satze steht die Anmerkung: „Auch aus dem Munde eines jener Dresdener Freunde, des Herrn Prof. Dr. Kietz, ist mir dies bestätigt worden.“ — Das hört sich ganz plausibel an; der Meister hätte also hier etwas direkt Falsches über sich ausgesagt; wir besässen dafür einen Zeugen: wer nicht näher in die Verhältnisse eingeweiht ist, kann in der That stutzig werden. Wie verhält es sich aber mit dieser angeblichen „Thatsache“? Mein hochgeschätzter Freund, Dr. Gustav Kietz, (nicht mit seinem viel älteren Pariser Bruder, Ernst Kietz, einem Dutzfreund Wagner's, zu verwechseln!), ist — Gott Lob! — ein noch rüstiger Sechziger. Geboren am 26. März 1826, war Gustav Kietz ein sechzehnjähriger Knabe, als Wagner nach Dresden kam; er hatte das siebzehnte Lebensjahr noch nicht vollendet, als der Meister die definitive Ernennung zum Kapellmeister annahm. Wer wird nun glauben, dass der Schöpfer von Rienzi und dem Fliegenden Holländer, der Dichter, der bereits den vollständigen Entwurf zu Tannhäuser bei sich trug, dem unreifen Jüngling gegenüber, der soeben erst in die Akademie eingetreten war, sein Herz ausgeschüttet, dass er ihn zu jenen „wenigen näheren Freunden“ gezählt haben wird? Offenbar hat Herr Dinger — geblendet vielleicht durch den ehrwürdigen, weissen Bart des jetzt bejahrten Künstlers! — diese einfache Erwägung nur vergessen. — Damit ist aber die Sache noch nicht erledigt. Wagner spricht von seinen „wenigen näheren Freunden“, und da konnte Gustav Kietz schon deswegen nicht als Zeuge angerufen werden, weil er, trotz des Meisters hoher Werthschätzung des vorzüglichen Menschen und Künstlers (eine Werthschätzung, die natürlich erst viele Jahre später entstehen konnte), niemals zu den „näheren Freunden“ des Meisters gehört hat. Mit seinen näheren Freunden, namentlich aus jener früheren Zeit, hat sich Wagner gedutzt, mit Gustav Kietz niemals. Sie haben auch nicht in Korrespondenz gestanden. Erst dreissig Jahre nach der Zeit, die hier in Betracht kommt, traten sich die beiden Männer überhaupt näher, und es entstand ein — wenn auch nicht intimes — so doch recht herzliches Verhältniss zwischen ihnen.

Solcher „verunglückter Thatsachen“ werden Sie, verehrter Freund, in Dinger's Buch noch mehre finden; sie beweisen, dass das „nächtliche Auge“

oft Schatten für lebende Wesen hält. Nun will ich Ihnen aber ein noch interessanteres Beispiel von der „materiellen“ Unzuverlässigkeit dieses Buches geben wie der Verfasser, nämlich, durch seinen falschen Gesichtspunkt dazu verleitet wird, Reihen von, einzeln genommen, unanfechtbaren Thatsachen zu ganz falschen, vor dem freien Tageslicht in Nichts vergehenden Gesamtbildern zusammenzufassen. Am schlagendsten wirkt wohl hier der Hinweis auf Dinger's Darstellung von Wagner's Rede im Vaterlandsverein, gehalten am 14. Juni 1848. Auch hier — wie durchwegs in seinem Buche — leugnet Dinger die Richtigkeit von Wagner's eigener Darstellung dieser Episode (vergl. IV, 379 und den Brief an Lüttichau vom 18. Juni 1848); es liegt ihm daran nachzuweisen, erstens, dass Wagner (trotz seiner gegentheiligen Versicherung) „der Schaar der Revolutionäre im Wesen nicht fernstand“ und zweitens, dass er in dieser, seiner einzigen politischen Rede, nicht neue, ihm eigene Ideen verkündet, sondern nur nachspricht, was er den damaligen Demagogen abgelauscht hatte. Um dies nun „wissenschaftlich“ nachzuweisen, druckt Dinger die Rede unverkürzt ab, und zwar theilt er die Seiten in zwei Spalten, und gegenüber jedem Wagner'schen Absatz, bringt er eine oder mehrere Zitate aus damaligen Zeitschriften, und daraus soll sich „ohne weitere Erläuterung ergeben, dass die Gedanken, die Wagner hier ausspricht, — — nicht Wagner's persönliches Eigenthum sind — —.“ (p. 135.) — Nun würde hier zunächst eine ganze Erörterung über diese angeblichen „Parallelstellen“ am Platze sein, denn in Wirklichkeit beweist das von Dinger mitgetheilte Material die absolute Originalität von Wagner's Auffassung des politischen Problems. Das darzuthun würde aber hier zu weit führen; begnügen wir uns also mit dem zweiten Punkt. Es soll eine Beeinflussung nachgewiesen, es soll gezeigt werden, dass Wagner nachsprach, was er Andere hatte sagen hören; gut! Zu diesem Behufe werden den Ausführungen Wagner's gegenüber neun und neunzig angebliche „Parallelstellen“ abgedruckt. Wenn man aber die Sache näher untersucht, so stellt sich heraus, dass zwei und neunzig von den betreffenden Stellen aus der Zeit nach Wagner's Rede, zum Theil sogar erst viele Monate später, aus dem Jahre 1849, datiren! Eine so eigenthümliche Beweisführung ist mir noch nie unter die Augen gekommen, ausser in der Fabel vom Wolf und vom Lamm. — Davon abgesehen, sind ein und siebenzig Stellen, also mehr wie zwei Drittel der Gesamtzahl, der Zeitschrift „Die Volksblätter“ entnommen, von welcher Dinger behauptet, Wagner sei einer ihrer „eifrigen Mitarbeiter“ gewesen! Zwar vermag er es nicht, einen einzigen zweifellosen Beweis für diese Mitarbeiterschaft zu erbringen; er behauptet sie aber, als sichere Thatsache. Wenn aber Wagner ein Mitarbeiter der Volksblätter war, und die Sache sich so verhält, wie Dinger (p. 247) sie schildert, dass man nämlich nicht weiss, welche Aufsätze „Wagner zuerkannt werden können“, wie soll dann aus diesen „Parallelstellen“ sich „ohne weitere Erläuterung ergeben“, dass die Gedanken, welche die Vaterlandsvereinsrede enthält, „nicht Wagner's persönliches Eigenthum“ sind? Die angeführten Stellen könnten ja von Wagner's eigener Hand sein! — Um aber diesem seltsamen Argumentationsverfahren die Krone aufzusetzen, muss der Leser wissen, dass hier nicht etwa ein Akt von Zerstretheit vorliegt. Dinger schreibt ausdrücklich, von den „Parallelstellen“: „Zu diesem Zwecke sind die „Volksblätter“ von August Röckel in erster Linie herangezogen worden. Bei dem lebhaften persönlichen Verkehr zwischen Wagner und Röckel und in Anbetracht des Umstandes, dass Wagner selbst für dieses Organ Beiträge lieferte, scheinen die „Volksblätter“ am geeignetsten zur Benützung“. — Nach dieser Begründung ist jede weitere Ausführung wohl überflüssig. Einzig die Thatsache, dass in seiner ermü-

weitschweifigen Behandlung dieser Episode Herr Dinger das wichtigste und allein entscheidende Dokument, den Brief an Lüttichau vom 18. Juni 1848, mit Still-schweigen übergeht (dass er das Schriftstück aber kennt, erfahren wir zufällig in einer Anmerkung), vermag es das Bild noch zu vervollständigen: wir sehen wie weit abseits von der Wahrheit selbst der grundehrlichste Autor durch die „Nüchternheit“ und das „wissenschaftliche“ Vorurtheil in die Irre geführt werden kann.

Jedoch, ich überschreite bereits die Grenzen eines Briefes; es lag mir auch einzig daran, allzu vertrauensselige Leser auf die häufige Unzuverlässigkeit dieses sonst so manches Vortreffliche bergenden Werkes aufmerksam zu machen. Nur wer Dinger's Prinzip des beständigen Misstrauens auf Dinger's eigenes Buch anwendet, wird dieses mit Nutzen gebrauchen können. Die unabsichtlichen Irrthümer springen Einem dann förmlich überall in die Augen. Da lesen wir z. B. von den „höchst bemerkenswerthen Abweichungen“ zwischen dem Text der Gesammelten Schriften und den Originaldrucken und finden hierüber lange Tafeln: durch diese Bemerkung wurde ich veranlasst, auch meinerseits die mühsame Arbeit der Vergleichung vorzunehmen, wobei sich herausstellte, dass die Abweichungen gänzlich belanglos sind und gering an Zahl; es sind fast durchwegs Stylverbesserungen, und nur hier und da ist ein Urtheil milder gefasst worden oder hat ein Gedanke eine schärfere Formulirung erfahren; eine wirkliche Abweichung, das heisst also, dass Wagner später eine Meinung geäußert hätte, die von der früheren verschieden wäre, kommt nicht ein einziges Mal vor! Ich bitte nun aber die verschiedenen Ausgaben von Kant, oder die jetzt in Weimar erscheinende Goethe-Ausgabe mit allen Lesarten zur Hand zu nehmen, oder die selbe Vergleichung bei irgend einem berühmten Schriftsteller anzustellen, und man wird einsehen, dass der Mangel an Abweichungen in den zwanzig Jahre von einander getrennten Auflagen vom Kunstwerk der Zukunft etc., „höchst bemerkenswerth“ ist. — Aehnlich verhält es sich mit der Behauptung, Wagner habe „später Feuerbach möglichst zu ignoriren gesucht“; wo er im Gegentheil erst „später“, nämlich im Jahre 1872, sein Verhältniss zu Feuerbach erschöpfend dargelegt hat (vergl. III, 3—6). — Das sind alles faktische, materielle Irrthümer; und dergleichen findet man in Dinger's Buch bedauerlich viele. Daher diese Mahnung an alle seine Leser; und zugleich die zuversichtliche Hoffnung, dass wir den eifrigen und ungewöhnlich leistungsfähigen Verfasser bei seiner nächsten Publikation auf freierer Höhe sich bewegen sehen werden.

In treuer Ergebenheit

Ihr

Houston Stewart Chamberlain.

Wien, Januar 1894.

P. S. — Ich hatte mir vorgenommen, in diesem Briefe auch für Freund Glasenapp eine Lanze zu brechen; ich glaube aber, dass die Behandlung, welche diesem hochverdienten Manne in Dinger's Buch zu Theil wird, sich gegen den Autor selbst richtet. Die Art, wie Glasenapp das Leben des Meisters schildert, wird selbst von den näheren Anhängern verschieden beurtheilt; Einige werden von des Verfassers hoher Begeisterung hingerissen, Andere empfinden eine Art Scheu davor, dass solche Gefühle öffentlich ausgesprochen werden; Jeder aber, der überhaupt fähig ist, Glasenapp's Leistung als Biograph zu schätzen, und welcher eine Ahnung hat von den schier unzähligen (oft allerdings ganz „evangelisch“ verborgenen!) Verdiensten dieses geradezu einzigen Mannes um unsere Sache, Jeder muss empört sein über den Ton, in welchem hier von ihm ge-

sprochen wird. Fast könnte Einen das noch misstrauischer stimmen als die irrthümlichen Thatsachen; denn, ist ein „nüchternes Auge“ eine bedenkliche Gabe, ein „nüchternes Herz“ wäre eine noch viel bedenklichere! Man müsste befürchten, dass, wer kein Gefühl für den eigenthümlich hohen Werth, für die ganz ungewöhnlich markirte Persönlichkeit Glasenapp's besitzt, eine Persönlichkeit, die gerade in der stolzen, bewussten, freiwilligen Unterordnung unter einen Höheren sich auf das Bestimmteste charakterisirt, auch schwerlich dieses Höhere richtig zu erfassen im Stande sein dürfte. Jedoch, Herr Dinger hat auch hier eine Entschuldigung: er ist jung, der Eifer allein hat ihn irreführt, und die vermeintliche „Wissenschaft“; später wird er mit Kant einsehen: „Die wahre Weisheit ist die Begleiterin der Einfalt, und, da bei ihr das Herz dem Verstande die Vorschrift giebt, so macht sie gemeiniglich die grossen Zurüstungen der Gelehrsamkeit entbehrlich“.

Bayreuth und Draussen.

Geschichtliches und Geschäftliches.

Das Bayreuther Werk.

Unsere Freunde werden es verstehen, dass wir die schlichte Mittheilung von der „draussen“ vielbesprochenen Thatsache des ersten öffentlichen Auftretens Siegfried Wagner's als Orchesterleiter, im Liszt-Verein zu Leipzig am 5. Dezember 1893, im Sinne eines gesegneten Ereignisses aus der Geschichte des Bayreuther Werkes unseren „Blättern“ einfügen. —

Die Bayreuther Bühnenfestspiele.

Der Verwaltungsrath der Bayreuther Bühnenfestspiele hat zur Verhütung früher vorgekommener Missstände die Einrichtung getroffen, dass die bereits bestellten Eintrittskarten erst vom März an ausgegeben werden, und die Abnahme nebst Zahlung des Betrages von Seiten der Besteller dieser Karten bis zum 1. April erfolgen muss.

Die Bayreuther Blätter.

Das Vorrecht des billigen Bezugspreises von *M* 6 soll den Mitgliedern des Allg. Richard Wagner-Vereins bis auf Weiteres verbleiben. Endgiltige Bestimmungen über das Verhältniss zwischen den „Blättern“ und dem Verein wird die Generalversammlung im Juli ds. Js. zu treffen haben. — Die Leser sind gebeten, Mitleser und Freunde zu rechtzeitiger Wieder- oder Neu-Bestellung der „Blätter“ in Bayreuth anzuregen! —

Erklärung. Herr Rudolf Louis in Wien hält es für seine Pflicht zu konstatiren, dass die in seiner Besprechung des Chamberlain'schen Buches „Das Drama Richard Wagner's“ (Bayr. Bl. 1893, X. S. 350) vorgenommene Veränderung des Meisterwortes „Ich bin kein Musiker“ in „Ich bin kein solcher Musiker“ nicht von ihm herrührt, sondern ohne sein Wissen erfolgte Korrektur der Redaktion ist. — Die „Redaktion“ ihrerseits fühlte sich dazu berechtigt durch eine ihr im Jahre 1882 zu Theil gewordene besondere meisterliche Weisung. —

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein.

In Nachstehendem beehren wir uns, den laut § 12 der Satzungen vorgeschriebenen Kassabericht zur Kenntniss der verehrlichen Zweigvereine und Ortsvertretungen zu bringen, indem wir gleichzeitig im Anhange den Rechenschaftsbericht über die einzelnen Beiträge der Zweigvereine und Ortsvertretungen beifügen.

Die in nachstehendem Verzeichnisse nicht aufgeführten Zweigvereine und Ortsvertretungen hatten — mit Ausserachtlassung des § 7 Abs. 2 der Satzungen — ihre Abrechnungen nicht rechtzeitig eingesandt und konnten in Folge dessen in den Kassaabschluss bis zum 30. Juni 1893 nicht aufgenommen werden

Berlin, den 1. Januar 1894.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,
I. Vorsitzender.

von Rosenberg,
I. Schriftführer.

Kassa-Abschluss am 30. Juni 1893.

Einnahme.

Ausgabe.

		M.	℔.			M.	℔.
1892/93	An Kassa - Vortrag laut Abschluss v. 20. Mai 1892	1899	94	1892/93	An Administrations - Auslagen	1640	50
	„ Mitglieder-Beiträge (siehe unter A.)	17764	37		„ Agitations- u. Druckkosten	628	70
	„ Abonnements der Bayreuther Blätter (siehe unter A.)	2927	27		„ Herstellung der Bayreuther Blätter für II. bis IV. Quartal 1892 u. I. u. II. Quartal 1893 = 5 Quartale	7197	86
	„ Spenden (siehe unter B.)	93	65		„ Herstellung des Bayreuther Taschenkalenders pro 1893	1695	05
	„ Zinsen	40	64		„ Porti und kleinen Auslagen	285	05
	„ Erlös aus Bayreuther Festblättern	40	—		„ Zinsen	112	50
	„ Erlös aus Bayreuther Taschenkalendern: Jahrgänge 1865 — 1892 173 M 80 ℔. Jahrgang 1893 492 „ 80 „	671	60		„ die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung: a) 35 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1892/93 4127 M 63 ℔. b) Spenden 93 „ 65 „	4221	28
	„ Erlös aus Tannhäuser-Büchern	49	73		„ die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung: 20 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1892/93	2358	65
					„ Kassenbestand (Darunter zum Eintrittskarten-Ankauf für die nächsten Festspiele: a) 35 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1892/93 4127 M 63 ℔. b) Zinsen 40 „ 64 „	5347	61
					4168 M 27 ℔		
	Summa	23487	20		Summa	23487	20

Berlin, den 30. Juni 1893.

P. Thelen,
Kassenführer.

A. Einnahmen
an Mitglieder-Beiträgen und Abonnements der Bayreuther Blätter.

	Mitglieder-Beiträge			Abonnements	
	<i>fl.</i> ö. W.	<i>M.</i>	<i>S.</i>	<i>M.</i>	<i>S.</i>
Amsterdam		180	70	30	—
Antwerpen		48	—	6	—
Arad	9,60	15	89	—	—
Aschaffenburg		28	—	—	—
Baden b. Wien	20	32	98	—	—
Baltimore		124	—	30	—
Bamberg		55	10	—	—
Barmen		68	—	—	—
Basel		19	60	—	—
Bayreuth (Zw.-V.)		120	—	—	—
„ (Red. d. Bayr. Bl.)		260	—	1309	57
Berlin - Potsdam		1200	—	—	—
Berlin (P. Thelen)		1080	—	—	—
„ (Dr. Sternfeld)		48	—	6	—
„ (Bodenstein)		56	—	—	—
„ (akad. Zw.-V.)		88	—	18	—
„ (Zentral - Leitung)		126	63	111	—
Bologna		446	20	—	—
Braunschweig		101	07	30	—
Breslau		115	—	6	—
Brieg		8	—	—	—
Bromberg		4	—	—	—
Brünn	108	178	20	—	—
Büdingen		8	—	—	—
Buitenzorg (Java)		20	—	6	—
Bukarest		665	32	—	—
Celle		7	60	—	—
Darmstadt		640	—	—	—
Detmold		36	—	—	—
Dortmund		12	—	12	—
Dresden		108	—	—	—
Düsseldorf		464	—	6	—
Eger	4	6	60	—	—
Eisenach		7	50	—	—
Elberfeld		36	—	—	—
Erfurt		4	—	6	—
Erlangen		44	—	6	—
Frankenberg		40	—	—	—
Frankfurt a./M. (Steyl & Thomas)		55	10	12	—
„ (Hartmann)		24	—	18	—
	Seite	6581	49	1612	57

	Mitglieder- Beiträge			Abonne- ments	
	fl. ö. W.	M.	ö.	M.	ö.
Transport:		6581	49	1612	57
Freiburg		89	—	—	—
Fürth		111	50	—	—
Fulda		4	—	—	—
Gera		16	—	—	—
Giessen		79	40	6	—
Göttingen		85	10	12	—
Gotha		28	—	6	—
Graz	324	538	09	—	—
Greifswald		24	—	—	—
Grossenhain		46	—	—	—
Haag (Nieder-Oester.)	12,60	20	90	—	—
„ (Niederl.)		18	—	12	—
Hainburg	4	6	63	—	—
Halle a/S.		8	—	—	—
Hamburg (Zw.-V.)		236	—	12	—
Hannover		220	—	—	—
Heidelberg		36	—	—	—
Heilbronn		12	—	—	—
Helsingfors		36	—	36	—
Hirschberg		12	—	—	—
Homburg		57	—	—	—
Iglau	4	6	60	—	—
Iserlohn		4	—	—	—
Jena		93	—	—	—
Kandel		104	—	—	—
Karlsruhe		204	—	—	—
Kassel		104	—	12	—
Kempen		35	—	6	—
Kiel		63	20	—	—
Klagenfurt	68	110	80	—	—
Koblenz		46	50	—	—
Köln		440	—	—	—
Königsberg		32	—	—	—
Koslin		68	—	—	—
Kolberg		12	—	12	—
Kolmar i./E.		75	50	12	—
Krefeld		40	—	6	—
Krems	18,40	30	50	—	—
Krummaw	40	67	40	—	—
Laibach	41,68	69	02	—	—
Leipa (Böhmisch)	43	70	95	—	—
Leipzig (Ravenstein)		111	—	30	—
„ (akad. Zw.-V.)		196	20	—	—

	Mitglieder- Beiträge			Abonne- ments	
	<i>H.</i> ö. W.	<i>M.</i>	<i>S.</i>	<i>M.</i>	<i>S.</i>
Transport:	10248	78	1774	57	
Liegnitz		15	30	—	—
Linz	51	84	30	—	—
London		511	10	54	—
Ludwigsburg		24	—	—	—
Luxemburg		23	40	—	—
Magdeburg		88	—	12	—
Mannheim		499	—	12	—
Marburg (akad. Zw.-V.)		145	80	—	—
Meran	14	23	10	—	—
Mergentheim		12	—	6	—
Meseritz		23	60	—	—
Mülheim a. d. R.		48	—	—	—
München		600	—	—	—
München - Gladbach - Rheydt		75	—	—	—
Münnerstadt		16	—	—	—
Nördlingen		4	—	—	—
Nürnberg		363	80	—	—
Offenbach		216	—	—	—
Oldenburg		28	—	—	—
Olmütz	210	346	50	—	—
Osnabrück		30	—	—	—
Paris		156	—	18	—
Passau		16	—	—	—
Piacenza		7	05	6	—
Plauen		36	—	—	—
Pössneck		87	50	24	—
Posen		3	50	—	—
Pressburg	2	3	31	—	—
Quakenbrück		15	70	—	—
Rastatt		8	—	—	—
Regensburg		43	70	—	—
Riga		240	—	726	—
Rostock		70	35	6	—
Rotterdam		48	30	—	—
Saargemünd		75	—	—	—
Salzburg	36	59	45	—	—
Schlüchtern		8	—	—	—
Schweinfurt		15	80	6	—
Schwerin		118	40	—	—
Siegen		20	—	—	—
Sonneberg		64	—	—	—
Spandau		19	60	—	—
Speyer		24	—	6	—
Seite:	14565	34	2650	57	

	Mitglieder- Beiträge			Abonne- ments	
	fl. ö. W.	M.	ö.	M.	ö.
Transport:	14565	34	2650	57	
Steyr	20	32	50	—	—
Strassburg		64	—	6	—
Stuttgart		51	15	4	—
Tölz		7	80	—	—
Tübingen		4	—	—	—
Turin		78	75	—	—
Utrecht		105	20	6	—
Venedig		18	75	—	—
Viersen		84	—	6	—
Villingen		20	—	—	—
Warnsdorf	1	3	40	—	—
Weimar		420	—	30	—
Weissenburg		8	—	—	—
Wels	90	148	50	—	—
Wien (akad. Verein)	996	1524	61	129	75
„ (Neuer Verein)	58	96	32	—	—
„ (Rich. Wagner - Mus.)		24	—	18	—
Wiesbaden		76	—	18	—
Wittenberg		28	—	—	—
Wongrowitz		12	—	12	—
Worms		108	50	18	—
Würzburg (R. Banger)		18	—	12	—
Zeitz		4	—	—	—
Znaim	130	209	55	4	95
Zürich		52	—	12	—
Summa:	17764	37	2927	27	

B. Spenden.

		fl. ö. W.	M.	ö.
Hamilton-Ogilvy, Mrs.	Biel-Prestonkirk		30	—
Hug, Gebr.	Zürich		16	—
Jordan, Otto, Kaufmann	Coblenz		6	—
Maas, Dr. jur., Bankier	Frankfurt a./M.		6	—
Ritter, Marie, Fräulein	Berlin		12	—
Schleinitz, A. v., Frl.	Meran	1	1	65
Wilson, J. W.	Amsterdam		20	—
Ziegler, G., Kaufmann	Mergentheim		2	—
Summa:			93	65

Aus den Vereinen.

Berlin-Potsdam. Zw.-V. 29. 12. 93. (Berlin, Philharmonie.) Konzert unter der Leitung Siegfried Wagner's: Overtüre z. d. „*Feen*“, Scene und Arie des Arindal a. d. „*Feen*“ (Herr k. Kammersänger Emil Götze), Overtüre zu „*Rienzi*“, Gebet des Rienzi (Hr. Götze), Overtüre zum „*Fliegenden Holländer*“, *Fünf Gedichte* (Frau k. Kammersängerin Rosa Sucher), *Siegfried-Idyll*, Overtüre zu „*Tannhäuser*“. — Verstärkte Philharmonische Kapelle. —

Berlin. W.-V. 8. 12. 93. Vereinsabend: „*Träume*“, *Walther's Preislied* (Wilhelm) und Werke von Bach, Beethoven, Bruckner (Quintett), Franz, Gluck, Hekking, Spohr. — Mitwirkende: Fr. S. Schröter, Hr. Professor W. Meyer, Konzertm. Hekking, Th. Krelle, Kammermusiker Gölzow und Wiggers. —

Plauen. Zw.-V. 14. 12. 93. *Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten*, Werke von Brahms, Chopin, Hamma, Jensen, Koss, Kremser, Liszt, Moskowski, Rubinstein, Schubert, Schumann (Fr. M. Schäfer, Hr. W. Bachmann a. Dresden, Vereinschor-Hr. Bitterlich). — 15. 1. 94. Werke von Reinhold Becker u. Jensen. (Hr. Kammerm. Perron a. Dresden, Stadtkapelle von Chemnitz u. L. des Hr. R. Becker a. Dresden.) —

Weimar. Zw.-V. 12. 12. 93. Vereinsabend: Vorlesung aus „*Beethoven*“ (Prof. Hans Sommer), *Sonate f. Klavier* Op. 1 (Kapellmeister Richard Strauss), Referat über das Konzert Siegfried Wagner's in Leipzig (Dr. Arthur Seidl), Overtüre zu den „*Feen*“ (Kapellmeister Dr. Lassen u. Strauss), Stücke aus den „*Feen*“ (I. Akt: Romanze, Arie, II. Akt: Duett, III. Akt: Arie u. Schluss. Hr. v. Milde, Hr. Kammersänger Giessen, Fr. Schubert). — 8. 1. 94. Polonaise, Bericht über das Liebesverbot, Carnevalslied, Brief aus Paris 1841, Pariser Lieder, Monolog des Holländers. (Hr. v. Milde.) —

Vorstandswahl: An Stelle der wegen Ortswechsels ausgeschiedenen Herren v. Hesberg u. Dr. Arthur Seidl sind die Herren Graf Bylandt-Rheydt, Flügeladjutant S. k. H. des Grossherzogs, und Dr. Hugo Dinger (Jena) in den Vorstand gewählt worden. —

Wien. Ak. W.-V. 21. 11. 93. III. int. Musikabend: *Huldigungsmarsch*, *Erda's Mahnung*, *Siegfried's Rheinfahrt*, *Scene der Waltraute*, *Scene des Amfortas* (3. Akt), I. Finale a. „*Rienzi*“ und Werke von Franz Liszt (Elegie für Violine), Lotti, Löwe, Mozart. — Mitwirkende: Hr. k. k. Kammersänger Theodor Reichmann, Fr. H. Bratanitsch, Hr. A. Tomschik, A. Barenfeld, F. Foll, M. Herold von Stoda, C. Hynais, Vereinschor (Josef Schalk.) — 28. 12. 93. IV. int. Musikabend: „*Träume*“, *Gebet der Elisabeth*, *Chor der jüngeren Pilger*, Werke von Bruckner (Quintett), Liszt (Paternoster a. „*Christus*“), Schubert („*Lazarus*“, II. Theil), Hugo Wolf (5 Lieder). — Mitwirkende: Fr. L. Leschky, Hr. Rob. Oberhauser, Fr. Schaumann, F. Foll, Quartett Hellmesberger, Vereinschor (Josef Schalk.) —

Ausserhalb der Vereine.

Zittau. Konzert-Ver. 4. 12. 93. (1/28—1/211 Ab.) Vortrag des Herrn Hauptmann z. D. Adolf Möller über den „*Ring des Nibelungen*“, Geschichtliches, Aesthetisches, Analyse der Musik am Klavier, nach eigener Einrichtung des Vortragenden.

Richard Wagner-Museum.

Unter den vielen Erwerbungen, welche das Wagner-Museum in Wien auch in diesem Jahre machte, sei insbesondere genannt: die Todtenmaske Richard Wagner's, der Original-Reisepass, welcher Wagner im Jahre 1861 die ungehinderte Reise von Paris über Belgien nach den deutschen Bundesstaaten und den k. k. österreichischen Staaten ermöglichte, ferner als Spende aus dem Nachlasse des im Oktober v. J. verstorbenen k. k. Hofkapellmeisters und Direktors des Wiener Conservatoriums Josef Hellmesberger, von dessen Söhnen Josef und Ferdinand, ein Brief des Meisters an die „geehrten Mitglieder des k. k. Hofopernorchesters zu Händen des Herrn Kapellmeisters Esser“ gerichtet, datirt: Wien, 23. Oktober 1861 (Dank für eine Probe des „*Lohengrin*“ und eine Bitte, die Mitglieder möchten „Zeugniß Ihrer mir so werthen freundlichen Gesinnung“ abgeben, und „an einem freien Vormittage, mir zwei Stunden zu schenken, um mit Ihnen einige Fragmente meines „*Tristan*“ durchzugehen.“ Herr Oesterlein arbeitet gegenwärtig an einem Supplement zu seiner grossen dreibändigen Wagner-Bibliographie, ebenfalls nur bis zu Wagner's Todestag reichend, welche in Laufe des nächsten Jahres im Druck erscheinen wird.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

IV—VI.

Die Geschichte ist willkürlich, voll Lücken und sehr oft unfruchtbar; aber eben das Willkürliche in ihr könnte einen philosophischen Geist reizen, sie zu beherrschen, das Leere und Unfruchtbare einen schöpferischen Kopf herausfordern, sie je befruchten, und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu legen.

Je reicher und vollkommener die Kunst wird, desto mehr einzelne Ganze gibt sie uns in einem grösseren Ganzen als Theile zu geniessen, oder desto verwickelter und üppiger ist die Manigfaltigkeit, in der sie uns die Einheit finden lässt.

Enthusiasmus bleibe stäts unsere erste treibende Kraft; unsere Kugel soll wenigstens so kräftig von der Hand emporsteigen, dass der Bogen in den Wolken verschwinden, und ihr Rückfall kaum geahnt werden soll.

(Schiller.)

Die Renaissance.

Historische Scenen vom Grafen Gobineau.

Deutsch von Ludwig Schemann.

Vierter Theil.

Leo X.

Rom.

Die Sixtinische Capelle. — Ungeheure Gerüste versperren einen Theil davon. Auf den Wänden und auf der Decke sind Fresken angefangen. Gewisse Partien erscheinen vollendet; an mehreren Stellen wird die blosse Zeichnung, mehr oder minder fertig, sichtbar. Michelangelo, stehend; er arbeitet mit Eifer. Granacci sitzt einige Schritte von ihm entfernt auf einem Schemel, inmitten der Kalkhaufen, Farbentöpfe, Balken und Geräthschaften aller Art.

Granacci.

Eure Betrachtungen sind nicht heiter, Meister.

Michelangelo.

Ich sehe die Dinge so.

Granacci.

Die Künste sind nie so in Blüthe gewesen! Nie sind so schöne Werke zu Tage gefördert worden! Wie viele glänzende, übermenschliche Maler, Bildhauer, Baumeister! . . .

Michelangelo.

Ich kenne keine übermenschlichen Menschen. Das sind lächerliche Redensarten. Lästert Gott nicht.

Granacci.

Lästerei, wenn Ihr wollt; ich halte Euch für einen Halbgott; Andere denken wie ich.

Runzelt nicht die Stirne, und lasst mich fortfahren. Fast jeden Tag erlebt man Feste, wie man ähnliche nie geschaut hatte. Hier in Rom, wie in Florenz, wie in Venedig, in Mailand, in Bologna, in Neapel sind die grossartigen Erfindungen der Alten in dieser Art Herrlichkeit weit überboten worden. An Gelehrten, Dichtern, Schriftstellern ist kein Mangel. Unaufhörlich treten neue auf: da ist Sannazaro, da ist Sadolet, da ist Bembo, Navagero, der unnachahmliche, hehre Ariosto, da ist Bibbiena mit seiner Calandria und Meister Niccolo Machiavelli mit seiner Mandragora. Was soll ich Besseres oder mehr anführen? Der Papst Leo X. und seine Cardinäle erscheinen meiner entzückten Phantasie als die ebenbürtigen Genossen des grossen Jupiter und der Götter des Pantheon, und noch dazu wohnen sie in einem unendlich viel schöneren Olymp als der ihrer fabelhaften Vorläufer, denn diesen ehemaligen Olymp, den hatte der alte Coelus eingerichtet, ein armseliger Gott ohne Geschmack und ohne Harm; während heute, da haben wir Künstler das Firmament geschaffen, wir verschönern es, indem wir es immerfort mit wundervollen Schattirungen ausmalen, es von funkelnden Sternen erglänzen lassen, und ich sage Euch, dass da, wo Ihr Hand anlegt, da, wo Meister Raphael, Andrea del Sarto, Sansovino, Tizian und so viele Andere arbeiten, das Werk unsterblich ist.

Michelangelo.

Ihr seid ein Schwätzer, Granacci, und ein Blinder, unfähig, die Dürftigkeit Dessen zu begreifen, das Euch bezaubert, und die krasse Schwachköpfigkeit der Leute, die Euch entzücken und doch so wenig werth sind.

Granacci.

Dann beweist mir, dass ich Unrecht habe, da Ihr so entschieden seid, Alles zu tadeln.

Michelangelo.

Das wird nicht schwer sein. Tragt mir Eure Narrheiten vor, und ich will Euch antworten.

Granacci.

Der Papst ist der leidenschaftlichste Beschützer der Kunst, den die Welt jemals gekannt hat. Ihr könnt nicht leugnen, dass seine Wohlthaten auf uns herabregnen wie ein unversiegliches und sehr schmackhaftes Manna.

Michelangelo.

Der Papst Leo X. liebt nicht die Künste. Er liebt den Luxus, und das ist ganz etwas Anderes. Alles was glänzt und ihm Lobsprüche einbringt, scheint ihm seines Schutzes würdig, und für ihn sind die Künste Werkzeuge der Eitelkeit. Was sie ausdrücken, darnach fragt er nicht. Der erste der Sterblichen, der dem Luxus huldigte, hat vielleicht angefangen, den Weg zu ebnen, auf welchem die Künste in die Welt gekommen sind;

aber der zweite hat die Künste über den Haufen geworfen, um den Schwulst und die Lüge an ihre Stelle zu setzen.

Granacci.

Ach! theurer Meister, was Ihr doch für ein Vergnügen daran findet anzuklagen! Diesen Papst, unseren grossen Papst Leo, wie hart beurtheilt Ihr ihn! Zoget Ihr denn den wilden Sinn seines Vorgängers vor?

Michelangelo.

Julius II. ist der einzige wahre Fürst, den meine Augen je geschaut haben! Er war nicht der Mann der Sinnenfreuden. Er fasste nur Das, was Ehrfurcht einflösst, und liess nur das Gewaltige gelten. Sein einziges Sinnen und Sorgen war bei allen Anlässen, die heilige Kirche, die Siegerin, zu schaffen und zu hinterlassen, die den Widerstand der Gottlosen mit sehnigem Fusse zerträte. Er hätte den gesammten geistlichen Stand zum Guten zurückführen mögen; er wollte, dass die Barbaren aus Italien verjagt würden; wie er die Empörungen der Barone, der Colonna, der Vitelli, der Orsini, unterdrückte, so litt er ebensowenig, dass Ordnung und Sicherheit der Stadt gestört wurde, und zu seiner Zeit durfte — was man nie erlebt — nicht ein Dieb, nicht ein Beutelschneider sich mit seinem gemeinen Gesichte auf die Strassen Roms hinauswagen! Von seinen Künstlern verlangte er gewaltige Denkmäler, ungeheure Fresken, mächtig grosse Gemälde; er sann nur auf's Gigantische, wie es einem Herrschergeiste gleich dem seinigen anstand. Ich habe Alles verloren, da ich diesen erhabenen Herrn verlor; aber die Kunst, ich meine die Himmelstochter, sie, die Venus Urania, und nicht die liederliche Göttin der Gassen, diese Kunst hat noch mehr verloren!

Granacci.

Ich sehe durchaus nicht ein, worauf Ihr Euch stützt, dass Ihr so gewagte Dinge behaupten wollt. Kaum hat das Conclave Leo X. die Schlüssel des heiligen Petrus eingehändigt, da umgibt sich der Papst mit vortrefflichen Gelehrten und Dichtern; er beruft und wählt zu Geheimschreibern den liebenswürdigen Sadolet, von dem ich soeben sprach, den feinen Bembo. Euch lässt er die begonnenen Arbeiten fortsetzen . . .

Michelangelo.

Er hat mir das Grabmal Julius' II. aus der Hand gerissen, mein Lieblingswerk, daran ich mit ganzer Seele arbeitete und das nun niemals das Licht des Tages erblicken wird. Da wird es bleiben, in meinem Haupte . . . ein todtgeborenes Kind . . . glaubst Du, dass das ein geringer Kummer sei?

Granacci.

Ich gebe zu, es ist ein grosses Unglück; aber es beweist nur, dass der Papst, wie alle Leute, die die Künstler bezahlen, seine Lannen hat. Er

will Euch lieber zu seinem Ruhme und seinem Vergnügen, als zur Apotheose seines Vorgängers anstellen, für den er sicherlich nur eine sehr mässige Liebe empfand . . . Aber da kommt Euch ein Besucher.

Michelangelo.

Wieder ein Zudringlicher! . . . Ich will ihn gehörig abführen . . . Herr, wer Ihr auch seid, macht Euch nicht die Mühe, diese Leiter heraufzuklettern. Ausserdem, dass sie holperig und nicht sehr haltbar ist, habe ich auch keine Zeit mit Jemandem zu plaudern.

Machiavelli, unten aus der Capelle seine Stimme erhebend.

Allervortrefflichster Herr Michelangelo, wollt Ihr einem alten Freunde, Cameraden und Landsmann nicht erlauben, Euch zu umarmen?

Michelangelo, oben vom Gerüste herabblickend.

Es ist Herr Niccolo Machiavelli . . . Kommt herauf, da Ihr einmal da seid. Ihr werdet, denke ich, gestatten, dass ich in meiner Arbeit fortfahre, und Euch wie mir die müssigen Complimente sparen.

Machiavelli.

Ich bin nicht so dumm, um solche zu riskiren; ich kenne Euren Sinn.

Michelangelo.

Wo kommt Ihr her?

Machiavelli.

Von Florenz . . . Ich bin soeben aus dem Gefängnisse entlassen; Ihr habt es vielleicht erfahren.

Granacci.

In der That . . . Ihr seid in der Verschwörung Boscoli's blossgestellt gewesen.

Machiavelli.

In Folge der abscheulichsten Verleumdung; ich bin der ergebene Diener des Hauses Medici.

Michelangelo.

Ergeben? . . . Hum! . . . ergeben! Ich wünsche Euch Glück dazu . . . Ihr seid auch Andern ergeben gewesen.

Machiavelli, die Achseln zuckend.

Wer von uns ist nicht jung gewesen? Ich habe mich auf dem Leim von Bruder Geronimo Savonarola's Irrereden fangen lassen, alle Welt weiss das.

Michelangelo.

Irrereden, soviel Ihr wollt. Man redet irre, wenn man Ehrenhaftigkeit, Rechtlichkeit, Enthaltbarkeit anempfiehlt; und doch, der Glanzpunkt Eures Lebens, Herr Niccolo, es wird der Irrtum Eurer Jugend sein.

Machiavelli.

Vielleicht habt Ihr Recht, vielleicht habt Ihr Unrecht; sicher ist, dass diese Art Verdienst, wie die Menschheit einmal ist, nichts Gutes weder für mich noch für die Andern bringen konnte.

Michelangelo.

So macht Ihr es Euch zum Vorwurf, einmal dem Segen der Religion nachgegangen zu sein? Ich habe ziemlich starke Lust, Euer Abbild irgendwo auf dieser Wand unter der Gestalt eines hohnlachenden Teufels zu verewigen.

Machiavelli.

Das wäre viel Ehre für mich. In der rechtgläubigen Gottesgelehrtheit gilt der Satz, dass die geriebensten von allen Teufeln, die heutzutage am Ruhme der Hölle arbeiten, in ihren Anfängen gute kleine Engelchen gewesen sind, die nicht über ihre Nasenspitze hinaus sahen. Was hat sie verdorben? Die Erfahrung. Kurz, ich habe, wie Ihr, wie Granacci, wie so viele Andere an die Möglichkeit geglaubt, in Florenz zu leben und dabei seine Ehrlichkeit zu bewahren. Das war ein grosses Unheil für mich, und ich habe mir da einen Unglückstrank bereitet, daraus ich von Zeit zu Zeit einen Schluck hinunterwürgen muss. Just Das habe ich soeben gethan. Nichtsdestoweniger habe ich den dritten Akt meiner Mandragora beendigt.

Michelangelo.

Das wird ein schönes Werk werden, Herr Niccolo; denn wenn Ihr auch ein dürftiger Politicus seid, so seid Ihr doch ein ausgezeichneter Litterat, und damit müsst Ihr Euch trösten.

Machiavelli.

Ein dürftiger Politicus? Das Urtheil scheint mir streng; aber vielleicht habt Ihr Recht, Alles wohl überlegt. Was! ich hätte nur darum so viel über die Geschichte nachgedacht, soviel den Livius ausgelegt, so viel in unseren Florentiner Annalen studirt, und die Charaktere und Regierungen aller Völker geprüft, um am Ende zu erkennen und mir selbst einzugestehen, dass ich nur ein dürftiger Politicus sei?

Er setzt sich auf einen Schemel in einer Ecke und bleibt nachdenklich, Arme und Beine gekreuzt, starr vor sich hinblickend.

Ein dürftiger Politicus! Es ist mir in der That begegnet, dass ich mich täuschte, und was das Schlimmste, ich habe, auch wenn ich Recht hatte, kein Vertrauen in meine Ideen einzufliessen vermocht. Ich könnte zu meiner Entschuldigung anführen, dass es keine mehr auf Vermuthungen fussende Wissenschaft gibt als die Politik, keine, deren Muthmassungen so dazu angethan sind, durch die unvorhergesehenen Zwischenfälle, durch den leisesten Windhauch über den Haufen geworfen zu werden. Da seht

einmal! wenn die Sicherheit des Blickes, die Festigkeit in der Ausführung, die Genialität in der Anordnung ausreichen, um den Erfolg zu sichern, so würde der Valentino ohne allen Zweifel ein italienisches Königreich begründet und unsere Zukunft entschieden haben.

Michelangelo.

Das wäre gewesen um Gottvater erröthen zu machen.

Machiavelli.

Gottvater hat Heliogabalus herrschen sehen und ist nicht im allermindesten erröthet; er sieht alle Tage die ärgsten Schelme und die gemeinsten Lumpen einander den Erfolg von Hand zu Hand reichen; er ist darum nicht um einen Deut weniger obenauf. Nach dem Manne, den ich eben nannte, ist der selige Papst Julius II. von Niemandem übertroffen worden, was die Wichtigkeit der Absichten und die Wichtigkeit der Thaten anlangt.

Michelangelo.

Das ist wahr.

Machiavelli.

Er hatte nur Narren und gemeine Wichte, die ihm die Stirn bieten konnten; den Herzog von Ferrara nehme ich davon aus; aber von ungefähr war er alt, und er hat sterben müssen.

Michelangelo.

Nie wird man wieder Seinesgleichen sehn.

Machiavelli.

Mag sein! Darum bleibt es nicht weniger wahr, dass die Welt sich weiterdreht und sich in Das schickt, was sie vorfindet. Das ist heutzutage der Triumph der Dummköpfe. Sforza von Mailand gilt keine taube Nuss; Fregoso in Genua ist ein Ränkeschmied niederen Ranges, den Verrath in der Hand, das Ohr nach jedem Gerede hin, weder hoch noch weit zielend. Francesco Maria von Urbino, ein armseliger Plagiarius des Valentino, führt den Dolch ebenso flink, aber das ist auch Alles; er wird auf seinen Beinen dahinschwanken, bis er fällt; die Medici von Florenz würden nicht drei Tage vorhalten, wenn sie nicht zu Rom mit dem Papste herrschten; die Venetianer leben und werden leben, sie werden stark, ruhmreich, mächtig sein, aber sie sind keine Schmetterlingspuppen, denen hinreichend starke Flügel bestimmt sind, um sich über die mittlere Luftschicht hinaus zu erheben; so dass schliesslich Nichts in Italien bleibt als drei Mächte: der Papst, die Franzosen und die Spanier.

Michelangelo.

Ich höre Euch mit lebhafter Genugthuung reden. Nun wohl denn! Erklärt uns jetzt, wie Ihr jede dieser Mächte ansieht und Wem nach Eurer Schätzung das Scepter verbleiben wird.

Machiavelli.

Ich wiederhole es Euch, ich habe auf meine Kosten erfahren, dass, wenn die Astrologie wenig sicher, die Politik es kaum mehr ist. Ich lege keinen Werth darauf, den Propheten zu spielen. Was die Franzosen angeht, so sind sie für den Augenblick schachmatt, verjagt; bis auf die Citadelle von Mailand und drei oder vier Nester haben sie keinen Boden mehr bei uns. Ihr neuer König, der Angoulême, scheint es eiliger zu haben, Prahlereien loszulassen und sich gute Tage zu machen, als muthige Unternehmungen auszuführen; so glaube ich denn, dass der Papst Leo X., der diese Leute hasst, theils weil er in der Schlacht von Ravenna ihr Gefangener gewesen ist, theils aus einer beträchtlichen Anzahl anderer Nebengründe, sich als von ihnen befreit betrachten darf.

Granacci.

Um so besser! Ich bin ein guter Florentiner und verwünsche diese eitlen Schreihälse. Sie sind nie offen und ehrlich weder mit den Republikanern, noch mit der Gegenpartei gewesen. Nun aber, was denkt Ihr von den Spaniern?

Machiavelli.

Ihr König Carl ist ganz jung. Wer weiss, was er gelten wird? Er ist der Sohn eines ziemlich nichtssagenden liederlichen Burschen und einer armen Verrückten. Eine unglückliche Vorbedeutung! Und was noch bedenklicher, mehr Flamänder als Castilianer; ausserdem Burgunder und Oesterreicher; seine Interessen sind allerwärts zerstreut. Zieht man die Summe seiner Kräfte in Betracht, so könnte es ja scheinen, als wäre es wunders was; aber die Glieder halten nicht zusammen und thun einander Schaden. Wenn der Besitzer solcher Bruchstücke nur ein wenig sorgfältig seiner Interessen warten will, so wird er sein Leben damit zubringen müssen, von einem Orte zum andern zu eilen. Und auch dann noch wird es ihm nicht leicht fallen immer zur rechten Zeit zu kommen. Um sich von Valladolid nach Brügge zu begeben, bedarf er der Erlaubniss des Königs Franz. Sodann erhebt sich eine andere Klippe in seinem eigenen Ehrgeiz, wenn er solchen hat. Wenn der Kaiser Maximilian, sein Grossvater, stirbt, wird der junge Carl ohne Zweifel auf die Kaiserkrone Anspruch machen. Da seht Ihr gleich den Streit: auch der Franzos hat ein Auge darauf geworfen; der Engländer macht sich Hoffnung darauf; die Churfürsten haben ihre Pläne . . . Diese Leute werden sich zerfleischen; der König Carl, schon so beschäftigt in jedem der unzähligen Gemächer seines eigenen Hauses, wird zur Zielscheibe für eine Schaar von Nebenbuhlern werden; folglich wird er in Italien nur geringe Macht besitzen, und daher schliesse ich, dass Papst Leo X. nach seinem Gefallen darin herrschen wird. Ich weiss nicht, ob meine Berechnungen mich trügen, viel kann es nicht sein.

Michelangelo.

Aber wenn von ungefähr Franz I. mehr gälte, als es Euch scheint, und es Carl seinerseits weder an Geist noch an Muth fehlte?

Machiavelli.

Unter diesen beiden Voraussetzungen darf man Nichts mehr weissagen. Alles wird von der Geisteskraft und dem Appetit dieser beiden Herren abhängen. Das Unmögliche kann zur geläufigen Alltagsthatsache werden . . . Grosse Fürsten kommen nicht oft vor.

Granacci.

Ihr habt Recht. Gleichwohl, in unserer Zeit haben selbst die Schwachen Kraft. Alles treibt aufs Grosse, und die Könige müssen es eher dazu bringen als die Andern.

Machiavelli.

Ich habe in meinem Leben mehr unfähige Menschen und mehr Eigenthümer kleiner Hirne angetroffen, als ich Ursache hatte zu erwarten. So werdet Ihr mir erlauben, dass ich nicht allzuviel auf das Aufblühen des Talentes rechne und Euch wiederhole, dass für den Augenblick Derjenige, der am Nächsten daran ist, hier Alles zu beherrschen, der Papst ist.

Michelangelo.

Ich habe keine grosse Meinung von ihm.

Machiavelli.

Ich ebensowenig; ich halte ihn ganz einfach für einen ehrenwerthen grossen Herrn von leichten Sitten, der seinen Geist pflegt, wie er seine Hände pflegt. Aber ebenso, wie er neben besagten so wunderschönen Händen in seinem Körper ein Paar grosse, vorspringende, mit der Stirn gleichstehende Augen besitzt, die nicht das Mindeste sehen — was ihn dem Nero ähnlich macht, mit welchem er übrigens auch den Zug gemeinsam hat, dass er ein Liebhaber aller Kuriositäten ist —; ebenso gewahrt man an seinem so sehr und mit so viel Sorgfalt gebildeten Geiste Gebrechen, die für das Ganze unangenehm sind. Er zeigt einen auserlesenen Geschmack in allen Dingen, und er ist gutmüthig. Er plaudert mit ebenso gewaltigem Eifer mit den gemeinsten Possenreissern wie mit Sadolet oder Ariosto; er trägt Euch Fresken und Statuen auf und wird bei Raphael Gemälde bestellen, weil das Spielwerk ist, das viel Geld kostet, und der heilige Vater, um mit noch mehr Ruhm zu prunken, sich gerne ein Gaukelmännchen aus einem Sterne machen würde; aber, davon dürft Ihr überzeugt sein, vor seinem Gewissen zieht er der Betrachtung Eurer Meisterwerke eine Hasenjagd-Partie auf seinem Landgute zu Magliana oder ein feines Abendessen im Vatican vor. Da werden dann Klösse von geröstetem Werg und Strohpastete servirt, dass die Gäste Gesichter schneiden, zur ungeheuren

Freude des Papstes, während ein kräftiger Sturm burlesker Schmähreden die Talente Evangelista Tarasconi's und Aretino's ins hellste Licht setzt.

Michelangelo.

Das ist ungefähr dasselbe, was ich eben Granacci sagte. Von einem solchen Manne ist Nichts zu erwarten.

Machiavelli.

Verzeiht. Alles wohl erwogen, lassen sich die Ereignisse an, als wollten sie unter seinen Händen so wohlgefügt werden, dass er uns, ohne den Enthusiasmus Savonarola's, oder den entschlossenen Ehrgeiz des Valentino, oder die gewaltige Kraft Julius' II. zu besitzen, trotz seines Tändelns und Seifenblasenspielens, am Ende noch ein einiges Italien beschert. Er wird Neapel, als Lehen der Kirche, dem armen Carl von Spanien wieder abnehmen, der nicht weiss, wie er seine Habe wahren soll, und er kann nicht verfehlen — so leichte Arbeit hat er — den König von England, einen dem heiligen Stuhle blindlings ergebenden Schulmeister und Schmierer, Frankreich so gehörig in die Weichen zu drücken, dass Franz I. niemals wagen wird, sein Land zu verlassen, um sich am unsrigen zu vergreifen. Dann wird Leo Mailand in Beschlag nehmen und es behalten, wie Julius es mit der Romagna gemacht hat.

Michelangelo.

In einer Art ist das eine ganz hübsche Perspektive; aber sie macht mir keine Freude.

Machiavelli.

Mir ebensowenig. Ich fühle und weiss, warum! Italien ist nie so herrlich gewesen, wie heute. Indessen, dieser Glanz ist nicht rein. Es gibt zu viele Laster, zu viel Verdorbenheit, und wenn wir in die Hände der verderbtesten aller Mächte und in Abhängigkeit von dem raubgierigsten Hofe, den es je gegeben, gerathen, dann wird Italien zwar den Fremdling los und in ein Gebinde zusammengefasst sein; aber binnen wenigen Jahren werden wir es ebenso moralisch wie physisch erschöpft sehen. Die Mönche und die Priester werden es dermaassen entkräftet haben, dass es sich nimmer davon erholt.

Michelangelo.

Ich glaube Euch; ich bin ein getreuer Sohn der heiligen Kirche; aber solange die Kleriker sein werden, wie sie sind, wünsche ich sie nicht zu Regierenden. Alles in Allem leben wir in einer höchst elenden Zeit.

Machiavelli.

Ueber alle Maassen elend, und ich hoffe auf Nichts mehr.

Granacci.

Der Himmel sollte mit Euch allen Beiden Erbarmen haben! Wollte man Euch Glauben schenken, so glitten wir dem Verfall zu. Ei, Herr

Niccolo, redet Ihr im Ernste? Und vor meinem Meister und in der Sixtinischen Capelle haltet Ihr uns solche Reden? Habt Ihr eine grössere Epoche gekannt? Geht mir, Herr Niccolo, das glaubt Ihr doch selbst nicht! Ich für mein Theil preise den Himmel jeden Tag, dass ich in einer solchen Zeit geboren bin. Wenn ich mit irgend Jemandem plaudere, so begegnet es mir, dass ich nicht Acht darauf gebe, was er mir erwidert; ich betrachte die Züge meines Mitunterredners und sage mir: Das ist ein Mann, dessen Name auf einem Blatte der Geschichte bleiben wird! Ich verspüre einen Duft von Ambrosia und Unsterblichkeit in den Lüften; ich athme ihn ein, so tief ich kann. Allerwärts bewundere ich, freue ich mich, und Ihr, Ihr kommt da Beide und behauptet . . . Geht mir doch! Ihr seid grämliche Geister, krankhafte Phantasten, Undankbare, wahrhaftig ja, die ärgsten aller Undankbaren, denn Ihr solltet Euch erkenntlicher gegen Gott zeigen für die schönen Sachen, die er Euch, Jedem auf seinem Gebiete, auszuführen die Mittel gegeben hat.

Machiavelli.

Ich weiss nicht, ob ich schöne Sachen ausführe; aber was ich ganz sicher weiss, ist, dass wenn der hochwürdigste Cardinal Bibbiena mir nicht diesen Morgen ein halb Dutzend Thaler in die Hand gesteckt hätte, ich Nichts zu Mittag haben würde. Das soll mein letztes Wort sein, und damit, Meister Michelangelo, und Ihr, mein liebenswürdiger Granacci, verlasse ich Euch, freue mich, Euch gesehen zu haben und wünsche Euch allen Beiden, dass Ihr gesund bleiben möget.

Michelangelo.

Lebt wohl, Meister Niccolo, mein Freund. Seid ja darauf bedacht, dass Ihr die Mandragora beendet; sie ist Euer schönstes Werk.

Auf dem Monte Pincio.

Auf dem Rasen, inmitten von Platanen- und Cypressen-Gruppen, sind Gesellschaften von Menschen verschiedener Stände, die gekommen sind, um zu lustwandeln und die Reize des Abends zu geniessen, weithin zerstreut. Man sieht Bürger, Priester, Mönche, Frauen, junge Leute, Kinder; die Einen auf Teppichen sitzend oder halb hingestreckt, die Andern lustwandelnd; Diese essen Früchte oder Kuchen, Jene sind in ernsthafter Unterhaltung begriffen. Man hört lautes Gelächter. Das Wetter ist herrlich, der Gesichtskreis unermesslich. Inmitten mehrerer junger Mädchen und Männer, die zumeist mit Blumen bekränzt und fein gekleidet sind, liest ein Bursche von zwanzig Jahren Verse vor.

Der Bursche.

„Stern meines Himmels, hehre Zauberin!
 Der Stirne Leuchten spiegelt Phöbus' Strahlen,
 Der Augen Gluthen Amors Flammen stahlen,
 Der Lippen Süsse reisst den Bachus hin, —

Der Locken Schwarz entzückt der Musen Sinn,
Mit Hand und Fuss mag jede Grazie prahlen,
Des Leibes kleinste Linie nachzumalen,
Der Künste höchstem Meister wär's Gewinn, —

Dein Lachen quillt aus reiner Seele Bronnen,
Und all Dein Reiz umwebt Dich jederstund
Wie Demantstaub im gold'nen Schein der Sonnen:

Und doch! Was gilt die Pracht, die Allen kund,
Vor einem Wort, von Lächeln leis umspinnen —
„Ich liebe Dich“ — aus Deinem holden Mund!“

Beifall und Gelächter; ein junges Mädchen erhebt sich, klascht in die Hände und eilt auf den Dichter zu.

Das junge Mädchen.

Für mich, Troilo, hast Du Das geschrieben? Für mich, für mich, für mich ganz allein?

Der Bursche.

Meiner Seel', Jacinta, ganz gewiss ist es für Dich und für keine Andere!

Das junge Mädchen.

Nun denn! Da hast' Deinen Lohn!

Sie wirft sich in seine Arme, drückt ihn ans Herz und setzt ihm einen Kranz aufs Haupt.

Ein anderes junges Mädchen.

Du, Emilio, verstehst es nun einmal nicht, das kleinste Verschen auf mich zu dichten, hoffentlich aber hast Du wenigstens die Gabe, uns eine Geschichte zu erzählen. Setz' Dich dahin, und sprich, wir hören Dir zu.

Emilio.

Ich weiss nicht recht, was ich Euch sagen soll.

Alle, in die Hände klatschend.

Nichts da, keine Ausrede, erzählt, erzählt!

Emilio.

Wenn es denn sein muss, so wisst, dass einstmals zu Verona ein alter Kaufmann Namens Ser Jacopo lebte, der hatte eine sehr junge und sehr hübsche Frau. Sein Nachbar, einer der lebenswürdigsten Cavaliere der Stadt, hatte sich angewöhnt, über die Mauer in Ser Jacopo's Garten zu sehen, und . . .

Die Geschichte geht weiter.

Drei Bürger spazieren vorbei, dicht neben einander gehend.

Erster Bürger.

Ich bin meiner Behauptung vollkommen gewiss. Mein Sohn Giulio ist erst zehn Jahre alt, und er wird eine der Leuchten des Jahrhunderts werden. Das ist Bruder Filippo's Meinung. Er macht kein Hehl daraus und sagt es immer wieder zu Allen, denen er begegnet.

Zweiter Bürger.

Mein Sohn Tommaso ist Eurem Sohne Giulio vollständig gleich, und er ist erst neun Jahre, keinen Tag mehr . . . oder doch, ja! er ist acht Tage älter, denn er ist den 14. Juni geboren, gerade vor neun Jahren, und wir haben heute den 22^{ten}. Er ist also neun Jahre und acht Tage, und der Pater Roberto ruft mir jeden Morgen zu: Herr Pompeo, Euer Sohn . . . Wie drücktet Ihr es doch aus, Herr Annibale?

Erster Bürger.

Wird eine der Leuchten des Jahrhunderts werden!

Zweiter Bürger.

Genau das selbe ruft mir der Pater Roberto zu.

Dritter Bürger.

Meine Herrn Gevattern und liebe Nachbarn, ich mache Euch meine aufrichtigsten Komplimente. Der Bruder Filippo und der Pater Roberto müssen sehr einsichtsvolle Leute sein.

Erster Bürger.

Der Bruder Filippo ist der Beichtvater meiner Frau, seit diese angefangen hat, ihre erste Sünde zu begehen! Wir haben alles Vertrauen zu ihm. Nun bitte ich Euch doch einmal, ob er sich in einem solchen Falle irren könnte!

Zweiter Bürger.

Das ist ganz genau wie bei uns. Als ich mich verheirathet habe, da war der Pater Roberto schon so zu sagen Herr im Hause. Meine Frau würde kein Ei kaufen, ehe sie ihn um seinen Rath gefragt hätte, und wenn sie übler Laune ist, was ziemlich oft bei ihr vorkommt, so weiss ich nicht was aus mir werden sollte, wenn der Pater Roberto nicht da wäre, um sie zu beruhigen. Daher könnt Ihr Euch denken, dass, wenn er von meinem Sohne sagt, was er sagt, ich mich versichert halten darf, dass es wahr ist.

Dritter Bürger.

Ich begreife es, dass Ihr Euch dabei zufrieden gebt. Was mich angeht, ich habe zwei ganz gewöhnliche Jungen; der eine ist achtzehn, der andere sechzehn. Aus dem ersten will ich einen Kaufmann, und aus dem zweiten einen Notar machen.

Zweiter Bürger.

Verzeiht, darin muss ich Euch durchaus tadeln! Der Pater Roberto würde die Achseln zucken, wenn er Euch hörte.

Erster Bürger.

Und der Bruder Filippo desgleichen. Es freut mich, dass er sich in diesem Punkte wieder mit dem Pater Roberto begegnet. Um Nichts in

der Welt würde er darein willigen, dass unser Sohn Kaufmann oder Notar würde. Der Gedanke allein würde ihn in die äusserste Wuth versetzen!

Dritter Bürger.

Aber welches sind denn die Gedanken Eurer guten Mönche in Betreff Eurer Kinder?

Erster Bürger.

Es sind Gedanken voller Weisheit. Mein Sohn wird Maler.

Zweiter Bürger.

Und der meine wird Bildhauer. Nur die Künstler können in jetziger Zeit so ein schweres Geld verdienen, grosse Leute werden und sich um die ganze Welt nicht scheren.

Dritter Bürger.

Allerdings nehmen in diesem Augenblicke die Künstler den ersten Rang ein. In meiner Jugend war das nicht so. Da betrachtete man sie wie Bettler und Hungerleider.

Erster Bürger.

Bettler? Hungerleider? Schaut, bitte, einmal da unten hin, auf den Weg, am Fusse des Hügels!

Dritter Bürger.

Nun ja! ich schaue hin!

Erster Bürger.

Was seht Ihr?

Zweiter Bürger.

Ach! ja . . . Da haben wir's! . . . richtig! . . . Sagt uns, was seht Ihr?

Dritter Bürger.

Ich sehe Nichts . . . ausser zwei Herren auf Pferden mit reichen Decken und von bewaffneten Bedienten gefolgt. Was ist daran Merkwürdiges?

Erster Bürger.

Ihr haltet diese Leute für Herren? Wischt Euch die Brillengläser ab! Es ist Meister Marcantonio Raimondi, der Stecher, und Meister Giulio, einer der Schüler Meister Raphaels! Keiner von Beiden ist aus besserer oder auch nur ebenso guter Bürgersfamilie wie ich, und wahrlich, wenn ihre Eltern Kaufleute oder Notare aus ihnen gemacht hätten, würden sie nicht so in Saus und Braus leben.

Zweiter Bürger.

Wisst Ihr wohl, was Meister Valerio Belli damit verdient, dass er kleine Figuren auf Gemmen abbildet? Und Meister Bridone und Marchetto,

die Sänger und Gitarrenspieler? Und der Pater Mariano, der bei einer einzigen Mahlzeit vierhundert Eier und zwanzig Karpfen verzehrt? Ich sage Euch, wenn man in dieser Welt eine Rolle spielen will, dann hilft nur, Künstler werden!

Dritter Bürger.

Ohne Zweifel; aber Jeder kann sich einem solchen Geschäft nicht widmen; es braucht dazu doch so 'was, wie ein angeborenes Talent, und was mich angeht, so bekenne ich ganz offen, wenn man mich zwingen wollte, zwanzig Karpfen zum Mittagessen herunterzuschlingen oder einen Dom zu bauen, so würde man mich in Verlegenheit bringen.

Erster Bürger.

Das ist nur, weil es Euch an Uebung fehlt. Der Pater Filippo hat mir hundert Mal wiederholt, dass, wenn man mir's in meiner Jugend beigebracht hätte, ich sicherlich ebenso stramme marmorne Kerle machen würde, wie Meister Buonarrotti selbst.

Zweiter Bürger.

Das ist vollkommen richtig. Mein Sohn soll Bildhauer werden und beim Papste zu Mittag essen. Kein nur einigermaassen verständiger Familienvater, der heutzutage die Dinge nicht ansähe wie wir; meine Meinung ist, dass die Künste die hübscheste Sache sind die es gibt, und ich bin entschlossen, die alten Vorurtheile zu verachten und mit meiner Zeit zu gehen.

Unter einem Baume sitzen zwei Dominicaner und ein Augustinermönch; zwei Cardinäle reiten auf Maulthieren mit prächtigem Geschirr plaudernd und lachend vorbei; neben ihnen auf einem spanischen Pferde ein vornehmer Venetianer, in schwarzen Sammt gekleidet; zahlreiche dienstthuende Kammerherrn und Domestiken in schönen Livreen.

Erster Dominicaner.

Ich kenne diese hochwürdigsten Herren nicht. Wisst Ihr ihre Namen?

Der Augustiner.

Wirklich, Ihr kennt den Cardinal Sadolet und den Cardinal Bibbiena nicht? Der Edelmann mit dem schwarzen Barte, der sie begleitet, ist Herr Andrea Navagero, Patricier von Venedig, ein nicht weniger berühmter Litterat, als sie selbst sind.

Zweiter Dominicaner.

Ich wäre begierig zu erfahren, was Sadolet und Bibbiena an gottseligen Werken zu Tage gefördert haben, um ihre Cardinalshüte zu verdienen.

Der Augustiner.

Der Erstere, mein Vater, die Gerechtigkeit muss man ihm widerfahren lassen, hat wenigstens kein grosses Unheil angestiftet. Er ist ein guter

Latinist; die Abgerundetheit seines lateinischen Ausdrucks findet fast die gleiche Bewunderung wie Bembo's Feinheiten. Ein gutmüthiger Mensch, ohne Galle; wenn man ihm nur sein Vergnügen lässt, thut er Niemandem Schaden.

Erster Dominicaner.

Bibbiena, den kenne ich nach Dem, was wohlunterrichtete Leute mir von ihm erzählt haben. Von seinen Sitten ist nichts Vortheilhaftes zu melden. Er liebt ein lustiges und leichtes Leben, und hat die Calandra geschrieben; das ist eine hübsche Comödie, aber kein Werk eines Gottesgelehrten. Papst Julius II. hatte diesen Mann in sein Vertrauen gezogen; Papst Leo hat ihm das seinige immer geschenkt, so dass es kaum irgendwelche Verhandlungen und Staatsgeschäfte gibt, wo er seine Finger nicht im Spiel hat. Wenn er Zeit übrig hat, bringt er sie in Meister Raphaels Werkstatt zu, der sein grosser Freund ist, wo denn mehr anstössige als erbauliche Dinge gethan und geredet werden.

Zweiter Dominicaner.

Welch ein Gepränge! Welch eine Hoffahrt! Welch ein Prunken mit Kostbarkeiten! Wo mögen diese Weltkinder, von ihren Sklaven umringt, hin wollen? Was sinnen sie, diese aufgeputzten babylonischen Satrapen, inmitten ihrer lustigen Reden und ihres schallenden Gelächters? Gewiss gehen sie nicht das heilige Messamt abhalten!

Der Augustiner.

Verzeiht, ehrwürdiger Bruder, gerade das wollen sie. Sie gehen das Messamt abhalten . . . Das heisst, ihr Messamt. Eine glänzende Versammlung schöner Geister, Dichter, Künstler, Frauen, Prälaten und Herren kommt heute bei dem Bankherrn von Siena, Agostino Chigi, zusammen; und da beabsichtigt man der Göttin Venus eine Opferfeier zu veranstalten, mit Tauben, Milchspeisen, Blumen, Sonetten, Madrigalen, reichlichen sapphischen und adonischen Versen, griechisch, lateinisch und in der Volkssprache, und nicht ein Ritus wird bei dieser Gelegenheit erfüllt, dem die Gewähr irgend eines guten Autors fehlte. Herr Gabriel Merino, der um der Vortrefflichkeit seiner Stimme wegen soeben zum Erzbischof von Bari gemacht worden ist, singt die Epoden und spielt das Heptachord; Francesco Paolosa, der neue Archidiaconus, lässt sich auf der Viola d'Amore hören; der Florentiner Pietro Aaron, Johannitterritter und Canonicus von Rimini, begleitet mit seiner Geige die Lobgesänge auf die Göttin; zum Concert wird's eine Menge Flöten geben, und die Theilnehmer werden mit Rosen bekränzt. Der Altar ist von weissem gelbgeädertem Marmor Girolamo Santa-Croce von Neapel hat, da er ihn bildete, ein Wunder geschaffen. Das Festmahl, der Beschluss der Feier, wird von einer Fülle und Kostbarkeit, würdig der berühmtesten Feinschmecker des Alterthums.

Leo X. soll bei der Feier zugegen sein, aber unter einer Maske. Ich hoffe, Ihr seid nun beruhigt über die Frömmigkeit unserer Cardnäle?

Erster Dominicaner.

Welche Aergernisse! Es ist gewiss, dass das alte Heidenwesen, dem die allgemeine Verderbniss zu Hülfe kommt, sich unser von allen Seiten wieder bemächtigt. Man hört von Nichts, wie von Vorgängen, ähnlich dem, den Ihr uns da zur Anzeige bringt. Hier opfert man dem Apollo; weiterab der Pomona; in Venedig hat man sich nicht geschämt bis zur Herme des Gottes der Gärten sich zu erniedrigen. Es ist geschehen um Alles, was ehrbar ist, und ich weiss nicht, was aus dem Glauben werden soll.

Der Augustiner.

Er wird es machen wie der Stern, der durch die Regenwolken verdunkelt wird und dennoch am Himmel weiterglüht.

Zweiter Dominicaner.

Die Verfinsterung, fürchte ich, wird recht lange Zeit dauern. Unser Vater Savonarola hat die Geissel bekämpfen wollen; er ist darüber zu Grunde gegangen. Wer möchte da triumphiren, wo dieser grosse Heilige eine Niederlage erlitten hat?

Der Augustiner.

Vielleicht ein weit Geringerer. Man muss den Muth nicht sinken lassen; man muss den Kampf nicht aufgeben. Das Gute darf nicht schweigen vor dem Bösen.

Erster Dominicaner.

Und doch schweigt es. Seit dem Tode unseres Verklärten erhebt Niemand seine Stimme, und der Antichrist behält das letzte Wort.

Der Augustiner.

Er mag sich vorsehen! . . . Bringt Euer Ohr näher, Ihr Väter, und sprechen wir leise; ich weiss eine wichtige Neuigkeit. Kommt auf diese Bank, abseits . . . Da . . . hier sind wir alle drei in Sicherheit.

Zweiter Dominicaner.

Ehe Ihr uns irgend Etwas sagt, und wie zur Einleitung für die Hoffnungen, die Ihr in uns wieder anfachen zu wollen scheint, seht, bitte, welch schmachvoller Auftritt einige Schritte von hier sich prahlend abspielt! Seht Ihr, wie die Franciscaner da im Grase sich mit den rohen Burschen und den Weibsbildern tummeln, die diese bei sich haben? Wenn ich mich nicht täusche, so hört man einen dieser schändlichen Mönche in Versen, ebenso gemein wie er selber, das Lob des Montefiasconer Weines singen.

Der Augustiner.

Das Uebermaass des Uebels bringt den Augenblick der Busse näher. Höret mich.

Zweiter Dominicaner.

Mein Herz ist der Hoffnung wenig zugänglich.

Der Augustiner.

Wir haben im Kloster wundersame Briefe von unseren Brüdern in Deutschland bekommen.

Erster Dominicaner.

Was ist geschehen?

Der Augustiner.

In unserem Ordenshause zu Wittenberg (das ist eine grosse Stadt im deutschen Lande, wo sich eine ziemlich gelehrte Universität befindet) lebt ein Doctor, ein gewisser Dominus Martin Luther, Professor des kanonischen Rechts, einer der in den heiligen Schriften bestbewanderten Männer, die man in unserer Zeit kennt. Dieser grosse Mann hat sich soeben öffentlich und mit bewundernswerthem Muthe gegen den Ablasskram erhoben, und, was höchst bedeutsam ist, er hat die Texte so geschickt angezogen und seine Zuhörer, als er auf die Gottlosigkeiten kam, die wir eben besenftzten, durch die Kühnheit seiner Sprache dermaassen hingerissen, dass zuerst seine Collegen, in ihrem Gefolge das Volk, und was vorzüglich ins Gewicht fällt, Seine churfürstliche Gnaden, der Herzog von Sachsen sich unter seine Führung gestellt haben. Das war es, was ich Euch anvertrauen wollte.

Erster Dominicaner.

Haben die Franciscaner, die Einnehmer des Ertrages der Ablässe, nicht Einspruch hier erhoben?

Der Augustiner.

Das haben sie. Wir haben natürlich unsern Ordensbruder vertheidigt, und man versichert mich, dass der heilige Vater, voller Achtung für die Talente Domini Martini, nicht geneigt ist, ihm Unrecht zu geben. Daraus schliesse ich, das der Himmel zum Herzen des Fürsten der Kirche spricht, dass er ihn vielleicht zum Nachdenken bringen wird, und diese Hoffnung macht mich vor Freude erbeben.

Erster Dominicaner.

Möchte es Euch mit Euren Bemühungen glücken, theure Söhne des heiligen Augustin! Die engsten Bande vereinigen uns mit Euch! Euer glorreicher Vater war es, der unseren heiligen Thomas begeisterte, und wenn wir, nach dem unheilvollen Tode Savonarola's, den die Leute des heiligen Franz gemartert haben, Euren würdigen Luther den Tücken dieser nämlichen Verfolger ausgesetzt sehen sollen, so urtheilt, wie schwer unsere Herzen gemeinsam mit den Eurigen leiden werden!

Zweiter Dominicaner.

Nein, mein Vater! überlasst Euch nicht der Entmuthigung; auch inmitten des furchtbarsten Sturmes schirmt Gott seine Kirche. Hoffen wir, dass die Augustiner das Heil der Religion erwirken, und trösten uns darüber, dass es uns selbst nicht geglückt ist, in dem Gedanken, dass wir es wenigstens versucht haben.

Der Augustiner.

Das Blut Eures Glaubenshelden hat dann die Ernte befruchtet.

Erster Dominicaner.

Da läutet's das Angelus!

Alle Glocken Roms beginnen zu läuten; die zahlreichen Gruppen, welche auf dem Monte Pincio versammelt sind, halten in ihren Gesprächen inne; Alle machen das Zeichen des Kreuzes und beten das Ave Maria, die Frauen knieend, die Männer entblößten Hauptes.

Der Augustiner.

Beten wir wie diese Menge, und fügen wir, wohl wissend, was wir vom Himmel zu begehren haben, die kurze Bitte hinzu: „Mach', allerheiligste Gottesmutter, dass die Besserung der Kirche uns beschert werde, denn ohne dies Heilmittel ist es um das Christenvolk geschehen!“

Die drei Mönche knien nieder und bleiben in ihr Gebet versunken.

Mailand.

Der herzogliche Palast. — Ein reich mit geschnitzten Schränken, Rüstungen, goldenen und silbernen Vasen geschmückter Saal; an einer kostbaren Tafel sitzt König Franz I., in Gesellschaft seiner Maitresse, Madame Marie Gaudin, Florimond Robertet's, Clément Marot's, mit de Piennes, de Lautrec und einigen anderen Höflingen lustig beim Abendessen. Truchsesse, Pagen in der Livrée des Königs gehen zu beiden Seiten hin und her, den Gästen die Schüsseln reichend und einschenkend.

Der König.

Nein! Der Papst war nicht darauf gefasst, mich so bald ankommen zu sehen! Ich bin ebenso rasch über Italien hergefallen, wie meine Vorgänger; aber sie sind schnell wieder heimgekehrt, und ich, ich werde mich nicht an die Luft setzen lassen.

Lautrec.

Ich trinke auf den unbesieglichen Mars, den Ritter der Ritter!

Der König.

Danke, Lautrec. Uebrigens sind die Zeiten andere; ich will nicht mehr, dass man uns Franzosen wie Barbaren und Ignoranten behandle. Warum sollten wir nicht ganz eben so gut, wie die Leute diesseits der Berge, anständige Gewohnheiten annehmen, uns die gemeinen Manieren abthun, und mit dem Studium der Litteratur vertraut werden können?

Clément Marot.

Wenn man einen Degen zu führen und Lanzen zu brechen versteht, so ist das kein Grund, um sein Lebenlang in der Rolle des Rüpels zu verbleiben!

Der König.

Gewiss; aber, auf Ritterwort, wir werden Mühe haben, diese Wahrheit in die dicken Köpfe unserer Cameraden hineinzubringen. Ausser Euch, die Ihr heute Abend hier beisammen seid, und noch ein paar Leuten, sind unsere Franzosen ebenso viele Tölpel, unfähig irgendwas zu lernen! Sie schätzen sich um so höher, je unwissender sie sind. Graf Castiglione sagte mir's letzthin Abends, und er hatte nicht Unrecht.

Florimond Robertet.

Er hatte nur zu sehr Recht. Haben Euere Majestät das Lächeln bemerkt, das über die Lippen der Frau Herzogin von Ferrara glitt, als Ihr ihr neulich den Herrn aus der Picardie vorstelltet, der ihr eifrig erzählte, warum der heilige Maclou in seiner Dorfkirche ganz anders schön wäre, als Ghiberti's Meisterwerk, das wir bewundern sollten? — Sapperment, rief der wackere Haudegen, und drehte sich den Schnurrbart, unser heiliger Herr Maclou ist von Kopf bis zu Fuss ganz bunt bemalt, und Eure Figur ist Nichts als ein weisser Stein!

Der König.

Ich gestehe Dir, Robertet, als ich diese Worte hörte und Donna Lucrezia's Miene sah, fühlte ich wie ich bis über die Ohren roth wurde. Wahrlich, wir sind nur Dummköpfe! Aber ich will das Alles ändern! Auf Ritterwort! ich will, dass Gallia ebenso schön werde wie Italia und nicht weniger fein geputzt. Was bis zu dieser Stunde in unserem Königreiche existirt hat, wir wollen es von Grund aus vertilgen, und Paris und meine guten Städte, alle miteinander, sollen ebenso schöne Gebäude, ebenso viele Meisterwerke der Kunst vor den Blicken der Sonne zur Schau stellen, als man deren auf dieser Seite der Alpen zählt! Zum Teufel mit unseren alten Kathedralen, unsern Schlössern aus vergangenen Zeiten, mit all den plumpen Praktiken unserer Vorfahren! Wenn mir Gott das Leben schenkt, so werden wir, ich verspreche Euch das, in der Welt nicht weniger angesehen sein durch unsere Verdienste um Apollo und seine neun hübschen Gefährtinnen, als wir es bis jetzt durch die um den Gott des Krieges gewesen sein mögen, und vielleicht auch um die Göttin der Liebe. Was meint Ihr dazu, Madame?

Marie Gaudin halblaut.

Mein Gott! Sire, wie Eure Majestät die Worte angenehm zu wenden weiss, und, was Sie sagt, ins Ohr fällt wie ein köstlicher Leckerbissen für den Geist!

Der König.

Schmeichlerin! . . . Wer war denn der feingeputzte Galan, den man heute Morgen zu Euch hineingehen sah?

Marie Gaudin.

Zittert, Sire, es war ein Feind der Ungläubigen!

Der König.

Dann habe ich Nichts von ihm zu fürchten . . . Aber Wer war's?

Marie Gaudin.

Ich sag's Euch . . . Ein Johanniter-Ritter.

Der König.

Dieser tapfere Kämpfe findet es angenehmer, schönen Damen seine Aufwartung zu machen, als die Türken aufzusuchen.

Marie Gaudin.

Ihr behauptet zuweilen, dass das viel gefährlicher ist . . . Wer sagt Euch, dass es weniger grausam dabei zugehe?

Der König.

Auf Ritterwort! Ihr macht mich ganz toll.

Marie Gaudin.

Herr Lautrec! . . . Herr Lautrec! . . . Der König ist eifersüchtig! . . . Wisst Ihr, auf Wen?

Der König.

Gott verdamme mich, wenn ich eifersüchtig bin!

Lautrec.

Man könnte es um einer weniger schönen Ursache willen sein.

Marie Gaudin.

Ja, der König ist eifersüchtig auf einen Johanniter-Ritter, der heut Morgen zu mir gekommen ist, und der Galan hat mir sogar zwei Pfänder hinterlassen!

Der König.

Zwei Pfänder? . . . Sein Herz und . . .

Marie Gaudin.

Das Herz gab er, denke ich, mit in den Kauf; davon ist nicht die Rede gewesen; und da ich einmal in der Plauderlaune bin, so will ich Euch Alles gestehen: der schöne Bote kam mir nicht auf eigene Hand, sondern vielmehr im Auftrage eines Andern.

Der König.

In Wessen Auftrage?

Marie Gaudin, lachend.

Im Auftrage eines Andern, sage ich Euch, neugieriger Quälgeist, der Ihr seid! Denkt Ihr, dass ich Alles erzählen will?

De Piennes.

Unser Herr sitzt auf glühenden Kohlen.

Der König.

Der Teufel soll mich holen, wenn Du wahr sagst! Ich schere mich gerade so viel um den Absender, wie um den Abgesandten . . . um den Herrn, wie um den Knecht . . . Wer hat je den Einfall gehabt, Liebesbriefe durch einen Johanniter-Ritter überbringen zu lassen?

Marie Gaudin.

Ich habe Euch nicht gesagt, dass ich einen Liebesbrief erhalten hätte . . . Jedoch rathet Ihr recht, was Euren Scharfsinn beweist . . . Aber ich habe noch nicht Alles gestanden! . . . Da nehmt! schmachtet nicht länger! Schaut her!

Sie setzt ein Schmuckkästchen auf den Tisch und behält ein Papier in der Hand, das sie durch die Luft schwenkt.

Alle Gäste, auf ein Mal

Lasst sehen! lasst sehen!

Der König, das Kästchen nehmend.

Ihr erlaubt wohl, meine Herren, dass ich's zuerst betrachte? Ich bin, wie mich dünkt, ein Wenig dabei interessirt und zeige mich zu gutmüthig. Um damit anzufangen, das Kästchen ist allerliebste . . . geschnitztes Elfenbein, mit Silber und Gold ausgelegt . . . diese Türkisen und Rubinen machen sich sehr gut . . . Ein recht nett eiserner Schlüssel . . . Darf ich aufmachen?

Marie Gaudin.

Was Ihr zaghaft seid! Oeffnet, es soll Euch erlaubt sein!

Der König.

Ich gehorche . . . Ah! Alle Wetter! Das ist hochfein! . . . Nein! nein! nein! . . . Hochfein, das muss ich sagen! Nur die Italiener können die Sachen so machen und den Damen ihre Geschenke auf eine so verschmitzte Manier darbringen! Seht's Euch genau an, Ihr Herren! es ist das Bildniss des heiligen Vaters, von starken Diamanten eingefasst.

Marie Gaudin.

Ich weiss das Bildniss zu würdigen; aber auch die Fassung lässt mich nicht ganz kalt.

Clément Marot.

Seid gewiss, Madame, dass der Herr Papst das vorausgesehen hatte!

Florimond Robertet.

Mein Gott, zu was dient sonst die Erleuchtung des heiligen Geistes?

Der König.

Das also brachte der Johanniter-Ritter?

Marie Gaudin.

Mit dem Briefchen hier . . . Ihr verdientet, dass man es Euch nicht gäbe . . . Ihr habt nicht einmal die Gewogenheit gehabt nur eine Minute unruhig zu werden!

Der König.

Ist es Unrecht, blindlings an die Treue des geliebten Gegenstandes zu glauben?

Marie Gaudin.

Ich würde in einem fort schön die Betrogene sein, wenn ich mit dieser Tugend paradiren wollte. — Da! . . . lest!

Der König, das Briefchen öffnend.

„An die edle und erlauchte Frau, Frau Marie Gaudin . . . unsere geliebte Tochter in Jesu Christo . . .“ Aha! wartet, lasst mich erst 'mal lesen! . . . Der heilige Vater lobt Eure Schönheit . . . Dann Eure Klugheit . . .

Marie Gaudin.

Letzteres hätte er sich schenken können.

Der König.

Sodann theilt er Euch seinen Wunsch mit, Parma und Piacenza wiederzuerlangen, und bittet Euch mich darum anzugehen, dass ich sie ihm wiedergebe . . . Nehmt's nicht übel, aber die Vermittelung wird ihm nicht viel helfen.

Marie Gaudin.

Das hoffe ich; aber die Diamanten sind schön, nicht wahr, Meister Clément?

Clément Marot.

Ach! Madame, nicht so schön wie Eure Augen!

Der König.

Willst Du wohl schweigen, Schlange? . . . Kurz, unser guter Papst sucht mittels der bezauberndsten Hände, die es in der Welt gibt, die zerrissenen Maschen seines Netzes zu flicken . . . Er weiss, dass diese kleinen Finger da meine Arme gefangen halten.

Marie Gaudin.

Wirklich? die Arme, die jüngst bei Marignano so mit dem Schwerte dreingeschlagen haben?

Der König.

Ja, dieser einzige kleine Finger, den ich mit Eurer Erlaubniß küsse, könnte mich schneller und besser niederwerfen, als die Hellebarden der Schweizercantone, und doch . . .

Marie Gaudin.

Und doch erwarte ich von dem Rittersinn meines Helden, dass er nicht wird verleugnen wollen, was ich heute Morgen dem Abgesandten des heiligen Vaters erklärt habe.

Der König.

Was habt Ihr denn erklärt? Ihr macht mir bange.

Marie Gaudin.

Ich habe zu dem Johanniter-Ritter gesagt: Herr, wenn der König, in seiner kindlichen Ehrerbietung gegen die Kirche, sich geneigt fühlen sollte, dem Wunsche des Papstes zu willfahren und ihm Parma und Piacenza zurückzugeben — wovon sein Vorgänger, der König Ludwig, niemals Etwas hat wissen wollen —, und wenn der König mir von ungefähr die Ehre anthäte, mich darüber um meine Meinung zu befragen, so würde ich mich meinem Gebieter zu Füßen werfen und ihn anflehen, niemals irgend Etwas von den Rechten seiner Krone zu opfern . . . — Und wie er von der Lebhaftigkeit meiner Rede ein Wenig in Erstaunen gerathen war, habe ich ihm das Schmuckkästchen und den Brief hingehalten, aber er hat es nicht wiedernehmen wollen, und ist nach einer Masse Empfehlungen abgezogen.

Die Gäste.

Sehr gut geantwortet! sehr gut gehandelt! Madame Marie Gaudin lebe hoch!

Der König, ganz leise.

Morgen früh sollen Euch die Perlen gebracht werden, nach denen Ihr Verlangen tragt, und lasst es meine Sorge sein, das Landgut zu bezahlen, das Ihr in Touraine kaufen wollt.

Marie Gaudin.

Ach! Sire, das ist ganz überflüssig . . . Ich könnte Euch nicht zärtlicher lieben! Habt Ihr da Vinci's Joconde angekauft?

Der König.

Ja, und ich habe in Florenz Meister Andrea del Sarto beauftragt, alle Meisterwerke, die ihm bekannt werden, zu erwerben. Der König von Spanien, ich weiss, hegt die nämlichen Wünsche wie ich; aber seht Ihr,

Freunde, ich will auf diesem Gebiete ebensowenig hinter ihm zurückstehen wie auf den übrigen. Nach dem Tode Maximilian's — ein Ereigniss, das nicht lange auf sich warten lassen kann — wird Carl die Kaiserkrone wollen; auf Ritterwort! ich werde sie bekommen! Alle meine Maassregeln sind getroffen. Auch trachtet der Sohn Johanna's der Wahnsinnigen nach der obersten Gewalt in Italien; ich will ihm das Handgelenk verdrehen! Er will sich einen Namen damit machen, dass er die Gelehrten liebe und ihre Lobreden verdiene; ich will noch viel mehr als er in dieser Art thun, und mir wird die Ehre davon bleiben. Ha! ha! das wäre eine schöne Geschichte, wenn wir Salamanca gelehrter sehen sollten, als die Universität Paris!

Clément Marot.

Ich weine drob Freudenthränen! Nie hat Frankreich einen solchen Monarchen gehabt! Euren Namen, Sire, wird man preisen bis auf der Menschen fernste Geschlechter!

Der König.

Ach! Freunde, möchte Gott Euch erhören und mich über alle meine Nebenbuhler erhöhen! Ruhm! Ja, Ruhm will ich! Viel Ruhm und viel Freude, und viel Scherz, und viel Lust, und überviel von Allem, was das Leben reizend macht! Pracht, Geist, Glanz, Gepränge, Liebe, Liebe, mehr als das Herz fassen kann, in infinitum, himmelhoch, himmelhoch!

Marie Gaudin.

Hoch lebe der König!

Alle.

Hoch lebe der König!

Der König.

Was den Mosjö Papst betrifft, mein schönes Kind, und Ihr, liebe Freunde, so sollen ihm alle seine Liebenswürdigkeiten nichts nützen! Die Tage sind dahin, wo er die Völker schrecken und die Fürsten beugen konnte!

Florimond Robertet.

Haben wir nicht Euren Vorgänger, den König Ludwig, von dem seligen Papste Julius wie ein unreines Thier in den Bann thun und sich drum nur um so wohler befinden sehen?

Der König.

Jawohl haben wir's! Keiner unserer Unterthanen hat sich daran gestossen. Niemand in der Welt kümmert sich mehr um den Papst. Man weiss, was der Hof von Rom taugt, und worin seine Prälaten den Aposteln nicht sonderlich gleichen! Leo X. verlangt vom Christen weder den Glauben, noch die Hoffnung, noch die Liebe, sondern die Börse, und ich habe beschlossen, seinen Erpressungen Einhalt zu thun.

Lautrec.

Ich will das Geld lieber in den Taschen des Königs und seiner Diener als in denen der Cardinäle sehen.

Florimond Robertet.

Kein verständiger Mann denkt anders.

Marie Gaudin.

Und eine verständige Frau ebensowenig.

Der König.

Auf Ritterwort! wir können die Thaler meiner Völker ganz ebenso gut springen lassen, wie die Borgia, die Rovere oder die Medici! Aber wisst Ihr, dass die Deutschen auch anfangen, sich über die päpstlichen Einnehmer ganz schwarz zu ärgern? Ich bin neugierig, zu erfahren, was mein Bruder Carl von den Unruhen in Wittenberg denkt!

Lautrec.

Dummes Zeug, wenn er Euere Majestät nicht zu Rathe zieht!

Der König.

Ich würde gar nicht böse darüber sein, die Kirche auf den einfachen Fuss zurückgebracht zu sehen, den das Evangelium anempfehl.

Marie Gaudin.

Der Papst sollte Euch die schönen Sachen schenken, die er im Grunde gar nicht nöthig hat. Ihr würdet uns doch davon mitgeben, nicht wahr, Sire?

Der König.

Auf Ritterwort! ich würde nie Etwas für mich behalten! Alles für Euch, meine Liebste! und für meine Freunde!

Marie Gaudin.

Ich will nur das Herz! Auf Euer Wohl, mein Gebieter!

Alle.

Hoch lebe der König! tausend und aber tausend Jahre! und länger!

Rom.

Ein Saal im Vatican. — Leo X. an einem Fenster sitzend; Cardinal Bibbiena, Cardinal Bembo, Cardinal Sadolet. Im Hintergrunde des Saales, nahe der Thür, Herr Carl von Miltiz, ein Edelmann aus Sachsen, darauf harrend, dass er herbeigewinkt werde.

Leo X.

Ich werde mich selbst mit diesem Wittenberger Handel befassen und will ihm eine Wendung geben, die den Albernheiten ein Ende machen soll, womit man ihn verwirrt hat. Dieser Lutherus, gegen den die

Franciscaner so laute Beschwerde erheben, ist kein Dummkopf; er ist kein ungelehrter Mönch, wie die Meisten unter ihnen. Er hat Geist, Kenntnisse und Verstand. Er hat mir im schicklichsten Tone geschrieben, und ich will ihn schützen gegen die Tetzeln, die Eck und diese Bande lächerlicher Fanatiker! Solche Leute möchten Deutschland in Brand stecken! Aber so ist's nicht gemeint!

Bibbiena.

Eure Heiligkeit scheint mir auf dem Wege, den Gerechtigkeit und Umstände vorzeichnen.

Leo X.

Seid dessen gewiss. Es handelt sich hier nicht um eine religiöse Frage, es ist ganz einfach eine Formstreitigkeit. Unsere Leute haben es nicht richtig angefangen, sich das Geld zu verschaffen, das wir brauchen, und ich werde unseren Leuten Unrecht geben.

Sadolet.

Wenn die Vorgänger Eurer Heiligkeit immer nach so weisen Grundsätzen verfahren wären, so hätten wir die unheilvollen Geschichten mit Johannes Huss und Hieronymus von Prag nicht zu beklagen gehabt.

Leo X.

Und vor Allem die mit Savonarola. Seid gewiss, ich werde nicht gestatten, dass man sie wieder anfängt. Dieser Bruder Geronimo, der schliesslich doch nur ein Besessener, ein Feind meines Hauses war, aus dem hat man glücklich einen Heiligen gemacht durch die abgeschmackte Strenge, mit der man gegen ihn verfahren ist. Martinus Luther soll aus meiner Hand die Ehre des Martyriums nicht empfangen.

Bembo.

Der gute Pater schreibt einen wundervollen Styl.

Leo X.

Die Empfindlichkeiten in Kloster und Sacristei sind mir im höchsten Grade zuwider. Der Papst ist ein grosser Fürst, diese Wahrheit verliert nicht aus den Augen; in einigen Jahren wird es an Mächten nur noch ihn, den Kaiser, die Könige von Frankreich und England und den Türken auf Erden geben. Die übrigen Herrscher werden nur reiche Herren ohne Gewalt sein. Da ist es denn wesentlich, dass der Papst sein Benehmen nicht mehr nach den Ansichten und Vorurtheilen der Mönche einrichte. Heisst den Herrn von Miltitz nähertreten.

Sadolet.

Tretet näher, Herr von Miltitz, Seine Heiligkeit verlangt Euch.

Miltitz.

Ich bin zu Seiner Heiligkeit Befehlen, und bitte um die Gnade, ihm den Fuss küssen zu dürfen.

Leo X., das Zeichen des Kreuzes über ihm machend.

Herr von Miltitz, wir sind alte Bekannte. Ihr habt mir wohl gedient. Die Generalstatthalter der Kirche haben mir von Euren Thaten, Euren Gaben und Eurer Treue so günstige Berichte gemacht, dass ich es bei einer wichtigen Veranlassung wie die, von der ich mit Euch reden will, nicht angemessen gefunden habe, der Ergebenheit irgend eines Anderen mich zu bedienen.

Miltitz.

Allerheiligster Vater, dieser Augenblick belohnt mich über alle meine Verdienste.

Leo X.

Für den Auftrag, den ich Euch geben will, bedarf ich eines Kriegsmannes und zu gleicher Zeit eines feinen Höflings und eines Gelehrten. Ich finde diese drei Persönlichkeiten in Euch, und preise meinen Glückstern darum.

Miltitz.

Was ich vermag, steht sicherlich zu Eurer Heiligkeit Diensten.

Leo X.

Ihr sollt in meinem Namen Euren Landesherrn, den Herzog Friedrich von Sachsen, aufsuchen. Er ist ein Fürst, ausgezeichnet an Weisheit, und ich freue mich, ihn von allen Kronen und denkenden Staatsmännern geehrt zu wissen. Ihr sollt ihm sagen, dass ich ihn mit Vergnügen unserem theuren Sohne in Jesu Christo, Domino Martino Luther, seinen Schutz gewähren sehe. Dieser Mönch vom Orden S. Augustini ist ein Gelehrter voller Kenntnisse; ich will nicht, dass er durch Schwätzer oder Tapse, wie der Inquisitor Tetzl, Eck, der Professor Hoffmann oder Andere zu sein scheinen, belästigt werde. Ihr sollt Seine Churfürstliche Hoheit bitten, Euch mit Domino Martino in Verbindung zu bringen und zwischen uns und dem guten Pater zu vermitteln, damit das Einverständniss leicht wieder hergestellt werde. Es ist nicht nöthig, dass die Uebelgesinnten immerfort dem Rufe eines so fähigen Mannes schaden, indem sie das Gerücht verbreiten, dass er sich der heiligen Obergewalt entziehe, wozu er, wie ich weiss, völlig ausser Stande ist; und um dem ehrwürdigen Churfürsten durch einen unwiderleglichen Beweis meine ganze väterliche Zuneigung zu bekunden, sollt Ihr Seiner Hoheit die goldene Rose einhändigen. Ich habe sie eigens für ihn bestimmt.

Miltitz.

Der Churfürst, mein Herr, wird gewiss von einer grenzenlosen Dankbarkeit durchdrungen sein.

Leo X.

Verfehlt nicht, ihn wie Dominum Martinum nachdrücklich davon zu überzeugen, dass ich nicht beabsichtige, albernes Gezänk noch anstandswidrige

Controversen hervorzurufen. Der heilige Vater ist davon unterrichtet, dass vieles Missbräuchliche sich in die Meinungen eingeschlichen hat, welche mit mehrerem oder minderem Rechte von Gelehrten vertheidigt werden, deren Rechtgläubigkeit vielleicht nicht vor jedem Vorwurf sicher ist. Gleichen wir unsere Meinungsverschiedenheiten ohne Lärmen und im Geiste gegenseitiger christlicher Liebe aus.

Miltitz.

Es ist wahrscheinlich, dass, wenn Ihr es so anfangt, die Schwierigkeiten beseitigt werden. Eurer Heiligkeit Hauch geht so milde darüberhin, dass auch die leiseste Erregung keinen Bestand haben kann.

Leo X.

Cardinal Sadolet, gebt mir die beiden Briefe, die auf diesem Tische liegen.

Sadolet.

Hier sind sie, allerheiligster Vater.

Leo X.

Ich übergebe sie Euch, Herr von Miltitz. Der eine ist an Herrn Georg Spalatin, der andere an den achtbaren Meister Degenhard Pfeffinger. Unter den Räthen Eures Herrschers wüsste ich keinen, auf den man schicklicher Weise gleich grosse Stücke halten könnte.

Miltitz.

Sie verdienen vielleicht eine solche Ehre wegen ihrer Ehrerbietung gegen den heiligen apostolischen Stuhl und ihrer Hingebung für Eure geheiligte Person.

Leo X.

Ich weiss Das, ich weiss Das, Herr von Miltitz. Ihr sollt sie in meinem Namen bitten, dem Churfürsten den wahren Gesichtspunkt der Frage wohl vorzustellen. Es ist wichtig, dass weder er noch Dominus Martinus sich darüber täuschen. Ohne Zweifel ist mit dem Ablasskram ein wenig Unfug getrieben worden, und namentlich sollte mich's nicht wundern, wenn sich in der Form des Verfahrens Ungehörigkeiten eingeschlichen hätten. Man schlage mir die schicklichen Mittel vor, und ich bin bereit, sie anzuwenden. Die Hauptsache ist, dass das Geld, das die päpstliche Schatzkammer nicht entbehren kann und will, uns hier wie gewöhnlich eingeht. Auf die Mittel kommt wenig an.

Miltitz.

Ich möchte schon jetzt nicht annehmen, dass es in der Absicht des Churfürsten liegen könnte, der päpstlichen Schatzkammer einen Ausfall an Geld zu bereiten.

Leo X.

Ich glaube es ebensowenig, und in keinem Falle würde ich es zulassen, denn bei diesem Punkte, das erkläre ich Euch aufrichtig, würden die ernstlichen Schwierigkeiten beginnen. So nachgiebig ich betreffs der übrigen Fragen bin, so streng würde man mich in dieser finden. Ihr habt lange genug in Rom und in meinen Staaten gelebt, um zu wissen, dass unsere Einkünfte und die Erhebungen, welche die Kirche in den christlichen Landen betreibt, nicht vermindert werden könnten, ohne dass Unzuträglichkeiten herbeigeführt würden, mit denen die Kirche nicht zu beschweren mir eine Ehrensache ist. Das wäre denn also abgemacht. Ich bin geneigt, in allen Stücken versöhnlich zu bleiben, wenn nur die Bedürfnisse der päpstlichen Schatzkammer befriedigt werden. Lebt wohl, Herr von Miltitz.

Miltitz.

Ich bitte um Euerer Heiligkeit Segen.

Er kniet nieder und küsst den Pantoffel des Papstes.

Leo X., die rechte Hand erhebend und das Zeichen des Kreuzes über ihm machend.

Benedico te in nomine . . . Ich werde Euch einen ausgezeichneten Sicilianerwein senden, um Euren Reisemahlzeiten nachzuhelfen. Lebt wohl, Miltitz! Cardinal Bibbiena, Ihr kommt heute Abend zu unserem kleinen Concert. Und Ihr, Bembo, jagen wir heute nicht zusammen?

Cardinal Bembo.

Mich verlangt auf den Tod darnach, allerheiligster Vater.

Leo X.

So folgt mir, Nimrod. Es soll ein ausgezeichnetes Treibjagen geben: verlieren wir keine Zeit mehr. Sie gehen.

Bibbiena.

Lieber Miltitz, Ihr begreift, dass uns Nichts daran liegt, ob das Geld auf dem Wege des Ablasses oder anders eingeht; aber denkt daran, dass wir auf jeden Fall das Geld wollen, nur das Geld wollen, und es soll Niemand hergehen und sich einbilden, dass wir einen Deut von dem Gelde nachlassen.

Miltitz.

Ich bin ein Wenig in Verlegenheit, weil ich fürchte, dass der Churfürst nicht, wie Ihr, mehr Werth auf diese Frage legt, als auf alle andern.

Bibbiena.

Wenn das der Fall, um so schlimmer. Sagt Friedrich dem Weisen, dass er unsern Hunger nicht reize; wir würden Tiger werden.

Miltitz.

Meine Beredsamkeit soll ihr Bestes thun. Lebt wohl, hochhehrwürdige Herren; ich muss meine Vorbereitungen beendigen, um mich morgen früh

auf den Weg zu machen. Ich küsse Euch die Hand und empfehle mich Eurem Wohlwollen.

Er geht.

Sadolet.

Wenn er mit seinem Auftrag scheiterte?

Bibbiena.

Es ist schwer abzusehen, wie er ihn glücklich ausführen sollte. Uebrigens kracht Alles unter unseren Füßen.

Sadolet.

Und dennoch arbeiten wir daran, unser Gebäude bis zum Himmel emporzuführen.

Bibbiena.

Die Fundamente sind's, die verderben.

Sadolet.

Wir befestigen sie, so gut wir können, mit Silberblöcken, schweren Silberblöcken, und jeden Tag wird das Bedürfniss nach diesem Baumaterial schmerzlicher fühlbar.

Bibbiena.

Und jeden Tag wird es schwieriger zu Tage zu fördern. Wir machen Alles zu Gelde. Die Auflagen steigen und steigen und steigen! Bürger und Bauern murren und drohen. Man bringt sie an den Bettelstab, und der schwerbedrängte Handel stirbt dahin. Die Privilegien der Städte werden angegriffen, und durch die Risse, die wir machen, strecken wir alle zehn Finger aus, um uns des Wenigen zu bemächtigen, das sich noch finden lässt. Wir verkaufen die Aemter, wir verkaufen die Pfarreien, wir verkaufen die Bisthümer, wir verkaufen die Patriarchen-, wir verkaufen die Cardinalswürde; wir erfinden jeden Tag irgend eine geistliche Waare zum Verkaufen. Was verkaufen wir nicht? Wir haben den Cardinal Petrucci, zur Zeit des Krieges von Urbino, um der Verschwörung des Baptista Vercelli willen ziemlich leichtfertig umkommen lassen, und wenn die Cardinäle Sauli und Riario entkommen sind, so wisst Ihr, was die Rettung ihnen kostet!

Sadolet.

Ja, ihnen und vielen Anderen; man hat auf Kosten des heiligen Collegiums Capital aus diesem unheilvollen Streiche geschlagen.

Bibbiena.

Ihr habt Recht. Die vierunddreissig Ernennungen, die in Folge dieses Handels vorgenommen worden, unter dem Vorwande, uns treue Anhänger zu verschaffen, entsinnt Ihr Euch deren? Der Ertrag dieser Finanzoperation ist bedeutend gewesen, aber niemals noch hatte das öffentliche Gewissen eine so schwere Bürde zu tragen gehabt. Betrachten wir nun

die Weise, wie wir im Auslande vorgehen, es ist durchaus die gleiche. Wir gucken in alle Taschen. Wir machen ein Profitchen an den Annaten, am Peterspfennig, an den Versetzungen, an dem berühmten Ablass, der für den Augenblick der dunkle Punkt ist, und trotz so vielen Mühens und Sichbeimachens, nennen wir das Ding bei Namen, trotz so vieler Räubereien, ist uns Nichts genug, es gelingt uns nicht, die Lücke auszufüllen, und jeder Tag, der vergeht, treibt uns in immer jämmerlichere Noth. Wir müssen kläglich um Hilfe rufen; unsere Armuth quält uns, erdrückt uns; wir wissen immer weniger, wie ihr entrinnen, und seid davon nur überzeugt! wir werden uns am Ende einen heftigen Protest der entrüsteten Christenheit zuziehen; man wird uns mit einem allgemeinen Zetergeschrei in Schrecken jagen; die Regierungen, gross und klein, werden uns Dies als letzten Urtheilsspruch kundthun: Ihr habt uns arm genug gemacht, Ihr bekommt Nichts mehr!

Sadolet.

Lieber Freund, darauf bin ich gefasst. Man fragt sich bereits, welches Recht wir dafür anführen können, dass wir aller Welt das Mark aussaugen.

Bibbiena.

Es liessen sich einige gute Gründe zu unsern Gunsten beibringen. Die Kirche vertritt die Intelligenz; die Schätze, die wir aufsaugen, dienen zur Nahrung und Stärkung der Wissenschaft, der Künste und der übrigen heilsamen Lehrmächte.

Sadolet.

Sie dienen auch, gesteht es nur, zur Verherrlichung und Mästung der Ueppigkeit, des Lasters und der Verderbtheit.

Bibbiena.

Ich lasse Das gelten; aber es gibt keinen Stoff ohne Kehrseite. Jede gebildete Gesellschaft ist eine verdorbene Gesellschaft. Sollen wir deshalb zur Barbarei zurückkehren? Diese ist vielleicht unempfänglich für die bezahlten Koketterien der schönen Buhlerinnen; aber sie schlitzt den Kriegsgefangenen den Bauch auf und bemalt die scheusslichen Gesichter ihrer Götzen mit Blut . . . Verzeiht mir, wenn ich hier unser Gespräch unterbreche. Ich habe unsern lieben Raphael zu mir bestellt; ich will ihn wegen eines gewissen Punktes auszanken. Wenn ihr kein sehr dringendes Geschäft vorhabt, so kommt Ihr mit mir und helft mir bei meiner Strafpredigt. Was meint Ihr dazu?

Sadolet.

Gern, mein Freund; gehen wir hinunter.

Bibbiena und Sadolet verlassen den Saal in majestätischer Haltung und durchschreiten die päpstlichen Galerien und Gemächer; die Menge der Beamten und Soldaten des heiligen Palastes macht ihnen Platz und grüsst sie ehrerbietig. Unten an der Treppe finden sie

ihre eigenen Officiere, Geheimschreiber, Schleppenträger, Kämmerer, Edelleute und Diener aller Grade. Die Maulthiere mit Decken werden vorgeführt; Einige halten die beiden Würdenträger am Arme, um ihnen in den Sattel zu helfen. Der Zug macht sich auf den Weg und betritt die Strassen Roms. Das Gefolge bricht Bahn mitten durch die Menschenmenge, welche sich auseinander thut und sich wieder schliesst. Von Zeit zu Zeit erhebt der eine oder der andere der beiden Kirchenfürsten den Arm und ertheilt den Mönchen, den Frauen, den Kaufherrn, den Leuten aus dem Volke, die bei ihrem Anblick niedergekniet sind, den Segen.

Bibbiena.

Betrachtet dies bunte Gemisch von Gestalten und Trachten!

Sadolet.

Es ist ein Schauspiel, an dem ich mich nie satt sehen kann. Es scheint mir dazu angethan, die trügste Einbildungskraft rege zu machen. Wir sehen hier eine Probe von allen Völkern des Erdballs.

Bibbiena.

Wie anmaassend diese Spanier aussehen! Sie sind in unseren Tagen das herrschende Volk; und seit sie Neu-Indien entdeckt haben, gibt es keine Grenzen mehr, weder für ihren Hochmuth, noch für ihre Raubgier. Der Niedrigste unter ihnen betrachtet sich wie einen kleinen König.

Sadolet.

Und dort, in dieser Ecke, die drei Portugiesen! An Ausdruck ihrer Gesichter gewahrt man, dass die Eroberer von Goa und Diu ihren Nachbarn vom Guadiana an Hoffart und Dünkel Nichts nachgeben. Aber schaut doch auch nach diesen Franzosen hin, wie sie die Nase hoch tragen, mit dem Säbel rasseln, scherzen und von sich selbst entzückt sind!

Bibbiena.

Und da, da! die wackeren Schweizer, mehr als zur Hälfte betrunken, wie sie sich mit den Deutschen anschnauzen!

Sadolet.

Und da, seht nun Ihr wieder die beiden Engländer, kalt wie Bildsäulen; sie sind dabei, mit Verachtung eine Gruppe Syrer und Griechen zu betrachten. Glücklicher Weise ist da Herr Pompeo Frangipani mit seinen schweren Reitern; er rüttelt die Insulaner auf und schleudert sie zur Seite. Das ist ein grosses Glück. Sie würden sich sonst den ganzen Tag nicht gerührt haben . . . Wisst Ihr, welche Gedanken mir in den Sinn kommen?

Bibbiena.

Mir kommt deren eine Welt! Der Kopf möchte mir springen, wenn ich zumal diese langen Reihen prächtiger Paläste, diese Kirchen, diese dreistöckigen Thürme, diese glorreichen Säulen betrachte, die durch die Gewalt der Zeiten ihrer zerfallenen Architrave beraubt sind und doch noch

das Andenken des unnachahmlichen Alterthums zu verkündigen scheinen. Welch ein Rahmen für ein so lebensvolles Bild!

Sadolet.

Ich frage mich, wie viele Jahre alle diese Leute von so ungleichartigem Herkommen noch anhänglich an die grosse Metropole bleiben werden, die ihnen keinen andern Dienst zu erweisen scheint, als ihnen wieder abzunehmen, was sie verdienen.

Bibbiena.

Ich fürchte, die Jahre möchten bald nur noch Monate sein.

Sadolet.

Mein Gott! Ihr seid zu schwarzseherisch. Ist es denn wohl gewiss, dass diese Völker sich jemals Rechenschaft über das Nützliche und über das Schädliche geben? Seit Langem lebt die heilige Kirche von ihrem Mark; und die Gewohnheit ist ein gar seltsames Joch. Es genügt, dass ein Ding sei, um die Mehrzahl der Geister daraus schliessen zu lassen, dass es sein muss. Ueberdies, was verlangt denn der gemeine Mann von Religion? Reinheit, Wahrheit? . . . Er denkt nicht daran. Weder seine Sinne, noch sein Herz verspüren darnach das geringste Bedürfniss. Er braucht hergebrachte Redensarten, und immer so ziemlich den selben Ballast von mehr oder minder albernen abergläubischen Gebräuchen, die wir vom Heidenthum beibehalten haben, und die das Heidenthum selbst von weiter her hatte. Das heisst den Massen Religion, und darnach werden sie immer dürsten. Die gegenwärtige Gefahr besteht in einigen unaufhörlich wieder auftauchenden Ideen, dem Luxus einer Minorität, und eine Minorität braucht viel Zeit, um die allgemeine Narrheit in Bresche zu legen.

Bibbiena.

Ich bitte Euch, gewährt doch der alten Frau da auf den Knien, die Euch ihre beiden Kinder hinhält, Euren Segen!

Sadolet.

Gern! . . . Sie hat das achtbarste Aussehen von der Welt . . . Gebt ihr einen Dukaten . . . Ich fahre fort. Die Gelehrten stiften uns ein verzweifelttes Unheil mit ihrer maasslosen Vorliebe für das Vergangene.

Bibbiena.

Ihr habt Recht; und doch muss man's gestehen: der Styl der Kirchenväter ist erbärmlich, und der der Decretalen gar setzt mich, offen gestanden, in die tiefste Beschämung.

Sadolet.

Ich leugne Das nicht; aber wir leben davon, beachtet Das wohl. Man schädigt uns unser Bestes; man macht es verächtlich . . . Wir machen es selbst verächtlich, Ihr, Bembo, ich . . . Was sage ich! der Papst noch

mehr, wie wir alle. Er lässt sich nie einen guten oder schlechten Witz über die Mönche entgehen. Alles, was Geist und Geschmack hat, macht es ebenso. Ich behaupte nicht, dass wir Unrecht haben. Aber wie eine Einrichtung aufrecht erhalten, an deren Heiligkeit wir, wie wir von früh bis spät erklären, ganz und gar nicht glauben?

Bibbiena.

Wisst Ihr ein Heilmittel?

Sadolet.

Es gibt Krankheiten, die von der Körperanlage herkommen. Der Körper der Kirche ist so angelegt, dass er von Irrthümern lebt. Es bedürfte so vieler Reformen! und so tiefgehender! Wie wäre es, wenn ich ein Reformator würde, der sich dazu verstände, Tapezierer zu werden, wie Sanct Paulus, und in einer schmutzigen Kneipe eine rohe Zwiebel zu Abend zu essen!

Bibbiena, lächelnd.

Ihr macht mich schauern.

Sadolet.

Urtheilet, welche Antwort von Leo X. und einem Jeden unter unseren hochwürdigsten Collegien auf den Vorschlag, es ebenso zu machen, zu erwarten wäre! Ihre Entrüstung würde übrigens von allen Erzbischöfen, Bischöfen, Aebten, Priors und Pfründnern der Christenheit, wie auch von den Fürsten getheilt werden, die mich der Heuchelei, der Schwärmerei, der Volksverhetzung verdächtig finden und vielleicht nicht Unrecht haben würden. Ich bin trotzdem nicht abgeneigt, zuzugeben, dass von Zeit zu Zeit ein Versuch mit der Askese seine Vortheile hat. Es ist nicht übel, wenn irgend ein Hansnarr, der in seiner Zelle übersinnliche Abenteuer sucht, eine Wasser- und Brod-Kur anfängt und sich aus Leibeskräften geisselt. Abgesehen davon, dass dergleichen Tollheiten dem gemeinen Volke gefallen, weil sie die Ueberlieferung der Einsiedler der Thebais — der Nachfolger der ehrenwerthen Korybanten und all der Isispriester, die sich darin gefallen haben, sich selbst zu peitschen, so lange die Welt Welt ist, — lebendig erhalten, dient das später als Grund, um unter Anrufung des heiligen Mannes schöne Kirchen von Porphyry, von Marmor zu bauen, und ihm zu Ehren herrliche Gemälde, Statuen von wunderbarer Schönheit zu machen, und schliesslich reiche Pfründen für Geistliche zu stiften, die mit ihrem Heiligen Nichts gemein haben. Aber andere Ergebnisse? die vermag ich nicht abzusehen.

Bibbiena.

Mein Gott! was die Menschen närrisch sind! Leben und leben lassen, gibt es etwas Besseres und Leichteres? Wo doch die Welt so schön ist! Wo es der Dinge, die das Herz erfreuen, aller Enden die Fülle gibt! Wo

man seine Zeit, seinen Geist, sein Herz so angenehm, so mühelos verwerthen kann!

Sadolet.

Und würde nicht, wenn es mit dem Uebrigen Nichts wäre, die Wissbegierde allein ausreichen, das Dasein reizend zu machen? Der Anblick der Welthändel ist über alle Maassen anziehend! Zum Beispiel bietet die Weisheit der Venetianer gar gewichtige Belehrung, die Unbeständigkeit der Florentiner eine Fülle belustigender Ueberraschungen! Und wie da die Franzosen, gleich uns, von Liebe zur Kunst ergriffen werden, und der neue deutsche Kaiser, Carl V., der junge Mann, von dem man noch Nichts weiss, wie merkwürdig es ist, seine ersten Schritte zu beobachten! . . .

Aber Wehgeschrei? . . . Was für ein Lärmen! . . . Was macht Ihr denn, Ambrosio? Warum verhaftet Ihr diesen Mann?

Der befragte Officier.

Hochwürdigster Herr, es ist ein Dieb! Die Häscher verfolgen ihn, und er sucht zu entwischen . . . Wir halten ihn fest!

Sadolet.

Lasst ihn laufen, den armen Dieb! . . . Geh', mein Sohn, mach, dass Du fortkommst, suche Dich zu bessern . . . Ich sagte also . . . Aber da sind wir an Eurer Thür, und ich bemerke gerade Meister Raphael. Machen wir Halt.

Raphael, von einigen Schülern und Dienern gefolgt, nähert sich und begrüsst die beiden Cardinäle.

Hochwürdigste Excellenzen, ich küsse Euch die Füsse!

Bibbiena.

Sei mir gegrüsst, ich bin hoch erfreut, Dich zu sehen.

Sadolet.

Seid mir gegrüsst, theurer Meister, gebt mir die Hand.

Die Cardinäle sitzen ab. Sie treten, einander bekomplimentirend, in den Palast. Raphael folgt ihnen, und alle drei steigen plaudernd die breite Stiege hinauf. Ihr Gefolge macht in einer grossen Galerie Halt; sie setzen ihren Weg weiter fort und treten in einen mit Gemälden und Vergoldungen geschmückten Saal, mit ungeheuer grossen Thürvorhängen von Stoffen aus der Levante.

Bibbiena.

Nehmt, bitte, in diesem Lehnstuhl Platz, Freund. Setze Dich, Raphael, mein Kind; lass Dich auf diesen Schemel nieder; Du bist hierher citirt, um die Leviten gelesen zu bekommen.

Raphael, lächelnd.

Ich dachte mir's wohl nach der Fassung Eures Briefchens . . . Etwa wegen meines gestrigen Gesprächs mit zweien Eurer hochwürdigsten Confratres?

Bibbiena.

Was hast Du ihnen gesagt?

Raphael.

Sie waren vor meinem Gemälde der Apostel und behaupteten, dass Sanct Peter und Sanct Paul zu roth wären. Ich habe ihnen erwidert, dass sie nicht anders sein könnten, da sie die Kirche so wie zur Zeit regiert sähen. Ich versichere Euch, dass die beiden Herrn abgezogen sind, ohne weiter Etwas zu begehren.

Bibbiena, zu Sadolet.

Hört Ihr's? Das ist der Commentar zu unserem Gespräche. Jetzt, Raphael, handelt sich's um andere Dinge . . . um Dein Wohl, mein Kind! Der Cardinal Sadolet will Dir wohl, wie ich selbst, und wir können offen vor ihm reden.

Raphael.

Ihr überhäuft mich alle Beide mit Güte. Ich wäre der ärgste der Undankbaren, wenn ich es verkänte.

Bibbiena.

Seit dem Tode Deiner Braut, meiner armen Nichte, meiner theueren Maria, weiss ich nicht, was ich für Deine Versorgung ersinnen soll. Sag' uns selbst, hast Du nicht irgend einen Plan in dieser Hinsicht? Es ist Zeit, daran zu denken. Du bleibst nicht immer jung, ja Du hast es soeben auf sieben und dreissig Jahre gebracht. Ich meinerseits werde alt. Ich möchte Deine Zukunft gesichert und Deinen Lebenslauf fest, heiter, ruhig Dir vorgezeichnet sehen, so wie Du es bedarfst, um in Freiheit die Meisterwerke zu schaffen, die man ein Recht hat von Dir zu verlangen, denn Du bist ein einziges Geschöpf auf dieser Erde.

Sadolet.

Dich und Michelangelo, Euch kann man nennen, wie Horaz die Dioskuren: *Lucida sidera*.

Raphael.

Ich habe den frühen Tod meiner Braut, Maria de Bibbiena beweint. Ich habe es beweint, das arme Mädchen, um seines eigenen Werthes willen, und auch, weil sie, die Euch so nahe angehörte, mir von Euch als Gattin gekommen wäre. Und dennoch, ich habe es Euch nicht verhehlt: ich habe niemals mit Vertrauen an die Ehe gedacht. Das sind Güter, die mich nicht locken. Ich liebe meine Freiheit. Ich liebe eine schrankenlose Ferne vor den Augen; ich liebe das Leben, und, um Euch das Innerste meines Herzens zu enthüllen, ich liebe bis zur Abgötterei das Andenken einer Andern, die ich verloren habe, und die einzig in der Welt mich anderen Sinnes hätte machen können.

Bibbiena.

Sprich nicht von Deiner armen Beatrice . . . Sprich nicht von ihr . . .
Die Erinnerung betrübt Dich.

Raphael.

Wenn sie mich betrübt, so veredelt sie mich. Dies angebetete Geschöpf hat mir die Wohlthat erwiesen, mich kennen zu lehren, wie weit es die edelste Neigung in Selbstlosigkeit und Güte zu bringen vermag; aus des Todes Schoosse noch sendet sie mir das Gefühl einer himmlischen Schwermuth, die reine Quelle, die ich ohne sie nimmermehr gekannt hätte. Ihr Andenken hüllt mich in einen Trauerschleier, dessen Falten nichts Drückendes haben und den ich nicht entfernen möchte. Die Liebe, die uns vereinigt hat, brennt in mir gleich einer Lampe, am Lichte der Ewigkeit entzündet. Euch zu Gefallen hatte ich in eine Verbindung gewilligt, zu der, wie Ihr wohl wusstet, mein Wunsch mich nicht hinzog . . . Der Himmel hat sie nicht zugelassen . . . Reden wir nicht mehr von Etwas dergleichen.

Bibbiena.

So willst Du in der haltlosen Unabhängigkeit der Jugend verbleiben? Ich achte Deine Beweggründe, ohne mir doch verhehlen zu können, dass Du Dich darein findest, der Mann der Zufälligkeiten, der Abenteuer zu bleiben, und eine Lebensweise nie kennen zu lernen, welche allein zu dem Ansehen im bürgerlichen Leben führt, dessen selbst das Genie nicht zu enttrathen vermag.

Raphael.

Wie Ihr die Dinge nur so streng nehmen mögt, hochwürdigster Herr! und ich merke an Herrn Sadolet's Miene, dass er Eure Ansichten theilt.

Sadolet.

Mein Kind, die Kunst ist eine grosse Schöpfung Gottes, und nach meiner Meinung den schönen Wissenschaften an Würde und Macht vollkommen gleich. Nichtsdestoweniger bringt eine fest gegründete und ins rechte Gleichgewicht gebrachte Lebensstellung Dem, der sie besitzt, Tröstungen ein, die in den Nöthen des Lebens unentbehrlich sind.

Raphael.

Mir scheint, dass das Ziel erreicht werden kann, ohne dass es nöthig wäre, eine Frau zu nehmen. Die Zügellosigkeit der Sitten und Gewohnheiten ist mir ein Abscheu; sie ist eine Ursache der Unfruchtbarkeit für einen Künstler und die schlimmste der Knechtschaften. Aber es fehlt mir so wenig an der Möglichkeit, als am Willen, ihr zu entrinnen. Ich bin sicherlich der reichste der Künstler, und wenn ich auch auf einem etwas grossen Fusse lebe, was mir für die Befriedigung meiner Liebhabereien und die Freiheit meines Geistes unumgänglich dünkt, so wende ich darum doch noch immer dieser Art Lebensfragen die angemessene Aufmerksamkeit

zu. In diesem Augenblicke habe ich in der Stadt Rom ein Besitzthum im Werthe von zweitausend Dukaten, was mir ein jährliches Einkommen von fünfzig Goldthalern einbringt. Die Oberaufsicht über die Arbeiten von Sanct Peter ist mir seit Bramante's Tode vom Papste übertragen worden; sie verschafft mir eine jährliche Besoldung von dreihundert Dukaten, und ich bin auf dem besten Wege, binnen Kurzem andere Vortheile der nämlichen Art zu erlangen. Indem mir Seine Heiligkeit einen neuen Saal im Vatican zu malen in Auftrag gab, hat Sie mir zu diesem Zwecke zwölfhundert Dukaten bewilligt. Ich bin diese letzten Tage zum Aufseher der alten Denkmäler ernannt worden, ein Amt, das mir reichlichen Gewinn sichert, und von allen Seiten begehrt man Gemälde von mir, für die ich den Preis bekomme, der mir gefällt. In solcher Lage umgebe ich mich nach meinem Gefallen mit treuen und sorgsamem Dienern, ich führe ein Leben ohne Gleichen und habe gar kein Bedürfniss, eine Frau und einen Haushalt — mehr eine Quelle der Sorgen als der Freuden — bei mir einzuführen. Und somit thätet Ihr wohl, mit mir zur Besichtigung meiner Arbeiten in Sanct Peter zu kommen, und dann könnten wir in meiner Villa Sorbet trinken.

Sadoleto.

Er redet nicht übel, was meint Ihr dazu? In Wahrheit, er ist ein Priester, wie Ihr, wenn er auch einer Profan-Gottheit dient, und was ich von meinen geistlichen Pflichten am Meisten schätze, ist das Glück des Unglücks des Cölibates.

Bibbiena.

Nun gut, so will ich denn von dem Allen nicht mehr reden. Aber, Raphael, ich möchte Dich besser für deine Gesundheit sorgen sehen. Du arbeitest zu viel, Du gehst zu viel dem Vergnügen nach. Man erzählt mir beunruhigende Dinge von deinen Fieberanfällen; ich habe grosse Angst davor; Du verzehrst Dich schneller, als Du solltest.

Raphael.

Nie habe ich mich so kräftig, noch so Herr meiner Glieder gefühlt. Eben habe ich Ausgrabungen auf dem Campo Vaccino beigewohnt. Ich habe drei oder vier Stunden in den Gräben verweilt. Wie entzückt ich von diesem Morgen gewesen bin! Gehn wir jetzt nach Sanct Peter.

Bibbiena.

Gut denn, gehen wir! Es ist wenigstens zwei Tage her, dass ich Dich nicht gesehen hatte, mein Kind, und die Zeit kam mir lang vor.

Sadoleto.

Bringen wir sie wieder ein! Ich will Euch heute Abend, wenn wir gut ausgeruht sind, die köstliche Elegie vorlesen, die unser Freund Guidus

Posthumus Sylvester an den Papst gerichtet hat. Es ist eine der ergreifendsten lateinischen Dichtungen, die mir je bekannt worden sind:

*Heu! Quam nostra levis, quam non diuturna voluntas,
Quam juvat ingratum saepe quod ante fuit!*

und in diesem Tone geht es immer weiter. Es ist wundervoll!

Die Werkstätte Michelangelo's.

Ein kaltes, dunkles Stübchen. Es ist tiefe Nacht. Eine noch kaum aus dem Groben gearbeitete Statue, auf welche das Licht einer kleinen Kupferlampe fällt, die Antonio Urbino, der Diener des Künstlers, in der Hand hält. Dieser letztere ist damit beschäftigt, eine Art Helm von Pappe zu beendigen, dessen Kamm offen und so eingerichtet ist, dass er als Behälter dient.

Michelangelo.

Siehst Du, Urbino? Du sagtest, dass mir's nicht gelingen würde! Es ist mir vollkommen gelungen. Jetzt gib mir die Lampe.

Urbino.

Sie wird dadrinnen nicht halten! Sie wird fallen und Euch das Haar in Brand stecken. Eine schöne Erfindung, die Ihr da gemacht habt!

Michelangelo.

Ich sage Dir, sie wird halten! Warum willst Du nicht, dass sie hält?

Urbino.

Nicht ich will nicht, dass sie hält, sie wird nicht halten.

Michelangelo.

Schon gut! Starrkopf! Gib mir Deine Lampe, wickle diesen Eisendraht fest um den Fuss . . . drehe noch einmal herum . . . Gut! Jetzt bringe ich das Ding da hinein; befestige den Draht hier . . . Gut! Siehst Du? . . . Das hält.

Urbino.

Wenn Ihr Euch hin und her bewegt und Das auf dem Kopf habt, werdet Ihr die Pappe anbrennen.

Michelangelo.

Keineswegs! Die Oeffnung ist breit, und die Flamme hat ganz den nöthigen Raum, um nach rechts und links zu flackern. Das ist prächtig! In Zukunft arbeite ich die Nacht und mit Lichtwirkungen auf dem Marmor, die mir die schönsten Ergebnisse liefern sollen.

Urbino.

Ihr thätet besser, Euch zu Bett zu legen. Ihr habt immer Einfälle, wie Keiner sie hat.

Michelangelo.

Es ist ganz bequem zu tragen. Mein Kopf fühlt sich vollkommen frei. Gib mir den Hammer und den Flachmeissel . . . hieher . . . auf die Holzkiste!

Urbino.

Ich sage Euch, dass Ihr besser thätet zu Bett zu gehen, anstatt zu arbeiten wie ein armer Tagelöhner. Ihr wisst wohl, dass Ihre Excellenz, die Frau Marchesa, nicht zufrieden ist, wenn Ihr Euch zu sehr anstrengt.

Michelangelo.

Gut! Du sollst morgen früh hingehen und Dich nach ihrem Befinden erkundigen, und sollst Ihr sagen, dass meine Frau es nicht will, dass ich mich zu Bette lege.

Urbino.

Eure Frau? Eure Frau? Was soll Das heissen?

Michelangelo.

Sie ist dort, mir zur Seite, und sieht mich mit ihren schönen grossen Augen an; sie stösst mich an und sagt: arbeite, Michelangelo, arbeite für Deinen Ruhm und für den meinen, und sie zeigt mir ein grünes Blättchen, das sie in der Hand hält und das vom Lorbeer ist.

Urbino.

Das sind Redensarten, die Euch nicht hindern, Euch auf den Tod abzuquälen.

Michelangelo.

Seit Langem war ich nicht so glücklich! Es ist tiefe Nacht, und beim Schimmer dieser kleinen Lampe gewahre ich Welten von Ideen . . . Wieviel Uhr mag es wohl sein?

Urbino.

Ich denke mir, es muss nicht weit von Mitternacht sein. Ihr thätet wohl, Euch zu Bett zu legen.

Michelangelo.

Es giesst vom Himmel herunter. Man hört den Regen auf die Dächer schlagen und wie einen mächtigen Strom auf die Fliesen des Hofes fallen. Das Unwetter ist furchtbar gewesen. Blitze durchfurchen der Scheiben spiegelnde Finsterniss. Aber inmitten dieses rauhen Getöses, welche Ruhe! Das ferne Dröhnen des Gewitters und sein majestätisches Gebrüll, aber nicht eine menschliche Stimme, nicht eine falsche, lügenerische, zänkische, eingebilddete oder albern anmaassende Stimme erhebt sich, um mich aufzubringen! Man kann schaffen . . . hat den Geist frei . . . ist glücklich! . . . man gehört ganz und gar Dem, von dem sich beherrschen zu lassen der Mühe werth ist, und des Marmors dicht geschlossener Schooss öffnet sich;

schon beginnt dies Haupt leibhaftig frei zu werden . . . Weiss, weiss zuckt es unter dem Meissel, der es Zug um Zug erlöst . . . Sie entrinnen der Materie . . . sie reden! . . . Urbino?

Urbino.

Meister!

Michelangelo.

Du schläfst auf dem Schemel ein. Du thätest gut, Dein Bett aufzusuchen!

Urbino.

Ich kann nicht. Wenn Ihr schlaft, will auch ich schlafen, aber nicht eher.

Michelangelo.

Das ist ein sonderbarer Eigensinn!

Urbino.

Freilich bin ich nicht mehr jung, und die Nachtwachen ermüden mich, aber die Frau Marchesa hat mir gesagt: wenn Dein Herr sich nicht ausruht, so ruhe Du Dich auch nicht aus, und wir werden sehen, ob er die Kräfte seines alten Dieners missbrauchen will.

Michelangelo.

Gewähre mir noch einige Augenblicke; ich habe da Etwas zu beendigen.

Urbino.

Einige Augenblicke, aber nicht mehr. Die Frau Marchesa wünscht ausdrücklich . . .

Michelangelo.

Gut, gut! . . . Erzähle mir eine Geschichte, um Dich wach zu halten.

Urbino.

Ich bin heute zu Eurem Notar gegangen.

Michelangelo.

Davon wollen wir nicht reden.

Urbino.

Er sagt, dass die beiden jungen Mädchen, die Ihr ausgesteuert habt, recht achtbare Personen seien.

Michelangelo.

Das ist mir lieb, Urbino. Ich wünschte, dass sie glücklich würden; es sind lebenswürdige Kinder, wenn auch sehr hässlich.

Urbino.

Ich habe auch Euren Neffen gesehen. Er ist gekommen, während Ihr aus wart.

Michelangelo.

Schon recht . . . Wenn er zufällig wieder käme, so sollst Du ihm sagen, er möge mich in Ruhe lassen und seinen Geschäften nachgehen.

Urbino.

Er denkt, und mit Recht, dass sein dringendstes Geschäft ist, Euch für die dreitausend Thaler zu danken, die Ihr ihm gegeben habt, und Ihr seid nicht reich.

Michelangelo.

Er weiss, dass ich ihn lieb habe; er braucht mir nicht zu danken.

Urbino.

Meister, die Uhr schlägt . . . eine Stunde nach Mitternacht . . .

Michelangelo.

Ich bin fertig . . . aber ich komme um vor Hunger. Hast Du Nichts zu essen hier? Sieh im Brodkasten nach.

Urbino.

Ich will sehen . . . Ach! Euer Haus ist nicht auf einen grossen Fuss eingerichtet. Sobald Ihr Geld habt, müsst Ihr's dem ersten Besten geben.

Michelangelo.

Der Mensch bedarf nicht viel für seinen Körper. Aber seine Kräfte reichen nicht aus, um seinen Geist zu erheben.

Urbino.

Da ist Brot . . . es ist ein Wenig hart . . . und ein Stück Käse, und sogar ein Rest in der Flasche . . .

Michelangelo.

Das ist prächtig! Bring' mir das Alles.

Er nimmt seinen Papphelm ab, setzt die Lampe auf ein Brett und isst im Stehen, mit dem Blick auf seine Statue. Es wird heftig an die Thüre geklopft.

Wer kann zu dieser Stunde kommen? Sieh durch das Guckfenster.

Urbino.

Wer klopft?

Eine Stimme.

Ich bin's, Antonio Mini . . . Oeffnet, Meister! . . . Ich bin's, Euer Schüler! Ich habe Euch wichtige Neuigkeit zu melden!

Michelangelo.

Mein Schüler, Antonio Mini! Oeffne! Ist's ein Unglück?

Antonio Mini, eintretend.

Ach! Meister, ein grosses Unglück!

Michelangelo.

Was hast Du? . . . Du bist ganz blass!

Antonio Mini.

Raphael liegt im Sterben! Ganz gewiss ist er in diesem Augenblicke schon todt.

Michelangelo.

Raphael! Gott des Himmels!

Antonio Mini.

Ich war in seiner Werkstatt mit zweien seiner Schüler, Timoteo Viti und Garofalo. Es mochte drei Uhr sein. Ein Diener ist gekommen um ihnen zu sagen, dass der Meister sich schlecht befände. Er hatte seit gestern Abend Fieber.

Michelangelo.

Seit gestern? Das nimmt mich nicht Wunder. Er ist ein Mann von zarter Leibesbeschaffenheit, halb der eines Weibes, halb eines Kindes. Er verbringt zuviel Zeit bei der Arbeit und viel zuviel bei seinen Vergnügungen. Ich habe ihn vor vier Tagen angetroffen, wie er Ausgrabungen auf dem Campo Vaccino machte, und ich erinnere mich sogar, dass ich ihm warnend gesagt habe, er möge sich vor Erdarbeiten in solcher Jahreszeit in Acht nehmen. Du sagst, dass er kränker ist?

Antonio Mini.

Wenn er nicht todt ist, so wird er den Anbruch des Tages nicht erleben. Er hat sich in seine Werkstatt tragen lassen. Ich habe ihn gesehen, ja, ich habe ihn gesehen, weiss wie ein Leichentuch, halb erloschen, die Augen auf sein Gemälde von der Verklärung geheftet . . . An dem Bette, das man ihm in der Eile hergerichtet, weilten seine Freunde, die Cardinäle Bibbiena, Sadolet und Bembo, und andre Herren, die ich nicht kenne . . . am Kopfbende war der heilige Vater. Leo X. weinte und trocknete sich die Augen.

Michelangelo.

Urbino, gib mir meine Mütze, meinen Mantel. Ich muss zu ihm hin! Raphael . . . Raphael . . . Sterben! Ach, mein Gott! Ist es möglich! . . . Gib schnell, gehn wir!

Urbino.

Hier, hier, Meister! lasst mir Zeit, eine Laterne anzuzünden, ich will Euch leuchten.

Michelangelo.

Du sagst, dass keine Hülfe mehr ist? Bist Du Dessen gewiss? Waren die Aerzte benachrichtigt worden? Was haben sie gesagt? was gethan? Gehn wir!

Antonio Mini.

Aerzte, daran fehlte es nicht; da war der des heiligen Vaters, Meister Jacopo da Brescia; dann Meister Gaetano Marini und Andere. Alle schauten sehr betrübt darein und schüttelten den Kopf, indem sie mit den Augen winkten, dass ihre Weisheit zu Ende sei.

Michelangelo.

Auf! Urbino, bist Du bereit?

Urbino.

Hier bin ich, Meister!

Michelangelo.

Geh' voran, schnell!

Sie treten in's tiefe Dunkel der Strasse hinaus, der Regen hat inzwischen aufgehört; in den vom Winde rasch über einander hingetriebenen Wolken entsteht ein Riss und lässt einen Theil der Mondscheibe gewahren, deren weisses Licht die First der Häuser und den Weg ein Weniges erhellt. Man hört lautes Geräusch von Schritten.

Was ist das für ein Auflauf?

Urbino.

Wir werden es erfahren, wenn wir um die Ecke der Gasse sind!

Antonio Mini.

Vorwärts! Hütet Euch vor dieser Wasserpfütze, Meister.

Er hält Michelangelo am Arm.

Ein zahlreicher Trupp von Officieren, Soldaten, Dienern und Fackelträgern, deren Fackeln ein rothes Licht auf die Häuser werfen, zieht eilig und in Unordnung vorüber; inmitten dieses Zuges die päpstliche Sänfte mit geschlossenen Vorhängen.

Michelangelo, zu einem Kämmerer.

Was bedeutet Das, Herr?

Der Kämmerer.

Es ist der heilige Vater, der zum Vatican zurückkehrt.

Michelangelo.

Ist etwa Raphael? . . .

Eine Stimme.

Raphael ist todt, und Michelangelo bleibt allein in Italien!

Der Zug zieht vorüber. Michelangelo sinkt sitzlings auf eine Steinbank. Die Wolken haben sich zerstreut. Der Mond schimmert in einem tiefklaren Luftkreise.

Michelangelo.

Ich bleibe, es ist wahr . . . Ich bleibe allein . . . Letztes Jahr war es Leonardo . . . Jetzt ist er's, und Alle, die wir alle Drei gekannt, die wir gehört haben, sie sind seit Langem dahin. Es ist wahr, ich bleibe

allein. Es war eine Zeit, wo ich es gern gehabt hätte, so der Alleinige, der Einzige, der Grösseste, der ausschliessliche Vertraute der Geheimnisse des schaffenden Himmelsgeistes zu sein! Ich stellte mir vor, dass, der Sonne ähnlich zu sein, im Mittelpunkt der Welt, ohne Gleichen, ohne Nebenbuhler, das wundervollste Glücksloos wäre, das man ersehnen könnte . . . Als ob es etwas Schlimmeres gäbe, als allein zu sein auf Erden! . . . Jahre lang liebte ich Leonardo nicht . . . Ich haderte mit Raphael im Grunde meines Herzens . . . Ich sagte mir immer wieder vor, um mich davon zu überzeugen, dass ich sie nicht schätzte . . . Ja, ja, es hat Tage gegeben, wo Du, Michelangelo, nur ein armseliger Elender gewesen bist, von kurzem und beschränktem Blick, geneigt zu tadeln und zu verkennen, was Dir nicht ähnlich war, und, ich sage Dir's, weil es wahr ist, was ganz gerade soviel und vielleicht mehr werth war als Du! Jetzt habe ich, was meine Thorheit wünschte! Die Sterne am Himmel sind erloschen, und ich bin allein . . . ganz allein, und ich ersticke in meiner Vereinsamung! . . . Da ist freilich noch Tizian; der ist ein grosses Genie, ist ein grosser Geist . . . Da ist Andrea del Sarto . . . Da ist . . . Aber nein, ach! Sie sind, so gross sie auch sein mögen, nicht Leonardo's Gleichen und Dessen, der dort unten sich bettet . . . Ach! Der! . . . Die Schönheit, die Zartheit, der Reiz, die Anmuth und die Himmels süsse in seinen Reden wie in seinen Blicken! . . . Alles, was ich nicht habe, Alles, woran ich nicht reiche . . . Alles, was ich nicht bin! . . . Er, der so geliebt worden, und der es so verdient hat! . . . Ach! mein Gott! Ach! mein Gott! Wie ist mir denn? Was regt sich in mir und entlockt Thränen diesen meinen Augen, die niemals weinen wollten? Was kommt mir bei? Ja, ein Schmerzensstrom bricht sich Bahn und wälzt sich hinab in meines Busens Tiefe; die Thränen entrinnen meinen Lidern, sie rieseln auf meine Wangen, sie fallen hernieder auf ihn, den ich immer grollend gemieden, und der so sehr der Bessere, der grössere Liebling des Himmels war als ich! Sie hatte mir's gesagt, sie . . . Vittoria . . . sie hat mir's immer gesagt, und ich wollte es nicht zugeben . . . Aber ich weiss es wohl, im Innersten fühlte ich es, und jetzt, wo der Blitz des Todes zwischen ihn und mich gefahren ist, wo ich dageblieben bin, den Fuss im Schlamm der Welt, während seine edle, bezaubernde Gestalt mir in Gottes Schoosse erscheint, strahlend in himmlischer Klarheit, da sehe ich, wie wenig aufrichtig, wie klein ich war! Nein . . . nein, Tizian und die Andern, so bewundernswerth sie sein mögen, sie kommen den grossen Männern nicht gleich, die jetzt dahin sind! Um sie, um mich, die wir bleiben, verliert das Licht seinen Glanz und weicht zurück, die Schatten werden länger . . . Ja, ich bin allein, und der Eishesauch des Grabes, das sich da aufgethan, schlägt mir in's Gesicht. Was wird aus den Künsten werden? Und wir, die wir soviel gehofft, soviel gewollt, soviel erdacht, soviel gearbeitet haben, was soll uns geglückt sein, was sollen wir der Nachwelt hinterlassen, die

auf uns folgt? Nicht auch nur ein Viertel von Dem, was wir hätten thun müssen!

Er bedeckt sich das Gesicht mit den Händen.

Urbino.

Kommt, Meister, Ihr werdet Euch erkälten.

Antonio Mini.

Gebt mir den Arm und lasst uns in Eure Wohnung zurückkehren.

Michelangelo.

Ach ja, es ist wahr. Man muss seine Kräfte hüten und arbeiten, so lange die Kette des Lebens Einen knebelt.

Die Piazza Navone. Ein vornehmer Franzose, ein vornehmer Engländer, ein flamändischer Franciskaner. Ein Cicerone.

Der Cicerone.

Ich habe mir gleich gesagt, als ich Euch von Weitem sah, hochwohlgeborene Herrschaften: Das sind Persönlichkeiten von höchstem Gewicht, denen Deine Pflicht Dich verbindet, allerbaldigst Deine Aufwartung zu machen und Deine Dienste anzubieten.

Der Franzose.

Ich bin aus Champagne, und mein Landgut Brandicourt ist wohlbekannt. Mein Freund kommt von London, und wir haben auf gemeinschaftliche Kosten diesen guten Pater in Dienst genommen; er begleitet uns, bürstet uns die Kleider und bringt die Beobachtungen zu Papier, die wir auf unsrer Reise machen.

Der Cicerone.

Ich bin überglücklich, dass mir eine so schmeichelhafte Begegnung wie die mit Euren erlauchten Excellenzen zu Theil geworden ist. Ich genieße in dieser Stadt eine ziemlich grosse Achtung, und mein Gott! ich darf es ja sagen, man erweist sie weit weniger meinem dürftigen Verdienst als meiner vornehmen Geburt und dem Ansehen, dessen sich meine Eltern beim heiligen Vater erfreuen. Ihr seht mich glücklich, Euch Alles was ich bin, zu Füßen zu legen, ich werde Euch Alles haarklein zeigen, was Rom's Stolz ausmacht, und Euch seine Sehenswürdigkeiten Punkt für Punkt erklären.

Der Engländer.

Das wäre sehr angenehm; aber vielleicht werdet Ihr uns sehr viel abverlangen?

Der Cicerone.

Hochedle Herren, Ihr mögt mir geben, was Euch beliebt. In jedem Falle, seid davon überzeugt, werde ich mich für reichbeglückt durch Eure Gunst halten. Ich trachte nur nach der Ehre, Euch einen Dienst zu leisten.

Der Engländer.

Heisst das, ich will Alles kennen lernen!

Der Cicerone.

Nichts leichter, als Das.

Der Franzose.

Ihr begreift: mein Freund und ich sind in keiner anderen Absicht nach Italien gekommen, als um nachher in den vornehmen Gesellschaften zu sagen: Ich habe Dies und Das gesehen. Da wäre es denn sehr verdiesslich, zu spät von Manchem zu erfahren, das wir nicht gesehen hätten.

Der Cicerone.

Habt nur keine Sorge. Wir wollen gleich im Augenblick anfangen, wenn's Euch beliebt. Biegen wir in diese Strasse ein. Ich werde Euch im Vorbeigehen den Campo Vaccino bewundern lassen; das war der Ort, wo die alten Römer ihre Versammlungen hielten.

Der Engländer.

Ich will ihn sogleich sehen!

Der Cicerone.

Ihr sollt ihn im Augenblicke sehen! Da wurde der berühmte Pompejus ermordet . . .

Der Franzose.

Pater Jean, notirt das auf Eure Schreibtafel. Der Pater Jean schreibt.

Der Cicerone.

Sodann werden wir den Vatican besuchen, wo einer meiner Vettern, der sehr hoch im Vertrauen des heiligen Vaters steht, uns für eine Kleinigkeit herumführen wird.

Der Franzose.

Ich will die Gemälde des Malers sehen, der neulich gestorben ist, und dem man ein so schönes Leichenbegängniß bereitet hat . . . Wie hiess er doch?

Der Cicerone.

Ihr meint Meister Raphael.

Der Franzose.

Er war, wie es heisst, ein sehr . . ., ein sehr . . . geschickter Mann. Ich habe mir sagen lassen, dass sogar der König ihm zu arbeiten gegeben hätte.

Der Engländer.

Ach! ja, es war ein Mann, den ich wohl gerne hätte sehen mögen . . . Aber, schliesslich, da er einmal todt ist . . . Wenn wir den Vatican besucht haben, wollen wir in dem Gasthof Mittag halten, wo man am besten isst.

Der Cicerone.

Hochwohlgeborene Herren, das ist auch mein Gedanke, und ich werde Euch eine Mahlzeit vorsetzen lassen, die Euch in Erstaunen setzen soll.

Der Engländer.

Pater Jean, ihr notirt die Gerichte und ihre Bereitungsart.

Der Franzose.

Wollt Ihr uns nicht auch die Bekanntschaft einiger liebenswürdiger Damen verschaffen?

Der Cicerone.

Ich überlege mir's eben. Ich kenne zur Zeit zwei, zu denen ich Euch gleich heute Abend mit hinnehmen will, und Ihr werdet entzückt von ihnen sein. Wir essen bei ihnen zu Abend; wir haben da ein Instrumental-Concert, und Ihr werdet mir Euer Leben lang für die Unterhaltung danken, zu der Ihr Zutritt gehabt habt; denn Ihr müsst wissen, dass es vortreffliche Personen sind und dass sie mit Allem, was Rom Hervorragendes besitzt, in Verbindung stehen. Da sie die fremden Herren sehr lieben, so mache ich mir das Vergnügen, solche manchmal mit hinzubringen.

Der Engländer.

Pater Jean, Ihr schreibt den Namen dieser Damen nieder, damit wir uns Etwas darauf zu gute thun können, wenn wir wieder zu Hause sind.

Der Cicerone.

Wir wollen uns auf den Weg machen, wenn's Euch gefällig ist; denn ich bemerke da rechts und links zwei Herren, die Willens sind, sich Euch als Führer anzubieten, und ich möchte Euch nicht in so schlechte Hände fallen lassen.

Der Franzose.

Potztausend! der hübsche Palast! Von Wem ist er?

Der Cicerone.

Er ist von Ammirato.

Der Franzose, zu dem Mönche.

Schreibt, Pater Jean, dass wir einen Palast von Amurat gesehen haben . . . Das ist der türkische Grosssultan?

Der Cicerone.

Ganz richtig, hochedler Herr!

Sie gehen weiter.

Ferrara.

Das Gemach Donna Lucrezia's im herzoglichen Palaste. — Donna Lucrezia sitzt an einem offenen Fenster, das auf einen innern Hof geht. Sie ist in ein einfaches Gewand von schwarzem Tabin gekleidet, ihre Aermel und ihre Halskrause sind von spärlich besticktem Musselin. Ihr schwarzes, unter ihrer Sammthaube sorgfältig geordnetes Haar lässt hie und da einen Anflug von Gran und Weiss gewahren. Der Ausdruck ihrer Gesichtszüge ist ernst und ruhig. Donna Lucrezia liest aufmerksam einen kleinen, in rothgelben Saffian gebundenen Band, auf dessen Rücken der Titel *De Imitatione Christi* eingezeichnet ist. — Nach einigen Augenblicken legt sie das Buch offen auf das Fensterbrett, geht auf einen grossen Tisch zu, setzt sich, zieht ein Blatt Papier herbei, taucht die Feder ein und schreibt den folgenden Brief:

An Seine Excellenz den Hochwürdigsten Herrn Cardinal Bembo zu Rom.

Wenn ich mich heute der lateinischen Sprache bediene, hochgeehrter und liebwertter Herr, so seid gewiss, dass ich nicht einem eitlen Wunsche nachgebe, mit meinen geringen Kenntnissen vor Euren Augen zu prunken. Noch weit weniger dürft Ihr denken, dass ich es wagen würde, an Beredsamkeit gegen den überlegenen Geist anzukämpfen, welcher den schönen Styl und die gefällige Sprache Dessen, der vor Zeiten über das Alter und über die Pflichten schrieb, unter uns hat wieder aufleben lassen. Ehedem war ich vielleicht solch nichtigen Gedanken unterthan; heute bediene ich mich des Lateinischen aus dem doppelten Grunde, weil es eine ernste und unserm Alter angemessene Sprache ist, und sodann weil sie Euch theuer ist und ich vor Eurem Geiste immer in einem Aufzuge erscheinen möchte, der geeignet wäre, mir eine gute Aufnahme zu erwirken.

Wenn ich auf Euren Brief vom 13. September nicht sogleich geantwortet habe, so war es, weil ich Sorgen hatte, mit denen ich Eure treue Anhänglichkeit nicht verdüstern wollte. Der Herzog ist leidend gewesen, und in einer Weise, dass er mir lebhaftige Beunruhigung verursachte. Er ist nicht mehr jung, und die Anhäufung der Kriegsstrapazen und der Regierungssorgen macht sich in allen seinen Gliedern empfindlich fühlbar. Ich habe traurige Tage an seinem Schmerzenslager verlebt; jetzt geht es ihm besser, und ich komme wieder zu Euch, ein Weniges getröstet, gestärkt in meinem Muth, aber nicht zweifelsfrei gesundet. Das Leben hat sich zu lange für mich hinausgezogen. Zu viele Klagen, zu viel Gram um so Manches in der Vergangenheit lagerte sich schwer auf mein Gemüth. Die Liebe zu den Wissenschaften, so mächtig einst, um meine Mussestunden zu ergetzen, hat von ihrem Zauber verloren; einzig die Religion hält mich aufrecht; sie hat viele Drohungen neben ihren Verheissungen.

Dieses sind keine Eindrücke, die man gern einen so theuren Freund, wie Euere Hochwürdigste Excellenz, theilen lässt. Ihr habt Eure Mühen, Ihr habt Eure Sorgen; ich möchte sie gerne lindern. Sollte es dazu wohl das rechte Mittel sein, Euch mit meinem Herzeleid zu quälen? Ich glaube es nicht, und aus diesem Grunde schreibe ich Euch wenig; aber ebenso,

wie ich vollkommen sicher bin, beständig in Eurem Gedächtniss zu leben, so dürft auch Ihr glauben, dass Euer Andenken unaufhörlich in den geheimsten Schlupfwinkeln meines Herzens umgeht. Erkennt Euch also Dessen, und erinnert Euch Dessen vornehmlich in den Augenblicken, wo Ihr mich am Dienste Gottes theilnehmen lassen könnt. Gott allein hält mich aufrecht, ich hoffe auf Gott allein, ich will nur noch Gott allein, ich wundere mich, dass ich jemals meine Blicke anderswohin gerichtet habe. Ich zittere vor seinem Gericht, dessen Strenge ich ohne Zweifel nur zu sehr verdient habe. Aber ihr habt mich gelehrt, auch auf sein Erbarmen zu hoffen, und mir scheint zuweilen, dass meine Fehler, indem sie mich der Wirkung seiner Güte mehr unterwerfen, mir wenigstens dazu dienen, dass sie die Inbrunst meiner Liebe zu ihm verdoppeln.

Lebt wohl, mein Freund. Verfehlet nicht, Seiner Heiligkeit für die liebevollen Worte zu danken, mit denen es ihm jüngst gefallen hat, seine Dienerin zu ehren, und nochmals, betet für Die, die dessen so bedürftig ist.

Gegeben zu Ferrara, den 31. Dezember.

Lucrezia Borgia, Herzogin von Ferrara.

Brügge.

Ein mit geschnitztem Eichenholz ausgetäfelter Saal. Auf den Friesen die gemalten und vergoldeten Wappen der niederländischen Provinzen; über dem grossen Kamin das Reichswappen; an der Wand gegenüber dem farbigen Glasfenster ein grosses Gemälde der deutschen Schule, das jüngste Gericht darstellend. Es ist Nacht. Auf einem Tische eine angezündete Lampe, offene Depeschen. — Carl V., in einem Lehnstuhl vor dem Tische, mit Schreiben beschäftigt.

Ein Edelknabe, eintretend.

Der Hochwürdigste Cardinal von Utrecht kommt dem Befehle Eurer Kaiserlichen Majestät nach.

Carl V.

Er trete ein!

Hadrian.

Der Kaiser hat nach mir verlangt?

Carl V.

Ich erfahre die Nachricht vom plötzlichen Tode Leo's X. Ich will darüber mit Dir berathen.

Hadrian.

Leo X. ist todt? Das war unerwartet. Er war erst sechsundvierzig Jahr. Ist Euch das Nähere mitgetheilt worden?

Carl V.

Meine Gesandten schreiben mir, der Papst sei vor Freude erstickt, als er die Kunde erhielt, dass Mailand genommen und die Franzosen von seinen Truppen in die Flucht geschlagen seien. Aber hier ist ein geheimer Bericht des Censors des päpstlichen Palastes, Paris de Grassis, der mir Grund gibt, an Gift zu glauben.

Hadrian.

Man sollte den Papst ermordet haben, und weshalb?

Carl V.

Hatte er nicht den Cardinal Petrucci um's Leben bringen lassen und viele Leute beraubt? Wie Dem auch sei, Leo X. ist todt. Setze Dich. Hadrian setzt sich an den Tisch. Was denkst Du von diesem Ereigniss?

Hadrian.

Die Christenheit bleibt in einem traurigen Zustande. Die Franzosen sind geschlagen; aber sie werden ihren Angriff erneuern.

Carl V.

Du hast Recht. Franz I. wird nicht in Frieden leben. Er ist ein händelsüchtiger Charakter; er hat viele Fehler, und Eigenschaften, die zu fürchten sind. Er wollte die Kaiserkrone. Ich habe sie bekommen. Er will Burgund, er will Flandern; Alles, was er will, müsste er mir entreissen, und mit Gottes Hülfe werde ich Das nicht zugeben.

Hadrian.

Das sind ernste Erwägungen; aber ich bekenne Euch, Sire, dass ich in diesem Augenblicke, wenn ich so in meinem Sinne den Stuhl des heiligen Petrus, leer wie er ist, betrachte, um noch ernsterer Ursachen willen bekümmert werde. Nie war die Religion in einer so grossen Gefahr. Seit Jahren wandelt sie verhängnissvollen Entscheidungen entgegen; sie ist am Rande angelangt.

Carl V.

Sie ist am Rande angelangt, und der Abgrund hat keinen Boden. Du sagst wahr, wenn Du versicherst, dass diese Gefahr stärker und furchtbarer ist, als die andern, denn Alles, Alles auf Erden, Alles im Weltall hängt an dieser Macht, der Religion, der es aufgegeben ist, zu herrschen über Himmel und Erde; und wenn diese Macht in Gefahr geräth, dann muss Alles ohne Gnade zusammenstürzen. Ich werde es nicht zusammenstürzen lassen.

Hadrian.

Ihr habt schon grosse Dinge in der Behandlung der religiösen Fragen in Deutschland ausgeführt.

Carl V.

Die Gefahren sind ungeheuer von dieser Seite, und wenn ich nicht jäh dreinfahrend den Wagen wieder aufgerichtet hätte, den wilde Rosse mit sich fortreißen wollten, so wäre das Uebel bereits unheilbar. Ich will die Ketzerei nicht dulden! Ich werde niemals mit den ärgsten der Rebellen unterhandeln, noch auch länger die Beschützer dieser schändlichen, giftigen, unverzeihlichen Ausschweifung in einer Ruhe, die mir Schaden thun würde, zu Athem kommen lassen! Wie! Der Glaube Christi ist bedroht, und Wer vertheidigt ihn? Ich, der Kaiser! Der Stellvertreter der Apostel seinerseits findet (ich irre mich . . . glücklicherweise! er fand, wollte ich sagen), dass Luther gut schreibe; er ergetzte sich an seinen Briefen, er sprach in Betreff dieses Brandstifters nur von Milde und Geduld! . . . Ich bin da! . . . Ohne mich triumphirte die Hölle!

Hadrian.

Gott hat Euch erweckt wie einen Gideon.

Carl V.

Es ist seltsam, dass weder der Papst noch Franz I. begriffen haben, wohin diese Neuerungen uns führen. Und doch braucht man nur den Eifer zu sehen, mit dem die kleinen Fürsten sie sich aneignen und die Privatleute sich darein vernarren. Diese abscheulichen Lehren athmen das Gift der Unabhängigkeit und der Anarchie. Sie würden den Churfürsten gegen mich, den Vasallen gegen ihre Lehns Herrn, dem Gewimmel des Pöbels gegen die Bürger der Städte Recht geben. Der Papst bildete sich ein, wenn er Jedem das Recht liesse, nach Belieben in den Tag hinein zu reden, so entstünde daraus nicht mehr Unheil, als wenn man den Lumpen erlaubte, sich am Sonntag Abend einen Rausch zu holen. Aber es kommt ein Augenblick, wo der Trunkenbold so krank ist, dass er in Wahnsinn verfällt, und ich sehe es klar, es ist Zeit, die Zügellosigkeit zu ersticken . . . Die Welt ist voll von den frechen Schmähchriften eines Ulrich von Hutten, ohne die übrigen zu rechnen. Bist Du meiner Meinung?

Hadrian.

Zweifelt nicht daran. Zwei Laster halten sich an einer Hand, während sie mit der andern den Aufruhr, den Todfeind der Religion und folglich der Welt, hegen und pflegen: die Verderbtheit der Kirche und die gottvergessene Toleranz, des bösen Wandels Schwester.

Carl V.

Du lässest also meine Ansicht gelten, dass der zukünftige Papst mit den weltlichen Gewohnheiten der vorangegangenen Regierungen zu brechen haben würde?

Hadrian.

Wenn er zaudert, sind wir verloren! Er muss ein Papst sein, und kein Fürst; ein Gottesgelehrter, und kein Schönggeist; ein Asket, und kein

Wollüstling; muss von schimmeligem Brote und gemeinen Kräutern leben, und nicht von fein ausgeklügelten Gerichten, die sie auf goldenen Schüsseln auftragen. Nur hölzerne Schalen gönne ich ihm! Er muss mit seinem Bettelstabe die Götzenbilder der alten Heiden zerschlagen, mit denen die heiligen Paläste angefüllt sind, zum entsetzlichen Aergerniss der Gewissen, muss, weitentfernt, den Phrasenschwall der Bembo und Vida mit Entzücken anzuhören, diese Leute in die Gefängnisse der Inquisition schicken und ihnen dort die bitterste Busse zu kosten geben! Ja, Kaiser, die Busse, die Busse, sie allein kann die Welt retten! Retten, meine ich, in diesem sterblichen Leben vor den schrecklichen Zuckungen, die die Ausschweifung hervorgerufen hat, sie retten im ewigen Leben vor den rächenden Flammen, deren Strafen wir mehr und immer mehr verdienen.

Carl V.

Ein Papst, unbeugsam und heilig, ein Kaiser, entschlossen, seine Mühen zu theilen und nimmer schwach zu werden in der Vertheidigung und Verherrlichung des Glaubens, denkst Du, dass es diesen beiden Mächten, eng mit einander verbunden, gelingen könnte, die Welt zu retten?

Hadrian.

Es gibt hienieden eine bestimmte Summe von Herrschaft; sie wächst nimmer noch nimmt sie ab, aber die verschiedenen Epochen, die verschiedenen Staatsverbindungen vertheilen sie auf mannigfache Art. Was in diesem Augenblicke die Luther und ihre Beschützer wollen, was die bethörten Priester des päpstlichen Hofes geschehen lassen, das ist die Theilung und Wiedertheilung dieser kostbaren Gewalt bis zum Aeussersten; sie wird in den Händen der Unwürdigen verloren gehen. Aber wenn der Papst und der Kaiser Eins wären, um die höchste Gewalt ganz und ungetheilt fest in ihre Hand zu schliessen und nur zum Siege des Kreuzes zu verwenden . . . welch ein Schauspiel! welch ein Glück für alle Welt!

Carl V.

Ich bin der Kaiser, und Du bist der Papst!

Hadrian.

Ich zage nicht, es auszusprechen: es wäre ein grosses Unglück für mich, dessen letzte Jahre der Ruhe bedürfen. Aber es wäre ein Glück für die Seelen, denn ich würde keine Schonung kennen, wo es das Heil gälte.

Carl V.

Du hast mich nicht verstanden. Lies diese Depeschen! Das Conclave hat sich unmittelbar nach dem Tode Leo's X. versammelt. Ich habe den Cardinälen die Wahrheit vor Augen geführt. Sie haben sie erkannt. Sie haben Dich ernannt. Der heilige Geist ist auf Dich herniedergefahren. Du bist der Papst, sage ich Dir, wie ich der Kaiser bin.

Hadrian.

Er faltet die Hände und hält sie gegen seine Brust gepresst. Seine Augen sind geschlossen, und seine Lippen murmeln leise ein Gebet. Ein Augenblick des Stillschweigens.

Ich habe mich gesammelt. Welche Lebenslage konnte es mehr von einer schwachen Kreatur verlangen? Gottes Hand ruht auf mir; so geschehe es denn nach Seinem heiligen Willen. Ich weiss nicht, mein Sohn, ob in Dem, was mir begegnet, Eure weltliche Weisheit nicht der Freiheit der Wahl entgegengewirkt hat. Es ist keine Zeit mehr, es zu untersuchen. Ich habe die Tiara nicht gewollt, ich habe sie nicht gewünscht. Mit Euch oder trotz Eurer, was Gott thut, ist wohlgethan. Ich bin ein armer Mann, ohne Herkommen, der sich bis auf diesen Tag in den Nebeln der Städte des Nordens verloren hat; ich habe Italien nie gesehen und werde in den Vatican einziehen gleich einem zerlumpten Landstreicher, dessen Gegenwart als eine Beschimpfung für den Glanz des Palastes der Könige erachtet wird. Ja, ich will ihn beschimpfen, diesen Glanz! Ich will ihn mit Strenge treffen! Und wenn es dem Herrn, der mich ruft, gefällt, so will ich an seine Stelle die christliche Demuth und Einfachheit setzen, deren wir so hochbedürftig sind!

Carl V.

Zählt auf mich, allerheiligster Vater, wie auf einen gehorsamen Sohn. Wir zusammen vermögen Alles für das Gute; auch müssen wir Alles dafür vollbringen! Des Kaisers Heere, Schätze, Geist, Gedanken werden für Euch arbeiten . . . Aber ich muss es Euch auch erklären, denn in diesem Augenblicke, Hand in Hand, haben wir einander Nichts zu verbergen: Werdet nicht schwach, weicht nicht zurück, fallet nicht! . . . Denn ich, ich gehe immer vorwärts, und wenn die Kirche wankt oder zaudert, so schleife ich sie nach, mag sie wollen oder nicht!

Ende des vierten Theiles.

Musikalisch-dramatische Parallelen.

Beiträge zur Erkenntniss von der Musik als Ausdruck.

Gesammelt von mehren Wagnerianern, erläutert durch Einen.

I. Stimmung.

Wo die Empfindung nicht zu bewusster Selbstgestaltung nach Aussen gelangt, sondern in ihrem eigenen Bereiche, als reine Empfänglichkeit, von Aussen her bestimmt wird, sei es durch eine Erscheinung, sei es durch eine Vorstellung: da lässt sich von Stimmung reden.

Der musikalische Ausdruck dafür wird vornehmlich in der Harmonie zu finden sein, welche die Grundlage der gesammten, nach Aussen tretenden musikalischen Bewegung abgibt, indem in ihr die melodischen Elemente der Musik zusammen stimmen, ohne dass sie selbst schon Melodie bildete. —

Die Stimmungsparallelen, kurz gesagt, sind demnach insbesondere harmonische Parallelen, und da die Harmonie als Kunstform das eigentliche Gebiet des musikalischen Sinnes als solchen ist, so wollen wir es auch den in ihrem Fache ausgebildeten Musikern überlassen, nach Parallelen dieser Art weiter zu spüren. Hier soll nur auf Weniges wie präludierend hingedeutet werden, was zur Vorbereitung auf die Empfindungsparallelen dienen mag.

Unsere Hindeutungen beginnen mit einer äusserst zarten Andeutung und führen dann weiter zu deutlicheren Deutbarkeiten. —

Man suche sich z. B. die Klänge zu vergegenwärtigen, die im Beginne der „Götterdämmerung“ (Klav.-Ausz. S. 3, Zeile 2, Takt 2/3) zu den ersten Worten der Norn ertönen: „Welch Licht leuchtet dort?“

The image shows a musical score for the beginning of the scene 'Die Walküre, Act I, Scene 1'. It consists of two systems of music. The first system is for the Soprano (I. G.) and Piano. The Soprano part has the lyrics 'Welch Licht leuch-' and the Piano part has a complex accompaniment. The second system is for the Tenor (I. Tr.) and Piano. The Tenor part has the lyrics 'Dem Land, das Tristan meint' and the Piano part has a complex accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a prominent bass line with a 'Sva' marking at the end.

Es ist das Nornen-Motiv. Aber wie eigenartig lassen seine Harmonien hier die Empfindung des Hörers theilnehmen an der Empfindung der Norn, die von der Stimmung einer in geheimnisvollem Dämmer erschimmernden Nacht beherrscht wird!

Neben dem melodischen Motive, das nur dem Nibelungen-Drama angehört, wird uns da zugleich ein anderes, harmonisches kund, das eben jener bestimmten Empfindung, als Stimmungsmotiv, Ausdruck gibt und diesen Moment sofort in Verbindung setzt mit einem, solcher Stimmung nach ähnlichen des „Tristan“. (166. 3. 7/8.)

Hier ist keine Spur eines Nornenmotives. Wir sind in ganz anderer Sphäre. Der todbereite, seinem Geschicke verfallene Held singt von dem geheimnisvollen Lande des Todes, der Nacht, der Heimath, — der „Liebesberge“, von jenem „dunkelnächt'gen Land“, das „fern der Tage Trennungsklage“ doch auch im Innersten mit „mild erhabener Macht“ so wunderbar „erdämmert“. „Der Sonne Licht scheint“ ihm nicht; aber das Licht, das man hört, das leuchtet dort.

Eben die Klänge, in denen Tristan's Worte ertönen: „Das Land, das Tristan meint — melodisch eher parallel der ernsten „Schicksalsfrage“ aus dem Nibelungenringe —, sie gemahnen, harmonisch, die Empfindung des aufmerksamen Hörers mit der ganzen Bestimmtheit der verwandten Stimmung an jene Stelle der „Götterdämmerung“, und der Charakter dieser Verwandtschaft ist der gemeinsame Ausdruck des in geheimnisvollem Zwielfichte dämmerig erschimmernden Reiches der Nacht.

Erläutern lässt sich dies nicht; es muss „gehört“ werden. Wer die selbe Nacht-Stimmung, das Dämmerlicht des Geheimnisses, aus beiden Stellen zu hören vermag, dem wird es selber dämmern und Licht werden, was die musikalisch-dramatische Parallele sei.

Da nun aber bekanntlich „Musik ohne Melodie“ gar nicht Musik ist, also die absolute Harmonie auch bei den Parallelen niemals ganz allein in Betracht kommen kann, so haben wir auch darauf zu achten, dass selbst in dieser allerstimmungsvollsten Parallele die innere, harmonische Verwandtschaft bereits dem äusseren Blicke durch die gemeinsame melodische Bewegung beider Stellen sich anzeigt. Diese aber ist die charakteristische Bewegung des fragenden Ausdruckes: das Geheimnisvolle als das Fragende, Fragliche. —

Mitunter freilich könnte der äussere Blick meinen, er sehe nichts als Harmonie. Was er dann aber sieht, ist eben nur die Verneinung der Melodie. Die Harmonie wirkt in solchem Falle geradezu als Melodielosigkeit, also immer unter der Voraussetzung der Nothwendigkeit der Melodie. Dies gibt solchen Stellen den Charakter des Leeren, Oeden, vom Gott der Musik Verlassenen. Das unendliche Meer der Musik sehnt sich nach dem Geiste der Melodie, der es beseele, belebe, begrenze. Die Stimmung ist hier das Unbestimmte, Stimmlos-Schweigende, Verstummende.

Solche Harmonie, einen einzigen Harmonieschritt in das Unbegrenzte, Unbestimmte, das erlauschen wir gleicherweise im „Tristan“ bei den traurigen Worten des Hirten: „Oed und leer — das Meer“ (175. 4. 6–8.) und im „Holländer“ vor dem verzweifelten Schlusse der Traum-Erzählung des Erik: „Dann — sah ich auf's Meer euch flieh'n!“ (153. 2. 3/4.)

2. H.

Sah ich auf's Meer euch fliehn.

2. Tr.

Oed und leer

Schon diese unsere ersten und reinsten Stimmungsp parallelen werden Jedem bezeugen, dass wir es bei dieser Betrachtung nicht mit den Aeusserlichkeiten einer Spielerei zu thun haben. Je mehr unsere Leser hierbei ausrufen: „Aber das ist ja gar keine Parallele!“ um so mehr wird uns dadurch Recht gegeben, dass wir uns nicht durch äusseren Anschein und Anklang haben verleiten lassen, und um so gründlicher müssen wir fernerhin versuchen, ihnen klar zu machen, was wir unter „Parallelen“ verstehen.

Vielleicht verdeutlicht ihnen dies schon besser das folgende Beispiel, worin die melodische Form sich ersichtlicher aus der parallelen Harmonie hervorhebt.

3. M.

3. P.

Wenn der gute Kenner des „Parsifal“ zu den (ihm natürlich längst wohlbekanntem) „Meistersingern“ zurückkehrt, und er vernimmt im 3. Aufzuge bei dem Eintritte der geschmückten Eva mit ihrem bangen Herzen in die sonnige Schusterstube des Sachs gewisse zage und zarte vorbereitende, wie athemholende Töne, die er ehemals nur als unwesentliche musikalische Zwischentakte kaum beachtet hatte (295. 1. 3–5): nun wird er, falls er überhaupt mit einer in Bayreuth erlernten Andacht zuhört, sogleich etwas empfinden, was ihn bei einem kürzesten Halt des Aufmerkens auf den Gedanken bringt: „Das hab' ich doch schon gehört!“ —

Je genauer seine Kenntniss des „Parsifal“ ist, um so sicherer wird er auch bald anzugeben wissen, wo er es gehört habe: nämlich als ein eigenes,

wiederholt auftauchendes Motiv der harmonischen Begleitung zu jener feierlich sanften Scene auf der sonnig stillen „Blumenaue“, wann Kundry mit banger Seele nach Erlösung schmachkend dem verheissenen Retter die Füße salbt (228. 4. 4—3; 5. 1.), und wann Dieser hernach mit der träumerischen Frage nach den Blumenmädchen sich wiederum der Einen zuwendet, die sein Kuss nun endlich in seligen Thränenströmen vom Fluche der Sehnsucht befreien soll. (237. 3. 4/5 u. 4. 3—6.)

Die gemeinsame Stimmung beider Momente aus so durchaus verschiedenen, denkbar entferntesten Sphären — zu Nürnberg beim Schuster am Johannistagsmorgen — zu Monsalvat beim Gralskönige am Charfreitagmorgen —, sie liegt schon in dieser gemeinsamen Bestimmung der Morgenstunde symbolisch ausgedrückt.

Es ist die Erwartung eines ersehntesten, bedeutsamsten, „heiligsten“ weil heilenden Tages. Eine sich bangende Weibessele naht sich ihrem Helfer. Das Herz schlägt heftig in der sehnsuchtsvoll geschwellten Brust. Der Athem stockt und ringt nach der Entscheidungsfrage: Wirst Du mir helfen? — Aber, wie zaghaft und bedrückt dies Alles: es liegt doch schon leiser Sonnenschein auf der Wehmuth und verklärt die Erwartung zur Hoffnung für Jeden, der auch dieses zarte Licht, dies goldige Morgenlicht zu hören vermag.

So hat die Stimme dieses gemeinsamen Stimmungsmotives gleich der Morgenstunde „Gold im Munde“. Glückliche, wer seinen echten Glanz erkennt! Es ist das Gold einer „goldenen Zeit“. —

„Parsifal“ und „Meistersinger“ vereinigt gerade in diesen beiden dritten Aufzügen der Charakter des „Idyllischen“. Es ist durchaus nicht gleichgültig zu übersehen, dass die Parallele diesem letzten Aufzug beider Werke entstammt. Ihre Melodie singt gleichsam schon das sanfte „Wiegenlied“ des neuen Lebens, das auf diesem idyllischen Grunde geboren werden soll für Religion und Kunst.

Im Allgemeinen würde man ja stäts geneigt sein, beim „Parsifal“ zunächst an „Tristan“-Parallelen zu denken. Das Tragische, welches Weltgeschick als Seelengeschick in das Leben des Helden treten lässt, verbindet beide Werke auf das Innigste. Und hierfür gibt es denn auch ein sehr ausdrucksvolles musikalisches Symbol.

4. Tr.

Musical notation for '4. Tr.' (Tristan). It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a half note F4, then a half note E4, and a half note D4. The bass clef accompaniment features a series of chords: a triad of G4, B-flat4, and D4, followed by a triad of F4, A-flat4, and C5, and finally a triad of E4, G4, and B-flat4. A fermata is placed over the final chord in both staves.

4. P.

Musical notation for '4. P.' (Parsifal). It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a half note F4, then a half note E4, and a half note D4. The bass clef accompaniment features a series of chords: a triad of G4, B-flat4, and D4, followed by a triad of F4, A-flat4, and C5, and finally a triad of E4, G4, and B-flat4. A fermata is placed over the final chord in both staves. The word 'dim.' is written below the first chord in the bass clef.

Dies überschreitet fast die Grenze der Stimmung. Es sind Schreie tiefster Empfindung des Tragischen. Doch eben als solche sind sie noch nicht von selbst gestaltender Kraft, erst die affektiven Ansätze zur freien und bewussten Aeußerung der individuellen Empfindung, die zur Handlung führt.

Der gewaltige Aufschrei, womit der 2. Aufzug des „Tristan“ beginnt, dringt zudem aus keines Menschen einzelner Brust, sondern aus der Tiefe des vollen Orchesters, das heisst aber: aus dem Herzen der Tragik des Gesamtwerkes selber.

Wir kennen das Motiv, das mit solcher harmonischen Schärfe das Motto des ganzen Aufzuges ausspricht. (80. 1. 1–3.) Es ist das Tagesmotiv. So nannte man es unter dem schmerzlichen Zwange, den es hier zu künden schien. Aber das Nachtmotiv ward es im Verlaufe des Aufzuges, das sanft wiegende Motiv der Einbettung alles Wehes — und doch jener selbe Anfangsschrei der wehevollsten Sehnsucht selbst — aus „des Tages Dräuen“ nach der heiligen Nacht.

Ein wie ganz anderer Ausdruck der Sehnsucht also dies, als jenes stille Atemholen auf dem frommen Gebiete der Idylle!

So gleichsam als ein Motto des auf's Höchste gesteigerten tragischen Sehns nach der Erlösung noch mitten im Zwange der feindselig sündigen und wahnbefangenen Welt ist das „Tristan“-Motiv engverwandt einem, mit gleicher harmonischer Schärfe einsetzenden Ausrufe der „Parsifal“-Musik, an der gleichen Stelle, im Beginne der tragischen Handlung für den Helden, die auch hier den zweiten Theil seines Drama's anfüllt: „So rief die Gottesklage!“ (178. 3. 1.)

Das ist das Parsifal-Motto: dies „Wort“ des nach Erlösung aus der Sünde Hand sehnstichtigen Gott-Symbols gegenüber dem nach der Nacht sehnstichtigen Menschen in des Tages Scheine.

Auch Parsifal's Empfinden hört hier nur erst die einst unverständene Klage, von Aussen, vom fernentrückten Grale her durch seine Seele dringend. Aus dieser Stimme erwächst ihm jene verzweifelte Stimmung der Verlassenheit, die ihm dann zur ausbrechenden Empfindung seiner Thorheit und seines Gnadenbedürfnisses wird: „Und ich — der Thor — der Feige!“

Dieser weckende Klageruf des Grales nach der Befreiung, wiedertönend aus der Seele des Menschen, er hat auch hier im „Parsifal“ die Gestalt eines eigenen Motives erhalten. Das ist jene schmerzliche Wendung des Liebesmahlspruches, worin sich so oft während des Drama's die Heilandsklage, das Gottesleiden ausdrückt, ja, worin uns der Gral als das Symbol des Gottestodes geradezu im Gegensatz erscheint zu dem Speere, der in dem darauffolgenden Aufstiege des Gesamtmotives seinen charakteristischen Ausdruck, die Umkehr des Speermotives im „Nibelungenringe“, gefunden hat.

Die selben Motive, das Tag- und Nacht-Motiv im „Tristan“ und das Gralsleid-Motiv im „Parsifal“, wie wohl unterschieden sie für jedes dieser Werke einzeln erfunden und angewandt wurden: sie werden hier, an diesen Stellen, zu Einem Motive der Musik als Ausdruck, auf Grund der Stimmungsverwandtschaft, die sich in der Harmonie äussert.

Von diesem besonderen Standpunkte, über den Einzeldramen, betrachtet, verräth dann aber auch die melodische Gestaltung der Motive eine bisher kaum beachtete Verwandtschaft, die mehr als Alles, was sich darüber sagen liesse, wiederum den Unterschied hervortreten lässt zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen „Parsifal“ und „Tristan“, zwischen Klage und Schrei, zwischen religiösem Chor-Spruch und leidenschaftlichem Orchesterausbruch, woraus die beiden Motive ursprünglich entnommen sind. —

Unter den Beispielen, in denen eine Stimmung durch melodische Wendungen ausgedrückt erscheint, die mehr dem zur Stimmung anregenden äusseren Motive entstammen, als dem Wesen der Stimmung selbst, wie die harmonischen Beispiele, wäre zunächst auf Eines hinzuweisen, das den Gegensatz zwischen Parallele und Leitmotiv noch weiter verdeutlichen kann.

5. W.

Musical notation for example 5. W. (Wald). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a dotted quarter note G4. The bass staff has a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and then a dotted quarter note G2. A bracket connects the G4 in the treble and the G2 in the bass.

5. M.

Musical notation for example 5. M. (Meister). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a dotted quarter note G4. The bass staff has a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and then a dotted quarter note G2. A bracket connects the G4 in the treble and the G2 in the bass.

Das Johannistagsmotiv in den „Meistersingern“ (62. 4. 2/3) ist nachweislich für die Stimmung dieses besonderen, nur dem genannten Werke angehörigen Momentes erfunden und darnach in dem selben Werke als „Leitmotiv“ durchgeführt worden. Es haucht uns aus dem ganzen Gewebe seiner ersten Durchführung zu Pogner's Anrede eine sommerliche Naturstimmung entgegen. Das Motiv selbst, das dieser musikalischen Wirkung als plastische Gebärde zu Grunde liegt, scheint uns etwas wie die befriedete Bewegung des Lebens auszudrücken, die sich aus der fröhlichen Natur her im theilnehmenden Menschengemüthe spiegelt.

Wollte man nach einem bestimmten melodischen Vorbilde in der Natur suchen, so müsste man bald auf den Gedanken kommen, dass hier, wie im „Siegfried“, der Gesang der Amsel im Gemüthe des Musikers nachgetötet habe. Auf alle Fälle glückte es ihm, in der kürzesten Form eines melodisch-plastischen Motives die ganze Fülle der Eindrücke sommerlicher Natur

dergestalt zusammen zu fassen, dass der so gewonnene Ausdruck nunmehr der Freude des Menschen am gemeinsam festlichen Mitleben mit der Natur stimmungsvoll zu entsprechen vermochte. Der ganz bestimmte Zweck war mit dieser Erfindung erreicht.

Sicherlich mit keinem Gedanken streifte der schöpferische Geist des Künstlers bei dieser Gelegenheit eine zehn Jahre früher im Verlaufe eines ganz anderen Werkes ihm entströmte melodische Welle, welche dort nichts Anderes gewesen war, als ein Theil der Durchführung eines sehr prägnanten Motives von völlig selbständiger Bedeutung, nämlich des Liebesmotives der Wälsungen in der „Walküre“.

Diese Durchführung, die am Schlusse des 1. Aufzuges für sich allein zu leidenschaftlicher Gewalt gesteigert das eigene Motiv des tragischen Liebesjubels wird, tritt während der vorhergehenden Scene zwischen den Zwillingen vorübergehend auf in einer, wie durch Besinnung der menschlichen Persönlichkeit auf einen Naturvorgang, eigenartig stockend rhythmisirten Form, also durchaus bestimmt von den Worten der Person, die es an dieser einen Stelle zu begleiten hatte.

In dieser Bestimmtheit nun gewinnt es die gleiche Form wie das „Johannistagsmotiv“, wird für einen Augenblick, unwillkürlich, zu eben jenem melodischen Gebilde, das zehn Jahre darauf zu einem wiederum ganz bestimmten Zwecke völlig neu erfunden werden sollte. Was dort den Ausgangspunkt einer neuen und eigenthümlichen Entwicklung bildete, war hier der Durchgangspunkt der Entwicklung eines ganz anderen, schon zuvor erfundenen Motives gewesen.

Das Gegentheil gewiss von leitmotivischer Arbeit! — Aber — Zufall? Sicherlich nicht! Denn die Verwandtschaft beider Stellen als Stimmungsmomente ist augenscheinlich.

Auch in der „Walküre“ handelt es sich um jene sommerliche, insonderheit sogar früh-sommerliche Naturstimmung, die sich mit dem Ausdrucke „befriedeter Lebensbewegung“ aus der Natur her im Menschen-gemüthe spiegelt, wobei es merkwürdig, dass eine „Spiegelung“ auch in den Worten zum Ausdruck kommt, jedoch in symbolischer Umkehrung als Spiegelung des Menschen in der Natur: „Im Bach gewahrt' ich mein eigen Bild!“ (59. 5. 5/6.)

So singt Sieglinde in seligem Staunen, da Siegmunds lebende Gestalt sie an dieses Bild ihrer selbst — an die leuchtenden Wälsungen-Augen gemahnt, die keines Baches Welle verlöschen konnte. Die wunderbare Einheit der menschlichen Zwillingswesen tritt ihrer Erinnerung nahe aus der Einheit des Menschen mit der Natur, welche diese wallende, und doch eigenthümlich aufgehaltene Bewegung des Motives auszudrücken scheint. Wie das Bild im Bache zwischen den Wasserwellen hervortaucht, so auch die Erinnerung im Menschensinne zwischen den blos allgemeinen Stimmungswellen.

Es ist nichts Anderes, als was in Pagner's Gesänge zu Worte kommt: das Besinnen auf die Naturstimmung, ihre Widerspiegelung im menschlichen Geiste: „im Blumenhag — an froher Brust geborgen!“ Aber diese Verwandtschaft bricht bei Sieglinde nur auf einen Augenblick durch, und diesen Augenblick könnte man etwa „zufällig“ nennen, sofern seine Nothwendigkeit nur in dem Zusammenhange des besonderen Werkes, dort der „Walküre“, hier der „Meistersinger“, liegt, nicht im parallelen Zusammentreffen Beider. Dies vollzieht sich vielmehr einzig im Bereiche der allgemeinen Stimmung, und auch dies unter verschiedenen Gesetzen künstlerischen Schaffens, eben hier als Erfindung, dort als Durchführung.

An dieses Beispiel, das an sich zu den verhältnissmässig minder bedeutenden gehört, schliesst sich ein anderes an, das sich zu besonderer Bedeutung durch zwei Werke reich entfaltet.

6. S.



(„Mit einem Griff.“)

6. M.



(„Der Flieder war's.“)

Es sind wieder die „Meistersinger“ und das Nibelungen-Drama, diesmal im „Siegfried“, die dabei in Betracht kommen, und es lässt sich kaum leugnen, dass das betreffende Motiv des „Siegfried“ sogar mit dem vorigen der „Walküre“ verwandt ist, obwohl andererseits das entsprechende Motiv der „Meistersinger“ mit dem Johannistagsmotive durchaus nichts zu thun hat.

Die Stimmung liegt ihrem natürlichen Ursprunge näher in der ursprünglicheren Sphäre des mythischen Drama's. Hier, im „Siegfried“, begegnen wir gleich Anfangs wieder dem Menschen, der sich mit der Natur einig fühlt und seine Eindrücke von Sich und der Welt an den Bildern der Natur selber sich zum Bewusstsein bringt.

„Alle Thiere sind mir lieber als Du!“ singt Siegfried (22. 3. 8/9), er, der an der selben Stelle seiner Besinnung auf Natureindrücke, gleich der „lieben Mutter“, das Wälsungenbild „im Bach erblickt“. Und es ist wieder eine solche eigenthümlich wogende Bewegung, solch ein musikalisches Symbol des heiteren, unschuldigen, lebendigen Naturlebens, was dabei die Begleitung bildet.

Die selbe Figur tritt motivisch auf, wenn es gilt auszudrücken, wie das „junge Geflügel“ aufflattert (25. 3. 5. ff.), immer noch im Rahmen jenes Bildes des in der Natur sich bewusst werdenden Menschen.

Es ist aber auch das selbe Motiv wie jenes, das zuvor schon dem naturwüchsigen Zornesausbruche des jungen Menschengemüthes in seiner kontrastirenden Situation gegenüber der fremdartigen Natur seines elbischen Erziehers so drastischen Ausdruck gegeben hatte: „Mit einem Griff zergreif' ich den Quark!“ (15. 1. ff.) Und so wieder am Schlusse der Scene: „Eile Dich, Mime!“ (37. 2. ff.)

Ueberall empfindet man die frische Macht des Naturlebens im Walde, bei dem Gethier, in der Jünglingsbrust, all-einig, ein Urzeichen des Willens in seiner Bejahung, der aus der idyllischen Sphäre der Stimmung schon übergreift in das dramatische Gebiet der zur Handlung drängenden Empfindung.

Das Gleiche geschieht mit dem verwandten Motive in den „Meistersingern“, und zwar merkwürdiger Weise in der selben umgekehrten Folge. Wie im „Siegfried“ zuerst der Ausbruch des Zornes, der menschlichen Empfindung, die eine Handlung heischt, und danach erst die Stimmung der im Innersten verwandten, vielbewegten Naturseele sich der selben musikalischen Form bedient: so auch hier wüthet zuerst die nächtliche Rauferei in dieser Form an uns vorüber (214. 1 ff. *), und wird hernach im morgenlich sinnenden Geiste des Sachs zu einem zarten Traume von geheimnissvollem Naturleben, von der spukhaft aus dem Nachtzauber in die Gemüthstiefe hinübergreifenden Geistergewalt des Johannisnachts-Kobolds. (251. 5 ff.)

Es verlohnte sich wohl der Mühe, alle diese Momente sich nebeneinander zu vergegenwärtigen. Man wird es darnach um so deutlicher empfinden können, wie der vielbewegte „Wille in der Natur“, gleicherweise im belebten Walde wie in den nächtigen Stadtgassen, in der naturwüchsig leichterregten Jünglingsseele wie in den vom Nachtspek fortgerissenen biedereren Zunftbürgern und in der poetisch wiederspiegelnden Phantasie des weisen Mannes, in der selben musikalischen Figur seinen Ausdruck finden musste, die dann auch in ihrer Durchführung, gleichsam beim Festhalten der Bewegung jener Stimmungsmomente, in beiden Werken die gleiche Form aufweist.

Neben die Beispiele einer Einwirkung der Natur auf den Menschen, wodurch in diesem die Stimmung erzeugt wird, wären nun solche zu stellen, in denen wir den Menschen als Persönlichkeit selbst derart wirken sehen. Es lässt sich aber nicht immer genau unterscheiden, ob diese Beispiele

*) Es wird erlaubt sein, dabei auch an die Parallele bei der Begleitung zum Carnevalsliede des „Liebesverbots“ zu erinnern!



mehr in das Gebiet des Stimmungsausdruckes gehören, oder in das der persönlichen Charakteristik.

Ein zweifellos subjektiver Ausdruck vertrauenerweckender Hingebung, enthusiastischer Zuversicht auf Schutz, erweckt durch Anblick oder Vorstellung eines erhabenen Helden, tönt uns entgegen aus einer wohl beachtenswerthen Parallele zwischen zwei Stellen im „Lohengrin“ und im „Tristan“.

7. L.
Elsa:

7. Tr.
Brangäne:

Der fest an meine

dem ein hehr - ster

Sie ist in melodischer Hinsicht sehr einfach, eine der allgemeinsten Gebärden der Musik, der Abstieg der Töne, der stäts auf irgend eine Weise die Unterwerfung unter ein Höheres auszudrücken pflegt. Durch die Harmonie wird das Beispiel zur besonderen Stimmungsparallele individualisirt.

Elsa, im beseligten Glauben an ihren „Erlöser“ —, Brangäne, in der überredenden Lobpreisung des Königs — eigenthümlich, die Eine ihren eigenen Glauben stützend auf den des Andern: „der fest an meine Unschuld glaubt“ (42. 1. 3—4.) — die Andere ihre Lobpreisung des Königs begründend durch die höchste Löblichkeit seines „hehrsten Helden“, der ihm „so treulich dient“ (37. 3. 3/4): es liegt da eine psychologische und poetische Parallele vor, welche die musikalische Verwandtschaft mit dem blossen „Anklang“ abzufertigen nicht gestattet.

Wie jene allgemeine Bewegung des Abstieges sich melodisch freier gestalten kann, und dadurch den letzten Schein des Unterwerfenden oder Unterwürfigen abstreift, vielmehr den Ausdruck einer in die freundlichste und höflichste Form gehüllten Herablassung edler Seele annimmt, das mag eine andere Parallele lehren, die sich viel auffälliger bemerkbar macht und auch so oft bemerkt worden ist, dass wir sie garnicht auslassen dürften.

8. R.

8. L.

Es ist auf der einen Seite ein Stimmungsmoment, d. h. eine Stimmung gebende Melodie, welche die äussere Handlung rein musikalisch begleitet: nämlich die graziöse und liebliche Melodie des „Marsches“, womit Rienzi im 4. Aufzuge zur Kirche zieht, die vor ihrer Pforte versammelten Verschworenen mit dem ganzen Zauber seiner edlen Liebenswürdigkeit noch einmal auffordernd, ihm in das Asyl des Friedens zu folgen, aus welchem ihm gleich darauf der Fluch der heiligen Kirche selbst entgegenschallen soll. (322. 1. 1/2.)

Daneben steht die nahverwandte Melodie der Elsa, ein — im wörtlichen Sinne — ausgesprochener Empfindungsausdruck: „Kehr bei mir ein!“ (100. 2. 3/4), wodurch sie mit der vollen Innigkeit und Reinheit ihrer wahrhaftigen und warmfühlenden jungen Seele die finstere Feindin auffordert, ihr, der Vertrauenden, vertrauensvoll nachzufolgen in das Asyl der Liebe, wo auch sie Theil haben solle an allem dem Heitem, Schönen, Frommen, das einer Elsa dorten wartet, — wenn nicht, mit eben dieser Aufforderung, „das Unheil in das Haus“ zöge, und bald an des Münsters Pforte die drohenden Töne des gralsheiligen Frageverbotes ihr wie ein feindlicher Fluch entgegenschallen sollten!

Die Bewegung freundlicher Einladung ist beiden Melodien gemeinsam und bildet das Charakteristische ihrer Verwandtschaft. Im „Rienzi“ erscheint diese Gebärde der Musik höflicher geformt, im „Lohengrin“ seelischer geartet, dort mehr romanisch, hier echtdeutsch, dort Ausdruck festlich einhertretender Männlichkeit, hier freundlich sich neigender Weiblichkeit, dort mehr Instrumentalmelodie, hier mehr Gesang.

Bei dieser Gelegenheit mag daran erinnert werden, dass auch die Melodie des „Zuges der Frauen“ im „Lohengrin“, der jenem Marsche im „Rienzi“ scenisch-dramatisch entspricht, mit der vorher betrachteten Parallele eine entschiedene Verwandtschaft hat. Uns tritt dies besonders überzeugend, mehr innerlich als äusserlich, nahe in jenem Augenblicke, da — ähnlich wie im „Rienzi“ — der gütigen Seele in ihrem Festglanze die finstere Feindseligkeit sich schon drohend in den Weg stellt.

An und für sich betrachtet, lässt sich die Verwandtschaft der beiden „Marsch“-Motive auf den allgemeinen Ausdruck beschränken, der auch im „Lohengrin“ eine in festlichem Geleite fortschreitende Befriedung, Einmündung in ein seliges Leben bezeichnet, ohne jedoch durch jene besondere Gebärde der Aufforderung aufzufallen, die für die Plastik des vorigen Motives charakteristisch war und die abweisende Erwiderung des gegnerischen Prinzips gleichsam herausforderte.

9. „Steh' still“.



9. L.



Die einfache Grundform der Melodie (128. 1. 7.; 2. 1) ist dann die selbe, wie wir sie in dem bewegten Liede „Stehe still!“ (7. 5. 3–5) den friedlich nachhallenden Schluss bilden hören: die Feierklänge der endlich erreichten Ruhe des ewig friedlosen Willens im Schoosse der „heiligen Natur.“

Bei dieser unendlich schlichten Melodik ist die Harmonie wieder von Stimmung gebender Bedeutung. Sie tritt noch einmal ganz in ihr volles Recht in einer, mit Worten kaum zu bestimmenden Parallele, die — im Gegensatze zu jener letzten liebevollen, friedreichen — die bebende Friedlosigkeit des Willens im „Neidbereiten“, im Bösen, zum Ausdruck bringt.

10. Tr.



10. Rb.



Rein harmonisch haucht uns hier der Atem des „Neidings“ an, dessen Symbol der verfluchte Tag und der verfluchte Ring im „Tristan“ (128. 3. 3) und im „Rheingold“ (169. 4. 5.) ist.

Zum guten Schlusse aber erklinge nun noch die volltönige Friedenskunde, auf welche wir durch die voraufgegangenen Beispiele schon so hoffnungsvoll hingeleitet wurden, und wie sie uns aus den beiden Werken „Rienzi“ und „Lohengrin“ als wohlbekannter melodischer Chorgesang in das Ohr fällt!

11. R.

Musical score for '11. R.' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The melody starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note G2. The lyrics 'Ihr Römer, hört die' are written below the treble staff, with a bracket underlining the words 'Ihr Römer, hört die'.

11. L.

Musical score for '11. L.' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The melody starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note G2. The lyrics 'Wie Gott euch se - lig weihte' are written below the treble staff, with a bracket underlining the words 'Wie Gott euch se - lig weihte'. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*.

„Ihr Römer, hört die Kunde des jungen Friedens an!“ — laut und fröhlich von den Friedensboten gesungen im Festsaal des römischen Tribunen, ehe ihn der Mordstahl des Besiegten bedroht (97. 1. 3/4) — und daneben: „Wie Gott Euch selig weihte“, zart und innig von den geleitenden Frauen angestimmt im Brautgemache des Gralsgesandten —, ehe ihn das Mordschwert des Besiegten bedroht (176, 2. 8—11), — beide Melodien, jede ganz selbständig erfunden, trafen in ihres Schöpfers Seele unwillkürlich zusammen zu einem „Anklänge“ von wenigen Tönen, der aber „nachklingt“ in der Erinnerung eines jeden Hörers.

Nun denn, er gerade ist das Charakteristische, ist der bezeichnende Typus der ganzen Melodik. Er ist der prägnante Ausdruck der gemeinsamen Stimmung, einer Stimmung, so mächtig, so wahrhaft bestimmend, so hoch und tief die Gefühle Derer erregend, denen die Kunde gebracht wird, dass sie sich nur in der vollentfalteten Blüthe der Melodie zum Ausdruck bringen konnte.

Diese Melodie selber ist keine Parallele, sie ist — zwei Chöre; aber die gemeinsame Grundstimmung führte die Beiden in ihrer Selbständigkeit so nahe, dass sie an ihrer bedeutsamsten Stelle geradezu parallel gehen mussten.

Was bei den ersten Stimmungsmotiven die Natur, das ist hier bei dem letzten — der Chor: das Stimmung gebende, Stimmung ausdrückende Element des Allgemeinen, dem der Einzelmensch, aus seiner Vereinsamung befreit, die Weckung oder Stärkung, die volle Auslösung seiner Empfindung verdankt. —

Parsifal's Tod.

Ein Märchen von Houston Stewart Chamberlain.

Im Gralstempel war das Pfingstfest durch einen weihevollen Gottesdienst gefeiert worden. Die Sonne stand noch hoch am Himmel.

Parsifal, der die Einsamkeit liebte, stieg, nachdem der letzte Ritter den Raum verlassen hatte, in die höchste Kuppel hinauf und betrat dort ein flaches Dach, wie sie im Süden üblich sind. Eine Brustwehr aus dem seltenen blauen Porphyrt umgab es. Dieser Punkt war der erhabenste der ganzen weitläufigen Gralsburg und zugleich verbarg hier die Wölbung der mächtigen Kuppel dem Blicke das buntbelebte Gewimmel des Schlosses. Als schwebte er zwischen Himmel und Erde, hatte Parsifal nach allen Richtungen hin zu seinen Füßen nur Wald und Felsen, und dort — gegen Morgen — die, wie der Helm eines frohen Gralsritters, silberglänzende Küste, dahinter die blauen Fluthen des Meeres, welche immer höher stiegen und in unmessbaren Fernen mit dem Himmelsblau so unmerklich verschmolzen, dass das Auge kaum zu sagen wusste, wo sich die Beiden trennten. Hier liebte Parsifal in dem feierlichen Schweigen der Nacht zu stehen und in die Schaar der Sterne hinauszuschauen: da fühlte er sich so klein, dass alle Last von seinen Schultern hinabglitt, und er sah dann die Krone, welche sein armes, geplagtes Haupt wie eine unübersteigliche Umzingelungsmauer, wie eine Wand zwischen ihm und seinen Mitmenschen umgab, er sah sie dort oben glänzen, ein Stern unter vielen; um seinen Mund spielte dann wohl manchmal ein Lächeln; gleich darauf jedoch faltete er die Hände wie zum Gebete und man hätte ihn fast laut sprechen hören können: „Dein Wille geschehe!“ Aber auch wenn die Sonne den Zenith erklimmen und die Wellen des Lebens so hoch schlugen, dass Mensch und Thier ermattet in den Schatten zurücksinken und Schutz suchen mussten, — auch in diese mittägliche Ruhe trat Parsifal, wie jetzt, gern hinaus. Die Nacht hatte ihn seine eigene Seele in plötzlicher, heller Beleuchtung erblicken lassen, dazu die Sterne, welche den verblendeten Augen am Tage verborgen geblieben und die nun wie Schwesterseelen ihm zuwinkten; die mittägliche Fluth der Sonnenstrahlen aber durchdrang die ganze Welt bis zur ichterfüllten Durchsichtigkeit. Und wenn im dunklen Tempel der enthüllte Gral in innerer Gluth erstrahlte, dem nächtlichen Gestirne gleich die Botschaft vom ewigen Leben verkündend, — so schien hier dagegen die ewig unvertilgbare Hülle der Natur im Lichtmeere sich aufzulösen und ihr sorgsam verborgenes Geheimniss zu offenbaren. Was sie ihm heute offenbarte, war: der Tod.

Im Gralsgebiet waren die Thiere „heilig“; aber auch die Pflanzen blieben von Menschenhand fast noch unberührt. Nach dem Meere zu waren es riesenhafte Pinien, die astlos bis zu grosser Höhe emporstrebten,

um sich dann plötzlich zu einem grossen Dache auszubreiten, und erhabene, schwarze Cypressen, welche der Pflanzenwelt das auszeichnende Gepräge verliehen; von mancher Cypressen hingen die Wurzeln über die Felsen hinunter, bis in die blaue Fluth. Landeinwärts gab es zunächst, um die Burg herum, schattige Nussbäume und auch einen Hain von Johannisbrotbäumen, angepflanzt zur Erinnerung an den heiligen Johannes, den ersten Hüter des Grales. Darüber hinweg aber erstreckten sich, soweit das Auge reichte, die undurchdringlichen Wälder von immergrünen Korkeichen. Die Korkeiche ist kein sehr mächtiger Baum, aber in ihrem spärlichen Schatten gedeihen alle jene über mannshohen Sträucher der warmen Zonen, welche, wenn sie in Menge vorkommen, wie hier, Demjenigen, der vorwärts strebt, unübersteiglichere Hindernisse in den Weg legen, als die Gräben und Mauern der festesten Stadt. Und in der That, wie das Meer an seinen Felsen, also prallten die Weltenwellen an jenem lebendigen Pflanzenwall vom Gralsgebiete ab. Wachholder, die weisse Baumhaide und die Jasminsträucher, die Holzerdbeere, der dornige Sumach und die Stechpalme — und noch hundert andere Sträucher, für welche die deutsche Zunge keinen Namen kennt, wuchsen hier in üppigster Fülle. Die Myrthe stand gerade in Blüthe; Nachts schwängerte ihr Duft die Lüfte; jetzt, zu Mittag, war das zarte Gebilde geschlossen. Dagegen sog die glühende Sonne aus allen Blättern und Borken die kostbarsten Essenzen; wie schwerer Weihrauch stieg ein bläulicher Dunst zum Himmel empor, fast sinnbetäubend. Sonst genoss Parsifal diese Wohlgerüche, sie wiegten ihn in schöne Träume; heute aber, plötzlich, musste er dabei der Katakomben gedenken, die er auf seinen Wanderungen öfters besucht hatte: verfolgte Gläubige verbargen dort die Leichname der Ihrigen, bis diese in geweihte Erde zur Ruhe gelegt werden konnten; und die tödtlichen Ausströmungen versuchte man durch Verbrennung von Oelen zu bekämpfen, die gerade aus diesen selbst Pflanzen gewonnen wurden: mochte der Himmel noch so blau sein und die Sonne noch so golden, diese Erinnerung versetzte Parsifal mit einem Male in das Reich des Todes.

Hierdurch wurde nun auch sein Blick geschärft: diese ganze friedliche, fromme Pflanzenwelt, — jetzt erkannte er in ihr ein wüthendes, auf Tod und Leben kämpfendes Heer! Die Waffen in der Hand, den Hass auf allen Zügen, so standen sie einander gegenüber, als wäre die schöne Sonne selber ein entsetzliches Gorgonenantlitz, vor dem sie zum Schweigen und zur Unbeweglichkeit vorübergehend erstarrten. Einzig die königliche Ceder wich nach dem Meere zurück, den Kampf verschmähend. Selbst die majestätische Pinie spendete nur ihren eigenen Wurzeln Schatten; was in diesem Umkreise zu wachsen sich erkühnen wollte, das erstickte sie erbarmungslos unter der Last ihrer Nadeln. Die Korkeiche wandte ihre Glieder hin und her, wie im Uebermass der Schmerzen: eine Verkörperung der wortlosen Verzweiflung. Was aber Parsifal's Blick vor allem fesselte,

das waren die scharfausegeprägten Physiognomien der einzelnen Straucharten: die „Bewegung“, die den Pflanzen abzugehen scheint, kam hier, in der Zeichnung ihrer Umrisse, zu äusserst energischem Ausdruck, und dieser zeugte mehr von Angriff als von Dulden. Fast alle Blätter waren mit Stacheln versehen; bei vielen gab es, anstatt der Blätter, Dornen; und bei manchen war selbst dieser ärmliche Schmuck abgestreift und ganze Zweige stellten nun, zum Schrecken der Fledermäuse, eine einzige dolchähnliche Waffe dar. Giftige Blüten, giftige Beeren, giftige Düfte! — — — Und als nun Parsifal's vielgeübtes Auge einen Punkt des Gebüsches noch eingehender erforschte, da entdeckte er eine neue Welt, in Farben und in Formen der Pflanzenwelt täuschend ähnlich: Käfer, die grünen Blättern, andere, die trockenen Blättern, wieder andere, die rothen Beeren zum Verwechseln glichen, grosse, Moos-ähnliche Spinnen, Eidechsen von der Farbe der Baumrinde, kleine Schlangen, welche wie abgestorbene Zweige steif von den Aesten der Korkeiche herunterhingen, — — — Alles belebte sich; auf allen Seiten thaten sich Augen auf! Diese Thiere glichen aber sonst den Gewächsen so sehr, dass sie sogar die selbe unheimliche Bewegungslosigkeit, den selben Anschein des Verhextseins (wie die Leute in Dornröschens Schloss) zur Schau trugen; und führte einmal, in grossen Zwischenräumen, das Eine oder das Andere eine plötzliche, äusserst heftige Bewegung aus, und zwar ausnahmslos in mörderischer Absicht, so dünkete es Parsifal dennoch, es seien dies die aus der dunkelen Hülle hervorgekrochenen Seelen der Pflanzen, so sehr entsprach ihre feine Tücke und ihre hastige Leidenschaftlichkeit der Physiognomie dieser Letzteren. Das Todeswerk, das sie verrichteten, hatte auch etwas viel Grausameres an sich, als wenn höhere, vollkommene Geschöpfe es ausübten; dort dringt der Klang der Stimme unmittelbar zu unserem eigenen Herzen: der Schrei des Begehrens, der Schrei des Entsetzens und des namenlosen Schmerzes; hier aber war jede Hoffnung und jede Verzweiflung stumm. Das leise Gesumme des Mittags erinnerte zwar Parsifal an die ferne Sphärenmusik, die er nachts bisweilen zu hören geglaubt; nur in noch tieferes Schweigen hüllte es aber das ewig währende Werk der Himmordung ungezählter Geschöpfe. — Parsifal lehnte sinnend über die Brüstung; die ganze herrliche Welt erschien ihm in diesem Augenblick wie eine dünne, hohle Maske, die nur dem flüchtigsten Blicke das Antlitz des allherrschenden Todes zu verdecken vermochte; er sehnte sich nach der Nacht und ihren Sternen. Da wurde aber die Stille von einem herzerreissenden Schrei durchsetzt! Eine Nachtigall war im nahen Walde erwacht; im Begriff das Köpfchen wieder unter den Flügel zu stecken, gewahrte sie an dem nahen, scheinbar verdorrten Ast zwei Augen; erschrocken wollte der Vogel flüchten, der ganze Himmelsraum stand ihm ja frei und lud zu Lust und Leben ein; jene bannenden Augen befahlen aber: „bleib' hier! du musst jetzt sterben!“ Und gegen das Grün der Blätter sah man ein gespaltenes Zünglein hin und her schiessen,

wie der Blitz durch die Gewitterwolken: und nun stürzte sich der arm-Vogel — die Flügel wie Hülfe flehend, zum Himmel empor gehoben, und mit einem Schrei des grässlichsten Entsetzens — dem Tode in den gähnenden Rachen. Parsifal schauerte zusammen; er sprach zu sich: „Die Thiere sind wohl heilig, aber nur uns Menschen; dem Tode ist nichts heilig! nicht einmal das Erhabene, das Schöne, das Unschuldsvolle!“

Tief gerührt wandte Parsifal sich hinweg, um wieder in das Innere der Burg einzutreten. Da stand er aber plötzlich im Schatten: rings umher die ungetrübte Pracht eines südlichen Sommermittags; nur zwischen ihm und der Sonne eine Wolke, kaum grösser als die Hand. Parsifal jedoch schaute nicht nach ihr in die Höhe, wie an den zwei vorhergehenden Tagen, wo die selbe kleine Wolke ebenso unerwartet am Himmel erschienen war; wie versteinert blickte er zu Boden; denn heute verstand er: es war der Schatten des Todes, der auf ihn fiel.

Eine grosse Veränderung kam über seine Gesichtszüge. Anstatt die inneren Bewegungen nach Aussen zu spiegeln, bildeten sie gleichsam einen Wall gegen die Welt, und vor dem kalten, strengen, unbarmherzigen Blick hätte jedes Auge sich sofort beschämt gesenkt. So sah Parsifal aus, wenn er eine entscheidende Schlacht gegen die Ungläubigen anordnete. Und ähnlich hob er jetzt stolz das Haupt und warf es trotzig zurück. Sobald aber sein Blick jene umgebende Natur wieder traf, in deren Betrachtung er bis vor wenigen Augenblicken versunken gewesen, da war es als zögen Wolken über die stechenden Sonnen seiner eigenen Augen; ihr Licht wurde milde; und als er forschend auf das Meer dann hinausschaute, musste er ein Mal über das andere die langsam hervorquillende Thräne wegwischen, die ihm das Schauen wehrte. Mit fast leidenschaftlicher Erregtheit prüfte nun Parsifal die äusserste Linie des Horizontes und sein Auge verweilte einmal hier, einmal dort. Offenbar währte er etwas zu erblicken. Aber immer wieder hatte die Sehnsucht die Sinne getäuscht. Er spähte nach seinem Sohne Lohengrin. Vor Kurzem zu ritterlicher That entsandt, ward der junge Held täglich in der Gralsburg zurück erwartet; noch heute musste er eintreffen, (so wenigstens hatte man die Meldung des auf Kundschaft ausgesandten Schwanes gedeutet). Und während Parsifal es fühlte, wie jene Wolke, die vorhin ihm den Sonnenschein geraubt, ihn nunmehr gleich einem Leichentuch umfing, wuchs seine Sehnsucht nach dem geliebten Sohn. — — —

Du darfst nicht glauben, dass in jenen fernen Tagen die Menschen unsere heutige Furcht vor dem Tode kannten. Ihre scheinbare Geringschätzung des Lebens könnte Dich sogar empören; sie macht beinahe einen gotteslästerlichen Eindruck; bei näherer Betrachtung erkennst Du jedoch, dass der Gehalt des damaligen Lebens im Verhältniss zu dem des unsrigen ein sehr gesteigerter war; das Dasein glich einem verzehrenden Feuer. Ueberall strebte man hohen und fernen Zielen nach: nicht nur Könige

und Ritter, auch Handwerksgesellen und Bauern. Auf allen Seiten war Kampf und Ungewissheit, aber auf allen Seiten auch Todesmuth und der freie Ausblick in eine helle Zukunft; der Mensch spernte sich noch nicht in die dunkle Gruft seines engen, liebelosen Eigennutzes ein. Für Dinge, die uns nicht eines Schwertstreiches werth erscheinen würden, liessen damals Tausende und aber Tausende das Leben; für Glauben und Aberglauben starben Ungezählte und erlitten geduldig jede Qual; wurde die Ehre des Einzelnen auch nur von einem flüchtigen Hauch der Verläumdung berührt, so war ein Jeder augenblicklich und fraglos bereit, vor die offenen Thore des Todes hinzutreten. Nicht das Leben galt folglich für geringfügig, sondern der Tod. — Jetzt ist uns das Leben etwas von uns selbst Verschiedenes, wovon wir möglichst viel haben wollen, wie etwa von Geld und Besitzthum; der Tod ist der Bankerott. Die Verlängerung des Lebens, sowie das Verringern körperlicher Schmerzen sind das Hauptziel aller unserer Wissenschaft; das Leben wird auf diese Art Zweck, anstatt blos Mittel zu sein. So wird die Furcht in uns gross gezogen; so werden wir dahin geführt, anstatt unser Leben zu leben, es gleichsam nur zu fristen. Ist es auch matt, farblos, unschmackhaft im Verhältniss zu früher, so soll es dafür um so länger währen. Im Mittelalter sah man nicht selten die Gemarterten mit ihren Henkern spaassen; jetzt ist kein Jammer so gross, dass er den Tod zu etwas Geringem zu machen vermöchte. —

Parsifal fürchtete den Tod nicht; er war jeden Augenblick bereit, vor den Thron seines Gottes hinzutreten. Nicht sein Tod erschreckte ihn also, wohl aber der Tod. Seine Gedanken und seine Empfindungen waren dermaassen mit der Natur verwoben, dass Nichts ihn mehr schmerzen musste, als die Vorstellung, der ewigen Schönheit dieser Welt enttrathen zu sollen. Alles was er rings um sich gewahrte, hallte wieder in seinem Herzen und bildete erst sein eigentliches Leben; und suchte er sein eigenes „Ich“ zu erfassen, so schaute er hinaus und fand sich überall wieder verstand sich auch ganz anders und vollkommener als bei der Selbstbetrachtung. Jetzt aber, in dem Augenblick, wo ihm selber die Maske des Lebens vom Gesicht gerissen werden sollte, da war ihm zum ersten Mal die ganze schöne Welt wie eine grinsende Maske über einem entsetzlichen Antlitz erschienen; er wankte, nicht vor Furcht, sondern weil der feste Boden unter seinen Füßen ihm plötzlich zu beiden Seiten schwand. — — — Und zu dieser Empfindung gesellte sich eine Sorge: Parsifal war König! Hatte er auch kein Reich und keine irdischen Güter zu vertheidigen, noch weniger zu erobern: eine göttliche Sache war seinen Händen anvertraut, und es erforderte viel Welterfahrung, viel Umsicht, eine seltene Reife des Urtheils, um sie gut zu führen. Was vor Allem Noth that, war das unbestrittene Ansehen einer gewaltigen Persönlichkeit. Nun hatte Parsifal, in den zehn Jahren seines Herrschens, die Gralsritterschaft aus einem Zustande des tiefen Verfalles gerettet, sie emporgerichtet und sie so

glücklich entwickelt, dass man dem Beginn einer wahren Blüthezeit entgegenschah. Der Segen hiervon wurde in der Christenheit schon weit und breit empfunden. Würde sein Tod diese Blüthe nicht in der Knospe brechen? Die Ritter waren alle edle Männer und begeisterte; gar oft siegte aber die Versuchung über ihren besseren Sinn; sie bedurften des erhabensten, lebenden Beispiels in ihrer Mitte; Eitelkeit und Neid und Eigenwille mussten sich fraglos vor einem Allen gleichmässig Ehrfurcht gebietenden, königlichen Worte beugen. Wer sollte so herrschen können, wie Parsifal? Wer würde mit so viel Demuth das Bewusstsein seines überragenden Werthes tragen? mit so zarter Hand einen Jeden an die eherne Kette der unerbittlichen Pflicht anschmieden? Wer würde so rasch sein, so kühn, so entschlossen, dass, ehe die Vorsichtigen ihre Bedenken noch ausgesprochen, der Feind schon auf das Haupt geschlagen? und zugleich so weise in der Geduld, wie Einer, der stäts dessen eingedenk bleibt, dass Gottes Zeit die Ewigkeit? Parsifal's Tod bedeutete eine unleugbare Gefahr für das Werk des heiligen Grales. Würde der jugendliche Lohengrin dem Königsamt gewachsen sein? dem Adel der Gesinnung nach, gewiss; seine hohe Art erhob ihn aber fast all zu sehr über alles Gewöhnliche, Alltägliche; wie ein kämpfender Erzengel auf altitalischen Gemälden, schien er über unserer Welt zu schweben und sie kaum mit den Fussspitzen zu berühren: es gab Ritter, die ihn deswegen nicht liebten. Wie an einem gotischen Gotteshause, strebte bei ihm Alles himmelwärts; dagegen besass er nicht im selben Maasse wie sein Vater Parsifal jene breite Grundlage einer unmittelbaren Zusammengehörigkeit mit der Natur und mit dem gesammten Menschengeschlecht. — Parsifal war, ehe er zu Glanz und Macht gelangte, durch tiefstes Leid gegangen, — bevor er des Grales hüten durfte, hatte er ihn aus tiefster Noth errettet; Lohengrin kannte nur leidlose, siegreiche Herrlichkeit; viele Jahre hindurch hatte Parsifal einzig vor dem nackten Schaft des heiligen Speeres gekniet und über den zwiefachen Hunger des Leibes und der Seele hatten ihm nur Glaube und Hoffnung hinweggeholfen; für Lohengrin war des Grales Stärkung das gewohnte tägliche Brot. Wie sollte er die Demuth und die Kraft des leidbewussten Helden besitzen, der allein es vermochte, die Heilthümer ohne Gleichen rein und siegreich zu erhalten? — So stürmten viele sorgenerregende Gedanken auf den König ein. Als er aber die Todeskälte bis an sein Herz vordringen fühlte, da kannte er nur noch eine Sorge: die Furcht, dass der Vater seinen Sohn nicht mehr umarmen würde. Mit fast gierigen Augen und vor Aufregung zitternden Gesichtszügen schaute er hinaus, nach jener fernen Linie, wo das Meeresblau durch ein kaum merkliches Hinüberspielen in's Grüne vom Himmelsblau sich unterschied. Noch einmal Lohengrin umarmen, nur noch einmal! das war das Einzige, was er von Gott erflehte. — — —

Allmählich schwand Parsifal das deutliche Bewusstsein von der Stelle,

da er stand. Er dachte auch nicht daran, dass die Ritter — die ihn an diesem einzigen Ort, wo er in freier Einsamkeit mit Gott und der Welt verkehren konnte, niemals zu stören wagten — doch über seine ungewöhnlich lange Abwesenheit in Sorge gerathen könnten. — Seine Gedanken flogen zurück über seinen ganzen Lebensgang. Die zehn Jahre seines Königthumes schienen ihm fast ein Nichts, — ein Traum. Etwas frischer war die Erinnerung an die schweren Jahre des Suchens nach dem Gral; die Wunden und die Entbehrungen aus jener Zeit hatten kaum einen Schatten hinterlassen, und hoch über die Menge der angetroffenen Ritter, der Feinde und der Freunde, ja, hoch selbst über die huldreich gnädigen Könige, erhob sich das Bild des treuen, einzigen Allat, mit seinen grossen Augen, zugleich mild und feurig; des edelen Rosses Sprechen war Parsifal eine ähnliche Offenbarung des Lebens gewesen, wie das heutige Schweigen der Natur eine Offenbarung des Todes. Mit Ungestüm drängte jedoch das Vorangegangene nach und in noch unverwüstlicherer Frische stand es da: Klingsor's Zaubergarten mit seinen lockenden Lügengestalten, und das Gralsgebiet, als Parsifal zuerst den Schmerz und das Leiden erlebt und in dem Jammer dieser Welt eine „göttliche Klage“ zu erkennen gelernt hatte. Eine Klage! Jetzt ertönte wieder eine vor dem hinlauschenden Ohre, — — weit, weit, — — aber so innig vertraut, ein Klang so voller Wonne, wie kein zweiter auf der Welt — die Stimme seiner Mutter! Und in rasender Eile flog die Erinnerung die weiten, verschlungenen, mit Ereignissen aller Art dicht besäeten Pfade zurück, auf denen der thörige Knabe das erste Mal in das Gralsgebiet gedrunken war, zurück bis an jenen Waldesrand, wo plötzlich das heimathliche Thal dem Blicke sich darbot, heiter wie die Wiege, still wie das Grab, und wo die heilige Gestalt der Mutter deutlich zu erkennen war, die Hände ringend, den Blick der ewigen Trostlosigkeit nach jenem selben dunkelen Wald hinaufgerichtet, der ihren Sohn verschlungen. Und nun kniete Parsifal zu ihren Füßen und sie drückte ihn an ihr Herz — — —

In diesem Augenblick empfand Parsifal, dass sein ganzes Leben in ein Nichts zusammenschrumpfe. Deutlich stand sein Eintritt in die Welt vor ihm, als wäre er erst vor wenigen Stunden geboren; jetzt trat er schon in den Tod; zwischen diesen beiden Thoren der Ewigkeit war kaum die Breite des eigenen Leibes; sein ganzes Leben war der Schatten eines Traumes. Es glich einem jener reichgegliederten, zarten, durchsichtigen Seegebilde: man nimmt es in die Hand, um es näher zu betrachten, und siehe, es vergeht in einen Schaum, der tropfend in das allumfassende Meer zurückfällt.

Doch es erklang von unten her das laute, frohe Schmettern der Trompeten: über das weite Meer nahte ein glänzender Ritter im kleinen Nachen, den eine Taube am goldenen Seile strandwärts heranzog. Lohengrin! — Parsifal aber war nunmehr dem Tode so nahe, dass er schon jenen höchsten

Grad menschlicher Weisheit, von welchem die heiligen Männer Indiens zu erzählen wissen, erreicht und „den Wunsch nach Söhnen“ überwunden hatte. Was nun Alle sahen, wonach er selber so sehnsüchtig ausgeschaut: er allein sah es nicht mehr. Wohl vernahm er die Töne; ihn dünkten sie aber das Getöse der Posaunen, welche ihn vor den Thron seines Richters riefen: dunkle Nacht senkte sich über die Welt; das Bewusstsein seines Lebens, seiner selbst schwand gänzlich; er fühlte nur noch Eines: jetzt wird der Gral erglügen!

Als Lohengrin die Burg erreichte und, von einigen Rittern geleitet, eilig jenen höchsten Punkt bestieg, war es schon abends. Am Himmel glänzten Sterne. Oben angekommen, blieben sie zuerst regungslos stehen; der König schien in die Betrachtung der Gestirne versunken; Lohengrin währte, sein Vater lausche wohl jenen Sphärenklängen, von denen er ihm oftmals gesagt. Und wahrlich, er lauschte ihnen; denn er war todt!

Wenige Stunden darauf waren die Ritter alle im Gralstempel vereinigt; die irdische Hülle des unvergleichlichen Königs lag aufgebahrt in ihrer Mitte; Alle waren von Schmerz gebeugt; weinend kniete Einer nach dem Anderen am Sarge nieder und küsste die Hände des königlichen Freundes, der ihnen Allen und der bedrängten Christenheit so jäh entrissen. — Der Gral wurde enthüllt. Zuerst erglüheten Schriftzüge auf dem heiligen Gefäss; denn so pflegte Gott den frommen Rittern sich zu verkünden. Jetzt offenbarte er ihnen, warum Parsifal in der Blüthe seiner Jahre hinweggerafft werden musste: kein Opfer und keine That konnte die Schuld sühnen, dass er als Jüngling seine Mutter verlassen, vergessen und durch seinen leichten Sinn in Verzweiflung und Tod getrieben hatte; desswegen durfte er nur zehn Jahre die Krone tragen; denn nicht blos an dem Thäter, sondern an der ganzen Welt rächt sich jedwede Schuld. Dann befahl der Gral, Lohengrin solle das Amt seines Vaters verwalten. Jetzt war er dazu geweiht: aus Leid und Noth kehrte er heute heim. Denn er, der Sieg- und Glanzumstrahlte, hatte den bitteren Kelch des Menschenlebens bis auf den Grund leeren müssen. Alles, was seine Jugend erträumte, was sein Herz ersehnte, was sein hoher Geist erhoffte, hatte er in die Gestalt einer edlen, reinen und schönen Jungfrau gebannt, der Krone von Gottes Schöpfung; aber wie der Tod unseren Leib in die Nacht der Erde hinabzieht, also hatten auch bei dem ersten Kusse sehnsuchtsvolle Arme sich aus dunkler Grabestiefe emporgestreckt und den blühenden Leib der irdischen Liebe auf ewig geraubt. Lohengrin war zu Höherem bestimmt. Nunmehr stand auch er erhaben da, würdig des höchsten Amtes; über die glänzendsten Gipfel des menschlichen Glückes schaute fortan sein klares Auge frei hinweg. Und als

der neue König jetzt das heilige Gefäss voll tiefster Andacht in die Hände nahm, da erglühete es in solcher Pracht, dass man Aehnliches noch niemals gesehen zu haben glaubte. Ja, viele Ritter behaupteten, sie hätten lebendige Flammen über der Schale erblickt; und wenn auch Etliche meinten, es wäre dies eine blosser Täuschung der geblendeten Augen, so waren doch die Meisten überzeugt, Parsifals Seele sei in jenem Augenblicke gen Himmel geflogen. Nur Lohengrin wusste, dass sein Vater schon im Himmel für ihn bete, und dass ein Pfingstwunder jetzt geschehen sei; denn die Flamme war bis in sein eigenes, tiefstes Herz gedrunken. Dort warf sie ein helles Licht auf Manches, was ihm bisher dunkel geblieben und zeigte ihm gleichsam eine neue Welt; er vernahm auch Stimmen, die er früher nie vernommen zu haben glaubte. Es war ja die alte Welt, wie sie stäts gewesen, und auch die Klage der Stimmen war so alt wie die Meeresbrandung am Fusse der Felsen; die Gnade des heiligen Geistes hatte es aber gefügt, dass Lohengrin nunmehr die Sprachen der anderen Wesen gleich seiner eigenen verstand. Nur Gottes Sprache in der Natur blieb ihm noch unenträthelt, durch seines Vaters Tod war ihm aber offenbar, dass aus dem Tode Flammen des ewigen Lebens emporschlagen.

Diese Erleuchtung war wie ein letztes Vermächtniss Parsifals.

Unsere Kirchen.

Von Otto March.

Zu keiner Zeit seit der Reformation ist eine gleichgrosse Anzahl von Kirchengebäuden — und nur im baukünstlerischen Sinne ist das Wort Kirche in der Ueberschrift dieser Besprechung zu verstehen — von protestantischen Gemeinden gleichzeitig in Deutschland aufgeführt worden, wie in der heutigen. In dieser Thatsache das unmittelbare Ergebniss einer Erstarkung des religiösen Lebens, eines thatkräftig erwachsenden, allgemeinen evangelischen Gemeindesinnes zu erblicken, würde ebenso wenig zutreffend sein, wie die Ansicht derjenigen, die ein Wiedererwachen des religiösen Empfindens in unserem Volke bei dem heutigen „Stand der Wissenschaften“ für ausgeschlossen halten und daher diesen baulichen Aufschwung nur auf äussere Verhältnisse und Anregungen zurückzuführen vermögen. Wir sind wieder einmal in dem auf und abwogenden Kampfe zwischen den Kräften des suchenden Verstandes und des unbefriedigten Herzens an dem Punkte in unserer Kulturentwicklung angelangt, dass es sich auf dem durch die rein verstandesmässige Behandlung aller höheren Fragen lange Zeit brach gelegten Felde des Gefühlslebens mit jungen Trieben überirdischer Bedürfnisse und Hoffnungen neu zu regen beginnt. Das verfehlmte Wort Glauben unternimmt es wieder sich seines anstössigen Klanges nicht mehr zu schämen, da die Wissenschaften auch diesmal den letzten Räthseln des Lebens gegenüber die Antwort

schuldig geblieben sind. Zwar hat es die evangelische Kirche noch nicht vermocht, die überall hervorquellenden sehnstichtigen Gedanken zu mächtigem gemeinsamen Strom zu vereinigen, und ihre inneren Kräfte zur thatsächlichen Beeinflussung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse zu entfalten, aber ihr erwächst mit Recht aus der erkannten Geistesströmung ein neuer Muth, das Kirchengebäude durch Ausbauen des Vorhandenen zu stützen und dem wiedergewonnenen Selbstvertrauen durch die Ausführung stäts vertagter Baupläne sichtbaren Ausdruck zu geben. So sehen wir weit und breit in unserem Vaterlande zahlreiche Gotteshäuser erstehen, die mit ihren rituellen, technischen und ästhetischen Fragen Gemeinden, Geistliche und Laien in gleich lebhafter Weise beschäftigen, und die von kunstbegeisterten Architekten aufgeführt werden, deren Fähigkeit der Formenbeherrschung dem umfangreichen Wirkungs- und Uebungsfelde entspricht, das ihnen durch günstige wirtschaftliche Vorbedingungen eröffnet ist.

Finden wir nun auf der einen Seite das Vorhandensein grosser idealer Aufgaben, die zu anderen Zeiten zu den allervollsthümlichsten gezählt haben würden, auf der anderen Seite die vorhandene künstlerische Befähigung ihrer formalen Lösung, so muss es mit Recht Wunder nehmen, dass unsere neuen Gotteshäuser sowohl in kirchlichem, als auch in künstlerischem Sinne einen tiefen und bleibenden Eindruck auf die Bevölkerung zu machen verfehlen. Kaum ist dem wetteifernden, äusserlichen Ehrgeize der Gemeindemitglieder durch die Eröffnung des Gotteshauses seine Befriedigung geworden, so sinkt das mit so heissem Bemühen von dem Baukünstler geschaffte Werk bei der Allgemeinheit in völlige Vergessenheit.

Den Gründen dieses Mangels jeglicher ersichtlichen Einwirkung unserer kirchlichen Baudenkmäler auf unser Volk nachzugehen, muss hinsichtlich der Erwägung der Möglichkeit einer deutschen Kultur zu einzelnen anregenden Ueberlegungen führen.

Das erste Gesetz aller Kunst, die Wahrhaftigkeit, gestaltet sich für die Baukunst zur obersten Forderung der Zweckmässigkeit. In erster Linie sind bei ihr, die stäts ein gemeinsames Ergebniss der Verstandesthätigkeit und des Gefühls bleiben wird, die Bedingungen des einfach Verständigen zu erfüllen, ehe das Schaffen der anderen Voraussetzungen ihrer Schönheit, der gleichzeitigen Befriedigung des Auges und des Gefühls, in Betracht kommt.

Die katholische Kirche hat in ihren mittelalterlichen Baumomenten sowohl eine zweckentsprechende Erfüllung aller praktischen Forderungen ihres Gottesdienstes, als auch einen baukünstlerisch vollkommenen Ausdruck ihres kirchlichen Lebens gewonnen. Die architektonische Betonung des der Laienwelt entrückten Altars, der durch seine überwiegende Bedeutung bei den gottesdienstlichen Handlungen der Ausgangs- und der Zielpunkt der ganzen Anlage zu sein beanspruchen muss, die Anfügung der mächtigen Schiffe, die eine zahlreiche Menge Andächtiger gleichzeitig aufzunehmen vermögen und deren Abmessungen durch die Hörbarkeit des Raumes keine Schranken gesetzt sind, die Gliederung in Seiten- und Querschiffe, die eine ungesuchte und schöne Lösung der Aufgabe ermöglichen, zahlreiche Nebenaltäre in Beziehung zu bedeutsamen Axen der Raumeintheilung anzuordnen, alle diese Baumomente fügen sich in dem katholischen Kirchengebäude zu einem geschlossenen Organismus und gewinnen eine baukünstlerische Ausgestaltung, die dem katholischen Empfinden ästhetisch vollkommen entspricht. Denn wenn auch das Himmelanstrebende des gotischen Baustyls zunächst auf Ueberlegungen der Konstruktion zurückzuführen ist, die in dem Näherrücken der Stützen und in dem Spitzbogen Erleichterungen der gestellten Aufgabe massiver Raumüberwölbungen fanden, — so brachte die erzielte gewaltige Wirkung dieser Bauwerke von übermenschlichem Maassstabe in vollendeter Weise

den Gedanken zu seiner beabsichtigten Verwirklichung, in dem Eintretenden das Gefühl eigener Kleinheit und Heilsbedürftigkeit, eine weltflüchtige Sehnsucht nach dem Ueberirdischen, und gleichzeitig das Vertrauen auf die zum sichtbarsten Ausdruck gebrachte Macht der Kirche und ihrer Heilmittel hervorzurufen.

Während nun die Reformation die schöpferische Kraft bewies, den anderen Künsten ihren eine neue Weltanschauung begründenden Geist der Innerlichkeit einzuflössen, während die Werke Dürers sich als herzugewinnende Kundgebungen dieses neuen Geistes erwiesen, die Sprache Luthers dem deutschen Volke einen neues Leben fördernden Boden für seinen jugendlichen dichterischen Aufschwung bestellte, während die ergreifenden Tonschöpfungen Bachs für sich schon die Bürgschaft für die Ewigkeit der befruchtenden Kräfte evangelischer Gesinnung darboten, hat unsere Baukunst allein bis heut nicht vermocht, dem Wesen evangelischen Christenthums einen selbständigen lebendigen Ausdruck zu schaffen. Die Reformation bedeutet nicht eine neue Theologie, sondern eine neue Anschauung der Dinge, die sich auf die Veränderung des christlichen Bewusstseins gründet. Der veränderten Art des Glaubens, der mit Christus den geoffenbarten Beweis des Daseins eines Gottes der Liebe, eines Gottvaters, erbracht und dadurch ein persönliches Verhältniss zwischen Gott und den Menschen hergestellt sieht, entspringt das Gefühl eigenster persönlicher Verantwortlichkeit an Stelle des Sichbeugens unter einer den Frieden zusprechenden und versagenden Kirchenzucht, das Verlangen nach freier Vereinigung der Gemeindeglieder, nach dem Austausch ihrer Gedanken, Erfahrungen, Zweifel und Hoffnungen. an Stelle der starren Regel hierarchisch abgehaltener Kirchenübungen. Die Erforschung und Auslegung der Schrift tritt in den Vordergrund und das gesprochene Wort wird zum Mittelpunkt des protestantischen Gottesdienstes, bei welchem einem priesterlichen Mittleramt die frühere Bedeutung nicht mehr beigemessen werden kann.

Die hierdurch veränderte Zweckbestimmung des Kirchenraums muss für seine formale Gestaltung von wesentlichem Einfluss sein. Entsprochen die katholischen Kirchen in vollendeter Weise den Bedingungen des Messopfers und der Heiligenverehrung, so konnten die selben Räume unmöglich dem veränderten Bedürfniss der evangelischen Liturgie vollständig Genüge thun. Hier wird die deutliche Vernehmbarkeit des Predigers oberster Grundsatz der Raumbildung. Sie beschränkt die Abmessungen des Gotteshauses, beeinflusst die Art der Konstruktionen, zumal der Decken, und legt abweichend von den Bedingungen des katholischen Gottesdienstes das grösste Gewicht auf die Gruppierung der zuhörenden Gemeinde um die Predigtstätte, die Kanzel, die aus Zweckmässigkeitsgründen, aber auch in deutlicher Würdigung ihrer veränderten Bedeutung, die ihr in den katholischen Kirchen angewiesene seitliche Stellung zu verlassen hat und in die Hauptaxe des Raumes zu verlegen ist. Folgerichtig wird der Protestant von dem Kirchenraum auch nicht die Kunsterregung einer Ekstase verlangen, die sich aus dem Staub des Erdenlebens hinauszuschwingen sehnt, da für ihn die Ausübung des Christenthums kein Grund ist, sich vom wirklichen Leben fern zu halten. Ein hoher Ernst des Raumes muss der inneren Einkehr eine würdige Stätte darbieten, eine wohlthuende und erhebende Ruhe der Vornehmheit der Gesinnung Ausdruck verleihen, die dem selbstlosen Gemeindegefühl, der hingebenden Theilnahme für die Gemeindeglieder nothwendig zu Grunde liegen muss. Die Gemeinsamkeit der Versammlung zur sichtbaren Erscheinung zu bringen, wird dabei die Hauptforderung der künstlerischen Aufgabe werden, die ein Zerreißen des Raumes und der Gemeinde durch die Anordnung von Stützen oder Schiffen verbietet und eine räumlich und sinnbildlich die ganze Versammlung gemeinsam überspannende Decke verlangt. Wenn der Kirchenstyl des Protestantismus seinem innersten Wesen entsprechend Schlichtheit

und Klarheit fordert und willig auf die Formensprache einer *ecclesia victrix* und auf alles Dasjenige verzichtet, was geeignet ist den kunstkritischen Sinn gefangen zu nehmen, so schliesst diese Forderung der Vereinfachung die Würde und Poesie der baukünstlerischen Erscheinung mit Nichten aus. Der wahre Ausdruck eines erhabenen Inhalts muss stäts seine zwingende Schönheit behalten, und die innere Nothwendigkeit sich zu äussern, nicht die Willkür wird den ergreifendsten Ausdruck finden.

Dass der Protestantismus es in Deutschland bei seinen baulichen Gestaltungen noch nicht zu einem charakteristischen Ausdruck hat bringen können, liegt wesentlich auch in dem sowohl dem Protestantenthum wie dem Deutschthum eigenen Individualismus begründet, welcher das Letztere überhaupt befähigt hat, zum Schöpfer der Reformation zu werden. Gegenüber dem festen Besitz einer abgeschlossenen Glaubenslehre und einer einheitlichen straffen kirchlichen Organisation, die dem Katholizismus das Finden einer einheitlichen Kunstform hat erleichtern müssen, besteht im Protestantismus eine Vielgestaltigkeit der kirchlichen Anschauungen und Gebräuche, die sich auch in den künstlerischen Schöpfungen nebeneinander Geltung zu verschaffen suchen. Im Wesentlichen sind diese auseinandergehenden evangelischen Bauauffassungen in zwei Gruppen zu vereinigen, welche man kurz als die lutherische und reformirte bezeichnen kann. Erstere betont die weihevollte Stimmung des Kirchenraumes und nähert sich auch dadurch, dass sie dem Altar als besondere Kultusstätte eine besondere Auszeichnung zu Theil werden lässt, in Etwas der ästhetischen Auffassung des Katholizismus, während die Andere eine selbständige aus den Kultusgebräuchen abgeleitete und das Wesen des Protestantismus widerspiegelnde Kirchenanordnung anstrebt.

Der Rivalismus, in den sich die Lutheraner mit den vom Katholizismus bereits zu völliger Reife gebrachten Bagedanken setzen, muss geeignet sein, ihre Fähigkeit sich eine eigene Formensprache zu schaffen in manigfacher Weise zu beeinträchtigen und dabei lähmend von anderen und höheren Zielen abzulenken. Die von der evangelischen Kirche mit der Erfüllung ihrer Aufgabe ersehnte Erhöhung der kirchlichen Raumbedürfnisse wird es ihr zur wachsenden Pflicht machen, alle ehrwürdigen Versuche unangemessener Prachtbauten von der Hand zu weisen, da angesichts einer inneren Nothwendigkeit zahlreicher Kirchenbauten Zweifel bei der Wahl zwischen einer geringeren Anzahl stolzer Baumonumente und einer grösseren Zahl schlichter Gotteshäuser nicht bestehen können. Auch wird eine Anregung zur Entwicklung mehr demonstrativen architektonischen Reichthums dadurch entfallen, dass die evangelische Kirche auf die helfende und stützende Hand des Staates ganz zu verzichten sich gedrungen fühlen wird, um auch nur den Anschein von Bevormundung durch diesen und von Verpflichtungen zu innerlich ihr fremden Gegenleistungen, kurz den Anschein einer politischen Einrichtung zu vermeiden. Nur ihre grösste Selbständigkeit und die völlige Freiwilligkeit ihrer Glieder kann ihr die ihr bis heut noch fehlende innere Macht und Kraftentfaltung sichern. Die für Erhaltung der wirtschaftlichen Unabhängigkeit gebotene Sparsamkeit, eine dem demokratischen Zuge der Zeit entsprechende genossenschaftliche Verwaltung sind aber keine günstigen Vorbedingungen, um es im äusserlichen Wettkampfe mit der glänzenden Macht einer selbtherrlichen Hierarchie aufzunehmen. Dazu kommt, dass die praktischen Bedingungen selbst den katholischen Baubestrebungen künstlerisch wesentlich dankbarere Aufgaben darbieten als den evangelischen. Dies gilt schon von den allgemeinen Abmessungen der Bauwerke, die bei den Protestanten durch Gründe der Hörbarkeit begrenzt sind, während sich auf der andern Seite diese Grenzen aus der Art des Gottesdienstes nicht ergeben. Ist aber dem gewaltigen Maassstabe katholischer Baumonumente nicht

mehr nahe zu kommen, so ist zu befürchten und bereits zu beobachten, dass sich das wetteifernde Streben in das Niedliche und Reizende verliert, Eigenschaften, auf die zur Erzielung einer wirklichen Stimmung besser verzichtet wird und deren Bevorzugung — zumal in der Architektur ein Zeichen absteigender, willkürlicher, nicht nothwendiger Kunst — geeignet ist, zur Schädigung des lebendigen Kunstgefühls im Volke beizutragen.

Leichter werden die Reformirten die Aufgabe zu erfüllen vermögen, ihre klar ausgesprochenen Bagedanken in eigenartiger Form zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Von ihnen wird es unumwunden ausgesprochen, dass die Verkündigung des Wortes der Brennpunkt ihres Gemeindelebens ist und demnach die Verkündigungsstätte, die Kanzel, und die schöne Anordnung der andächtigen Gemeinde um sie herum der Ausgangspunkt der baukünstlerischen Schöpfung sein müsse. Da bei ihnen ein Kultus des Altars nicht besteht, sondern ein einfacher Tisch, der Tisch des Herrn, ihrer Auffassung von der Feier des Abendmahls und des Taufaktes genügt, so entfällt hiermit die der einheitlichen Gestaltung widerstrebende Zweiheit des lutherischen Kirchenraumes, in dem sich Kanzel und Altar mit annähernd gleichem Recht um den Vorrang streiten. In den reformirten Gemeinden herrscht kein Bedenken, den Altartisch der zweckmässigsten Stellung der Kanzel in der Hauptrichtung des Raumes insofern unterzuordnen, dass die Letztere hinter dem Altar in erhöhter Lage angebracht wird. Verlässt nun auch die Orgel den zum Sehen und Hören des Predigers gleich günstigen und daher der Gemeinde zur Benützung einzuräumenden Platz gegenüber der von Kanzel und Altar gebildeten Gruppe, um sich mit dieser bauorganisch zu vereinigen, so gewinnt die dem Baumeister gestellte Aufgabe die denkbarste Klarheit.

Diese Bagedanken haben in der Architekturgeschichte bereits sehr selbständige und künstlerisch bedeutsame Verwirklichungen erfahren. Schon vor der Reformation beginnt in Sachsen, ihrer Heimath, mit dem Kampf gegen das leblose Dogma eine Umgestaltung des Kirchengrundrisses, indem das den Klerus und die Laienwelt trennende Querschiff verschwindet, der Chor an Bedeutung verliert und der Emporeneinbau erscheint, der trotz der Bedenken eines abstrakten idealen Raumgefühls zur besonderen Eigenthümlichkeit der Predigtkirche zu werden berufen ist. Unmittelbar nach der Reformation finden ihre neuen Bedingungen zunächst keinen besonderen Ausdruck, da die neue Lehre ihre Raumbedürfnisse durch die vorhandenen von den Katholiken aufgegebenen Gotteshäuser gedeckt sieht, mit deren Raumeintheilung sich die evangelische Predigt und Liturgie so gut als möglich abzufinden suchen. Aus diesem Zwang der Thatsachen ergeben sich vielmehr einzelne bauliche Anordnungen, die bis auf die heutige Zeit verhängnissvoll für unseren Kirchbau geblieben sind, da Ueberlieferung und langjährige Gewohnheit das ästhetische Empfinden gegen ihre einem unbefangenen Gefühl widerstrebende Unangemessenheit abgestumpft haben. Jene Zeit musste sich mit der oben gekennzeichneten Stellung der Kanzel neben dem Altar behelfen und überlieferte uns den damit zwischen Beiden geschaffenen, die Einheitlichkeit des Raumgedankens zerstörenden Rivalismus. Aus jener Zeit schreibt sich das Einzwängen der Gemeindegänge in die Quer- und Seitenschiffe, deren ökonomische Ausnützung es sogar zulässig erscheinen liess, Bankreihen in rechtwinkliger Richtung zu einander anzuordnen und damit eine Platzvertheilung zu schaffen, über deren Unschönheit und die Andacht der Sitzenden störende Unzweckmässigkeit kein Zweifel bestehen kann, wenn schon sie noch heute in den meisten Kirchenneubauten die Regel bildet. Eine allerwesentlichste Bedingung der neuen Aufgabe ist es aber mit der versammelten Gemeinde selbst als ästhetischem Moment rechnen zu müssen, und nothwendig hatte hier der Erfindungsgeist der Künstler einzusetzen, die nach einer

sowohl zweckmässigen als auch schönen Gestaltung des protestantischen Predigt-hauses selbstbewusst suchten.

Wiederum sind es sächsische Baumeister, die im 17. und 18. Jahrhundert einem ernsten Ringen des Volkes nach dem höchsten Ausdruck des Protestantismus mit der Kraft einer „tiefen, daher wortkargen“ Ueberzeugung zur That verhalfen, unter ihnen der Grösste, Georg Bähr, der mit der Dresdener Frauenkirche, dem gedankenreichsten und vorbildlichsten Ergebniss dieser Bestrebungen, den Höhepunkt des protestantischen Baugedankens erreicht hat.

Eine in der Folge sich geltend machende Einseitigkeit der Ausbildung der Lehre, die ausschliessende Verkündigung einer überlieferten Wahrheit, welche das Verantwortlichkeitsrecht der eignen Ueberzeugung verneinte, verhalf indessen mehr und mehr einer pessimistischen Anschauung zur Verbreitung, dass von der Gemeinschaftlichkeit der Religion nicht mehr viel zu holen sei, und liess das Christenthum als Kirche aus dem Bewusstsein der Allgemeinheit fast ganz verschwinden. Mit diesem völligen Absterben des Gemeindesinnes wurde dem protestantischen, auf ihn sich gründenden Baugedanken der befruchtende Boden entzogen und es brachte sich in der Beurtheilung kirchlicher Bauwerke wieder ein dem katholischen Empfinden verwandter, noch heut vielfach vertretener abstrakter Idealismus zur Geltung, der die protestantische Forderung einer Gemeindestätte übersah und vielmehr in der Gestaltung des Gotteshauses einen Ausschluss des Menschlichen anstrebte.

Ehe nicht unsere Gottesdienste den Charakter einer Privaterbauung verloren haben, solange noch die Religion als heilige Privatangelegenheit betrachtet wird, kann einer protestantischen Baukunst keine Möglichkeit selbständiger Entwicklung erwachsen. — Erst wenn das protestantische Gefühl opferfähigen Gemeindesinnes zu neuen Gestaltungen des Lebens zu schreiten willens ist, erst wenn solche religiösen Triebkräfte der Kirche und der Kultur zurückgewonnen sind, können neue Gemeinde- und Gesellschaftsformen der Baukunst bestimmte, ihre eigenthümliche Entwicklung gewährleistende Ziele und Aufgaben stellen. Schon wird von einzelnen Gemeinden, in denen ein solcher neuer Sinn zum thatkräftigen Leben erwacht, die Forderung des „Gemeindehauses“ erhoben, einer Bauanlage, welche mit der Kirche alle Räume und Baulichkeiten vereinigen soll, die den Gemeindeverbänden und deren Bestrebungen zu dienen haben. Die künstlerisch zu bewältigende Gruppierung des Kirchenraums, der Wohnungen der Geistlichen, Pfleger und Gemeindegewertern, die Versammlungs- und Unterrichtssäle, die Verpflegungsanstalten und Räume zur Pflege der gesellschaftlichen Beziehungen stellen eine Bereicherung auf dem Gebiet neuer Bauaufgaben dar, die den Baukünstler wohl dafür entschädigen könnte, dass die Kirchen in der Regel zunächst nicht mehr als Baumonumente aufzufassen sein werden. Ein solcher Sammelpunkt aller geistlichen Interessen könnte sich zu einer Anlage voller Lebendigkeit im Inneren und Aeusseren gestalten, einer evangelischen Akropolis, nicht einsam in frostiger Schöne wie unsere wenig benutzten evangelischen Gotteshäuser, nicht verriegelt und verschlossen wie sie, zu denen der selten begehrte Einlass nur beschwerlich vom mürrischen Küster erkauf werden kann, deren Fenster, ein Bild der Abgestorbenheit, sich Abends nicht erhellen, sondern von früh bis spät mit freudig pulsirendem Leben erfüllt. Besitzen wir doch in den Herrnhuter Brüdergemeinden ein klassisches Beispiel dafür, wie evangelischer Sinn sich mit geistiger und wirtschaftlicher Rührigkeit auf das engste zu verbinden befähigt ist, wie ein solches Gemeindegefühl mit heiterer Frische alle gesellschaftlichen Verhältnisse durchdringen und ihnen auch in der Erscheinung und Gruppierung der Baulichkeiten zwar schlichten, aber charakteristischen, und rührenden Ausdruck zu geben vermag.

„Die soziale und die kirchliche Frage suchen sich,“ vielleicht, dass in unserm deutschen Volk, dem der Beruf geworden, der Menschen Weg vorauszugehen den Völkern, die schöpferische Persönlichkeit erwächst, die diese Weltfragen zu gemeinsamer Lösung zu bringen auserwählt ist, und einst ein Gesellschaftszustand den Calvinschen Traum erfüllt, dass die Feier des Abendmahls der Mittelpunkt nicht nur des kirchlichen, sondern auch des gesammten individuellen und bürgerlichen Lebens bilden müsse. — Dann im Besitz eines ehrlichen Ideals wird die Baukunst befähigt sein, von dem zur Zeit ihr aufgedrungenen „egoistischen Prinzip“ sich loszusagen, dem sie sich im Dienste des Privatbedürfnisses und des Luxus verfallen sieht. Der immer schnellere Wechsel der Stylformen macht die eigene Unzufriedenheit unserer Baukünstler mit dieser Art ihres Schaffens offenkundig und lässt den durch die dauernde Verneinung des eignen Wesens hervorgerufenen Mangel inneren abgeschlossenen Friedens nur zu deutlich erkennen. Wir können keinen Styl haben, weil uns die beiden Vorbedingungen eines solchen fehlen, die Gemeinsamkeit grosser Gedanken und der Besitz allseitig geübter und verstandener künstlerischer Ausdrucksmittel. Der nun schon Jahrhunderte währende Zwiespalt zwischen Kopf und Herz hat keine Gefühlsströmung im Volke zu solcher Kraft anwachsen lassen, dass sie einen ästhetischen, formalen Ausdruck ihres Inhalts als Nothwendigkeit gefordert hätte, und die Theilnahme für die Baukunst, deren Leben und Blühen nicht zu denken ist, ohne dass ihre Wurzeln aus dem Boden der Volksseele ihre Nahrung ziehen, ist erloschen. Zahlreiche und prächtige Aufgaben werden unseren Architekten von dem durch die äusseren nationalen und wirtschaftlichen Erfolge gesteigerten Selbstgefühl des Einzelnen gestellt, jedoch unserer Baugesinnung gilt nur schön, was für die eigenen Lebensverhältnisse selbstsüchtig gewünscht und für diese angemessen gefunden wird. Künstler aber, sagt Schinkel, die Anderes als diese Alltagsstimme nicht beachten, sinken aus der eigentlichen Kunstregion hinab, sie werden Leute nach der Mode. Es kann angesichts der rastlosen Arbeit unserer Architekten die Theilnahme des Tragischen erwecken, dass ihnen durch die Art unserer Kultur die Lebensluft aller Kunst, die Ehrlichkeit der Empfindung, versagt sein muss. Das für unsere Kulturverhältnisse charakteristische Sichbegnügen an dem Schein wird für die Baukunst besonders verhängnissvoll werden müssen, da sie nach der Musik die unabhängigste der Künste ist, die nicht wie die bildenden jederzeit unmittelbar aus der verjüngenden Quelle der Natur zu schöpfen vermag.

Ihrer wesentlich geistigen Sprache Verständniss entgegenbringen zu können, muss zuvor eine Verfeinerung des allgemeinen ästhetischen Empfindens durch die anderen, das stoffliche Interesse mehr anregenden Künste erworben sein, so dass eine Blüthe der Architektur, von der man wohl in unserer Zeit angesichts des in früheren Epochen kaum je erreichten Umfangs ihrer Bethätigung bereits gesprochen hat, die letzte Staffel einer Kulturhöhe sein wird. Vielleicht aber kann der Zug zur Einfachheit, der sich in der Baukunst bemerkbar zu machen scheint, soweit er nicht auf die Rechnung einer vorübergehenden Reaktion gegen den beleidigenden und aufreizenden Schwulst der Ueberladung kommt, zu der Hoffnung berechtigen, dass dem Sinn für Wahrhaftigkeit in höherem Grade als bisher der Weg geebnet wird. Wie die anderen Künste — recht ungeberdig zum Theil in ihrer unbotmässigen Auflehnung gegen das Herkommen — nach dem Rechte ringen, die Welt mit eignen Augen, nicht mit den Augen der Ueberlieferung sehen zu dürfen, so ist in der Baukunst ein Erstarken des Selbstbewusstseins in der Richtung zu erkennen, dass sie den Versuch macht, ihre Aufgaben mit schlichter Unbefangenheit, mit knappem Ausdruck wirklich benöthigter Konstruktionskräfte zu lösen, dessen anscheinende Nüchternheit ebensowenig wie bei ihren Schwester-

künsten einer Vertiefung im Wege zu stehen braucht. Die Einfachheit, die für alle unsere Kulturverhältnisse wieder gewonnen werden muss, wenn sich die nothwendige Umänderung unserer Gesellschaftsbildung friedlich ermöglichen soll, muss auch wieder der Ausgangspunkt bei der künstlerischen Wiedergabe der Idee eines Gegenstandes werden; für die Baukunst bedeutet dies, an Stelle des erstarrten Formalismus die einfache, aber lebenswarme Erfassung der Aufgabe und die natürliche, aber poetische Erfüllung ihrer thatsächlichen Bedingungen zu setzen, ohne nichtssagenden Schmuck oder gar besonders konstruirten Zierrath, beim Kirchbau ohne Spielen mit den Formen der Ekstase. — Der knappe, durchsichtige Ausdruck eines bedeutenden Inhalts muss seiner Wahrheit wegen schön und Theilnahme erregend sein; klassisch ist das Gesunde.

Zu einer selbstschöpferischen künstlerischen Kultur haben es Völker bisher nur in dem jugendlichen Schwung einer ihre Seele ganz ausfüllenden religiösen Begeisterung bringen können und auch für die Zukunft kann keine andersgeartete, das Volksgemüth völlig beherrschende Geistesstimmung gedacht werden, die hierfür einen eigenen künstlerischen Ausdruck gemeinsam zu schaffen sich genöthigt sähe. Hält man daher die Religion für ein abgestorbenes Glied in unserer Kulturentwicklung, das nach Erfüllung seiner Zwecke nur noch auf ein historisches Interesse Anspruch zu erheben berechtigt ist, so ist ein solcher Verzicht bei einem Ausblick auf künftige Kulturverhältnisse auch auf die Kunst auszudehnen, an deren uns überkommenen Schöpfungen wir uns alsdann nur als Früchte einer unwiederbringlich verlorenen schöneren Vergangenheit zu erfreuen haben würden.

Deutsche Kunst auf tschechischer Bühne.

Die Zeiten sind längst vorüber, da man Richard Wagner mit der Bemerkung abthun zu können glaubte, seine „Opern“ eigneten sich „nicht für Deutschland“. Wohl oder übel haben sich inzwischen so ziemlich Alle — selbst die Deutschen — darein gefunden, in ihm einen Hauptvertreter des deutschen Geistes zu erblicken. Nun kam eine Zeit, in der man den Meister als ein ausschliesslich nationales Besitzthum in Anspruch nehmen wollte. Nur der Deutsche, so hiess es, könne Wagner aufführen, verstehen und von Herzen bewundern. Bald aber wurde auch diese Annahme durch Thatsachen widerlegt. Italien, die Heimat des Ziergesanges, machte merkwürdiger Weise den Anfang. Länger blieb Frankreich zurück; denn da waren ausserhalb der ästhetischen Würdigung liegende Vorurtheile zu überwinden. Und nun darf ich gar aus dem Lande der Tschechen die Kunde bringen vom vollständigen Siege der „Meistersinger“, dieses kerndeutschen Volksgesanges des deutschesten Kunstmeisters! —

Es ist bekannt, dass die böhmische Landeshauptstadt das Gegentheil des friedsamem, in That und Werk getrosten Nürnberg darstellt, und dass es dort gar keine Seltenheit ist, wenn „der alte Wahn“ auf Gassen und Strassen in tollen Prügelszenen sich ausrast. Der kräftige, dem Bauernstand entwachsene tschechische Volkstamm drängt dort die (— nicht mehr ganz —) deutsche Bürgerschaft mit rücksichtsloser Energie mehr und mehr zurück, und der jahrzehntelange Kampf hat aus nationalen und politischen, idealen und persönlichen Trieben ein Gefühl des Hasses erzeugt, das die Stimme der Menschenliebe und Gerechtigkeit häufig zu ersticken droht. Die Verachtung und Herabsetzung des Gegners erscheinen als nationale Pflicht; sympathische, ob auch noch so berechtigte Regungen für ihn werden als Verrath am eigenen Volke gebrandmarkt; der allgemeine Taumel reisst den Einzelnen nach kurzem Widerstreben gebieterisch

mit sich fort. Aus diesem ganzen, hässlichen Getriebe aber gibt es für feiner geartete Geister nur eine Befreierin, die Kunst, in welcher das gesunde nationale Empfinden, von allen leidenschaftlichen Trübungen gereinigt, seinen schönsten, frischesten und klarsten Ausdruck findet.

Die Deutschen Prags haben es leider je länger je mehr verlernt, ihrem Volksthum durch Pflege echt deutscher Kunst die Weihe zu ertheilen. Insbesondere für Wagner trifft man kaum anderswo weniger Verständniß wie hier. Er ist für die Herren, die sich öffentlich über ihn zu äussern haben, eben nur der „Musiker“, der sich, kurioser Weise, seine Texte selber zu schreiben pflegte, — etwa wie unser einstiger Bariton den „Trompeter von Säckingen“ nicht bloß sang, sondern auch nebenbei die Trompetenstellen darin blies. Dass die Musik und Dichtung Wagner's der unwillkürliche Ausdruck einer grossen, ganzen Persönlichkeit, eines nationalen Kulturideales sei — wer weiss das? Statt das Volksbewusstsein des Publikums durch die Hinweisung auf die Bedeutung eines Geisteshelden wie Wagner zu stärken und durch belehrende Aufsätze zum Verständniß der Werke anzuleiten, kann es sich die Kritik nie versagen, nach einigen kühlen, allgemeinen Worten der Anerkennung dem immer wieder todtgeglaubten Löwen ihre immer bereiten Eselstritte zu versetzen. Namentlich auf Bayreuth ist man herzlich schlecht zu sprechen. So durfte denn der seinerzeit zu Studienzwecken dorthin entsandte Regisseur unseres „deutschen“ Landestheaters in der „gelesensten“ deutschen Zeitung Prags, ohne dem geringsten Widerspruche zu begegnen, feierlich erklären: die Bayreuther Aufführung der „Meistersinger“ habe gar nichts getaugt, er werde da etwas ganz Anderes zu Stande bringen. Und so geschah's. Die scheussliche Karrikatur des Werkes, die er sodann unter dem Beifall sämtlicher Zeitungen zum Besten gab, verdiente eigentlich eine eingehende Beschreibung, für die hier leider kein Raum vorhanden ist. Nur das Bedauern über die Möglichkeit solcher Vorkommnisse will ich aussprechen; denn wie viel mehr nationale Begeisterung vermöchte eine geistig so gebildete Bevölkerung wie die deutsche in Prag aus der vollen Erkenntniß der Wagner'schen Kunst zu schöpfen, als aus all den tönenden Leitartikelphrasen und wüstem Parlamentsgezänke!

Bei den Tschechen standen der vollen Würdigung Wagner's zunächst äussere Hindernisse im Wege. Und doch hat er — gerade durch die „Meistersinger“ — auf ihr Geistesleben schon lange einen bedeutenden Einfluss ausgeübt. Smetana, ihr talentvollster Komponist, schuf nach dem Vorbilde dieses Werkes seine köstlichen Volksoperen; ihr Dichter Stroupeznicky wurde durch das Selbe zu seinen historischen Schauspielen angeregt. Der treffliche Grundsatz „Trachten wir ebenso tschechische Künstler zu sein, wie Wagner ein Deutscher war“ hat den Tschechen zu einer beachtenswerthen, nationalen Kunst verholfen, die keineswegs als Nachahmung angesehen werden darf, weil sie zwar auf den theoretischen Prinzipien Wagner's beruht, aber von eigenem, volksthümlichem Geiste durchweht ist. Wagner hat die Tschechen, die bisher in der Nachahmung deutsch-klassischer Formen aufgingen, wahrhaft produktiv gemacht, und sie geben das jetzt selbst dankbar zu. Freilich war es Anfangs nur eine Wirkung aus der Ferne. Die unwissende Menge wollte von der unmittelbaren Berührung mit dem „Germanisator“ Wagner nichts wissen, und Smetana hatte seine treue Verehrung für Jenen durch tausend Kränkungen und Konflikte zu büßen. Endlich wagte man's doch mit „Lohengrin“ am tschechischen Nationaltheater. Und siehe da! Wie die Sonne den Morgennebel, so verscheuchte die strahlende Schönheit des Kunstwerks das schwüle Gedünst leidiger Vorurtheile. Mit „Tannhäuser“ das nämliche Spiel. Als nun aber die „Meistersinger“ an die Reihe kommen sollten, gab's doch neue Bedenken, bei dem jetzt eben auf's Höchste gestiegenen Deutschenhass diese

deutscheste aller Opern aufzuführen. Und wiederum löste das lebendige Kunstwerk mit sanft bezwingender Gewalt den Krampf der Gemüther und durchzuckte sie mit der Erkenntniß, dass das Deutsche, das ihnen da draussen in der Welt — meist von „Undeutschen“ vertreten — so unliebenswerth, hässlich und verächtlich erschien, in seinem hier ungetrübt sich offenbarenden Wesen gar Herrliches und Freundliches in sich berge. Wie traurig, dass der sittliche Gewinn solcher Augenblicke im Strudel des politischen Lebens so bald wieder verloren geht!

Der Erfolg war vollständig —: eine Wirkung. Man jubelte mit einer Herzlichkeit und Einmüthigkeit, die an der Tiefe dieser Wirkung keinen Zweifel übrig liess. Der Empfänglichkeit der Hörer konnte man sich aufrichtig erfreuen. Nicht nur an den Aktschlüssen, auch mitten im Akte brach der Beifall los, ohne der Aufmunterung durch die Claque zu bedürfen, nach dem Trio (Eva, Walther, Lene), nach der Lektion im Meistergesang, die David dem Junker ertheilt, nach Pogner's Anrede, nach dem Quintett, nach dem Volkstanze; und an einigen Stellen machte sich das Entzücken in Rufen der Bewunderung Luft, so als bei Sachsen's Abendphantasie das Walther'sche Liebesmotiv in süssesten Geigentönen erblühte, bei der berühmten Harfenstelle vor „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht“ u. ö. Kurz, es äusserte sein Gefallen ganz unmittelbar, ohne erst die Erlaubniß der Zeitungskritik über das Werk abzuwarten. Dabei ist es als charakteristisch zu bemerken, dass, während den Franzosen an Wagner wohl vor Allem der gewaltige Wille der Persönlichkeit und der sicher treffende Ausdruck des Dramatikers imponirt, die Tschechen das Hauptgewicht auf seine seelenvolle Melodik und auf die poetische Schönheit seiner Scenenbilder legen. Man hatte die „Meistersinger“ dem Publikum nach besten Kräften verständlich zu machen gesucht und zwar nicht blos in sprachlicher Hinsicht. Man führte sie nämlich im Style des tschechischen Volksstücks auf, ein Verfahren, das man billigen muss, da doch unsere Uebersetzer fremde Kunstwerke gleichfalls dem deutschen Geschmacke anzupassen pflegen.*) Leider wurde in Bezug auf die Striche nur zu sehr die deutsche Gepflogenheit beobachtet. Doch sei mit Vergnügen bemerkt, dass die zum Verständniß der Handlung so wichtige, an unserer deutschen Bühne gedankenlos gestrichene Stelle, wo Walther die Geliebte zur Flucht beredet, mit besserer Einsicht wiederhergestellt ward.

So müssen uns am Ende die Tschechen dramaturgischen Takt lehren! Insbesondere hätte auch unsere Presse etwas von ihnen zu lernen: die Achtung vor dem Genius. Die Berichte der tschechischen Blätter zeichnen sich durch Sachlichkeit, gründliche Kenntniß des Gegenstandes, feine Beobachtung, Wärme der Sprache und durch die Abwesenheit jeder Witzelei aus. Die geringfügigen Einwände, die zum Theil auf Missverständnisse, meist aber auf deutsche Gewährsmänner zurückgehen, werden mit solcher Bescheidenheit, mit so viel durchblickendem Zweifel an der Zulänglichkeit des eigenen Urtheils dem grossen Meister gegenüber vorgebracht, dass man durch den Kontrast nur noch deutlicher der würdelosen Unfähigkeit unserer Rezensenten mit Scham bewusst wird, die sich nicht genug aufblähen können, wenn sie einem Heroen der Kunst Irrthümer nachgewiesen zu haben glauben. Man fragt sich ein über das andere Mal: sind

*) Damit aber überhaupt das allgemein menschliche Kunstwerk, das aus deutschem Geiste an die ganze Welt sich richtet, auch zu tschechischem Geiste sprechen könne, wie es nun gesprochen hat, dazu musste unter den obwaltenden Umständen allerdings manches uns Deutschen besonders liebe und werthe Wort für die Uebersetzung unterdrückt werden, welches eben von unserem Meister nur zu uns Deutschen gesprochen und niemals für die Tschechen bestimmt gewesen war. Auf alle Fälle hatten solche „Striche“ mehr Sinn und Grund als die aus Deutschland importirten Kapellmeisterstriche am Kunstwerke selbst. *D. Red.*

das die selben Journale, die sonst in blinder Wuth alles Deutsche befehden und herabsetzen? Dass sie gewisse Schmähartikel, die in Deutschland seiner Zeit nicht etwa nur von obskuren Winkelschreibern, sondern von namhaften, ja berühmten Autoren gegen die „Meistersinger“ geschrieben wurden, hervorziehen und uns Deutsche darob tüchtig verspotten, uns Mangel an historischem Sinn, an Empfänglichkeit für echte Kunst u. dgl. vorwerfen, mag boshaft scheinen. Ganz unverdient ist es jedenfalls nicht. Und was soll man zu der aus allerletzter Zeit herrührenden Aeußerung eines hervorragenden Vertreters der Prager deutschen Kritik sagen, der zu dem tschechischen Uebersetzer der Meistersinger — „mitleidig lächelnd“ — bemerkte: „Es wäre gut, den Text zuvor erst noch in's Deutsche zu übertragen, damit ihn das deutsche Publikum verstehen könne.“ (!) Nein, Nein, dreimal Nein! Unser Publikum besitzt, trotzdem es tagtäglich den widerlichen Papierstyl dieses Herrn lesen muss, Gott sei Dank, noch immer deutsches Sprachgefühl genug, dass es sich weder die „Meistersinger“, noch den „Faust“ in modernen Zeitungsjargon übersetzen zu lassen braucht! —

Doch genug davon. Verweilen wir noch einmal bei der wohlthuenden Thatsache, dass sich unsere Kunst wiederum als eine völkerverbindende, uns das Ausland auf friedlichem Wege unterwerfende Macht bewährt hat. Und einen bekannten Ausspruch des Meisters möchte ich mit leichter Veränderung auf ihn selbst anwenden: „Sieh', nun lässt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, der Italiener, der Slave. Aber lieben kann Dich nur der Deutsche.“ — Jawohl, er kann. Aber thut er's denn auch? so recht vom Herzen, aus dankbarer Seele, wie er sollte? Noch ist der junge Morgen der Erkenntniss nicht überall in deutschen Landen angebrochen. Doch blüht es schon da und dort mit warmem, leuchtendem Strahl. Wollen wir hoffen!

Richard Batka.

Bayreuth und Draussen.

Geschichtliches und Geschäftliches.

Die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung
pro 18⁹¹/₉₂ und 18⁹²/₉₃.

Nr.	Einnahmen.		Nr.	Ausgaben.	
	<i>M.</i>	<i>℔.</i>		<i>M.</i>	<i>℔.</i>
I	An Fundationszufüssen von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins		I	Auf Ausleihung von Kapitalien:	
	pro 18 ⁹¹ / ₉₂	7276		pro 18 ⁹¹ / ₉₂	9 169 32
	Hierunter befanden sich an Spenden: 482 <i>M.</i> 20 <i>℔.</i>			pro 18 ⁹² / ₉₃	7 758 33
	pro 18 ⁹² / ₉₃	4221 28	II	Auf sonstigen Ausgaben, näm- lich: für Coursverluste, Stück- zinsvergütungen und Porto:	
	Hierunter befanden sich an Spenden: 93 <i>M.</i> 65 <i>℔.</i>			pro 18 ⁹¹ / ₉₂	197 01
II	An Zinsen von Aktivkapitalien:			pro 18 ⁹² / ₉₃	222 53
	pro 18 ⁹¹ / ₉₂	1991 96			
	pro 18 ⁹² / ₉₃	2390 26			
III	Aus heimgezahlten Aktivkapi- talien:				
	pro 18 ⁹¹ / ₉₂	98 37			
	pro 18 ⁹² / ₉₃	1369 32			
		17347 19			17347 19

Das Vermögen der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung beträgt pro 1. Juli 1893
64758 *M.* 33 *℔.*

Das Kuratorium der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein.

Den verehrlichen Zweigvereinen (Ortsvertretungen) beehrt sich die Zentralleitung unter Bezugnahme auf das Rundschreiben vom 7. Dezember v. Js. und um etwaigen unzutreffenden Annahmen vorzubeugen, die ergebene Mittheilung zu machen, dass in diesem Jahre davon Abstand genommen worden ist, bei dem Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele zu Bayreuth die Reservierung einer bestimmten Anzahl von Eintrittskarten für jede Aufführung zu Gunsten der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zu erwirken.

Die Zentralleitung handelt hierbei im Einvernehmen mit dem Verwaltungsrath, nach dessen Erklärung sie annehmen zu dürfen glaubt, dass den Zweigvereinen (Ortsvertretungen) Eintrittskarten in genügender Anzahl, auch noch zu den ersten Aufführungstagen zur Verfügung stehen werden. Immerhin wird es sich empfehlen, da bereits zahlreiche Bestellungen auf Eintrittskarten erfolgt sind und der Verkauf der letzteren begonnen hat (vgl. Vermerk auf S. 78 der Bayreuther Blätter von 1894), mit dem Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele wegen Erlangung von Karten baldmöglichst in Verbindung zu treten.

Hinsichtlich der Anzahl der auf Grund der Vereinssatzungen auf die einzelnen Zweigvereine entfallenden Freikarten kann eine endgültige Auskunft zur Zeit noch nicht ertheilt werden, da hierfür die erst nach Ende April erfolgende Abrechnung (vgl. § 7 Abs. 2 der Satzungen) maassgebend ist. Soviel sich jetzt übersehen lässt, wird etwa auf 16 bis 20 seit dem letzten Festspieljahre eingezahlte Mitgliederbeiträge eine Freikarte zur Ausgabe gelangen.

Unter Hinweis auf § 21 unserer Satzungen erlauben wir uns gleichzeitig die verehrl. Zweigvereinsvorstände und Ortsvertretungen dringend zu ersuchen, die Jahresbeiträge ihrer Mitglieder gemäss § 7 der Satzungen bis spätestens den 30. April d. Js. an den Kassierer der Zentralleitung, Herrn Musikalienhändler P. Thelen, Berlin SW., Friedrichstr. No. 233,

gefälligst einsenden zu wollen. Nach diesem Datum einlaufende Zahlungen können nicht mehr in die zur Vertheilung von Freikarten nothwendige Berechnung hereingezogen werden, deren möglichst frühzeitiger Abschluss nach den gemachten Erfahrungen erforderlich erscheint.

Schliesslich erlaubt sich die Zentralleitung auf die dem letzten Hefte der der „Bayreuther Blätter“ beigefügte Mittheilung des Comités der Gobineau-Vereinigung ergebenst aufmerksam zu machen. Die Vereinigung bezweckt, die bedeutendsten Werke des Grafen Gobineau, deren Werth der verewigte Meister so hochgestellt hat, durch eine deutsche Ausgabe einem grösseren Leserkreise zugänglich zu machen, und fordert zu Zeichnungen für diesen Zweck auf. Bezügliche Erklärungen nimmt Prof. L. Schemann in Wilhelmshöhe bei Cassel (Rasenallee 147) entgegen, der auch zu jeder näheren Erläuterung bereit ist. *)

Aus den Vereinen.

Berlin u. Berlin-Potsdam. Ver. W.-V. Gedächtnissfeier 12. 2. 94. (Berlin, Philharmonie). Unter der Leitung des Hrn. Hofkapellm. J. Sucher und Mitwirkung der K. Kammers. Frau Rosa Sucher, der K. Hofoperns. Frau Gisela Staudigl, des Kammers. Hrn. Jos. Staudigl, des Damenchors der Fr. mus. Vereinigung und des verstärkten Philharmon. Orchesters: *Trauerklänge bei Siegfried's Tode*, Cornelius, Overture, Chor und Arie a. „Cid“, Weber, Arie des Lysiart, Duett zwischen Eglantine und Lysiart a. „Euryanthe“, Liszt, Hunnenschlacht, *Fünf Gedichte, Vorspiel und Isoldens Liebestod*. —

Berlin. W.-V. Gedächtnissfeier für Hans von Bülow. 22. 3. 94: Beethoven, Equale für 4 Pos., H. v. Bülow, Osterlied, Gedächtnissrede des Hrn. Dr. R. Sternfeld, Liszt, Angelus f. Streichquartett, H. v. Bülow, zwei Gedichte für gem. Chor (Am Strande, Seelentrost), „*Wach auf, es nahet gen den Tag!*“ —

Berlin. Akad. W.-V. Wintersemester 93/94 (nachträglich): 9. 11. 93. 1. Vorspiel zu *Parsifal* (4hdg.) 2. Vortrag von Hans Hertwig „Ueber das Moment des Mitleids“. 3. *Meistersingervorspiel* (4hdg.). 4. Kaisermarsch (4hdg.). — 15. 11. 93. 1. Liszt: Dante-Sinfonie II. Teil. 2. cand. phil. Hermann Springer: Erläuternde Worte zur Dante-Sinfonie. Lektüre der Einleitung von Pohl. 3. Hans Sommer: Odysseus, Ballade von Felix Dahn. Die rote Rose auf grüner Haid von Juhus Wolf. (Vorgelesen von Herrn Päsler.) — 23. 11. 93: 1. Robert Fuchs: Sonate Ges.-dur. 2. Vortrag von Hans Hertwig über „Max Beheim-Schwarzbach's Deutsche Lieder und Gedichte“. 3. *Parsifal und die Blumenmädchen* (4hdg.). — 30. 11. 93. 1. Beethoven: Sinfonie No. 8 (4hdg.). 2. (Lektüre) K. Wagner „Ueber Franz Liszt's sinfonische Dichtungen“. 3. Liszt, Faustsinfonie Teil I. —

Brünn. Zw.-V. Hauptversammlung am 23. 1. 94. Rechenschaftsbericht des Ausschussmitgliedes Hrn. Emil Ott: Der Ausschuss des W.-V's. beschloss, in regelmässig wiederkehrenden Versammlungen den Versuch zu machen, eine feste Gesellschaft zu finden, in welcher die Werke des Meisters und ihm verwandter Geister vorgeführt und erläutert würden. Dieser Versuch wurde gemacht und ist als gelungen zu bezeichnen. Der anfänglich sehr kleine Kreis hat sich beträchtlich erweitert; in jeder Beziehung gelungene Abende sind zu verzeichnen, und die Hoffnung ist nicht ungerechtfertigt, dass es gelingen wird, eine stattliche Versammlung von wahren Verehrern des Meisters zusammenzubringen, welche dem Abende, der dem Studium der Werke Wagners, der einschlägigen Litteratur gewidmet ist, mit Freude entgegensehen. Von dem bisher Behandelten und Geleisteten sei nur erwähnt: „die Weltanschauung, die Wagner's Dramen zu Grunde liegt“, „Wagner's Entwurf, den Nibelungenstoff zu einem Drama zu gestalten“, „Wagner's Programm zu Beethoven's neunter Symphonie“, die Erinnerungsfeier für Peter v. Cornelius mit Vorführung der Overture zum „Barbier von Bagdad“ und den Weihnachtsliedern, weiters noch zahlreiche Vorträge Wagner'scher Tonschöpfungen am Klavier. Bei der Neuwahl des Vereins-Ausschusses wurden gewählt die Herren Professor Otto Rupp zum Obmann, Dr. Eugen Krumpholz zum Obmannstellvertreter, Emil Ott zum 1. Schriftführer, Richard Wickenhauser zum 2. Schriftführer, Josef Weiss zum Säckelwart, Heinrich Jansch, Alfred Eder. Herr Dr. Stäven brachte die Anregung, einzelne Wagner'sche Dramen, oder einzelne Theile aus diesen, mit vertheilten Rollen im internen Kreise zur Aufführung zu bringen, welcher

*) Die Gobineau-Vereinigung versandte ihre „Bestimmungen“, nebst „begründeten Ausführungen“, das unsern Lesern bekannte „Memorandum“, nebst Aufforderung zum Beitritt. Das deutsche Comité der Vereinigung besteht aus den Herren Philipp Graf zu Eulenburg, München (Wien), Prof. Dr. Ludwig Schemann, Wilhelmshöhe bei Cassel, Rasenallee 147, Hans Paul Freiherr von Wolzogen, Bayreuth.

Vorschlag die Billigung aller Anwesenden fand. Dr. Licht besprach die Aufgaben, die der „Musik-Verein“ und die „volkstümlichen Konzerte“ in Betreff der Pflege der Wagner'schen Kunst zu erfüllen berufen wären.

Graz. Zw.-H. Gedächtnissfeier am 17. 2. 94. *Chor an Weber's Grabe.* Vortrag des Herrn H. S. Chamberlain a. Wien; Wagner's Leben in schematischer Uebersicht. — Hauptversammlung am 8. 3. 94. Der Verein hat im Jahre 1893 fünf Versammlungen mit musikalischen Aufführungen als Studien und einen Vortragsabend abgehalten. Er zählte 189 Mitglieder und hatte fl. 324 an die Zentralleitung des A. R. W.-V.'s abgeliefert. Im neuen Ausschusse befinden sich: Herr Dr. F. v. Hausegger als Obmann, Herr Ludwig v. Bernuth, Hr. Dr. Bogensberger, Hr. Dr. Potpeschnigg, Hr. stud. Siegmund v. Hausegger, Hr. stud. Oskar Noë, Hr. Friedrich Hofmann.

Kiel. Zw.-V. 18. 11. 93. (Nachträglich.) Oeffentliches Konzert des Musikkorps des kais. 1. Seebataillons unter Leitung des Dir. Hrn. Hasselmann, Ehrenmitglied des W.-V.'s., Mus.-Dir. A. Keller und Mitwirkung der Konzertsängerin Frä. Hauschildt: Stücke aus *Tannhäuser*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Meistersinger*, *Holländer*, *Walküre*. —

Leipzig. Akad. W.-V. Programm von 13 Sitzungen des Wintersemesters 93/94: I. Sitzung: Vortrag des Herrn stud. jur. Zenker: „R. Wagner in Dresden, Altes und Neues“, *Grosser Festmarsch*, Klavier-Sonate As-dur op. 26 von Beethoven. II. Sitzung: Vorlesung aus der „Kunstwart“: „Zur Ueberwindung Wagners“, Ouverture zum *fliegenden Holländer* (mit Verlesung des Programms), Romanze op. 50 für Geige und Klavier von Beethoven. III. Sitzung: Vortrag des Herrn cand. med. Heitz: „Beiträge zur Biographie Wagners und die Entstehungsgeschichte seiner Werke: VI. u. VII. *Tristan und die Meistersinger*; Sonate für Geige und Klavier F-dur op. 24 von Beethoven. IV. Sitzung: Verlesung aus d. „Kunstwart“: „Der Gefühlswerth der Worte“. Vorspiel zu den *Meistersingern*. Romanze op. 40 für Geige und Klavier von Beethoven. V. Sitzung (Stiftungsfest): Vortrag des Herrn A. von Hahn: „Dilettantismus auf dem Theater“. *Albumsonate für Klavier*, *Albumblatt für Geige und Klavier*, „Die Ideale“ symph. Dichtung (Klav. 4hdg.) von Liszt. VI. Sitzung: Vortrag des Herrn cand. med. Hermann über „Die christliche Kunst.“ Ouverture zum *Egmont* (Klav. 4hdg.), Sonate op. 5 für Cello und Klavier von Beethoven. VII. Sitzung: Vortrag des Herrn Dr. phil. Schösser: a) Programm zur *Rienzi*-Ouverture. b) Sieben Jahre Statistik von Aufführungen Wagner'scher Werke, „*Ouverture zum Rienzi*“, Ouverture zum *Koriolan* von Beethoven. VIII. Sitzung: Verlesung des Aufsatzes von Plüddemann aus dem *Wagner-Jahrbuch*: „Eine Geburtstagsfeier bei Wagner.“ *Gesang der Hirten* aus d. Oratorium „*Christus*“ v. Liszt. Sonate für Geige und Klavier op. 12, II. v. Beethoven. IX. Sitzung: Vortrag des Herrn Dr. Prüfer: „Quellen der Wagner'schen *Tannhäuser*-Dichtung.“ *Praeludium und Fuge cis-moll* aus dem ersten Teil des wohltemper. Klaviers von Bach, Vorspiel zum 3. Akt und Lehrbubentanz aus den *Meistersingern*. X. Sitzung: Vorlesung aus dem „Kunstwart“: „Der Verismus in der Musik“, Lieder von Liszt für Geige und Klavier. XI. Sitzung: Vortrag d. Herrn Dr. jur. Zenker: „Die Wibelungen und ihre geschichtliche Begründung.“ *Wanderer-Fantasie* von Schubert, Sonate f. Geige und Klavier op. 30, III. v. Beethoven. XII. Sitzung: Vortrag des Herrn Dr. med. Kaestner: „Inwieweit ist zum Verständnis Wagners musikalische Bildung erforderlich?“ *Tanz in der Dorfschenke* aus *Lenaus Faust*, *Gaudeamus* von Liszt. XIII. Sitzung: Vortrag des Herrn Dr. Schösser: „Theaterhumor vor hundert Jahren“, *Fantasie für Geige und Klavier* op. 159 von Schubert. — Von den „*Schriften*“ wurden gemeinsam gelesen: „*Kunst und Revolution*“, „*Ueber die Benennung Musikdrama*“, „*Die Wibelungen*“, „*Das Kunstwerk der Zukunft*“.

London. Wagner-Society (London Branch 1894). President: the Right Hon. the Earl of Dysart. Executiv Committee: Avidgor L. Birnstingl, Treasurer; Edward Dannreuther; Charles Dowdeswell; Hon. Secretary: William Ashton Ellis; Alfred Forman; H. F. Frost; B. L. Mosely; Hubert Parry; Louis N. Parker; Cecil J. Sharp. Secretary: W. H. Edwards. Die Mitglieder erhalten die Zeitschrift „*The Meister*“, die Lieferungen der englischen Uebersetzung der „*gesammelten Schriften*“ von W. Ashton Ellis, Karten für alle Vorträge und Konzerte des Vereins, Freiexemplare der Forman'schen Uebersetzung von „*Tristan und Isolde*“, die „*Bayreuther Blätter*“ zum Mitgliederpreise von 6 \$. — Vorträge 16. 1. 94: W. Ashton Ellis, „*Oper und Drama*“; 13. 2. 94: Louis N. Parker, *Eulogy of Richard Wagner*. —

Plauen. Zw.-V. 15 2. 94. Extra-Konzert: Werke von Bazzini, Chopin, Grieg, Liszt (Konzert-Etude 3., *St. Franziscus auf den Wogen*, *Isoldens Liebestod*), Pohl, Reinecke, A. Ritter („*In Lust und Schmerz*“), Schumann, H. Sommer, Spohr, Umlauf. — 8. 3. 94. Extra-Konzert: „*Am stillen Herd*“, „*Winterlüfte weichen dem Wonnemond*“ (Hr. k. Kammer-sänger Heinrich Gudehus aus Berlin); Werke von Bach, Beethoven, Brahms, Cor-

nelius, Chopin, Grieg, Jensen, Liszt (2. ungar. Rhaps.), Roth, Sucher. — 21. 3. 94. Scene und Preislied a. d. „*Meistersingern*“ Hr. k. Hofoperns. Georg Anthes a. Dresden), Liszt's Faust-Symphonie (Kapellmeister Max Pohle, Werke von Schubert, Schultz und Weber).

Reichenberg i. B. Zw.-V. 9. 2. 94. XLI. Musik-Abend unter Mitwirkung des Herrn Opers. G. Sieglitz a. Prag: *Ansprache König Heinrichs, des Landgrafen, des Veit Pogner, Spinnchor*; Werke von A. Bruckner, Haydn, Grimm, Kretzschmar, Liszt (Vätergruft), Mozart, Schubert. XVII. 21. 4. „*Stehe still*“; Werke von Bach, Beethoven, Dittersdorf, Fiedler, Franz, Gerhardt, Händel, Mozart, Richter.

Weimar. Zw.-V. Gedächtnissfeier am 16. 2. 94. unter Mitwirkung der k. Kammers. Fr. Theresie Malten aus Dresden: *Albumblatt f. Kl. u. Viol.* (Hrn. Dr. Lassen u. v. d. Hoya), *Todkündigung der Walküre* (Fr. Malten, Hr. Zeller), *Wotans Abschied und Feuerzauber* (Hr. v. d. Wilde) u. *Trauerklänge bei Siegfrieds Tod* (Hrn. Dr. Lassen u. Rich. Strauss), Schlusscene der „*Götterdämmerung*“ u. *Isoldens Liebestod* (Fr. Malten). — 12. 3. 94 unter Mitwirkung der k. Kammers. Fr. L. Dressler a. München: H. v. Bülow, chromatische Fuge von J. S. Bach (Mr. Hutcheson), *Arie der Ada a. d. „Feen“* (Fr. Dressler), *Allerichs Fluch* (Hr. Kammers. Schwarz), Liszt, *Arie a. d. „hlg. Elisabeth“* (Fr. Dressler), H. v. Bülow, Königsmarsch, S. Maj. d. König Ludw. II. gewidmet (Hr. Kapellm. Rich. Strauss), *Zwiegespräch zwischen Sachs und Eva* (Fr. Dressler, Hr. Schwarz). 14. 4. 94. Vortrag des Herrn Professor Sommer „*Ueber die Erfindung der Oper*“ mit erläuternden Gesangsvorträgen (Hofopernsängerin Fräulein Fink und Herr Kammersänger Giessen), *Albumblatt für das Pianoforte*, Frau B. Schott gewidmet (Herr Kapellmeister Richard Strauss), *Im Treibhaus, Schmerzen, Träume* (Hofopernsängerin Fr. Fink).

Wien. Ak. W.-V. u. Zw.-V. 25. 1. 94. Generalversammlung. In den Vereinsvorstand wurden gewählt: Franz Schaumann (V., Margaretenstrasse 76) als Obmann; Prof. Dr. Alois Höfler als I. Obmann-Stellvertreter; Theodor Köchert als II. Obmann-Stellvertreter; Prof. Jos. Schalk als artistischer Leiter; Dr. Robert Steinhauser, Dr. Carl Giannoni, Dr. Max von Oberleithner, als Schriftführer; Dr. Wolfgang Rigler (I., Habsburgergasse 5) als Cassier; Dr. August Maria Nüchtern als Archivar; Dr. Wilhelm Dlauhy, Dr. Victor Boller als Beiräthe. Dem bisherigen Obmanne Dr. Victor Boller, der aus Gesundheitsrücksichten und anderen Gründen rein persönlicher Natur eine Wiederwahl zum Obmanne abgelehnt hatte, wurde in mehrfachen, lebhaften und herzlichen Kundgebungen der Dank des Vereines zu wärmstem Ausdrucke gebracht und seine Erklärung, in der Stellung eines Beirathes unserer Sache auch fernerhin seine Kräfte widmen zu wollen, mit lautem Beifalle aufgenommen und durch einstimmige Berufung an diese Stelle erwidert.

Ausserhalb der Vereine.

Liszt-Verein in Leipzig unter dem Protektorate Sr. kgl. Hoheit des Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen. 20. 2. 1894: III. Konzert, zu Gedächtnisse Richard Wagner's und Hans von Bülow's. Mitwirkende: Frau Kammers. Kryzanowski-Doxat, Hr. Hofpianist Bernhard Stavenhagen, die verstärkte Kapelle des k. sächs. Infanterie-Regiments Nr. 134, Dirigent: Hr. Hofkapellmeister Richard Strauss aus Weimar. Liszt, *Héroide funèbre*, H. v. Bülow, *Nirwana*; B. Stavenhagen, Klavierkonzert h-moll, Lieder von Franz, Jensen, Lassen, Liszt, ungar. Rhaps., H. v. Bülow gewidmet. —

Thomaskirche zu Leipzig. Beim Garnisonsgottesdienste für die drei Leipziger Regimenter am 4. 3. 94 ward das *Vorspiel zu „Parsifal“*, wie schon bei der Abendmahlsfeier des 107. Reg. im Mai 93 die Musik des *Liebesmahles der Gralstritter* durch die Kapelle des 107. Regiments (Dirigent: Walther) gespielt. Wenn auch das Kunstwerk als solches keineswegs für die Kirche bestimmt ist, so darf uns doch die Aufnahme der Klänge aus seinen religiösen Scenen in die künstlerische Weihe des Kultus als ein schönes Anzeichen zunehmenden Empfindens für die gemeinsame geistige Wirksamkeit zweier grosser, wurzelhaft verwandter, idealer Kulturkräfte gelten.

Theaterfeiern zum Gedächtnisse des 13. Februar. In Dessau fand im ganzen Monat Februar ein Cyklus sämtlicher Werke vom Holländer bis zur Götterdämmerung statt. (Herzoglicher Theaterintendant Kammerherr v. Vignau, Hofkapellmeister A. Klughardt). —

20 Bayeruther Stipendiaten sendet mit ministerieller Unterstützung die K. Ungarische Landes-Musik-Akademie zu den Festspielen. —

Neue Litteratur.

Hans Herrig's gesammelte Aufsätze über Schopenhauer, herausgegeben von Eduard Grisebach sind nunmehr in der Reclam'schen Universalbibliothek erschienen. Alle diejenigen, welche so freundlich waren sich bei der Redaktion der B. Bl. für die geplante Herausgabe als Abnehmer zuvor anzumelden, seien nunmehr ersucht, als

auf dem bequemsten Wege, sich das Bändchen von den Buchhandlungen zu verschaffen. Inhalt: Wagner und Schopenhauer. Schopenhauer und Darwin. Zwei Schüler Schopenhauers. Schopenhauer und das Christenthum. (Aus den Bayr. Bl.) Preis 20 ø.

Richard Wagner's Prose - Works, translated for the Wagner-Society by W. Ashton-Ellis. Vol. III. „Opera and Drama“. Price: 11 \$ 6 d for members, 12 \$ 6 d for the public. Covers for binding 1 \$ 3 d. — Vol. III will comprise Wagner's: „On the Goethe-Fundation“, „Judaism in Music“, „On Liszt's Symphonic-Poems“ etc. — Zur Empfehlung dieser bemerkenswerthen Arbeit haben wir nach unserer Anzeige im V./VI. Stücke der B. Bl. v. 1893 nichts mehr hinzuzufügen als das Bedauern, dass unsere Mahnung an die deutschen Vereine, in gleich löblicher Weise für die Verbreitung der „Gesammelten Schriften“ etwas zu thun, bisher erfolglos geblieben ist.

Bei F. Reinboth in Leipzig ist unlängst die von H. v. Wolzogen für den deutschen Leserkreis redigirte Uebersetzung der englischen Schrift von Wm. Ashton Ellis erschienen: „1849. (Der Aufstand in Dresden.) Ein geschichtlicher Rückblick zur Rechtfertigung Richard Wagners.“ Da es hier nur galt, zur Berichtigung falscher Auffassungen in kurzer Zusammenfassung das thatsächlich Erwiesene zu geben, so mochten etliche Einzelheiten, die das Ergebniss nicht berühren, unberücksichtigt bleiben. Das in dieser Hinsicht reichhaltigste Werk Hugo Dinger's war erst nach Abschluss der englischen Schrift erschienen, deren Charakter und Form möglichst bewahrt bleiben sollte.

Im Musical Standard, London 1894, Nr. 8—14 hat Mr. Wm. Ashton Ellis weitere Untersuchungen in der Sache der Praeger'schen Briefe („Praeger's and W.'s Letters“) veröffentlicht, welche, reich an charakteristischen Einzelheiten, von Solchen nicht unbeachtet bleiben dürfen, die sich jetzt noch eingehend mit diesem merkwürdigen Falle beschäftigen wollen. —

Das bisher in Amsterdam erschienene Maandblad voor Muziek herausgegeben von Henri Viotta, ist neuerdings ersetzt worden durch ein Weekblad voor Muziek, unter Leitung von Hugo Nolthenius und S. van Milligen, Herausgeber: de arven van Munster zoon, Amsterdam, Heerengracht 245 (Preis fl. 5, f. Ausland fl. 6), das nunmehr als literarischer Vertreter unserer Sache in Holland zu betrachten ist. —

Aufruf.

Am 3. Juni 1889 starb mein innigstgeliebter Gatte, Dr. Bernhard Förster, aufgerufen durch die Mühen und Sorgen für die von ihm gegründete deutsche Kolonie Neu-Germania in Paraguay. Sein Tod war ein überaus schwerer Verlust, musste doch Neu-Germania bald nachher in den Besitz einer Gesellschaft: der Sociedad Colonizadora Nueva Germania in Asuncion übergehen, welche zum allergrössten Theil aus Aktionären der verschiedensten fremden Nationen bestand, von denen doch gewiss nicht zu verlangen war, irgend welches Interesse zu haben: den rein deutschen Charakter der Kolonie zu wahren und deutsche Bestrebungen zu fördern.

Und doch war gerade das reine Deutschthum und die blühende wirthschaftliche Zukunft seiner Kolonie das Ziel, für welches mein Mann gearbeitet, gelitten, gekämpft, alles was er besass, ja Gesundheit und Leben dahingegeben hatte!

So musste es denn nach seinem frühen Tode meine heiligste Pflicht, mein innigstes Bestreben sein, das schöne Werk des Frühvollendeten dem Ziele, das ihm vorgeschwebt hatte, näher zu bringen — aber wie wenig vermögen die schwachen Kräfte einer Frau!

Es war also nöthig, für Neu-Germania, das mir zwar damals schon nicht mehr gehörte, welches ich aber immer noch mit zärtlicher Liebe als mein Pflegekind betrachtete, in Deutschland Freunde zu finden, die im Stande waren, die grossen weitgehenden Pläne des theuren Verstorbenen zur Vollendung zu bringen — und dieser Wunsch führte mich vor 3 Jahren zum erstenmal übers Meer nach der alten Heimath.

Ich fand damals in Deutschland eine vollkommene Verkennung der edlen Absichten des früh Heimgegangenen und eine ungewöhnliche Unkenntniss der ganzen so günstigen Sachlage. Dass Neu-Germania sämtliche Vorbedingungen zu einer ausserordentlich blühenden Kolonie bietet, davon schien Niemand auch nur eine Ahnung zu haben. Nichturtheilsfähige sogenannte Kolonialschwärmer, welche noch dazu unlautere Absichten verfolgten, hatten die gesammte öffentliche Meinung verwirrt.

Mit Eifer war ich nun bemüht, die Wahrheit über Neu-Germania zu verbreiten und wurde darin von allen guten deutschen Elementen Paraguays unterstützt. So gelang es uns überall, warme und einflussreiche Freunde für Neu-Germania zu werben und haben wie drüben gab sich das lebhafteste Bestreben kund, Neu-Germania als rein-deutsche Kolonie in den innigsten Zusammenhang mit Deutschland zu bringen.

Diese warme Sympathie dauerte fort, so dass sich jetzt bei meiner zweiten endgiltigen Rückkehr nach Deutschland die Deutsche Siedelungs-Gesellschaft Herman in Berlin entschlossen hat, jener Sociedad Colonizadora in Asuncion die Kolonie Neu-Germania abzukaufen. Der Augenblick ist günstig gewählt, da infolge des hohen Goldkurses in Süd-Amerika die Kolonie zu einem recht mässigen Preise erworben werden kann. Diese selbst ist (nachdem sie allmählich die unpassenden und schlechten Elemente ausgestossen hat) in dem erfreulichsten Aufschwung begriffen, wie dies in einer Reihe von Briefen unserer besten und ehrenwerthesten Kolonisten überzeugend bewiesen wird. Ich hebe nur die Namen einiger wirklicher Landwirthe hervor, welche in Beurtheilung der Verhältnisse allein maassgebend sein können, der Herren: von Rappard, W. Siebold, von Petery. Auch können die Herren Oswald Hörig, Leipzig, Südstrasse 30 und Herr Pyläus, Herrnhut, welche beide Neu-Germania kürzlich besucht und sich dort angekauft haben, persönlich die vertrauenswürdigste Auskunft darüber geben.

Gerade die letzten Nachrichten von drüben sind besonders gut, da es nun endlich scheint, als ob sich tüchtige ausdauernde Bauern: Deutschschweizer in Neu-Germania in grösserer Anzahl ansiedeln werden, woran es bisher immer fehlte; die nicht bauerlichen Elemente waren bedeutend in der Mehrzahl, was auf die Entwicklung der Kolonie recht hemmend wirkte.

So hat Neu-Germania jetzt den Haupttheil seiner Anfangsschwierigkeiten überwunden und es steht zu erwarten, dass bei einer vernünftigen zielbewussten Leitung der Besitz und die Verwerthung der Kolonie durch eine deutsche Gesellschaft bald einen guten Gewinn ergeben muss.

Die Vorzüge Neu-Germanias sind: sein unübertrefflich fruchtbarer Boden, sodann der durch die Nähe der paraguayischen Theewälder bedingte vorzügliche Absatz sämtlicher Erzeugnisse der Landwirthschaft, dann der beständig schiffbare Fluss, welcher für die Welt-handelsprodukte der Kolonie: Tabak und Kaffee, den billigen Wasserweg von der Kolonie bis nach den europäischen Häfen gestattet, schliesslich das gesunde Klima und die vollkommene Sicherheit des Landbesitzes. Rühmend ist von Paraguay überhaupt hervorzuheben: die freundliche Haltung der Regierung in allen kolonialen Angelegenheiten und der lebenswürdige, ungemein gutmüthige und friedfertige Charakter der Eingeborenen, der sich auch in einer ungewöhnlichen Toleranz den nichtkatholischen Bekenntnissen gegenüber zeigt. In keinem andern Staate Südamerikas sind die Bewohner so sanfter Natur und so entgegenkommend im Verkehr mit Fremden wie die Leute in Paraguay.

Um nun Neu-Germania kaufen zu können, muss die deutsche Siedelungs-Gesellschaft Herman ihr Aktienkapital erhöhen, und so wende ich mich mit der herzlichsten Bitte an alle, welche mir so freundliche Theilnahme zugesagt haben, sich an dieser Zeichnung lebhaft zu betheiligen, weil es davon abhängt, ob wir Neu-Germania in deutsche Hände bringen können, oder ob wir für immer auf diese schöne Hoffnung verzichten müssen.

Vielleicht fragt jemand: welche Berechtigung ich zu dieser Bitte habe, da ich doch weder Käufer noch Verkäufer bin. Darauf kann ich nur erwidern: was mich dazu treibt, ist der innigste Wunsch, des theueren Verstorbenen Pläne noch zur Ausführung kommen zu sehen, damit er sein edles Leben nicht vergeblich im Kampf die ersten grossen Schwierigkeiten zu überwinden und gegen Hinterlist und Untreue aufgerieben hat. Sodann ist es aber auch die Liebe, welche ich für mein ehemaliges Pflegekind Neu-Germania habe, die mich zu dieser Bitte veranlasst, die Liebe einer Mutter, welche sich nicht mehr um das Kind kümmern kann, aber von Herzen besorgt ist, es in guten treuen Händen zu wissen.

Eine andere grosse Lebensaufgabe: die Pflege meines einzigen, theuren Bruders, des Philosophen Nietzsche, die Sorge für seine Werke und Beschreibung seines Lebens und Denkens, nimmt von jetzt an meine ganze Zeit und Kraft in Anspruch — so bin ich genöthigt, den kolonialen Angelegenheiten Lebewohl zu sagen.

Ehe ich aber davon scheidet, lege ich allen, die sich aufrichtig und thatkräftig für Kolonisation und Auswanderung interessiren, allen, die das Grosse und Edle verstehen, aber auch Sinn haben für wirklich praktische Bethätigung kolonialer Aufgaben, allen Kolonialvereinen und deren einzelnen Abtheilungen mein liebes Neu-Germania warm ans Herz.

Und so sende ich dieses Blatt, wie einst mein Bächlein, hinaus an der Herzen Thür zu klopfen, Theilnahme erweckend, Liebe werbend, zur That ermunternd: Helfet und sorget, dass Neu-Germania in deutsche Hände kommt!

Naumburg a. d. Saale, 15. Januar 1895.

Elisabeth Förster-Nietzsche.

Die Zeichnungen dürfen auf Stücke zu 1000 oder 500 oder 200 Mark lauten und sind der Gesellschaft einzureichen. Berlin SW., Dessauerstrasse 25.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

VII—IX.

Das zweihundertste Stück der „Bayreuther Blätter.“

In der Poesie endigen alle Bahnen des menschlichen Geistes, und desto schlimmer für ihn, wenn er nicht sie bis zu diesem Ziele zu führen den Muth hat. Die höchste Philosophie endigt in einer poetischen Idee, so die höchste Moralität, die höchste Politik. Der dichterische Geist ist es, der allen Dreien das Ideal vorzeichnet, welchem sich anzunähern ihre höchste Vollkommenheit ist. (Schiller.)

Beim Philosophiren darf es, so sehr auch der Kopf oben zu bleiben hat, doch nicht so kaltblütig hergehen, dass nicht am Ende der ganze Mensch, mit Herz und Kopf, zur Aktion käme und durch und durch erschüttert würde. (Schopenhauer.)

Die Oper, die der Deutsche will, ist ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benützten Künste in einander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden. (Weber.)

Die Renaissance.

Historische Scenen vom Grafen Gobineau.

Deutsch von Ludwig Schemann.

Fünfter Theil.

Michelangelo.

Vor Rom.

Das Lager der kaiserlichen Truppen. — Drei Uhr Nachts. Lange Feuerreihen bezeichnen den Bereich der Biwouaks, die Feldwachen sind auf den Beinen; die Compagnien und Bataillone sind auf der Erde ausgestreckt; die Mannschaften schlafen. Das Schweigen wird augenblickweise unterbrochen; ein Musketenschuss kracht oder Geschrei lässt sich vernehmen. Nur ein Zelt ist aufgerichtet, das des Feldherrn, des Connétable von Bourbon. Ein Tisch von grobem Holz, darauf ein Talglicht. Der Connétable steht aufrecht, vollständig gerüstet bis auf den Helm; er geht auf und ab, von höchster Aufregung gequält. Don Fernando d'Avalos, Marchese von Pescara, Feldherr der Spanier.

Der Connétable.

Was bin ich denn, bei Alledem? . . . Was bin ich Angesichts einer so grossen Missethat, einer solchen Ungeheuerlichkeit, dass die kommenden Jahrhunderte sie weder begreifen, noch vollends werden verzeihen können? Rom mit Sturm zu nehmen! Rom nehmen, es entehren, es plündern, es schänden! Rom! . . . Die brutalsten der Barbaren haben sich Dessen er-

dreistet! Ihnen allein behielt der Himmel diesen Gräuel vor; ich, ich soll ihn erneuern? Ja, was bin ich, dass mein Name an einen solchen Schimpf gekettet werden soll? Ich bin der Sprössling des erlauchtesten Stammes, der je war! Der Abkömmling der Könige, der Heiligen, der Eroberer, der Siegreichen, und ich soll aus dieser That hervorgehen triefend von Blut und Schande? . . . Aber nein, ich bin mit nichten Das, was ich Euch da erzähle, Marchese! . . . Glaubt nicht ein Wort von solchen Irreden . . . Ich? Ich bin keineswegs der Connétable von Bourbon; ich bin ein hergelaufener Mensch, auf alle Weise beschimpft von Madame von Savoiën, von Herrn de Bonnavet, von den Günstlingen, vom geringsten Höfling, von den Kupplern, den schlechten Weibern, den Lumpen, die der König mit seinem Vertrauen beehrt! Man hat mich verrathen, getäuscht, gehöhnt, geplündert, vertrieben; ich habe mich dafür rächen wollen, und, die Wuth im Busen, die Röthe auf der Stirn, die Ehre vor mir, bin ich eines Morgens im Dienste des Kaisers aufgewacht. In diesem Augenblicke bin ich unter dem Spottnamen eines Befehlshabers, eines Feldherrn weniger als der Bediente einer niedrigen, gewundenen, grausamen, unwürdigen, ja unwürdigen! Staatskunst geworden! . . . Ich bin so tief gesunken, dass ich der Spielball einer verhungerten Soldateska bin, die mich vor sich hertreibt, damit ich sie führe, wohin man sie haben will, die mir die Verantwortlichkeit für ihre schlechte Aufführung aufbürdet, und hinter diesem Schwarme her ruft der Kaiser mir zu: Marschirt! . . . So marschirt doch!

Der Marchese.

Es ist wahr, gnädiger Herr. Einen Mann so unglücklich wie Ihr habe ich nie gekannt.

Der Connétable.

Was vermochte ich? Was versuchen, um aus der Einzwängung loszukommen, worin ich mich seit Jahren gefangen fühlte? Das bequemste wäre gewesen, mich in die Arme der Madame von Savoiën gleiten zu lassen und von ihrer Gunst zu leben. Man hätte mich mit Gnadenbezeugungen überhäuft; man hätte geruht . . . geruht! . . . mich für meine Leiden zu entschädigen, indem man mir für ein so verächtliches Leben das Erbtheil meines Blutes gewährte! Der König Franz hätte meine Verdienste aus Rücksicht auf meine Niedrigkeit verziehen . . . Ich würde mit seinen Vertrauten mich an dem Verschwendertreiben betheiligt haben, und man hätte mir Glück gewünscht! . . . Die Ehre hat nicht gewollt . . . Begreift Ihr, Marchese, was für ein böses Thier die Ehre ist? widerspenstig, zügellos, aufrührerisch, feindselig gegen jeden Mann von friedlicher Gemüthsart? Ich hätte eingewilligt, mich zurückzuziehen, bei Seite zu treten, auf meinen Gütern zu leben, den Dorfjunker zu spielen, zu dämpfen, zu ersticken, was ich an Thatkraft und Verlangen nach dem Guten in mir verspürte . . . Kurz, ich ergab mich darein, im Geschlechtsregister meines Hauses nur als

einer der braven Herrn Müssiggänger zu zählen, welche einzig darum Lob verdienen, weil sie die Gattung nicht haben aussterben lassen. Nein! ich zog mir einen Makel zu! Den Hof fliehen? Nicht huldigen, nicht Weihrauch streuen, nicht Amen sagen zu der heiligen Messe, die da ununterbrochen gesungen wird in Verehrung des allerhochheiligsten Königthums? . . . Ich sah aus wie ein Unzufriedener! Konnte man mich in meiner Ruhe dulden? Ich wurde gequält, bedroht, gehetzt; ich flüchtete mich, und nach den heutigen Rechtsbegriffen wurde ich alsbald ein Ungeheuer, und jener gute ehrenwerthe Mann, den wir unter unseren Augen haben sterben sehen, Marchese, jener Bayart, glücklich genug, vom Himmel die ausnehmende Vergünstigung eines ganz einfachen und glatten Lebenslaufes erhalten zu haben, hat mir in seinem letzten Augenblicke geflucht. Bei meiner Seele! ich fühle mich versucht, an meinem Theile dem Himmel, den Engeln, Gott zu fluchen, die mich dahin fortgerissen haben, wohin zu gehen mir die Versuchung aus freiem Antriebe nimmermehr gekommen sein würde.

Der Marchese.

Eure Prüfungen sind hart, gnädiger Herr. Dennoch, Wer kann das Ende voraussagen? Es ist möglich, dass Euch noch Gerechtigkeit zu Theil werde.

Der Connétable.

Ich sage Euch, ich, der ich es seit sehr langen Jahren erprobt habe, dass es keine Gerechtigkeit gibt! Es ist ein hohles Wort, ein verhasstes Trugbild! Es gibt nur blutdürstige Nothwendigkeiten, deren Grund wir nicht begreifen; ihre Quelle wird auf ewig verborgen bleiben. Was ich sehe, ist, dass Gut und Böse hinfort Namen, Gewand und Rolle wechseln. In unseren Tagen gibt es keine Fürsten, keine Edelleute mehr, um Alles zu sagen, es gibt keine Männer mehr, denn die Titel Edelmann und Fürst dienten ehemals nur dazu, Männer zu bezeichnen, die mehr Männer waren als die andern. Es gibt Herren, es gibt Lakaien, es gibt Hunde, die man peitscht, und wenn die Lakaien nicht brav, brav, brav vor den Herren kriechen, so peitscht man sie wie Hunde! So sieht es aus und so wird es künftighin in der Welt aussehen! Der König Ludwig XI. hat die Methode dafür erfunden; sie wird sich immer mehr vervollkommen.

Der Marchese.

Hat sich der Papst Clemens dem Willen des Kaisers unterworfen? Sieht er nicht seine Gefahr? Nichts kann ihn retten ausser dem vollkommensten Gehorsam!

Der Connétable.

Der Papst gibt seit gestern kein Lebenszeichen. Er muss so mit Schrecken geschlagen sein, dass er weder mehr sich zu rathen noch zu handeln weiss, oder auch, er nimmt seine Zuflucht zu der leidigen Arglist

jener Insekten, die, wenn bedroht, sich zusammenkugeln, ihre Füße unter ihren Leib und ihren Kopf in ihren Hals einziehen, und sich unbeweglich fallen lassen, sich im Uebrigen auf das Schicksal verlassend.

Der Marchese.

Das Schicksal wird ihm ohne Erbarmen den Gnadenstoss geben; es heisst Karl der Fünfte, und gibt kein Quartier.

Der Connétable.

Es gibt kein Quartier, das ist wahr. Es wird treffen; aber sein Messer bin ich; und der Kaiser wird nicht unterlassen zu sagen, dass er nie die Absicht gehabt habe, so viel Unglück heraufzubeschwören. Das Messer wird mit einer wohlgeheuchelten Verachtung weggeworfen werden. Man wird mich verleugnen. Ich bin davon so überzeugt, dass ich das Commando niederlegen wollte. Man hat es vorausgesehen, und Ihr wisst, ob ich frei bin.

Der Marchese.

Abgesehen von unseren spanischen Regimentern, die gar wenig zahlreich sind, setzen sich Eure deutschen oder italienischen Truppen sicherlich aus den verwegesten Schurken zusammen, die je gewesen sind.

Der Connétable.

Ihr kommt ebenerst im Lager an, und Ihr beurtheilt sie auf den ersten Blick. Ich wusste selbst nicht, ehe ich es erfahren, was der Kaiser mir in die Hand stecken würde. Es ist ein glühendes Eisen. Die lutherischen Landstreicher, von denen man Deutschland glücklich gesäubert hat, sie bilden den Kern meiner Truppen. Man behauptet, dass ehemals Papst Alexander und Julius II. Türken angeworben haben; das mussten Lämmer sein im Vergleich zu meinen Ketzern; für sie ist, einen Priester beschimpfen oder tödten, ein frommes Werk. Ich wandle über den Boden des unglückseligen Italiens dahin und hafte für die Handlungen und Heldenthaten dieser Nichtswürdigen.

Der Marchese.

Der Kaiser hat vom Himmel einen tiefeindringenden Geist empfangen; Gott weiss, Wer mit seinem Blicke bis in die finstern Geheimnisse der Beweggründe, die seine Handlungen bestimmen, hinabzudringen vermöchte!

Der Connétable.

Ich vermag es nicht bei Dem, was mich nicht berührt. Aber in meiner eigenen Sache sehe ich darüber klar. Nichts schärft die Sinne der Erkenntniss so, wie die Gewohnheit der Unterdrückung und des Unglücks. Ich fühle, ich errathe, ich ermesse, was wider mich geschieht; ich durchschaue die Motive. Der Kaiser behandelt mich, wie man das Ross missbraucht, das Einem nicht gehört. Seine spanischen, deutschen, flamändischen

Generale, denen will er nicht niederdrückende Lasten auferlegen, die dem Diener das Rückgrat brechen und die Weichen besudeln; aber meinem Rücken lädt er eine solche auf, mir, den mein böser Stern ihm überliefert hat, und dessen Leben und Ehre ihm vollkommen gleichgültig sind. Er bedarf eines Unerhörten! Ohne mir irgend Etwas mitzutheilen, wirft er mich an die Spitze seiner Armée, und erst als ich die Sprache wiedergewonnen, als ich um mich geblickt, als ich meine Officiere und Soldaten betrachtet habe, erst da erkenne ich in den Einen Spione, in den Andern den Abschaum des menschlichen Geschlechts. Ja, Marchese, ich bin von Cäsars Gnaden ein Hauptmann von Banditen. Das ist das Loos und der Stand des Connétable; findet Ihr, dass der Fluch des Ritter Bayart leidlich gute Frucht getragen hat?

Der Marchese.

Jedes Eurer Worte presst mir das Herz zusammen. Ich erkenne die Wahrheit Dessen, was Ihr sagt. Der Kaiser hat unter dem falschen Schein eines Edelmonds, den sein Rang ihm auferlegt, in Eurer Person nur das Unglück des Hauses Frankreich gewollt; er erniedrigt, er demüthigt seines Nebenbuhlers Rang, so viel er kann. Ja, gnädiger Herr, Ihr habt Euch gewaltig über den Himmel zu beklagen. Das Geschick hatte kein Recht Euch so zu behandeln. Ihr habt, indem Ihr Eure Heimath und Euren angestammten Herrn verliesst, ebendas gethan, was ich an Eurer Stelle gethan haben würde. Ich weiss, dass in unseren Tagen der Grundsatz sich einzuwurzeln trachtet, dass der Mensch sich Allem unterwerfen müsse: der Ungerechtigkeit, der Grausamkeit, der Beschimpfung; Alles mit gesenktem Haupte hinnehmen müsse, wenn diese Niederträchtigkeiten von Leuten auferlegt werden, die die Macht haben, die Fäden der hohlen und lächerlichen Drahtpuppe, die man das Vaterland nennt, zu bewegen. Es ist ein hölzerner Götze. Er bewegt die Arme, die Beine, öffnet und schliesst den Mund, und verdreht seine grossen Augen. Die ersten besten Marktschreier bringen ihn in Gang. Sie reden für ihn; denn aus sich selbst hat er kein Dasein. Trotzdem hat man zum Nutzen dieser Schelme und im Namen dieser künstlichen Maschine, ich weiss nicht wie viele schöne Sentenzen erfunden; aber es sind das Vorschriften für Sklaven, für Heloten, für Elende, die zwei Drittel ihrer Mannheit verloren haben. Ein Mann hat das Recht so viel zu empfangen als er gibt; wenn das Vaterland und der Herrscher Anspruch auf Achtung erheben, so mögen sie selbst Achtung beweisen; sonst schuldet man ihnen Nichts mehr. Euer Herrscher, Euer Vaterland haben Euch ins Gesicht geschlagen, und Ihr, Ihr habt ihnen den Schlag zurückgegeben; Ihr habt wohl gethan und verdientet in Nichts die gehässige Züchtigung, der Willkür des Kaisers zu verfallen und von diesem Strome gegen die Mauern Roms gerissen zu werden, denen Ihr zu Eurem wahren Unheil den Einsturz bereitet.

Der Connétable.

Es ist Zeit für Euch, zu gehen, Marchese. Der Kaiser behandelt Euch mit den Rücksichten, die er mir nicht zu schulden glaubt. Eure Befehle sind ausdrücklich; Ihr sollt das Heer mit Euren Compagnieen verlassen und noch diese Nacht auf Neapel marschiren.

Der Marchese.

Mein Herz blutet. Ich möchte bei Euch bleiben und Eure Anstrengungen unterstützen, um ein wenig Unglück zu verhüten.

Der Connétable.

Ihr könnt es nicht, Ihr dürft es nicht. Der Kaiser ist Euch ein grossmüthiger Herr. Gehorcht ihm. Lebt wohl.

Der Marchese.

Wir werden uns wiedersehn.

Der Connétable.

Ich weiss nicht . . . ich wünsche es nicht. Lebt wohl! Wenn Ihr bei der edlen Marchesa weilet, so versichert sie der Ehrerbietung ihres Dieners.

Der Marchese.

Donna Vittoria kennt wohl die Grösse Eurer Seele, und ich habe oft die Thränen ihr in die Augen treten und sie überströmen sehen, wenn von Euren Leiden erzählt wurde.

Der Connétable.

Lebe wohl! Bis an meines Lebens Ende will ich Deiner gedenken, edler Fernando d'Avalos. Ich will mich erinnern an Deine Freundschaft für den enterbten Mann . . . an Deinen Muth ohne Gleichen im Kampfe, an den Adel Deiner Seele, grösser noch als der Deines Ranges . . . Ich will Deiner gedenken, Fernando! . . . Umarme mich . . . Lebe wohl!

Der Marchese.

Lebt wohl, gnädiger Herr, und möchte der Himmel es müde werden, Euch mit Kummer zu überhäufen, den Ihr nicht verdient!

Der Connétable.

Lass gut sein! . . . Lebe wohl . . . Geh' . . . Die ersten lichten Streifen der Morgendämmerung dürfen Dich nicht hier erblicken. Zudem höre ich meine Kerkermeister, meine Herren, meine Officiere . . . Sie kommen mir ihren Willen aufzulegen, unter dem Vorwande den meinigen auszuführen. Ich will nicht, dass die reinste Ehrenhaftigkeit und die gemeinste Niedrigkeit sich begegnen . . . Geh'! Sie drücken sich die Hand; der Marchese geht ab.

Herein treten Hauptmann Georg von Frundsberg, Befehlshaber der Lutherischen Landsknechte; eifriger Anhänger des Reformators, ein echter Soldat und Hauptplünderer; er trägt einen langen weissen Bart, welcher auf seinen Panzer herabhängt; Hauptmann Alessandro Vitelli und Piero Maria de' Rossi, Befehlshaber der leichten italienischen Reiter; Don Antonio de Leyva, Befehlshaber der Infanterie-Regimenter; Alarcon und Lannoy, Feldherrn der Spanier.

Frundsberg.

Euer Gnaden, wir stehen zu Eurem Befehl. Wenn es Euch gefällig ist, wollen wir Rath halten und die letzten Maassregeln verabreden, damit unmittelbar bei Tagesanbruch der Sturm ohne Weiteres statthabe.

Der Connétable.

Nehmt diese Schemel, meine Herren, und setzt Euch. Ich habe Euch einen Gedanken vorzulegen.

Don Antonio de Leyva.

Wir hören.

Der Connétable.

Wenn Ihr Hauptleute alle, oder die Mehrzahl unter Euch, meinen Rath annehmt, so senden wir noch jetzt dem Papste einen Unterhändler.

Frundsberg.

Warum Das? Wir gehen alle als Unterhändler, und wenn wir Clemens VII., und Clemens VII. uns gegenübersteht, werden wir uns schneller verständigen.

Der Connétable.

Ich glaube nicht, dass es in den Absichten des Kaisers liegt, die Dinge so zu überstürzen und auf die Spitze zu treiben.

Lannoy.

Sicher wisst Ihr besser als wir, gnädiger Herr, was Ihr von des Kaisers Absichten denkt; aber was uns anlangt, ich meine meine Kameraden und mich, so sind wir gekommen, um den Sold der Truppen einzukassiren; die Soldaten sind seit mehr als zwei Jahren nicht bezahlt. Ihr hattet uns die Plünderung von Mailand, dann ein gründliches Ausräumen in Florenz, und endlich in Bologna versprochen. Habt Ihr Wort gehalten?

Frundsberg.

Nein, gewiss, Seine Gnaden haben nicht Wort gehalten, und es ist Zeit, dem ein Ende zu machen. Der Soldat muss was zu essen haben.

Lannoy.

Unsere Sache ist es also, Rom zu nehmen, und ich schliesse damit, dass es nicht mehr an der Zeit ist, sich mit Redensarten bezahlt zu machen! Also Marsch!

Der Connétable.

Herr de Lannoy, Ihr redet recht keck zu mir.

Lannoy.

Ich bin geradeaus wie ein Schwert; ich halte Euch hoch in Ehren, aber ich werde thun, was sich gehört.

Frundsberg.

Und wir ebenso. Vorwärts, spricht, Lannoy; was Ihr sagt, ist sehr wohl gesagt.

Die andern Generale.

Vortrefflich gesagt. Genug des Zauderns!

Lannoy.

Also, da ich, wie Ihr seht, die Meinung des Kriegsraths ausdrücke, so entscheidet, Herr! Ich bin entschlossen! und allsobald, wenn der Tag anbricht, ja wahrhaftig, in diesem Augenblicke, denn der Tag bricht an!... wird er mich an der Spitze meiner Truppen sehen... Aha! Da sind sie schon! Hört Ihr die Trommeln? Hört Ihr Trompeten und Zinken? Auf, Herr! Zum Sturm! Wenn Ihr nicht mit uns kommt, wenn Ihr zaudert Euch an unsere Spitze zu stellen...

Der Connétable.

Ich weigere mich nicht... aber ich sage...

Frundsberg.

Ich sage, dass Ihr marschirt! Vorwärts, Herr! Der Kriegsrath ist aufgehoben! Ich habe meinen Leuten die Befehle übermittelt, die Ihr selbst uns geben werdet! Oeffnet das Zelt! Zu Pferde!

Die Vorhänge des Zeltes werden heftig aufgerissen. Der Tag erscheint; man hört von allen Seiten kriegerische Signale laut werden; die Truppen brechen auf; Reiterei und Fussvolk stürzen sich gegen die Mauern von Rom. Geschützdonner zur Linken, grässliches Jauchzen mischt sich in die mannigfachen Salven. Lärmende Compagnieen umringen das Zelt.

Die Soldaten.

Zum Sturm! Zum Sturm! Der Connétable! Wo ist er? Er soll sich eilen! Vorwärts! vorwärts! Herr! Herr Connétable von Bourbon! kommt! Tod dem Papste! Tod den Cardinälen! Schlagt Alles kurz und klein!

Frundsberg.

Heraus mit der Sprache, Herr, was befiehlt Ihr? Wenn Ihr zaudert, stehe ich für Nichts!

Der Connétable.

Ich verlange mein Pferd!

Die Soldaten.

Hier ist es! Aufgesessen! Aufgesessen! Kommt! Hoch Bourbon! Tod dem Papste! Plündert! plündert!

Der Connétable, Georg von Frundsberg, und alle Hauptleute steigen zu Pferde, die Soldaten umringen sie und ziehen sie mit sich fort.

Frundsberg, das Schwert in der Hand.

Tapfere Kameraden! Schaut auf meinen Sattelbogen! Da sind Stricke! Um den Papst und seine Gehilfen damit zu binden!

Die Soldaten.

Ja! Ja! Gefangen sollen sie werden! Gehangen sollen sie werden! Haut sie in die Pfanne! Macht reine Bahn!

Ein Officier, im Galopp heransprengend.

Ich komme von der Porta del Popolo! Der Eingang ist gestürmt! Die Geschütze haben Alles zusammengeschossen; trotzdem vertheidigen sich die Bürger, und wir bedürfen Verstärkungen.

Fruntsberg.

Fest! Herr! Ihr werdet den Ruhm haben, zuerst einzuziehen!

Die Generale brechen im Galopp auf, gefolgt von den schweren Reitern und den Landsknechten, welche laute Rufe ausstossen und einen Lutherischen Psalm anstimmen.

Die Soldaten.

Singt mit uns, Connétable! Singt!

Fruntsberg.

Singt, Herr! Die Burschen da werden dann noch besser draufgehen!

Der Connétable.

Ich bin kein Lutheraner!

Fruntsberg.

Ihr seid unser Feldherr und dürft Nichts für einen guten Erfolg versäumen! Auf, miteingestimmt, Herr!

Er hebt mit Donnerstimme an zu singen, sein Schwert schwingend, und eilt weiter; die Geschützsalven antworten einander im ganzen Bereich der Verschanzungen, das Musketenfeuer vermengt sich damit; die Vertheidiger Roms antworten, aber schwach.

Auf den Wällen.

Einige italienische Schützen und Schweizer, beide in geringer Anzahl; schlecht bewaffnete Bürger.

Erster Bürger, nachdem er mit seiner Büchse Feuer gegeben.

Da liegt doch immer Einer von ihnen!

Zweiter Bürger.

Wart', ich will den hier daneben strecken! Er schießt.

Dritter Bürger.

Wie wenig Soldaten wir haben! Sapperment! Man will uns abschlachten lassen.

Ein Trupp junger Leute und Künstler, sämmtlich bewaffnet, kommt angerannt.

Rosso.

Feuer auf das Ketzepack! Allgemeine Salve.

Benvenuto Cellini.

Potzkreuz! Schwerenoth! Platz! Platz! Ihr sollt einen Schuss von meiner Hand sehen! Meine Büchse hat niemals versagt!

Er zielt und gibt Feuer.

Ein Künstler.

Gefehlt!

Benvenuto Cellini.

Schwachkopf! Blick hin! Jetzt, wo der Rauch sich zerstreut, blick doch hin! Ich habe mitten in den Haufen von Leuten mit Helmbüschchen und vergoldeten Panzern geschossen! Einer ist gefallen; ich bin dessen gewiss! Ein Pferd flieht mit leerem Sattel!

Ein Bürger.

Die Schweizer verlassen uns, und die Schützen auch! weshalb? . . . holla! Herr Officier, wenn Ihr die Soldaten mit fortnehmt, was soll aus uns werden?

Der Officier.

Was Euch beliebt! Die Thore sind eingeschlagen! Der Papst hat sich in die Engelsburg zurückgezogen! Ich habe Befehl, unsre Leute zu sammeln, und ich rathe Euch, nach Hause zu gehen.

Benvenuto Cellini.

Meiner Treu'! Er hat Recht! Die Deutschen kommen am Strassenende zum Vorschein! Sie schlagen blindlings drein! Rette sich wer kann! Jetzt heisst es, flink sein!

Er springt von der Mauer herab; die Anwesenden zerstreuen sich; die Letzten werden von den Hellebarden der Landsknechte getroffen.

In der Engelsburg.

Ein Saal. — Papst Clemens VII., Don Hugo de Moncada, kaiserlicher Gesandter.

Der Papst, heftig bewegt.

Es ist ein Verbrechen gegen die Gottheit! Der Kaiser vergreift sich diesmal an Gott selbst, indem er es wagt unsre Person anzutasten! Er wird mit seiner ewigen Seligkeit dafür haften!

Moncada.

Ich zweifle nicht, allerheiligster Vater, dass der Kaiser von Schmerz zerrissen sein wird, wenn er erfährt, was vorgeht. Ihr habt diese schweren Unfälle, diese entsetzliche Katastrophe entfesselt; nicht er hat die Strafe dafür zu tragen.

Der Papst.

Wie, nicht er? Wagt Ihr in diesem Augenblicke, in diesem Augenblicke, wo man die Wehrufe meiner Unterthanen vernimmt, die man hinwegt, und wo der Nachfolger Petri vor Euren Augen in seiner letzten Rast umstellt gehalten wird wie ein Stück Wild, wagt Ihr da zu leugnen, dass die Verüber dieser Gräueltthaten des Kaisers Soldaten sind? Dass diese entsetzlichen Mörder unter seinen Fahnen marschiren? Sind es nicht Eure Generale, die sie führen? Kurz, was wollt Ihr? Wollt Ihr mich tödten?

Moncada.

Allerheiligster Vater, ich beschwöre Euch auf den Knieen Euch zu beruhigen . . . Beruhigt Euch . . . Ihr lauft keinerlei Gefahr . . . in diesem Augenblicke wenigstens.

Clemens VII.

Wollt Ihr etwa behaupten, dass mehr als eine Mauer diese Banden von Tigern, die nach meinem Blute lechzen, von der Verletzung meiner Person abhalte? Sie ist schwach; ich weiss es . . . meine Soldaten? Ihr habt sie gezählt; sie sind wenig zahlreich. Was wollt Ihr mit mir anfangen, Moncada?

Moncada.

Wir haben Euch flehentlich gebeten, das trügerische und kraftlose Bündniss mit Frankreich zurückzuweisen. Wir haben Euch beschworen, nicht gemeinsame Sache mit den Venetianern, den Schweizern, den Florentinern zu machen, diesem Haufen von Leuten ohne Ehre und ohne Macht, gegen das unwandelbare und unbesiegleiche Glück des Kaisers angetrieben von der Hand dieses Franz I., unseres Gefangenen von gestern, eines Mannes ohne Treue und Glauben! Ihr habt auf Nichts gehört! Ihr stützt die Bösen! Und während unser einziges Ziel ist, die Religion zu retten, den Frieden wiederherzustellen und Italien zu beruhigen, begünstigt Ihr, allerheiligster Vater, die Zwietracht und haltet die Standarte des Verbrechens hoch, indem Ihr die falschen Irrwege Eurer Vorgänger beschreitet! Und doch hätte die Erfahrung Euch deren Gefahren aufdecken sollen.

Der Papst.

Nein! nein! nein! Ich habe gethan, was jeder Fürst an meiner Stelle versucht haben würde! Ich habe die Würde des heiligen Stuhles, die Unabhängigkeit des christlichen Staates aufrecht erhalten wollen. Euer kaiserlicher Adler bohrt seine scharfen Klauen dem erschreckten Europa in die Weichen; er will Alles verzehren, Alles verschlingen! . . . Wenn der Kaiser an das Ziel seiner eingestandenen Wünsche gelangte, so würde nichts Freies auf dieser Welt übrig bleiben! Haben wir ihn nicht, ja, haben wir ihn nicht selbst den päpstlichen Stuhl seinem Willen erobern sehen, indem er den Schatten von einem Papst, unsern Vorgänger, darauf setzte, seinen Schulmeister, einen hergelaufenen Menschen, der glücklicherweise den ersten Thron des Weltalls nicht lange dem Gelächter Preis gegeben hat!

Moncada.

Der Kaiser will das Gute, und nur das Gute; er wird es thun! Wisset, da es scheint, als habet Ihr es vergessen, wisset es, es gibt auf dieser Welt nur zwei rechtmässige Gewalten, von Gott selbst beauftragt, die Ordnung aufrecht zu erhalten: es ist der Papst und der Kaiser. Der Rest ist des Teufels oder erwächst nur von ungefähr. Kaiserthum und Papstthum sind

Alles, und wenn Eines von Beiden seiner Sendung untreu wird, so kommt es dem Andern zu, die beiden Scepter in seiner Hand zu vereinigen und zu erfüllen, was unsre heilige Religion verlangt. Vor Zeiten wurden fränkische und schwäbische Kaiser zu Verräthern an ihrer Pflicht; sie wollten die Völker dem Schafstalle Jesu Christi abwendig machen; die grossen Päpste Gregor VII. und Innocenz III. schlugen sie von Rechtswegen mit dem mächtigen Hirtenstabe; seit dem Anfang des Jahrhunderts, ja noch länger, sind es nun die Päpste an ihrem Theile, die vom Wege abkommen; sie sind ohne Sitten, sie sind ohne Willen, sie lassen die Gläubigen, lassen ihre Geistlichkeit auf den Grasplätzen der Verderbniss, der Ausschweifung, der Ketzerei in den Tag hinein weiden; sie selbst, sie sind Heiden! So wird denn der Kaiser das Schwert ziehen und das Werk des Erlösers wiederherstellen!

Der Papst.

Etwa, indem er die schmutzigen Fluthen der lutherischen Abzucht über die Stadt ergiesst?

Der Bischof.

Euch, allerheiligster Vater, Eurem Vorgänger Leo verdanken wir es, dass wir den Krebs im Schoosse der Kirche haben entstehen und sich entwickeln sehen! Ihr hattet für den Mann von Wittenberg nur Entgegenkommen und die verhängnissvollste Schwachheit! Ihr liesset die Fürsten des Reichs an den Worten dieses Verräthers sich bethören, und es ist wohlbekannt, dass wenn es nur von Euch abgehangen hätte, für ein wenig Geld, mein Gott! für einige Summen, auf die Ihr Eure Wünsche beschränktet, ein schmachvolles Abkommen Euch mit den Neuerern geeinigt haben würde.

Der Papst.

Ihr verleumdet das Andenken Leo's!

Moncada.

Er dachte nur an Statuen, Bilder, Bücher, Verse, Pracht, Feste und Vergnügungen, und gebt Acht! der Ruf wird ihm in der Geschichte bleiben! Damals, da er die Religion auf dem Siechbette des Vergessens verenden sah, da sie in ihrem Elende Niemanden hatte, den es gejamert hätte, wie ihre heiligen Lippen nach Frömmigkeit dürsteten, da beschloss er, der Kaiser, dem aller Ordnung baaren Laufe des Jahrhunderts Einhalt zu thun und die verirrtten Gewissen zum Glauben zurückzuführen! Und so wird er auch die Unbotmässigen jeder Art wieder unter die kaiserliche Zucht bringen, denen es seit dem Beginn der Zeiten der Verwilderung zu ihrem eigenen Unglück gelungen ist, sich davon loszumachen. Der Kaiser redet im Namen Gottes! Er ist der Kaiser, er hat das Recht dazu! Es gilt die Seelen dem Himmel zu retten und das Recht des römischen Kaisers aufrecht zu erhalten! Da kann nicht nach Italiens Grillen gefragt werden,

das nur eine Provinz ist; nach den Freiheiten des Einen, den tollen Streichen des Andern; es gilt, ich wiederhole es Euch, dem Heile Aller in dieser Welt und in der andern, und Ihr, der Papst, Ihr werdet, da Ihr nicht mit dem Kaiser habt gehen wollen, als Allererster ihm gehorchen und die Stirn vor ihm beugen!

Der Papst.

So haben vor Zeiten die Tyrannen gesprochen, deren Name der Schmach anheim gefallen ist! Ich bin das Haupt der Kirche, und der Hauch der Hölle kann mich nicht umwerfen! Ich kann leiden, meine Person kann verschwinden, aber der Papst stirbt niemals!

Moncada.

Wir verehren den Papst! Gott sei davor, dass jemals mein Herr sich an dem Statthalter Jesu Christi vergreife! Wir wollen nicht an das geringste seiner Vorrechte rühren! noch weniger an seine geheiligte Würde . . . Aber, wenn ich es Euch denn klar heraussagen muss, allerheiligster Vater, wir, deren reiner Glaube in der ganzen Welt wohlbekannt ist, wir, die nicht der leiseste Verdacht von Irrglauben treffen kann, wir, die wir in Spanien, in Flandern, in Indien, überall, jede Spur von Auflehnung gegen die Kirche verfolgen, und das mit einer Strenge, deren Ihr niemals fähig gewesen wäret; wir, die wir keinen gefährlichen oder auch nur verdächtigen Gedanken hingehen lassen, wir, die wir unbedenklich und zaglos auf öffentlichen Scheiterhaufen alles Fleisch sterben lassen, das gegen die Ueberlieferung im Aufruhr ist, ich sage es Euch frei heraus, indem ich Clemens VII. bei Seite lasse, wir werden Giulio dei Medici mit gerechter und unerschütterlicher Strenge behandeln; wir werden in seiner Verfolgung soweit gehen ihn absetzen zu lassen, wir werden ihm den päpstlichen Purpur von der Schulter reißen, werden ihn aus dem Lande schaffen, ihn ins Gefängniß werfen, wenn wir alle Hoffnung aufgeben müssen, ihn zu bessern, ihn zur Vernunft zu bringen!

Der Papst.

Und während Ihr, Ihr . . . Ihr Euch für einen an unsre Person abgesandten Friedensboten ausgebt, wagt Ihr in meiner letzten gebrechlichen Zuflucht eine solche Sprache zu führen, habt den Grad der Entkräftung, wohin Ihr mich gebracht, wohl berechnet! Ihr betrachtet mich mit einem zuversichtlichen Lächeln inmitten der Unterdrückung meines Volkes, der Verheerung der heiligen Stadt, des Brandes meiner Kirchen, inmitten der Flammen und Hilferufe, der Verzweiflung und des Blutvergiessens! Und das heisst Cäsar der katholischen Sache dienen!

Moncada.

Es heisst ihr dienen, wenn man die Wölfe schlägt, die mit dem entweihten Gewande der Hirten bekleidet sind!

Der Papst.

Mit einem Worte, was erwartet Ihr von mir? Lasst mich fort von hier! Gebt mich frei, lasst mich hindurch durch Eure ruchlosen Rotten. Nehmt Alles, plündert Alles, triumphirt, und lasst mich an irgend einer Stätte eine Zuflucht suchen, wo es mir vergönnt sei, in Frieden die Zahl der Tage hinzubringen, die Ihr mir zuzählen werdet!

Moncada.

Meine Befehle sind unumstösslich; ich darf nicht in der allergeringsten Kleinigkeit davon abweichen. Ihr werdet hier so lange bleiben, allerheiligster Vater, als Ihr nicht unseren gerechten Forderungen Euch gefügt haben werdet.

Der Papst.

Legt sie dar. Was wünscht Ihr?

Moncada.

Die Mittel, um den Sieg der Vernunft, der Gerechtigkeit, der Wahrheit und des Wohles der Kirche zu sichern.

Der Papst.

Das sind Worte. Formulirt Eure Ansprüche. Sagt ausdrücklich, was der Kaiser gebietet. Was ich gestern nicht genehmigt, was ich vor zwei Stunden verweigert haben würde, vielleicht bin ich gedemüthigt genug, es jetzt zuzugeben.

Moncada.

Wir verlangen, dass Ihr auf das Bündniss mit den Franzosen, den Venetianern, den Florentinern, den Schweizern, mit allen Uebelgesinnten verzichtet. Wir verlangen, dass Ihr Eins mit uns werdet und für immer, und so eng verbunden, als das Fleisch mit dem Beine ist und der Krummstab mit dem Scepter sein soll.

Der Papst.

Ach! unglückseliges, hundert mal unglückseliges Italien! So wäre es denn um Dich geschehen! Deine Fürsten, Deine Gemeinden wären nur noch die Sklaven der Flamänder! So sollten Deine glorreichen Mühen, die Du seit bald einem Jahrhundert gehäuft hast, auf diesen Schimpf hinauslaufen! Aber sprecht, fahrt fort, ich höre Euch!

Moncada.

Ihr gebt uns Ostia, Civita-Vecchia, Civita Castellana, Parma, Piacenza, Modena und was Ihr noch besetzt haltet zurück; kaiserliche Besatzungen werden den Bevölkerungen daselbst Verständniss für des Kaisers Willen beibringen. Endlich werden uns 400,000 Dukaten ausgezahlt als Vergütung für die Truppen, die in diesem Augenblicke in Rom zur Verwendung kommen, und die ich daraus abziehen lassen werde. Als Letztes: wir besetzen die Engelsburg.

Der Papst.

Birgt einen Augenblick das Haupt in den Händen und hebt es dann wieder.
Ich sage nein.

Moncada.

So habe ich Euch denn Nichts mehr zu sagen. Ich werde mich zurückziehen. Aber zuvor wünsche ich dem Kaiser melden zu können, dass Ihr den Stand der Dinge und den Umfang Eurer Verantwortlichkeit wohl kennet. Geruht, allerheiligster Vater, Euch anzusehen, was vorgeht.

Er öffnet ein Fenster, das nach der Stadt geht.

Betrachtet Euer Werk! Schaut hin und sagt, ob Ihr wollt, dass das so fortgehe.

Der Papst.

Ja! Ich will hinschauen, ich will Eure Frevel am Heiligen sehen! Alles, was Ihr seit Monaten verfügt, ins Werk gesetzt, im Schilde geführt, angezettelt habt! Ja! ich will hinschauen! Glaubt nicht, dass ich ein zimpferliches Weib sei! Ich kann in Musse die ganze Pracht-Ausstellung Eurer Verbrechen sehen! Ich will nicht schwach werden, nicht weinen! Wohlan! ja, ich will hinschauen, ich schaue hin!... Ein Mann, den man verfolgt!... sie reissen ihm mit einem Hellebardenstosse den Leib auf!... Gewiss, ich sehe es!... Ueber Wessen Haupt wird sein Blut kommen?... O, mein Gott! Weiber, Kinder, von dem Soldatenpöbel Eurer zügellosen Buben gepeinigt! O, welche Schändlichkeit!... lasst mich sehen... es ist entsetzlich!... Mönche... geschlagen... blutüberströmt... Ach! es ist nicht möglich! es ist nicht möglich! Cardinäle, Greise im Purpurgewande... in Ketten gelegt, niedergeworfen, über das Pflaster geschleift, geschlagen!... O, nein... nein... ich will Nichts mehr sehen... Welch entsetzlicher Traum!...

Er wankt und will auf einen Lehnstuhl fallen. Don Hugo de Moncada verneigt sich und geht.

Eine Strasse.

Pikenträger, Schützen, Schweizer.

Erster Pikenträger.

Wir brauchen einen Menschen, der uns die Beute nach Hause trägt. Ihr wollt doch diese Kästen nicht auf Eure Schultern laden?

Ein Schweizer.

Es wäre besser gewesen, den Burschen zu verschonen. Er würde uns als Lastthier gedient haben.

Erster Schütze.

Es ist immer ein Vergnügen, eine Kugel in irgend Jemandes Kopfe einzuquartieren; ich bedaure meinen Schuss nicht.

Zweiter Pikenträger.

Ausserdem rächen wir unsern Feldherrn; und da die Römer ihn getödtet haben, tödten wir die Römer! Hört mal an! Da ist eine Thür, die noch nicht eingeschlagen ist!

Die Schweizer.

Schlagen wir sie ein!

Die Soldaten hauen mit ihren Büchsenkolben und Hellebardenschäften auf die Thüre ein. Sie öffnet sich; es erscheint Rosso.

Die Soldaten, ihn schlagend.

Wie, Hallunke, Du machst nicht auf, wenn man dich besuchen will? Du verdienst eine Lection! Räumt das Haus aus!

Rosso.

Ihr Herren, ich habe wenig Geld, es ist Euer! Aber ich bin Maler und bitte Euch, meine Zeichnungen und meine Kunstgegenstände nicht zu zerstören.

Zweiter Armbrustschütze.

Du wirst sehen, welch ein Aufhebens wir von Deinen Kunstgegenständen und von Dir selber machen! Zieht ihn ganz nackend aus! Das gibt einen Spass, wenn wir ihn als Mauthier benutzen, und er fühlt dann den Stock um so besser.

Die Soldaten.

Sehr gut! Nackend wie ein Wurm! und tüchtig Fusstritte!

Rosso.

Ihr Herren! ich flehe Euch an!

Dritter Pikenträger.

Du sagst, dass du Maler bist?

Rosso.

Ia, ich bin Maler.

Dritter Pikenträger.

Mir dünkt es war ein Maler, der den Connétable getödtet hat. Wir wollen Dir's gerade so machen!

Ein Schweizer.

Den Teufel nein! Es ist ausgemacht, dass er die Kästen tragen soll! Erst darnach wollen wir ihn tödten; aber das Haus auf der Stelle plündern!

Die Soldaten.

Wohl gesprochen!

Während ein Theil der Kriegsleute Rosso seine Kleider abreisst und ihn schlägt, wird das Haus verwüstet, die Gemälde zerrissen, die Fetzen von Zeichnungen fliegen mit den Trümmern von Hausgeräthen und Behängen zu den Fenstern hinaus, dann geht das Haus in Flammen auf. Ein Officier geht vorüber.

Der Officier.

Was thut Ihr diesem Manne?

Die Soldaten.

Nichts. Er hat die Güte uns Kisten zu tragen, die wir eben gekauft haben.

Rosso.

Herr, ich beschwöre Euch, rettet mich! Ich bin ein Maler, ich bin Rosso! Da habe ich eben alle meine Werke verloren.

Der Officier.

Lasst diesen Unglücklichen los, gebt ihm seine Kleider wieder! Der Hauptmann Georg Frundsberg befiehlt Euch, zu Euren Fahnen zurückzukehren. Ihr hört die Trompeten zum Sammeln blasen? Vorwärts! Lasst diesen Mann, sage ich Euch!

Ein Landsknecht.

Und ich, ich sage Dir, dass ich Dich ganz und gar nicht kenne, verstehst Du? Bist Du mein Hauptmann? Nein! mein Lieutenant? Nein! Wer steht mir dafür, dass Du nicht der Papst in Verkleidung bist?

Die Soldaten.

Das ist auch wahr! Was quatscht er da?

Der Officier.

Ich habe den Befehl der Generale.

Die Soldaten.

Der Teufel soll Deine Generale holen und Dich dazu, verstehst Du, Herr? Mach' Dich fort oder Du wirst was erleben! Der Officier zieht sich zurück.

Ein Pikenträger zu Rosso.

Und Du, wenn Du Dich gegen irgend Jemand beklagst, so bekommst Du meinen Dolch mitten in die Brust; Du verstehst hoffentlich? Marsch, Du Lump! Die Soldaten schleppen Rosso fort und schlagen noch mehr auf ihn ein.

Florenz.

Ein öffentlicher Platz.

Cellini.

Nun! was geht hier vor?

Zahlreiche Stimmen.

Wir jagen die Medici wieder weg! Hoch die Freiheit von Florenz!

Cellini.

Ich für meinen Theil komme von Rom, und habe dort schöne Dinge gesehen!

Das Volk.

Ist der Papst befreit?

Cellini.

Er ist gefangen wie eine Ratte in der Falle. Sie lassen Nichts in die Engelsburg zu ihm hinein; und von was er und die Seinen leben, das mag Gott allein in seiner Allbarmherzigkeit wissen. Kurz, sie sterben Hungers, und während dessen fahren die Kaiserlichen fort, Alles zu zerstören.

Das Volk.

Ihr habt's mit eigenen Augen gesehen?

Cellini.

Ich komme daher. Ich habe auf den verlassenem Plätzen, über die taumelnden Schrittes und in wilder Unordnung betrunkene Soldaten ziehen, Leichenhaufen zur Rechten, Leichenhaufen zur Linken gesehen; an einem Eckstein einen Mann im Verscheiden, an einem andern ein Weib, in sich zusammengesunken, die Arme matt herabhängend. Gesehen habe ich die Thüren der Kirchen eingeschlagen, die Chorhemden, Stolen, Messgewänder in schmutzigen Lumpen über das zerbrochene Estrich der Basiliken schleppend, oder sich in elenden Fetzen an die Gitterspitzen in den Kapellen der Seitenschiffe hängend, und die Leuchter zerschlagen, und die Lampen der Altäre erloschen, und die Altäre selbst ungeworfen, voller Glastrümmer, Flaschenscherben, Schinkenknochen — schmutzige Reste der Schmauserei der Freibeuter —; ich habe weiter die Statuen zerbrochen, die kostbarsten Gemälde vom Eisen der Piken zerrissen gesehen; und nun gar die Misshandlungen, Beschimpfungen, Schläge, womit die erlauchtesten Cardinäle, Erzbischöfe, Bischöfe, Datare, Protonotare heimgesucht worden sind: es verlohnt nicht der Mühe, Euch davon zu sprechen. Es ist etwas so Gewöhnliches, dass, wenn an den verödeten Gassenecken einer dieser hochehrwürdigen Herrn von ehemals vorbeikommt, den irgend ein angerissener schlechter Landstreicher von Bogenschützen zaust, und das Echo den Schall der Ohrfeige, die auf eine ehrwürdige Wange gefallen ist, zurückwirft, man nicht einmal den Kopf wendet, um Näheres davon zu erfahren.

Das Volk.

Welch ein Elend! Welch ein Elend! Wir haben der Habsucht und dem Hochmuth der päpstlichen Gewalten geflucht! Aber musste soviel uralte Grösse und Wohlfahrt unter so gemeinen Füßen zertreten werden! Was sagt der Kaiser zu diesen Abscheulichkeiten?

Cellini.

Der Kaiser, heisst es, weint in seinem Palaste im fernen Spanien und wehklagt über die Schmerzen des Nachfolgers der Apostel; er ordnet Gebete an, damit ein so unerhörtes Aergerniss ein Ende nehme; übrigens aber hütet er sich wohl, ihm ein Ziel zu setzen, und will eben Den auf den

Knieen sehen, dem der Erdkreis ehrerbietig den Schuh küsst. Ein einziger Mann hat bei dem Allen den Ruhm Italiens hochgehalten und sich einen Namen erworben, der nie untergehen wird.

Das Volk.

Wer ist der Mann, von dem Du redest?

Cellini.

Ich bin es selbst, ich allein, der ich Rom im Voraus für seine Leiden gerächt habe, denn ich habe mit einem Schusse meiner unfehlbaren Büchse den Connétable von Bourbon getödtet, und Ihr wisst, dass ich neben Michelangelo der grösste Künstler des Jahrhunderts bin. Jetzt, wo Ihr vernommen habt, was meine Augen gesehen, gebt nun Ihr mir Auskunft, was hier vorgeht.

Das Volk.

Florenz ist frei, und wenn es mit Muth und Tugend nicht dahin gekommen ist, dass sie nur noch flüchtige Worte bedeuten, so werden wir nie in die alte Knechtschaft zurückkehren! Savonarola, der heilige, grosse, erhabene Bruder, hat nicht vergebens unter uns gelebt! Seine geringsten Worte sind lebendig geblieben! Alle seine Grundsätze leben wieder auf, und dieses Mal soll es Niemanden wieder möglich sein, uns zu verblenden! Was Savonarola angeordnet hat, wir wollen es ausführen, und Nichts soll es fortan zerstören. Wir kennen unsere Feinde genau; ein Medici als Papst will uns nicht wohl; aber was vermag er? Der Kaiser wird sein erzürntes Angesicht gegen uns wenden; aber er blicke nur nach Osten, da wird er sehen, wie die Türken seine kaiserlichen Staaten bedrohen; näherbei breiten die Venetianer sich über die Romagna aus, und wenn er sich nach Norden zu umschaute, so gewahrt er die Franzosen: die kommen zurück, ihren Unstern von Pavia vergessend und von einem brennenderen Eifer erfüllt als zuvor. Das sind unsre Freunde, das unsre Rächer, das unsre Stützen! Für immer soll leben die Freiheit von Florenz!

Cellini.

Kinder, zählt auf mich! Ich weihe Euch mein Schwert, der Erdkreis weiss, was es gilt! Ohne Zweifel ist Euch auch wohl bekannt, wie eifrig Franz I. auf meinen Rath hört! Ich wiederhole es Euch, zählt auf mich! Florenz ist für immer seine eigene Herrin; kein Fürst, kein Tyrann soll es fortan betreten!

Das Volk.

Hoch Florenz!

An einer Strassenecke.

Machiavelli, die Hände auf dem Rücken, sieht die Menge unter Freudengeschrei vorbeiziehn.

Machiavelli.

Welch ein Lärm! Wie sie brüllen! Wie sie singen! Wie ihre Augen funkeln! Wie das Wort Freiheit sie berauscht! Man könnte glauben, es wäre das erste Mal in ihrem Leben, dass sie es aussprechen und sich so aufregen! Der Vogel lebt in der Luft, der Fisch im Wasser, und das Pack im Spektakel.

Eine Bande zieht vorbei, welche unten an einer Schnur ein Wappenschild der Medici durch die Gosse schleift. Trommeln, Trompeten; die Menge läuft singend hinter Benvenuto Cellini her, der eine Fahne schwenkt.

Cellini, aus Leibeskräften schreiend.

Florenz soll leben!

Die gesammte Menge.

Florenz soll leben! Tod den Medici!

Cellini.

Herr Machiavelli! Ihr seid ein grosser Bürger! ein Freund Savonarola's!

Die Menge.

Hoch Savonarola! Hoch Machiavelli! Hoch Cellini!

Cellini.

Bürger, Ihr seid göttlich! Volk von Florenz, Du bist ein grosses Volk! . . . Machiavelli, Ihr kommt mit uns? Wir wollen Euch auf den Händen tragen! Ihr habt in den Kerkern der Tyrannei gelitten!

Die Menge.

Ja! ja! Wir wollen ihn auf den Händen tragen! im Triumph!

Machiavelli.

Meine Freunde! ich danke Euch! Gewiss, mein Herz fliesst über von Erkenntlichkeit! Aber ich bin alt! ich bin krank! ich fühle mich zu Nichts gut und bitte Euch, mich in Frieden zu lassen! Uebrigens, hoch Florenz! hoch die Freiheit! hoch das Volk! hoch Herr Cellini! . . . Ich weiss nicht, ob ich noch was Anderes rufen muss.

Cellini.

Vorwärts, Kinder! vorwärts mit Muth, mit unbezwinglicher Kraft an die Verfolgung unsres Werks! Feuer in's Ballhaus, wo die Despoten sich übten.

Die Menge.

Ja! stecken wir das Ballhaus in Brand!

Machiavelli.

Das ist ein ausgezeichnete Einfall! Steckt das Ballhaus in Brand! Ohne das kann die Freiheit nie zu Stande kommen!

Cellini schwingt seine Fahne, und die ganze Menge entfernt sich, mit denselben Rufen, demselben Geschrei, Trommelschlägen, Trompetensignalen, und immer ein Wappenschild unten an einer Schnur schleifend.

Machiavelli.

Es ist weiser, die Menschen als unthätiger Zuschauer zu betrachten, als sich in ihre Händel zu mengen. Ich wundere mich gar nicht über das lebhaft Gefallen vieler Leute an Verschwörungen, Aufständen und Empörungen. Von allen Glücksspielen ist dies unstreitig dasjenige, das die meisten Kräfte in Bewegung setzt. In jeder Minute ein unvorhergesehener Zwischenfall! Man athmet eine unermessliche Hoffnung auf unerklärliche Dinge; man redet, man schreit, man kommt in Wallung, man denkt an Nichts in der Welt, und trinkt und trinkt und trinkt ohne anzuhalten aus einem Becher voller Aufregungen, deren Geschmack beständig wechselt! Da seht diesen Benvenuto, diesen ausgesuchten Schwätzer, diesen Prahlhans sonder Gleichen! Er hat nicht eine Tugend; aber er ist voller Geist; er vergnügt sich in diesem Augenblick wie ein Gott, er glaubt nicht das geringste Wort von Dem, was er da brüllt, und kümmert sich um die Freiheit von Florenz gerade soviel wie um die von Abessinien; aber er vergnügt sich, das ist die Hauptsache. Michelangelo tritt auf.

Michelangelo.

Ihr da, Meister Niccolo? Ich freue mich Euch zu sehen; seit Jahren war mir dieses Vergnügen nicht vergönnt; Ihr scheint mir bleich und abgezehrt.

Machiavelli.

Mein alter Kamerad, ich bin wie ein Musikinstrument, dem der Boden eingeschlagen ist. Sie haben zu oft darauf getreten. Einige Saiten geben noch Töne; die meisten sind zerbrochen; der Rest ist verstimmt. Ich denke mit einiger Freude an die Wahrscheinlichkeit, binnen Kurzem diese sterbliche Hülle zu verlassen, die mir so schlecht kleidet.

Michelangelo.

Ich begreife Euren Ekel. Aber reden wir nicht von einem solchen Thema; wir würden uns nur zu gut verstehen. Was soll denn aber aus Italien werden? Wohin steuert es? Ich habe Rom verlassen, um nicht in die Hände der kaiserlichen Vandalen zu fallen; ich komme nach Florenz und finde dort Alles in Verwirrung, und eine neue Umwälzung nach unzähligen andern. Die Franzosen, die den Papst nicht zu vertheidigen noch irgend etwas Erspriessliches für uns und für sich selber zu thun wissen, haben eben Pavia mit Feuer und Schwert heimgesucht; überall tödtet man

und tödtet und tödtet . . . Ich weiss, dass man in unsern jungen Jahren ebenso tödtete . . .

Machiavelli.

Mit einem grossen Unterschied: damals erstand das Leben aus dem Tode, und heute ist, was aus dem Tode ersteht, ein anderer Tod. Versteht Ihr mich?

Michelangelo.

Ja . . . so ziemlich.

Machiavelli.

Nun, so hört! Zur Zeit, da wir jung waren, Ihr und ich, hinderten die Plünderungen, die Blutbäder, die Gewaltthaten jeder Art Italien, das gleich uns jung war, mit nichten gross zu werden und mit neuen Kräften neue Reize zu gewinnen. Dem ist nicht mehr so. Beachtet Ihr wohl, dass die Angelegenheiten der Italiener damals von Italienern besorgt wurden? Jetzt sind es die Franzosen, die Kaiserlichen, die leiten, säen, pflügen und ernten. Ehedem rief man die Barbaren zu Hülfe, sehr mit Unrecht ohne Zweifel! aber man betrachtete sie als Hülfsstruppen, von denen man sich über kurz oder lang, nach der Niederlage und dem Untergange des feindlichen Landsmanns, zu befreien gedachte. So haben die Sforza, der Papst, die Venetianer der Reihe nach die Könige Karl VIII., Ludwig XII. und Ferdinand von Aragon herbeigerufen. Der Valentino hatte keinen andern Gedanken. Die Gegner, die noch so widerstreitenden Ansichten und Bestrebungen huldigten, kamen in diesem Punkte überein, und das konnte man ihnen zur Ehre anrechnen. Jetzt sind der Papst, die Mailänder, die Florentiner, die Leute in Neapel, nur Gliedermänner, deren Fäden Franz I. und Karl bewegen, und unser Werth ist nur Scheidemünze, welche den der beiden grossen Monarchen vollmacht.

Michelangelo.

Wir sind Provinzialen geworden, die man unterworfen hat oder unterwerfen wird.

Machiavelli.

Schlimmer als Das. Wir sind Greise, die vom unmässigen Wüthen aller Leidenschaften erschöpft sind; reich, daher man uns plündert; gewandt, daher man uns arbeiten lässt; gefeiert, daher man uns unseren Ruhm stiehlt; gelehrt, daher man unsere Wissenschaft einsaugt, um sie anders wohin zu verpflanzen. Wir sind verlorene Leute, und keine Schmach, die die Tiefen der unsrigen erschöpft.

Michelangelo.

Erinnert Ihr Euch, was Ihr uns eines Tages in der Sixtina sagtet, Francesco Granacci und mir?

Machiavelli.

Ich urtheilte damals nach den Wahrscheinlichkeiten und glaubte den heiligen Stuhl dazu bestimmt, alle Erbschaften in seiner Hand zu vereinigen. Ich ahnte nicht, dass Karl der Fünfte gälte, was er gilt, noch selbst Franz I.; der Erstere ist der wahre Papst! Er will weder Reform, noch Verbesserung, noch Veränderung. Er will den Fortbestand der alten Welt mit ihren erstorbenen Verdiensten, ihrer geschäftigen Abgelebtheit, und während er den unfähigen Papst und den ohnmächtigen Hof von Rom mit Füßen tritt, ist es doch gerade die Erhaltung und der Sieg dieser Unfähigkeit und dieser Erniedrigung, die er zu sichern beschlossen hat. Aber glaubt mir, Michelangelo, glaubt mir: wir werden unzweifelhaft unter seinen Schlägen zu Grunde gehen, denn er hat einen starken Arm; aber er wird zu Grunde gehen wie wir; er wird weder die Ketzerei, noch den Geist der Zuchtlosigkeit, noch ihre Folgen ersticken; der unerbittlichste Wille kann die Wasser der Ströme nicht über die Abhänge zurückerstücken, von denen sie schon herabgestürzt sind.

Michelangelo.

Trotzdem seht! Was Florenz angeht, so gibt der Stand der Dinge Euch nicht Recht! Noch einmal sind die Medici fortgeschickt, und die Stadt kehrt zu ihrem alten republikanischen Glaubensbekenntniss zurück! Das Andenken des Bruders Geronimo leuchtet wieder auf wie die heilige Lampe, die vor den Tabernakeln brennt. Man beruft sich auf die Weisungen des Reformators; man erinnert sich seiner Worte, man stellt seine Verordnungen wieder her, und heute wird der Papst nicht, wie vor Zeiten Alexander, den Tod unsrer Lehren über uns verhängen. Er hat viel zuviel zu thun! Wie will er sich selbst retten? Können wir uns nicht mit dem Kaiser verständigen und ihm die für ihn so wenig bedrohliche Erhaltung der Vergangenheit, die wir wieder lebendig werden lassen, verdanken?

Machiavelli.

Ich sage Euch, dass das Vergangene nie wieder lebendig wird. Der Papst wird gewiss weidlich vom Kaiser gequält; der Kaiser hält ihn gefangen, hungert ihn aus, geißelt ihn aus Leibeskräften . . . Aber seht Ihr nicht, weshalb? Weil sie alle Beide derselben Sache dienen, und weil der Kaiser seinen Gefährten mangelhaft und träge findet. Wenn er ihn gefügig gegen seinen Willen gemacht hat, wird er diesem armen Papste nur Gutes wünschen; des armen Papstes Sache ist genau die seinige! Er würde lieber an seiner Stelle den Hadrian VI. sehen, den er hatte wählen lassen, einen unwissenden Priester, fanatisch wie er selbst, gierig nach Despotismus in jeder Gestalt; aber er hat ihn nicht mehr, und wohl oder übel wird er sich mit dem Medici abfinden müssen. Deshalb wird er Euch eines Tages die Verwandten Clemens' VII. zurückführen und sie, damit sie nicht wieder fallen, mit einer Gewalt bekleiden, deren Lorenzo der Prächige

sich nie erfreut hat, und dann werdet Ihr, arm, schlecht, erbärmlich, unwissend, verdorben, verächtliche Wetterfahnen, die Ihr seid, traurige Marionetten der Freiheit, die Unterthanen eines fürstlichen Bedienten werden, und folglich die Verworfensten unter den Elenden.

Michelangelo.

Ihr sprecht herb, Meister Niccolo; Ihr selbst werdet unter den Leuten sein, die Ihr so sehr verachtet.

Machiavelli.

Ich werde nicht darunter sein. Der Tod hält mich beim Kragen. Er wird mich mit dahin nehmen, wo es Nichts zu erröthen gibt. Möchte ich in der künftigen Welt niemals einem Florentiner begegnen! Hört sie schreien, diese Elenden, so reich an Stimme und so arm an Hirn! Seht sie vorbeiziehn! . . . Nicht ein Einziger hat in den Kreislauf der Bluththeilchen, die in seinen Adern fliessen, jemals einen ernsthaften Gedanken sich mischen gefühlt, hat jemals beherzt an Das geglaubt, was er that! Ihnen geht es nur um die Aufregung und um die geschwätzigte Nichtigkeit!

Michelangelo.

Was Ihr sagt, ist übel, Niccolo. Ihr leidet an Leib und Seele; das ist eine Entschuldigung; aber, ich bin Dessen gewiss, Ihr liebt trotzdem Euer Vaterland, dies Florenz, so unglücklich durch die Schuld seiner Kinder, das darum doch nicht weniger eine grosse, eine edle Stadt ist, ruhmgekrönt, Mutter vieler Helden, Mutter unsterblicher Künstler, und das seine der-einstigen Heimsuchungen, wenn Ihr wirklich wahr in der Zukunft läset, Euch nur noch theurer machen müssen.

Machiavelli.

Ich hasse diese schönen Sätze, deren Lügenhaftigkeit noch grösser ist als ihr Wohlklang. Wenn es wahr ist, dass Florenz aus seinem Schoosse Helden hat hervorgehen sehen, so ist es eine Rabenmutter; es hat das Unmögliche gethan, sie zu zertreten; wenn es Das nicht gekonnt hat alsobald, wenn ihr Werth sich seinen Blicken enthüllt hatte, so hat es sie gequält, geplündert, verjagt . . . Denkt an Dante und viele Andere . . . Und ich, ich will zu ihr sprechen, zu dieser Schamlosen: Verflucht seist Du, Florenz, im Namen der Helden, die Du aus Deinem Schoosse geboren und verschlungen hast wie ein Thier der Wildniss! Florenz lieben, ich! Ich hasse es! Und auch Ihr solltet Das thun, denn nicht nur einmal hat es Euch gezwungen, aus seinen Mauern zu fliehen! Wenn Ihr nur Florenz gehabt hättet, um für Euch zu sorgen, es würde Euch in Eurem eigenen Genie erstickt haben!

Michelangelo.

Und dennoch liebe ich es und werde ihm dienen.

Machiavelli.

Ihr werdet Nichts dabei gewinnen, so wenig wie es selbst; aber übrigens ist es möglich, dass Ihr auch nicht sonderlich viel dabei verliert! Ihr seid Michelangelo! Ihr liebt Florenz, das ist eine noble Passion; Ihr habt Florenz nicht nöthig. Euer Aufenthalt ist in Rom, und wenn Rom noch ferner für Euch wegfiel, so wäre er in Venedig, in Mailand, in Paris! Der Kaiser würde Euch, um seine Staaten zu ehren, eine breite Siegesstrasse aufthun! Ich sage es Euch: Ihr seid Michelangelo. Unterhaltet Euch hier, so lange Ihr Lust habt; Ihr werdet Eure Zeit dabei vergeuden und würdet besser thun, Euch mit Euren Meisterwerken zu beschäftigen; aber man wird sagen: wie hat er sein Vaterland geliebt! Das wird von guter Wirkung in den Blättern Eurer Geschichte sein! Was mich angeht, ich bin kein Künstler, dessen wahres Vaterland die Welt ist; ich bin kein Gelehrter, der allerwärts Ehre und Unterhalt finden kann; ich bin ein elender Beamter des elendesten der Staaten, und ich hasse diesen Staat und hasse Florenz.

Michelangelo.

Ihr seid sehr unglücklich gewesen, und man hat Euch nicht nach Eurem Verdienst behandelt.

Machiavelli.

Ich habe ein Weib, ich habe Kinder; ich bin vom ältesten Blute in Toscana, Ihr wisst es. Ich zähle seit lange mit . . . Es ist kein Brot im Hause.

Michelangelo.

Wahr . . . wahr . . . Es ist eine Schmach!

Machiavelli.

Ich hatte viel gelernt; meine Jugend ist in den Büchern vergraben gewesen; ich habe sozusagen mit der Kindermilch die Weisheit des Alterthums eingesogen, so eilig hatte ich's, zu lernen . . . Was ist aus mir geworden? . . . ein armer Schreiber, Nichts weiter.

Michelangelo.

Meister Niccolo, man ist sehr ungerecht gegen Euch verfahren, und ich begreife die Bitterkeit Eures Herzens.

Machiavelli.

Nein, Ihr begreift sie nicht. Während ich in den untersten Stellungen verblieb und das Ziel der berechtigtesten Hoffnungen beständig hinausgerückt sah, fühlte ich mir jeden Augenblick die Schulter wund gequetscht: man warf mich zur Seite . . . Es war der erste beste Bursche, ein Schelm, ein Erztölpel, ein Mensch ohne Talent, ohne Gewissen, ohne Geburt, der's eilig hatte und vorging. Inzwischen überhäufte man mich mit Verbindlichkeiten; ich erfüllte Aufträge, die bald schwer, bald gefährlich waren; ich

erfüllte sie gut, das nahm nicht Wunder; aber der Strom der Lakaien zog immer fort an mir vorbei, und andre Lakaien sagten zu mir: Bleibt, wo Ihr seid! Ich bin mein ganzes Leben da geblieben, und ich glaube, dass die Demüthigung, der Ekel, der Verdruss, die Empörung, die sich in alle Winkel meines Herzens eingekrallt haben, mir noch empfindlicher gewesen sind als die Armuth.

Michelangelo.

Ach! ach! das Leben ist düster und arg; und wenn ich mich erinnere, was auch ich von der Einfältigkeit und frechen Unwissenheit auszustehen gehabt habe, so begreife ich, was Ihr leidet!

Machiavelli.

Nein, Ihr begreift es nicht. Als der Bruder Geronimo Savonarola seine Lehre predigen kam, war ich ein junger Mann; ich liebte die Menschen, ich liebte mein Vaterland; ich liebte Italien; ich glaubte an die Möglichkeit der Vernunft und an die der Tugend. Ich habe alle meine Kräfte erschöpft, um ihnen ein Nest zu bauen. Was war der Ausgang dieser Hoffnungen? Sprechen wir nicht davon. Da ich trotzdem noch einen gewissen Vorrath von Leichtgläubigkeit besass, so bildete ich mir ein, dass ein fähiger Mensch, so wie der Valentino, ein edles Königreich würde schaffen, weise Gesetze und gute Ordnungen darin einrichten, die Fremden nach Hause schicken können, und kurz, dass dies noch ein wünschenswerthes Ding wäre. Der Valentino ist gescheitert. Heutzutage ist es Sitte, ihn als das entsetzlichste aller Ungeheuer zu behandeln, obwohl er, was besondere wie allgemeine Grausamkeiten betrifft, niemals die Hälfte der blutigen Nutzlosigkeiten sich hat träumen lassen, die Karl der Fünfte ausgeführt hat, die Plünderung Roms unter anderen und die neuerliche Einrichtung der Inquisition; aber der Sinn der Menschen ist so beschaffen, dass er eine gewisse Anzahl Sündenböcke bedarf, um die Verbrechen eines Zeitalters zu tragen; natürlich wählt er nicht die schlimmsten der Wölfe. Er greift diejenigen heraus, die sich am Wenigsten wehren können, diejenigen, welche die Hunde schon zerstückt und erwürgt haben, weil vor Allem er selbst feige ist.

Michelangelo.

Ihr seid zu bitter; freilich habt Ihr das Herz voller Thränen.

Machiavelli.

Nicht eine Thräne steht mir zu Gebote. Ich bin im Gegentheile hoch erfreut, nach Herzenslust zu sehen, wie diese Welt von Elenden, von Narren, von Tröpfen, von Egoisten, die mich in der Stellung eines verhungerten Unterbeamten belassen haben, so gut für sich selbst gearbeitet hat, dass die schmachvollste Knechtschaft an ihrem Leibe bald nur noch der Lumpen sein wird, der das unheilbarste Elend bedeckt! Gott sei gepriesen! Diese Leute da, sage ich, sind noch mehr zu beklagen als ich! Ich sterbe, und

die italienische Welt wird leben, aber vollkommen entehrt. Ihr, Ihr seid grosse Männer, ich meine Euch und Eure Freunde; aber wenn Ihr verschwunden seid, was bald sein wird, so bleiben nur Eure Kopisten, die Euch schlecht kopiren werden; und dann kommen die Affen; die werden Euer Himmelsstürmen in lächerliche Bockssprünge verwandeln, und was Ihr gewirkt, wird damit abgethan sein . . . Gehn wir nach Hause.

Michelangelo.

Ja, gehn wir. Ich will Euch den Arm geben und Euch heimgeleiten. Unter den grossen Männern, von denen Ihr sprecht, habt Ihr Eure Stelle, Niccolo.

Machiavelli.

Mit nichten! Ich bin nur ein Gedankensichter, und der Thatbestand lehrt, dass ich nur ein Träumer gewesen bin. Es ist ein weiter Weg vom Erkennen des Rechten zum Schaffen des Wahren. Aus der Hässlichkeit selbst macht Ihr die unsterbliche Schönheit, wie es Euch gegeben ist, mit dem gemeinsten Thon bezaubernde Formen zu bilden; Eure Welt kann untergehn, Ihr bleibt Gott und lebet. Aber ich? ich habe begriffen, was man versuchen musste in's Leben zu rufen; ich habe gezeigt, was wünschenswerth war. Hat man es ausführen lassen? Nein! Was bleibt von mir? Ein armer tiefgebeugter Mann, der verschwinden wird, und damit abgethan! Um so besser! Gehn wir nach Hause.

Michelangelo.

Ja, gehn wir. Ich an meinem Theile will Euch gestehen, dass ich, mit oder ohne Hoffnung, dem Vaterlande dienen werde; ich denke, was ich kann, zu seiner Vertheidigung aufzubieten, und wenn es unterliegen soll, so werde ich wenigstens eine Pflicht, oder was mir eine solche scheint, erfüllt haben.

Machiavelli.

Scheut Euch selbst nicht, Euer Blut herzugeben; was Ihr bei dieser Gelegenheit, wie bei andren vollführt, wird Euch von der Nachwelt wohl gelohnt werden. Sie wird sagen: Michelangelo, der grosse Künstler, hatte Florenz ganz und gar nicht nöthig, und doch hat er Dies und Das dafür geopfert! . . . Geht hin! Eure Kränze sind bereit; aber ich, wenn ich ein Dummkopf wäre und mich in Das mengen wollte, was vorgeht, so würde man mich dazu anstellen, den grossen Männern, die jede Revolution aus ihrem Schlamme hervorzieht, die Kleider zu bürsten, und am Tage der Niederlage würde man zu mir sagen: Alter Narr! Was kanntet Ihr Eure Genossen nicht besser? Man würde Recht haben. Lebt wohl, Michelangelo. Ich hoffe Euch in dieser Welt nicht mehr wiederzusehen.

Michelangelo, ihm die Hand drückend.

Lebt wohl!

Machiavelli tritt in's Haus und schliesst die Thüre wieder.

Der arme Niccolo blickt nur allzu klar. Gleichviel; ich habe in der

That die Schwingen noch frei, das ist gewiss; ich kann gehen, wohin mir's gefällt. Das Schicksal hat, wenn es auch in Anderem hart mit mir verfuhr, mich wenigstens dem Willen keines Menschen unterworfen. Ich will Florenz vertheidigen, und wenn es Unrecht hat, dies Florenz, so werde ich darum nicht weniger einem Triebe meines Herzens genug gethan haben.

Parma.

Das Franziskaner-Kloster. — Die Kuppel der Kirche; der Pater Guardian; Mönche, ein Kirchenältester von der Domkirche, Correggio.

Der Pater Guardian.

Ich habe Euch Etwas zu sagen, Allegri. Ihr werdet hoffentlich nicht böse werden; ich will nur väterliche Worte an Euch richten, und ganz und gar in guter Absicht.

Correggio.

Seid meiner Achtung versichert, ehrwürdiger Vater; ich weiss, dass ich auf viele Weise Anlass zum Tadel gebe.

Der Kirchenälteste.

Ich will zu ihm sprechen, um so mehr, da meine Kenntnisse in der Malerei sehr in's Gewicht fallen, und es schwer ist, mir in dieser Beziehung Etwas weis zu machen.

Der Pater Guardian.

Ihr seid ein erfahrener Mann, vollkommen erfahren.

Der Kirchenälteste.

Ja, aber besonders in der Malerei; und ich will Euch also sagen, Meister . . . wie ist Euer Name? . . .

Correggio.

Ich heisse Antonio Allegri, und da ich aus dem Dorfe Correggio, einige Meilen von hier, gebürtig bin und dort wohne, so gibt man mir gewöhnlich den Namen meines Aufenthaltsortes.

Der Kirchenälteste.

Ihr müsst also wissen, Meister Correggio, dass Ihr kein Maler seid. Ich brauche zum Beweise dafür nur dieses Farbgewirre, womit Ihr die Kuppel dieser Kirche bedecken zu müssen geglaubt habt.

Correggio.

Ich möchte mir erlauben, Euch darauf aufmerksam zu machen, Herr . . .

Der Kirchenälteste.

Ich verstehe mich auf Malerei, gebt nur die Hoffnung auf, mir Etwas aufzubinden! Es sind darin Arme, die zu kurz sind, Beine, die zu lang

sind, und Nasen, von denen ich lieber Nichts sagen will. Was die Farbe anbelangt . . .

Der Prior.

Hört aufmerksam zu, Allegri; Ihr habt es mit einem sehr unterrichteten Manne zu thun.

Correggio.

Ich höre aufmerksam zu, ehrwürdiger Vater.

Der Kirchenälteste.

Was die Farbe anbelangt, so könnte man denken, dass Ihr die Absicht gehabt hättet, uns eine Schlüssel Frösche aufzutischen.

Die Mönche brechen in Gelächter aus; Correggio erröthet.

Der Prior.

Ich will auf jeden Fall hoffen, dass seine Gottesfurcht ihm nicht erlaubt haben würde, einen solchen Gedanken zu hegen.

Correggio.

Erlaubt mir mich zurückzuziehen.

Der Kirchenälteste.

Solltet Ihr etwa unzufrieden über meine Freimüthigkeit sein?

Correggio.

Da ich nach Eurer Meinung kein Maler bin, Herr, so ist es besser, dass ich meine Arbeit nicht fortsetze, und folglich verzichte ich darauf.

Der Prior.

Ihr wollt Eure Arbeit nicht fortsetzen?

Correggio.

Nein, ehrwürdiger Vater, Ihr könnt sie geben, wem es Euch beliebt.

Der Prior.

Das ist ein unerhörtes Benehmen!

Der Kirchenälteste.

Wisst Ihr, dass man Euch durch die Gewalt der Gerichte zwingen könnte, Eure unpassenden Drohungen zurückzunehmen?

Correggio.

Ihr könnt den Gerichten sagen, was Ihr wollt, aber sie besitzen kein Mittel, mir den Pinsel in die Hand zu stecken.

Der Prior und die Mönche, alle zugleich.

Dann wird man Euch nicht bezahlen!

Correggio.

Gott ist mein Zeuge, dass ich Geld nöthig habe, denn der Mangel ist gross im Hause; thut Nichts! Ich will trotzdem lieber Alles verlieren und

meiner Wege gehn. Ich will Euch nur daran erinnern, dass Ihr mir den Preis für mein Gemälde, Christus am Oelberge, schuldig seid.

Der Kirchenälteste.

Meine Meinung, ehrwürdige Väter, ist, dass Ihr diesen habgierigen Menschen, dessen Liebe zum Gewinn ganz und gar keinen Künstler verräth, kurzer Hand befriediget.

Der Prior.

Meister Allegri, dieser Auftritt geht mir im höchsten Grade nahe. Nie, nein nie, hätte ich bei Euch soviel Stolz und einen so wenig ehrenhaften Charakter vorausgesetzt. Wir wollen Euch vier Thaler für Euer Gemälde geben, um keinerlei Auseinandersetzung mit Euch zu haben.

Der Kirchenälteste.

Der Mann ist glänzend belohnt.

Correggio.

Gebt mir die vier Thaler, dass ich meiner Wege gehe.

Der Prior.

Bruder Honorio, nehmt ihn mit Euch, und zahlt ihm, in Kupfermünze, wohlverstanden, die Summe aus, die er fordert. Ich bin bekümmert, mein Sohn, tief bekümmert, und offen gestanden, das Herz blutet mir ob Eurer Art Euch zu benehmen.

Correggio.

Meine Väter, und Ihr Herr, ich grüsse Euch und bedaure, dass meine Malerei Euch nicht ansteht. Er geht mit Bruder Honorio ab.

Der Kirchenälteste.

Ihr dürft Euch über dieses Aergerniss nicht wundern, ehrwürdige Väter. Diese Leute von Talent sind heftige, choleriche, tolle Wesen, mit denen in Berührung zu kommen äusserst unangenehm ist. Aus dem scheinbaren Grunde, dass sie den Andern überlegen sind, glauben sie sich über sie gestellt; es ist nicht zu ertragen! Und wenn man ihnen nur im Geringsten Wahrheiten zu hören gibt, die ihnen nicht gefallen, so seht Ihr, was daraus entsteht.

Der Prior.

Ich habe in der That immer gedacht, dass die gewöhnlichsten Menschen in vielen Beziehungen den Vorzug vor den . . .

Der Kirchenälteste.

Ungewöhnlichen verdienten . . . Das ist auch meine Meinung. In allen Dingen begünstigt man die Künstler viel zuviel. Wir werden ohne jede Mühe für die Beendigung der Gemälde Eurer Kirche irgend einen braven, bescheidenen, ehrbaren Burschen finden, den man ohne soviel Umstände behandeln kann. Lasst das meine Sorge sein, ich stehe dafür, dass

Eure Kuppel nur um so gefälliger sein wird, wenn sie nach meinen Ideen ausgeführt ist, denn ich male zwar nicht, aber ich verstehe mich vollkommen auf diese Art Geschäfte.

Bologna.

Eine Strasse. — Traurige, flüsternde Bürger und Handwerker sind vor einem Hause versammelt. — Zwei Reisende reiten vorüber.

Erster Reisender.

Was will diese Menge? Warum diese betäubten Gesichter? Was geht hier vor?

Zweiter Reisender.

Ein Unfall, ohne Zweifel. Ihr Herren, lasst uns gefälligst vorbei!

Erster Reisender.

Da sind Frauen in Thränen. Lasst uns nach dem Grunde fragen.

Zweiter Reisender.

Meine Neugier ist ebenso gereizt wie die Eurige. Dieser Schreinermeister sieht aus, als ob er ein gefälliger Mann wäre. Sprecht ihn an!

Erster Reisender, sein Pferd anhaltend und sich über den Hals desselben herabbeugend.

Herr, verzeiht!

Der Schreiner, inmitten einer Gruppe.

Was steht zu Diensten, Herr?

Erster Reisender.

Möchtet Ihr uns wohl, wenn die Frage erlaubt ist, die Ursache dieses Auflaufs mittheilen, und warum so viele Menschen in tiefster Betrübniß?

Der Schreiner.

Ihr kennt ohne Zweifel den Namen der Properzia de' Rossi?

Erster Reisender.

Meint Ihr damit die junge, bewundernswürdige Frau, die so viele schöne Statuen gemißelt hat, darunter die beiden marmornen Engel, die Zierde der Hauptkirche von San Petronio?

Der Schreiner.

Ebendie! Ihr Ruhm erfüllt Italien. Properzia liegt im Sterben.

Zweiter Reisender.

Mein Gott! Was sagt Ihr? So jung?

Erster Reisender.

Wir sind Lombarden, und wir begreifen den gerechten Schmerz der Bologneser.

Zweiter Reisender.

Mein Gott! woran will denn ein Weib, so schön, so vollkommen, sterben? Sie, so glänzend, so bewundert, so glücklich?

Eine Frau, sich heftig mit beiden Händen die Stirne schlagend.

So glücklich! so glücklich! . . . Gerade weil sie nicht glücklich ist, will sie sterben! Der Mann, den sie liebte, verlässt sie!

Im Hause der Properzia.

Ein sehr grosses Zimmer. — Die Vorhänge vor den Fenstern herabgelassen. — Es ist finster. — Properzia liegt auf einem von dem Dunkel, das das Gemach erfüllt, halb verschleierte Bette; sie ist sehr blass; ihr schwarzes Haar überfluthet das Kopfkissen; ihre Arme sind ausser Bette und über den Decken ausgestreckt; die Vorhänge von weissem und grünem Damast sind zurückgeschlagen und um Säulen geknüpft. Auf einem Tische Arzneifläschchen, ein silbernes Wassergefäss, eine vergoldete Schale, nasse und blutige Tücher. —

Der Vater, die Mutter, der Gatte der Properzia. Ein Arzt.

Der Gatte.

Sprich zu mir, Theure! . . . Du leidest? . . .

Der Vater.

Was! willst Du uns nicht ein einziges Wort sagen! . . . Blicke, blick' auf Deine unglückliche Mutter . . . Sie ist da, siehst Du? Der Kummer wird sie tödten . . . Du weisst Das wohl, nicht wahr?

Der Gatte, zum Arzte.

Kommt . . . in dies Fenster . . . ich habe Euch Etwas zu sagen . . . Kommt dahin . . . sprechen wir leise . . . dass Niemand uns hört . . . Gesteht mir ganz offen die Wahrheit. Ich bin ein Mann . . . ich kann Alles hören . . . Ihr wisst, dass ich Muth habe . . . Oh! ich habe viel Muth! Er schluchzt.

Der Arzt.

Nun! nun! beruhigt Euch, Herr Luigi, mein Freund!

Der Gatte.

Ja! Euer Freund! . . . Ach! gewiss! ich habe Freunde nöthig. Sprecht zu mir, wie es recht ist . . . Wie viel Tage werden nöthig sein, bis ich sie wiederhergestellt sehe; ja, sie, da . . . Properzia . . . meine Properzia! . . . Ihr wisst, von Wem ich sprechen will? . . .

Der Arzt.

Ach! armer Herr Luigi . . . ich habe es Euch vorhergesagt . . . ich habe mein Möglichstes gethan . . . Ihr wisst, dass Bruder Bento benachrichtigt ist, und ich höre ihn auf der Treppe, er bringt das heilige Abendmahl.

Der Gatte.

Aber, nicht wahr, Ihr wollt doch nicht sagen, dass . . . ?

Der Arzt.

Herr Luigi, armer Mann! . . . nimmt Abschied von Eurem Weibe.

Der Gatte kehrt zum Bette zurück.

Properzia, mit sehr schwacher Stimme.

Warum sterbe ich nicht?

Der Vater.

Ich verstehe nicht, was Du mir sagst, mein Herzblatt . . . Fühlst Du Dich besser? . . .

Properzia, theilnahmlos.

Ja.

Der Gatte, sich über sie beugend.

Ich bitte Dich nur um Eines . . . mich nicht zu verlassen . . . Verstehst Du mich?

Properzia.

Ja.

Der Gatte.

Du sollst mich Dich lieben lassen. . . . Wenn Du willst, sollst Du mich nicht lieben.

Properzia blickt ihn an, blickt auf ihre Eltern und das Zimmer, und wendet sich halb nach der Wand um. Bruder Bento tritt herein. Er setzt sich an das Kopfende des Bettes.

Bruder Bento.

Properzia, ich habe Euch zur Welt kommen sehen. Ich hege die zärtlichste Zuneigung für Euch . . . Besinnt Ihr Euch darauf?

Properzia.

Nein.

Bruder Bento, zu den Anwesenden.

Entfernt Euch, ich bitte Euch; haltet Euch am anderen Ende des Gemachs. Ich muss allein mit meinem Beichtkinde sein.

Der Arzt.

Macht schnell, Bruder Bento, sie stirbt.

Bruder Bento.

Tochter, liebe Tochter . . . ruhmreiche Tochter! Du hast viel gelitten . . . Sage mir, dass Du bereuest . . . und Alles wird Dir vergeblich sein! Sprich schnell, sprich, um Deiner ewigen Seligkeit willen . . . ich beschwöre Dich darum! . . . Ach! allerheiligste Jungfrau! Sie wird keine Zeit haben . . . ihre Augen werden trübe!

Properzia wird unruhig, und ihre ausgestreckten Hände scheinen Etwas zu suchen.

Properzia, mein Kind, nicht wahr, Du bereuest . . . Du bereuest? . . .

Properzia.

Ich weiss nicht! . . .

Sie stirbt.

Venedig.

Die Werkstatt Tizians. — Gemälde, vollendet oder im Entwurf. Tizian, alt, mit langem, weissem Bart, ein Käppchen von schwarzem Sammt auf dem Haupte, in ein Gewand von rothem Taffet gekleidet, eine goldene Ritterkette um den Hals; er sitzt in einem Lehnstuhl; neben ihm Aretino, das Gesicht voll Feuer, lebhaft, geistvoll, vornehm; grosse Beweglichkeit der Geberden.

Aretino.

Mein Freund, ich habe Euch in meiner letzten Epistel an den Kaiser genannt. Vor einem Monat habe ich Euch brav gelobt in den Versen, die ich an den Papst gerichtet, und die mir, beiläufig, nicht genügend bezahlt worden sind, so dass ich Euch noch braver in denen loben werde, die ich an den König von England schicken will, was Paul III. immer verdriesst, wie auch Clemens VII. jedes Mal böse wurde, wenn ich eine Lobrede auf diesen ketzerischen Monarchen veröffentlichte . . . Aber warum knausert der Hof von Rom mit mir? Kurz, Ihr werdet mich verbinden, wenn Ihr mir ein zwanzig Goldthaler gebt.

Tizian.

Ihr habt da ein wunderbares Gewerbe erfunden, Meister Pietro. Mit drei Blättern Papier, auf die Ihr in Eurem Style einige plumpe Schmeicheleien hinwerft, unterstützt von einem halben Dutzend Lügen an die Adresse von Hinz oder Kunz, gewinnt Ihr mehr Geld als irgend ein Dichter, Gelehrter oder Doctor jemals in dreissig Jahren voller Nachtwachen und schwerer Arbeit hat aufsammeln können.

Aretino.

Wisst Ihr warum?

Tizian.

Weil die Menschen das Lob lieben.

Aretino.

Und die Beleidigung fürchten. Ich kratze ebenso gut als ich lieblose, und Niemand ist sonderlich erbaut davon, wenn er seinem Namen, Dank meinen fliegenden Blättern, die ganz Europa begierig aufnimmt, mitten in einem Morasthaufen kleiner Lästereien, an deren Wahrheit mir wenig gelegen ist, begegnet. Wer bezahlt, wird gelobt; wer nicht bezahlt, wird lustig heruntergerissen, und die Leser glauben ohne Unterschied, was ich drucke. Aber was wollt Ihr mir für meine letzten Briefe geben?

Tizian.

Zehn Goldthaler.

Aretino.

Ihr werdet mir zwanzig geben, Herr und Freund, und nicht noch obendrein die Stirn runzeln. Was Teufel! mir scheint, dass ich Euch genug hübsche Aufträge, genug Portraits einbringe! Ich komme Euch nicht theuer.

Tizian.

Meinetwegen! Aber Ihr thut mir den Gefallen, auch von Zeit zu Zeit zu sagen, dass alle die Spitzbuben, die heutzutage in Venedig in Malerei machen, nicht Das werth sind, was die Dummköpfe nachsprechen.

Aretino.

Ich nehme an, dass die Namen Veronese's, Tintoretto's, Bassano's, bei dieser Gelegenheit von mir in die Feder genommen werden sollen, inmitten von Beiwörtern, die ihnen kein Vergnügen machen werden?

Tizian.

Gewiss! Es sind das Leute, die aus meiner Werkstatt hervorgegangen sind. Sie haben sich gegen mich auf das Unanständigste betragen, und ich finde es miserabel, sie, wie Das vorkommt, ihre Arbeiten zum Schaden der meinigen verkaufen zu sehen, einzig weil sie mir gewisse Kenntnisse gestohlen haben, die ich nicht die Absicht hatte ihnen mitzutheilen. Jedoch nicht um diese Ignoranten handelt es sich in erster Linie.

Aretino.

Ich will Euch nicht verhehlen, dass nach meiner Meinung diese Ignoranten doch ganz hübsche Sachen machen; aber dessenungeachtet will ich alles Ueble was Ihr wollt von ihnen sagen, wie auch von dem Andern, dessen Namen Ihr mich wissen lassen müsst.

Tizian.

Der Andere ist Paris Bordone. Ich bin von diesem Landstreicher thatsächlich beschimpft worden.

Aretino.

Beschimpft? Wie meint Ihr das?

Tizian.

Wie ich das meine? Ihr setzt mich in Erstaunen! Hat er nicht, der Taugenichts, der Bettler, durch Ränke die Minoriten-Kapelle von San Niccolo zu malen bekommen? Denkt Ihr, dass ich eine solche Unverschämtheit ertragen werde? Ein elender Handlanger, der keine achtzehn Jahre alt ist, sich eine Kapelle geben lassen, wenn ich, ein Alter, ein Mann, ich darf wohl sagen, vollendet in seiner Kunst, ich hier bin? Ich will die Kapelle malen, und ich will nicht, dass irgend Jemand in Venedig mir in's Gehege kommt.

Aretino.

Die andern Künstler müssen aber doch einige Gelegenheit haben, sich bekannt zu machen und ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ich finde Euch nicht vernünftig, Herr Tizian. Paris Bordone ist freilich ein junger Mann, ja sogar ein sehr junger Mann; Ihr seid der erste Maler der Welt, Niemand bestreitet es; aber wenn ich sehe, dass, Dank Gott, Eurem Talente

und ein Wenig meinen Empfehlungen und Lobsprüchen, Ihr bei Weitem der reichste Künstler Italiens seid, der die Bildnisse aller Potentaten anfertigt und wieder anfertigt und der bei allen Unternehmungen dabei ist, so finde ich Euch ein wenig hart, wenn Ihr nicht wollt, dass die andern Maler ihre Virtuosität neben der Eurigen versuchen.

Tizian.

Das sind Redensarten. Wenn ich mich nicht in Acht nähme, so würden diese schamlosen Ränkeschmiede, die jeden Augenblick mit schlechten Pinseln ankommen und versuchen, sich ans Tageslicht zu drängen, mich schnell vergessen gemacht haben, und dann würde ich Hungers sterben. Lasst diese Reden, womit Ihr mich belästigt, und wisset, dass ich, so lange ich lebe, wenn ich es vermag, keinen Mitbewerber, keinen Nebenbuhler dulden werde. Wollt Ihr mir helfen, ja oder nein?

Aretino.

Gesteht nur, dass Ihr ein schrecklicher und wahrhaft unbarmherziger Mensch seid. Wieviel Kummer habt Ihr Giorgione nicht verursacht! Er ist daran gestorben! Während Eures glücklicherweise sehr langen Lebens seid Ihr der Urheber vieler Meisterwerke, aber nicht weniger böser Streiche, die Ihr Euren Gegnern gespielt habt, geworden. Und wer sind Eure Gegner? Ihr habt es soeben ausgesprochen: alle Diejenigen, die in Venedig einen Pinsel führen.

Tizian.

Ich will Euch zwei Rothstift-Zeichnungen geben; sie sind da, in dieser Mappe, und jede ist zum Mindesten vierzig Goldthaler werth. Ich will sie Euch geben, sage ich, aber Ihr seid mir dann in dieser Geschichte mit Paris Bordone nach meinem Gefallen behilflich. Ich will, dass man ihm die Kapelle der Minoriten wieder abnimmt.

Aretino.

Ihr gebt mir die beiden Zeichnungen?

Tizian.

Ich gebe sie Euch, und ich meine, dass das ein ansehnliches Geschenk ist.

Aretino.

Schliesslich liegt mir wenig daran, ob dieser Bordone sein Glück macht oder nicht. Das ist nicht meine Sache. Ich werde gegen ihn schreiben, und überdies mit den Vorstehern sprechen.

Tizian.

Der Handel ist abgemacht. Gebt Euch gleich an's Werk. Ich werde mich meinerseits an den Dogen wenden, und wenn ich diesen kleinen Vermessenen fortjagen lassen kann, so wird es ein ausgezeichnetes Geschäft werden.

Aretino.

Es gefällt mir an Euch, dass Ihr in Eurem Alter ebenso herzhaft, ebenso ungestüm seid wie ein junger Mann. Es ist nicht gut Euch missfallen, und ich habe schon daran gedacht, eine Parallele, die Euch zum Gegenstande hat, in der Weise des Plutarch zu schreiben.

Tizian.

Mit Wem wollt ihr mich vergleichen, bitte?

Aretino.

Mit Michelangelo.

Tizian.

Das ist ein guter Einfall; Ihr müsst Das zu Papier bringen, sei es in Versen oder in Prosa, und es in ganz Europa herumschicken; ausserdem, dass mein Ruf dadurch steigen muss, bin ich gewiss, dass ich einige Gemälde mehr dadurch verkaufen werde.

Aretino.

Ich weiss nicht, ob mein Vorhaben einzig und allein zu Eurem Vortheile ist. In dem Maasse, als Ihr alt werdet, werdet Ihr hitziger und bitterer. Es ist nicht gut Euch nahe zu kommen, Herr und Freund; Euch Wahrheiten zu sagen ist das Allerkühnste, das ich mir erlauben kann, ich, vor dem Jeder sich fürchtet, Ihr selbst so gut wie die Andern. Michelangelo im Gegentheil, den ich noch vor wenigen Jahren mit der düstersten Gemüthsart und der sprödesten Laune gekannt habe, wird jeden Tag milder, und in dem Maasse, als er im Alter vorrückt, wird er fast zum Heiligen. Ein Anderes noch fällt mir auf: ich kenne Michelangelo genau, aber ich habe auch Raphael gekannt; ich habe Bramante, Sansovino, Andrea del Sarto gekannt und vielfach das Leben und die Thaten des grossen Leonardo erzählen hören. Alle diese Männer hatten, und diejenigen unter ihnen, die noch leben, haben noch immer die Phantasie von wahrhaft erhabenen Lehren erleuchtet. Sie sind bewundernswürdige Maler, aber auch Weltweise; sie lieben es, den dunkelsten Fragen auf den Grund zu blicken, und sprechen von der Schönheit wie Liebhaber, die beglückt genug darin sind, dass sie sie ohne Schleier im Schoosse des reinen Himmelsblaus geschaut haben. Was Euch angeht, so habe ich Euch niemals in irgend welcher Entzückung gesehen. Ihr seid gewiss der bewundernswürdigste Maler, den die Welt jemals hervorgebracht hat, und Michelangelo weigert Euch einen Platz neben sich nur unter Berufung auf gewisse Schwächen in Eurer Zeichnung: aber Ihr seid ein Maler, der, nachdem er zur Beherrschung Dessen gelangt, was die wahre und lebendige Natur Auserlesenstes in sich birgt, niemals an Das gedacht zu haben scheint, was über sie hinaus liegt, und seinen Geist niemals auf die Suche nach einem Ideal hat ausfliegen lassen.

Tizian.

Ich habe mich wohl davor gehütet. Ich ehre das Verdienst der grossen

Künstler, deren Namen Ihr eben ausgesprochen habt, wie sich's gebührt. Sie haben bewundernswürdige Sachen ausgeführt; sie würden noch mehr gemacht haben, wenn sie nicht einen beträchtlichen Theil ihrer Zeit mit gegenstandslosen Träumereien verloren hätten. Ein Maler soll malen und nicht abschweifen wie ein Professor in seinem Lehrstuhl. Er soll Leiber, Arme, Beine malen, in die Gesichter, die er nachbildet, die gewünschte Beseelung legen, der Farbe mit einem glänzenden Lichtstrahl schmeicheln, sie geschickt mit den lebhaften Schatten umgeben, die sie hervortreten lassen, und er hat, um zum glücklichsten Erfolge zu gelangen, nicht nöthig zu wissen, was Aristoteles gesagt hat, sondern nur, was ein Modell darstellt, dem er dann einige Stücke Kupfergeld bezahlt, und er braucht eine Werkstatt, wo das Licht passend hineinfällt.

Aretino.

Raphael zog es vor, die Urbilder seiner Madonnen in sich selbst aufzufinden, und sein Geist, durch das Nachdenken verfeinert und voll wunderbarer Bilder, Linien, Reliefs, unter denen er wählte, schien ihm der beste der Führer.

Tizian.

Ich, ich ziehe es vor, meine Madonnen auf der Strasse zu finden, und sie auf der Leinwand, wohin ich ihre Ebenbilder übertrage, den ganzen Stolz des wirklichen Lebens athmen zu lassen. Ich gebe den Geschöpfen Gottes ein doppeltes Dasein, denn ich stelle sie, so wie sie sind, mit ihren Bewegungen, mit ihrer Wahrheit, in die Welt der Farben und in das Licht, womit die wirkliche Sonne sie belebt; ich gebe sie so wieder, wie ich sie sehe, und Das gerade ist mein Triumph, dass ich sie sehe, dass ich sie wiedergebe, und es gibt nichts Höheres.

Aretino.

Vergebt mir. Ihr irret Euch ein Wenig. Ich bewundere Euch ohne Zweifel, Herr Tizian, wie sich's geziemt Euch zu bewundern, aber ich bin trotzdem nicht geneigt, den Künstlern von Florenz und Rom die Achtung zu versagen, die ihnen nicht weniger gebührt. Ihr wisst es selbst, sie klagen Euch an, und Michelangelo ist ihr Wortführer! Sie klagen Euch an, in Euren jungen Jahren, ehe Ihr zu malen begannt, nicht genügend studirt zu haben, und daher, sagen sie, die geringe Gründlichkeit der Zeichnung, welche die Werke Eures Genius im Werthe herabsetzt.

Tizian.

Ich spotte dieser lächerlichen Verleumdung, und ich zeichne ebensogut wie die Natur selbst.

Aretino.

Gerade Das machen die Meister Euch zum Vorwurf; Ihr zeichnet ebensogut wie die Natur, und Ihr zeichnet nicht besser. Die Natur deutet

vollkommen an, was man wiedergeben muss, um die Schönheit auszudrücken. Sie gibt es nicht immer; sie ist voller „Ungefährs“; sie hat Ueberfluss an Gedankenfehlgeburten; ihre Schöpfungen sind von irgend einer Seite mangelhaft, und wäre es auch nur durch das Merkmal von Gewöhnlichkeit, wovon sie Nichts, auch nicht ihre herrlichsten Meisterwerke frei erhält; sie ist nicht abzuschreiben in Dem, was sie hervorbringt, sondern nur zu hören in Dem, was sie vorschlägt. Darum sind die Maler von Florenz und Rom gross, weil sie immer das Ideal, das die Natur anrath, und nicht die Wirklichkeit, die sie liefert, vor sich haben.

Tizian.

Zweifelt nicht, dass ich Eure Maximen begreife, Herr Pietro. Ich habe sie selbst geprüft und nach vielen Seiten hin betrachtet. Aber wisst Ihr, dass es eine gefährliche Anmaassung ist, die Hand des einzigen Führers, dem der Künstler sich anvertrauen kann, loslassen zu wollen, um in den Räumen der Phantasie Pfade zu suchen, auf denen dieser Führer Euch nicht folgt? Ich bewundere Raphael, ich bewundere Michelangelo; aber wie leicht ist es, abzuriren, wenn man dem Anspruch Gehör gibt, zu thun wie sie! Betrachtet ihre Schüler! Diese sogenannten Anbeter des Ideals beginnen in unsern Tagen im Dunkeln zu tappen, und ihre Werke zeigen schon das Ergebniss ihres Uebermuthes. Indem sie besser als die Natur, über die Natur hinaus schaffen wollen, geben sie uns Missgeburten und verzernte Wesen, denen der Athem des Lebens fehlt. Zweifelt nicht daran, dass dies Uebel immer zunehmen wird; ich für meine Person halte dafür, dass keine Möglichkeit ist, sich zu irren, wenn man thut, wie ich, und ich bin nicht gesonnen, mich verführen zu lassen. Der grösste Porträtmaler, den die Welt je gekannt hat, bin ich! Meine Nachfolger werden nur in meiner Bahn zu wandeln haben, um des Lobes würdig zu sein.

Aretino.

Ich habe nicht gesagt, dass Ihr nicht bewundernswerth wäret.

Tizian.

Ihr gebt mir zu verstehen, dass ich von geringerem Werthe bin. Ihr täuscht Euch. Ich stehe hinter Niemanden zurück, und sehr mit Recht decken der Kaiser, und mit ihm alle Könige der Welt, alle grossen Herren, meine Gemälde mit wohlverdientem Golde zu. Im Grunde, Herr Pietro, ist doch das Maass des Verdienstes nirgend anders zu suchen, als darin: was man an Gemälden verkauft, und um welchen Preis man sie verkauft. Das ist auch so ziemlich die Mode der Zeit; und sie ist gut. In meiner Jugend hatte man wenig Acht auf diese Wahrheit, und zumal Eure Lieblingskünstler verlangten von sich Uneigennützigkeit. Ihre Schüler und ihre Nachfolger kommen von dieser Narrheit zurück. Sie hängen sehr an den Dukaten und arbeiten für die Dukaten, wie Ihr, wie ich, und ich lobe sie darum.

Aretino.

Die Dukaten sind schön und gut; in grosser Zahl in einer Börse vereinigt, geben sie die lieblichste Musik, die das Ohr umschmeicheln kann. Aber es ist auch angenehm, den Gründen der Dinge nachzugehen. Im Ganzen genommen sind freilich mehr Leute in der Welt im Stande, Eure Methode zu schätzen als derjenigen Eurer Nebenbuhler Geschmack abzugewinnen.

Tizian.

Der Ruhm macht sich bemerklich nur durch die Zahl der Zurufe.

Aretino.

Michelangelo würde nicht Eurer Ansicht sein.

Tizian.

Michelangelo ist auch ein finsterner Mann, der die Wonnen des Daseins nie gekannt hat . . . Lassen wir Das, und versäumt nicht mir Wort zu halten, indem Ihr die Unverschämtheit des Paris Bordone und meiner andern Feinde züchtigt.

Aretino.

Ich werde mich sofort an's Werk machen. Gebt mir dieses Blatt Papier; mit einigen Krähenfüssen, womit ich es bedecke, verleihe ich Erfolg oder Verderben, Ruhm oder Schande, Leben oder Tod, ganz wie es mir gefällt; ich bedürfte nicht einmal des Talentes; ich habe mit der Wahrheit Nichts zu schaffen, ich brauche nur die Eselsohren der menschlichen Maulafferei; Ihr seht dies Blatt Papier da? es wird bedruckt gleich zwei Dukaten werth sein!

Brüssel.

1555.

Der Palast. — Das Kabinet des Kaisers. Karl V., der Infant Don Philipp, König von England und Neapel, vor seinem Vater stehend; dieser sitzt in einem Lehnstuhl von schwarzem Leder.

Karl V.

Für Das, was ich Euch zu sagen habe, Infant Don Philipp, setzt Euch und bedeckt Euch.

Der Infant gehorcht.

Da gewisse Gedanken, die ich seit etwa einem Jahre in mir bewegte, zur Reife gediehen sind, so ist der Augenblick gekommen, Euch davon Mittheilung zu machen. Ich gedenke die Macht, die der Himmel meinen Händen anvertraut hat, niederzulegen und Euch meine Kronen zu übergeben.

Don Philipp.

Euere Majestät hat ohne Zweifel triftige Gründe für eine so schwerwiegende Entschliessung.

Karl V.

Ich bin krank, entkräftet; ich bin müde. Wenn ich die Weise betrachte, wie so viele Monarchen regieren oder regiert haben, so finde ich die Aufgabe, die mir auferlegt wurde, hart. Zudem reden die Thatsachen für sich selbst. Um einen Begriff von Dem zu geben, was mein Leben war, genügt es Euch daran zu erinnern, welche Staaten in diesem Augenblicke unter dem Scepter unseres Hauses vereinigt sind. Das Reich, Flandern, Burgund und Artois, die Königreiche Spaniens umschlingen sich in einem und dem selben Gebinde mit Neapel, Mailand und Sardinien; durch Eure Vermählung mit der Königin Maria habe ich England mit dieser unermesslichen Beute vereinigt; meine Flagge weht auf den Festungen Afrikas, und das unbegrenzte Festland Neu-Indiens gehorcht ohne Widerstand meinen Gesetzen. Um ein so ungeheures Triebwerk zu erhalten, zu befestigen, vorwärts zu bringen, ist mein Leben nur eine immerwährende Reise gewesen. Ich bin neun Mal nach Deutschland, sechs Mal in meine spanischen Erblande, vier Mal nach Frankreich, sieben Mal nach Italien, zehn Mal in die Niederlande, zweimal nach England, ebenso oft nach Afrika gegangen, und elf Mal haben mich meine Fahrzeuge über die Weiten des Meeres getragen, das doch weniger stürmisch war als die Wogen der Händel ohne Ende, die ich beständig überwachen musste. Ich wiederhole es Euch, ich bin müde, und Ihr sollt meine Stelle einnehmen.

Don Philipp.

Gott wolle nicht, dass ich von meinem Gehorsam rede! Ich bin von der Festigkeit der kaiserlichen Willensäusserungen zu sehr überzeugt, um auch nur den leisesten Einwand vorzubringen.

Karl V.

Ihr habt Recht, den Gehorsam, den heiligen, grossen, allmächtigen Gehorsam zu Eurer Richtschnur zu nehmen. Ihr werdet ihn fortan von den Andern verlangen, und es ist nur recht und zu loben, dass ich ihn in diesem Augenblicke von Euch anrufen höre. Ihr habt die beiden wahrhaften Angeln recht erkannt, um die die Welt sich drehen muss, und wenn ich irgend ein Verdienst bei dem ewigen Richter zu beanspruchen habe, wenn ich vor seinem Richterstuhle erscheinen werde, so ist es das, ihre Bewegungen erleichtert zu haben; Alles muss fortan sein: Befehl und Unterwerfung. Es bleibt noch unermesslich viel zu arbeiten, um die Herrschaft dieser beiden Grundkräfte aufzurichten und ringsherum das vollkommenste Stillschweigen walten zu lassen; aber ich habe schon viel gewonnen. Als ich die Leitung der Völker übernommen, da war — die Geschichte muss es Euch sagen — Alles Verwirrung, und unsinnige Sitten, Gesetze, Bevorzugungen, Vorrechte breiteten ihre Anarchie über die christlichen Lande aus: die Adligen verordneten, die Bürger verweigerten, die Bauern, sogar die Bauern in ihren Dörfern, redeten und wollten ihre

Stimmen abgeben und behaupten! Italien, zuchtloser als die übrige Welt, bethört von seiner Wissenschaft und der Schönheit seiner Arbeiten, eiferte, machte einen Höllenlärm, und, die abgeschmacktesten Narrheiten mit den tönendsten Namen belegend, redete es von Wahrheit, Gerechtigkeit, Freiheit und bedrohte selbst den Bau der heiligen Kirche. Deutschland, plumper, störrischer als seine verderbte, glänzende Schwester, überholte es noch; durch die abscheulichen Flugschriften seiner Gelehrten bereitete es die Ungeheuerlichkeit des Lutherthumes vor. In diesem Augenblicke, Don Philipp, hätte die Christenheit naturgemäss ihren Halt bei den Nachfolgern des heiligen Petrus suchen müssen. Aber gerade da breitete sich unglückseligerweise mehr denn irgendwo das Uebel in seiner ganzen Grösse aus. Das Papstthum wandte sich selbst vom Glauben ab; es gefiel sich in den gefährlichsten Erfindungen des modernen Geistes. Wundert Euch also nicht, dass Franz I. wie Heinrich VIII. die calvinistischen und lutherischen Greuel bei sich haben ausbrechen sehen; sie haben, wie Leo X., wie Clemens VII., deren verpestende Einwirkung erfahren; sie haben sich, wenigstens einen Augenblick lang, durch scheinbar nützliche, in Wirklichkeit aber für die Monarchien nicht weniger als für die Religion tödtliche Gedanken bethören lassen. Als sie die Gefahr begriffen, haben sie, zu spät, sich rückwärts geworfen; in ihre Staaten war eingebrochen. Ich für mein Theil bin nicht einen Tag verführt worden, und von der ersten Minute an, wo das Uebel sich kund that, habe ich es beurtheilt, habe es mit den kräftigsten Gegengiften bekämpft. Ihr wisst, wie ich Anfangs, die schnellsten Heilmittel versuchend, die Kirche durch sich selbst habe retten wollen. Ich habe Hadrian auf den Stuhl der Apostel gesetzt. Er ist fast in dem Augenblicke seiner Einsetzung gestorben, und die Kardinäle, welche sich an jederlei Rausche der wollüstigen Hölle, die Italien beherrschte, satt getrunken, wollten es nicht mehr mit einer unentbehrlichen Zucht versuchen. Sie warfen mir wider meine Anstrengungen Clemens VII. entgegen, der schlimmer war als sein Vetter. In dieser so ernsten Lage hielt ich vor keiner Rücksicht inne; ich zwang den Papst, Papst zu sein und in seiner Bahn zu wandeln; ich hob des Schwert des Reiches gegen den Krummstab und schlug Clemens VII. auf das Haupt. Ich nahm Rom. Ich setzte zu Florenz einen Herrn ein. Ich verjagte Frankreich für immer aus dem Mailändischen; schliesslich, ich tödtete Italien. Beachtet dies wohl, Don Philipp, und Ihr werdet sehen, dass ich durch diese letzte That Eure Aufgabe besonders erleichtert habe. Das Schweigen herrscht jetzt auf der ganzen Halbinsel. Setzt mein Werk fort. Erinnert Euch, dass, seine Eigenart ändern, zugleich die Sicherheit Eurer Kronen und das Heil Eurer Seele gefährden heisst.

Don Philipp.

Ich habe Euere Majestät mit der andächtigsten Aufmerksamkeit an-

gehört. Ich kann Ihr erwidern, dass ich in dem Hauptpunkte, der unbeugsamen Aufrechterhaltung des Gehorsams, mir am Ende meines Lebens nur wenig Vorwürfe zu machen haben werde. Ihr übergebt mir ohne Zweifel eine durch die Unterwerfung Italiens erleichterte Aufgabe; aber was ich über Alles schätze, sind die beiden Hauptschöpfungen Eurer Regierung: die Hebung der Inquisition und die Bildung der Gesellschaft Jesu. Mittels dieser im starrsten Geiste des Gehorsams gehärteten Werkzeuge, deren ich mich viel zu bedienen beabsichtige, wird es mir möglich sein, nach Euch an der Rettung der Kirche ohne die Kirche fortzuarbeiten, und die politische Ketzerei ganz ebenso wie die religiöse zu vernichten. Fortan ist Italien Nichts, Spanien ist Alles. Es hat keinen andern Nebenbuhler als Frankreich, und da der Zweikampf, den Ihr gegen diese Macht geführt, von Tag zu Tage erbitterter wird, so wird Spanien oder Frankreich erliegen müssen. Ich werde kein angenehmeres Fürstenleben haben, als das Eure war.

Karl V.

Die Arbeit wird Eure Tage verschlingen, wie sie die meinigen verschlungen hat. Aber Ihr und ich, wir sind nur die Diener des Kreuzes und des Scepters, und in vielem Betracht Mönche, Brüder eines Ordens, dessen Glieder wenig zahlreich sind; aber da das Ziel besonders gross ist, so muss die Regel ausnehmend schwer sein. Die Mönche, Ihr wie ich, deren Kloster ein Palast, deren Zelle ein in Gold und Malereien ersimmerndes Gemach, deren Kutte bald eine Stahlrüstung, bald ein Samtmantel ist, diese Mönche leben und werden leben inmitten vermeintlichen Prunkes, wie ihre armen Brüder aus den Klöstern auf dem Stroh leben. Was uns umgibt, ist nur Stroh für Euch und für mich, und die Weltflüchtigkeit unsrer Gedanken führt die scheinbaren Freuden der Erde auf die tiefste Stufe des Nichts zurück. Diese Freuden, diese elenden Freuden, diesen Glanz, diesen schmachvollen Glanz, diese Feinheiten, diese schändlichen Feinheiten, Italien hatte sie zu höherer Vollendung gebracht, als irgend ein Land, irgend eine Zeit sie gesehen hatte. Ich habe den Fuss auf Italien gesetzt; noch einmal, Ihr werdet es ebenso machen mit Allem, was ihm gleicht oder gleichen möchte. Die Welt lebt nicht so sehr von Brot als von Zucht. Lasst Eure Unterthanen diese Wahrheit niemals vergessen.

Don Philipp, mit einem traurigen Lächeln.

Die schuldvolle Fröhlichkeit liegt nicht in meiner Pflicht, aber, wie ich glaube, ebensowenig in meiner Natur. Ich bitte Euere Majestät Zutrauen zu meinem festen Vorsatze zu fassen, Alles was einer leichten Ergetzung meines Geistes gleichen könnte, auf die Zeit des ewigen Lebens zu vertagen, das es zu verdienen gilt.

Karl V.

Lasst mich allein. Ich bedarf der Sammlung. Die Stände Flanderns werden morgen zusammentreten, und vor ihnen habe ich beschlossen meine Absichten bekannt zu machen. Geht, Don Philipp.

Don Philipp verneigt sich und zieht sich zurück.

Rom.

1559.

Die Werkstatt der Zuccheri. — Taddeo und Federigo Zucchero; Girolamo Siciolante, Orazio Sammacchini, andre junge Maler. Alle arbeiten mit äusserster Geschäftigkeit, die Einen ungeheure Bilder bepinselnd, die Anderen auf Gerüsten aufgestellte Dekorationen malend oder Gemälde von verschiedenen Grössen vollendend.

Federigo.

Ich frage weder nach der Natur noch nach dem Ideal; wenn man damit seine Zeit verliert, stirbt man Hungers. Worauf es ankommt, ist, sich eine Manier zu schaffen; und wenn Ihr diese Manier erst habt, so malt schnell und viel! Dann erwerbt Ihr Geld und Ruf.

Taddeo.

Nehmt dies Bildniss mit, es ist fertig! Dabei fällt mir ein, wisst Ihr, wie weit Barroccio und Durante del Nero mit der Palastfaçade sind, die ihnen der Cardinal Farnese in Auftrag gegeben hat?

Sammacchini.

Mindestens schon sehr weit, wenn nicht zu Ende. Sie arbeiten daran wie Sklaven, und in acht Tagen haben sie vier nackte Figuren von fünf- undzwanzig Fuss Höhe fertig gebracht.

Federigo.

Das sind brave Künstler. Viel und schnell, in diesem Grundsatz liegt Alles beschlossen! Wie glänzend ist die Rolle geworden, die tapfere Maler, virtuose Bildhauer, unverdrossene Baumeister in der Welt spielen können! Man achtet nur noch uns, man kümmert sich nicht wie ehemals um die Politik noch um die Religion; nur von den Künsten ist die Rede! Ich habe von meinem Vater gehört, dass zu seiner Zeit Italien immer in Flammen war; man schlug sich um eine Lappalie; Jedermann hatte tausend Interessen zu verfechten. Heutzutage lebt man ruhig, Dank dem Kaiser, Dank der wundervollen Ordnung, die seine Armeen hergestellt haben, man verdient Geld und hat Nichts mehr zu wünschen!

Taddeo.

Meiner Treu! Ich hatte viele Wünsche, als ich von Giovampiero von Calabrien angestellt war, ihm seine Farben zu reiben, und seine Frau mich breiweich schlug, während sie mich Hungers sterben liess.

Federigo.

Man muss mit ein wenig Quälerei anfangen, aber das darf einen grossen Künstler nicht entmuthigen. Es gibt heutzutage tausend ehemals unbekannte Weisen sich aus der Noth zu helfen. Da tritt der Eine bei einem Cardinal oder einem grossen Herrn als Hausmaler ein und wird gut gekleidet und an der Tafel der Edelknaben verpflegt; ein Anderer macht sich nach Frankreich, nach Deutschland, nach Spanien und führt für die Barbaren Arbeiten aus, für die man ihm unsinnige Preise bezahlt; schliesslich, wenn man sich ein wenig Namen verschafft hat, so gibt es keinen biedern Bürger, der sich nicht verpflichtet glaubt, vor Euch auf die Kniee zu fallen, um ein Meisterwerk zu erhalten. Zeuge unser braver Postmeister, Mattiolo, der Dich, Taddeo, die Front seines neuen Hauses in Helldunkel hat malen lassen, und Gott weiss, dass Du ihm die drei Darstellungen aus der Geschichte des Mercur nicht billig gegeben hast!

Siciolante.

Was Ihr sagt, ist vollkommen wahr, Meister; aber lasst auch gewisse leidige Dinge nicht ausser Acht, die man vor wenigen Jahren nicht kannte.

Federigo.

Was denn, bitte?

Siciolante.

Ehedem kauften uns die Fremden unsre Gemälde ab und nahmen uns mit, um ihre Gebäude zu schmücken. Jetzt haben diese Wilden malen gelernt, und Ihr seht auf dem Pflaster Roms Franzosen, Flamänder, Spanier, die uns unsre Kniffe rauben.

Sammacchini.

Man regalirt sie sogar oft mit Messerstichen, diese Eindringlinge; aber trotzdem nimmt ihre Zahl zu, und wir werden am Ende darunter leiden, das ist wahr.

Taddeo.

Der Fehler liegt am Papste und an den grossen Herren. Sie vergessen die Achtung, die man dem grossen Style schuldet und wollen Neuheiten. Ein Cardinal sagt Euch ganz gelassen: Kommt doch zu mir, da werdet Ihr ein unvergleichliches Bild sehen: wundervolles Sujet! Ausführung voller Feuer! Es ist ein Affe, der auf einem Einhorn reitet und in einen Fisch beisst! Der Schöpfer ist ein jüngst angekommener Flamänder! Darauf laufen die Schwachköpfe zum Flamänder, und sechs Monate lang will man Nichts mehr als Affen, Einhörner und Fische!

Der Baumeister Francesco di San Gallo tritt auf.

San Gallo.

Guten Tag, Meister Taddeo, Federigo, ich grüsse Dich.

Taddeo.

Guten Tag, Meister. Ihr seht wohl aus, das freut mich.

Federigo.

Was hast Du denn? Du runzelst die Stirn. Bist Du schlecht gelaunt?

San Gallo.

Man sollte es wenigstens sein. Dieser alte Buonarotti lässt mir keinen Tag Ruhe. Weil der Narr einstmals Talent gehabt hat, will man nicht merken, dass es mit ihm nicht richtig ist, und dass er nur noch Dummheiten macht.

Federigo.

Es ist eine Schmach, dass man ihn in seinem Alter noch den jungen Künstlern das Feld streitig machen sieht. Er sollte sich begraben lassen, dieser Michelangelo.

San Gallo.

Er wird Zeit haben, die Kuppel der Peterskirche von oben bis unten zu ruiniren. Vergebens warne ich den Papst und die Cardinäle davor, ich finde nicht einen Menschen, der Muth genug hätte, um dieser veralteten Berühmtheit in Lumpen die Stirn zu bieten.

Federigo.

Man fürchtet sich vor ihm! Solch ein Zwingherr und Grobian ist er! Und was für ein beschränkter und stumpfer Geist! Ich habe ihm meine neue Zeichenmethode begreiflich machen wollen, die die Kunst allen verstandbegabten Wesen zugänglich machen soll: er hat gethan, als lachte er darüber. Die Wahrheit ist, dass er nicht im Stande ist, irgend Etwas davon zu begreifen.

Siciolante.

Man sollte uns von diesen Alten befreien. Es kann ja sein, dass sie zu ihrer Zeit Etwas haben machen können. Aber die wahre Grösse, die wahre Delicatesse, das Feine und Zierliche an den Sachen, davon haben sie nie eine Ahnung gehabt!

San Gallo.

Das ist unbestreitbar; dieser abscheuliche Buonarotti ist ein Tyrann, ich bleibe dabei! Er wiederholt in einem fort, dass er seit siebzehn Jahren an der Kuppel der Peterskirche arbeite! Als ob das ein Grund wäre!

Federigo.

Es ist ein Grund, ihn schleunigst an die Luft zu setzen! Er soll den jungen Leuten Platz machen, die Noth haben, sich ein Vermögen und einen Ruf zu machen! Man sollte ihm für zukünftig verbieten, einen Pinsel, einen Meissel, einen Zirkel anzurühren!

Pirro Ligorio, Baumeister, tritt auf.

Pirro Ligorio.

Ihr habt Recht! Der Buonarotti ist kindisch geworden! Wir werden wohl am Ende alle Welt davon überzeugen, trotz Vasari, trotz Salviati, trotz der paar alten Armensünder, die uns von seiner alten Sekte noch übrig sind! Ich habe Euch ein Geschäft vorzuschlagen. Der Cardinal

schickt mich nach Federigo, um ihm Flamändische Gemälde zu zeigen, die er zu kaufen beabsichtigt.

Siciolante.

Ihr hört's? Welche Dummheit! Der Teufel soll Euren Cardinal holen! Fehlt es Italien an Künstlern?

Pirro Ligorio.

Lieber Gott! Das ist die Krankheit der Zeit. Es handelt sich um vier Gemälde von Wilhelm Key, drei von Anton Moor von Utrecht, und um ein gemaltes Feld von Martin de Vos von Antwerpen. Ich will Euch zum Troste sagen, dass ein deutscher Herr seinen Verwalter hierher geschickt hat; ich habe den würdigen Mann gesehen; er hat den Auftrag, seinem Herrn vierzig Gemälde in allen Grössen zu verschaffen. Er wird gut bezahlen. Seid Ihr dabei?

Alle Künstler.

Bravo, Ligorio! Gewiss, wir sind dabei!

Pirro Ligorio.

Auf, Federigo; ich werde für Euch Alle spätestens heut' Abend das Geschäft mit dem biedereren Deutschen abschliessen!

1560.

Ein Saal im Palazzo Colonna. Donna Vittoria, Marchesa von Pescara, schwarz gekleidet, liest an einem kleinen Tische von Ebenholz, auf welchem eine silberne Lampe steht. Zwei Ehrendamen und eine Hofmeisterin in grossen Hauben sind im Hintergrunde mit Handarbeit beschäftigt. Das Feuer ist im Kamin angezündet, und die Scheite knistern laut inmitten der Flamme.

Ein dienstthuender Edelmann tritt auf.

Der Edelmann.

Herrin, der Herr Michelangelo kommt in diesem Augenblicke die Treppe herauf.

Die Marchesa.

Es ist gut, leuchtet ihm!

Sie erhebt sich und wendet sich Michelangelo entgegen; dieser erscheint oben im Flur, vor ihm her gehen Edelknaben in der Dienstracht des Hauses Avalos mit Fackeln.

Guten Abend, mein Freund. Wie befindet Ihr Euch an diesem ein wenig kalten Abend?

Michelangelo.

Ich küsse Eurer Excellenz die Hand. Ich befinde mich besser als ein Greis erwarten dürfte.

Die Marchesa.

Ihr seid hoffentlich nicht allein gekommen?

Michelangelo.

Nein; seidem Ihr mir verboten habt, nach Belieben und ohne Gefährten

auszugehen, thue ich es nicht mehr. Antonio hat mir mit seiner Laterne bis an das Thor des Palastes geleuchtet, und da habe ich Eure Leute gefunden, die mich wie einen grossen Herrn behandelt haben.

Die Marchesa.

Kommt, setzt Euch da, neben dem Kamin. Hier . . . in diesen Lehnstuhl . . . Katharina, keinen Schritt; ich will Michelangelo bedienen . . . Schön! Haltet Eure Füsse näher an's Feuer.

Michelangelo, der sich gesetzt hat.

Ich lasse Euch gewähren, Frau Marchesa, ich lasse Euch gewähren . . . Ein Herz wie das Eure steht auf dem Gipfel der Grösse, und dieser Gipfel ist die Güte.

Die Marchesa lächelnd.

Was Ihr sagt, würde wahr sein, wenn es sich darum handelte, den Armen nützlich zu sein und, wie unser göttlicher Erlöser, einigen Bettlern die staubigen Füsse zu waschen. Aber Michelangelo bedienen? . . . Das heisst nicht sich sonderlich erniedrigen.

Michelangelo.

Wer sollte nicht, wenn er Euch hörte, alles Andre eher glauben, als was wirklich ist? Thut Eure Augen auf, Marchesa; was seht Ihr? ein Wesen, durch die Jahre gebeugt, über das alle Schwächen des Alters hereingebrochen sind, das nicht ohne Mühe seine abgezehrten, zitternden Finger nach der wärmenden Flamme ausstreckt . . . Was seht Ihr weiter? Spärliches Haar, weisses Haar auf einer Stirn, die die Farbe des Elfenbeins annimmt, welke und eingefallne Wangen . . . Augen, die nicht mehr sagen, was das Herz empfindet . . . Ihr seht eine Ruine, Marchesa, eine menschliche Ruine, die jammervollste, unheilbarste aller Ruinen.

Die Marchesa.

Indem Ihr so sprecht, entwerft Ihr ein Gemälde, und Ihr macht es ebenso gewaltig, wie Euer Denken ist. Dieser Greis, den Ihr vor meinen Augen in das ganze Nichts seiner Schwachheit erniedrigen wollt, schwingt sich im Gegentheil empor, erhebt sich gerade durch die schaffende Kraft Eures Geistes. Doch nein, ihr täuscht Euch; nicht ein Gemälde ist es, was ich betrachte, es ist die Wirklichkeit, und ich kann mir Nichts denken, das mit ihr an Hoheit und Reiz wetteifern könnte.

Michelangelo.

Ja! Ihr betrachtet das zwiefache Hinsiechen der zerfallenden Materie und der unsterblichen Seele, die sie bald von sich stossen und sich in den Schooss der göttlichen Unendlichkeit flüchten wird.

Die Marchesa.

Mir scheint, ich sehe neben mir, mir gegenwärtig, in dem Kreise, den

meine Blicke beherrschen, einen jener Sterne, die Dante in so kleiner Zahl bis in die auserlesene Sphäre seines schimmernden Paradieses aufsteigen lässt, einen jener Sterne mit dem lebendigen Funkeln, die, die nächsten dem ewigen Dreieck, seinem Lichte ihren Glanz entleihen. Ihr seid nicht alt, Michelangelo; Ihr lebt und werdet immer leben, wie dieser reinste, thaten- und wirkungsreichste Theil der menschlichen Geisteswesen, die sichere und unverwerfliche Führerschaft der Welt, nie aufhören wird zu sein.

Michelangelo.

Ich werde die Erde bald verlassen, ja! Der Saft gährt in meinem Innern und bricht des Baumes abgenutzte Rinde; der Keim spaltet die Hülse, die ihn umschliesst; das Samenkorn, zu seiner Reife gediehen, schwillt an, um aus dem absterbenden Fleische hervorzudringen. Ich habe lange genug hienieden gelebt, und ich bitte meinen Herrn, seinen Knecht zurückzurufen.

Die Marchesa.

Ihr seid müde zu leben?

Michelangelo.

Ich bin begierig darnach, im Gegentheil. Weitab möchte ich von den Gliedmaassen meines wahren Wesens die Fleischesbande schütteln, die sie beengen. Mich dürstet nach der vollen Freiheit meines Seins; mich hungert nach Dem, was ich weissage, mich drängt es, Das zu schauen, was ich begreife. Wenn ich während meines Aufenthaltes hienieden Etwas erfasst und einen Theil der Wahrheiten, die ich fühle, habe ausdrücken können, was wird mir nicht gelingen zu vollbringen, wenn einmal die öden Felswände, die mich umgeben, für immer in die Tiefen der Vergangenheit gesunken sein werden? Nein, nein! nicht der Tod ist es, was ich kommen fühle, es ist das Leben, das Leben, davon man hienieden nur den Schatten gewahren kann, und das ich bald ganz und gar besitzen werde!

Die Marchesa.

Ich denke wie Ihr. Wir sind zwei sehr verschiedene Wesen, mein Freund. Ihr seid Michelangelo; ich bin nur ein begreifendes Weib, genug begreifend, um den Abstand zu ermessen, der mein Mitfühlen von Eurer unbezähmbaren Thätigkeit trennt. Ihr habt viel für die Welt gethan, und während Ihr den Thon Eurer Statuen zu kneten glaubtet, habt Ihr in der That der allgemeinen Erkenntniss neue Formen und Ausdrucksweisen, die sie niemals gehabt hatte, vorgeschrieben. Ich, was habe ich gethan? Ich habe viel geliebt Den, der nicht mehr ist . . . Ich habe Euch selbst viel geliebt, und das ist Alles.

Michelangelo.

So habt Ihr denn ebensoviel als ich, genau ebensoviel gewirkt. Solange Don Fernando d'Avalos unter uns gewieilt, und Italien, den Krie-

gern, den Gelehrten, den Völkern die edle und stolze Haltung gezeigt hat, die da hell erstrahlte in der Grösse seines Namens, dem Glanze seiner Geburt, der Lichtheit seiner Tugenden, den Blitzen seines kriegerischen Genies . . . so lange der Himmel uns diesen Fernando d'Avalos, den unvergleichlichen Marchese von Pescara, Euren edlen Gatten, gelassen hat, habt Ihr ihn geliebt und seid in seiner Liebe so glorreich beglückt gewesen, als es einem Weibe, vom Weibe geboren, gegeben ist, sich beglückt zu fühlen, zu kennen. Glaubet mir: es war das ein edles Thun, und die Tugenden, die die Wonneshauer einer solchen Liebe allmählich in Euch entwickelten, wurden gewisslich zum Meisterwerke menschlichen Werthes.

Die Marchesa.

Ich habe darüber nachgedacht, und ich glaube, dass Ihr Euch täuscht. So edel die Aufopferung, so rein die Zuneigung, so unerschütterlich die Liebe sein mag, so lange das Herz befriedigt ist, zieht es sich auf sich selbst zurück, genießt sich selbst und athmet eigentlich nur in einem Kreise und in einer Atmosphäre, die eng, und für Das, was ihm nicht angehört, wenig zugänglich ist. Ich begreife, seit ich allein geblieben bin, bis zu welchem Grade das Glück klein macht. Muss ich es gestehen? vielleicht ist es das Bewusstsein von dieser Wahrheit, das den meisten Trost in meinen Schmerz giesst. Ich habe Den, den ich liebte, nicht weniger geliebt, seit ich ihn nicht mehr besitze, aber der Kummer und die Einsamkeit haben mir Ueberwindungen eingegeben, die ich schöner gefunden habe als die leichten Verdienste, deren Bildern nachzuhängen mir so bequem war; und gerade die Schwierigkeiten, die ich da durchgemacht, haben, indem sie mich nöthigten meine Kräfte zu verdoppeln, vielleicht Das aus mir gemacht, was das wolkenlose Glück niemals aus mir gemacht haben würde.

Michelangelo.

Ob der Mensch einzig an sich arbeite oder, seine Thätigkeit über die todtte Materie ausbreitend, ihr Bewegung und Leben einhauche, in beiden Fällen ist sein Werk das selbe: er stellt seines Gleichen Beispiele hin, und man kann wahrheitsgemäss sagen, wenn man über diese Gleichheit der Resultate nachdenkt, dass die tugendhaftesten der Menschen Polygnote, Zeuxisse, Polyklete, Phidiassa sind, während die vollkommensten der Künstler ebenso grosse Bekehrer sind als die Philosophen und die Heiligen. Wenn es also mir an meinem Theile gelungen ist, einiges Gute in dieser Welt hervorzubringen, und der Weltgeist mir neue Errungenschaften verdankt, so weigert mir, Marchesa, den Ruhm nicht, mich mit Euch zu vergleichen, und lasst mich hoffen, dass wir im Leben der Ewigkeit ebenbürtigen Fluges zu vollkommen gleichen Belohnungen uns werden emporschwingen können.

Die Marchesa.

So sei es, Michelangelo, und möge ich niemals von einem Wesen ge-

trennt werden, das mich während schon so langer Jahre so viele grosse und ehrwürdige Wahrheiten mit sichererem Blicke hat betrachten lassen; das ist gewiss die unermesslichste Gunst, die ich vom Himmel erbitten könnte. Eine gewaltige und gar theure Offenbarung vor Allem hat mich seit Langem an Euch ergriffen. Soll ich sie Euch sagen?

Michelangelo.

Redet, ich bitte Euch.

Die Marchesa.

Man versichert gemeiniglich, dass das Alter mürrisch und missvergnügt sei; dass Alles in seinen Augen sich mit finsterem Gewölk bedecke, und dass die sanfteste Gemüthsart mit den Jahren verbittert werde. Genau das Gegentheil ist bei Euch eingetreten. Ich habe Euch grämlich, ungeduldig, reizbar gekannt. Ihr waret so von Eurem eigenen Denken eingenommen, dass der Genius Anderer Euch ein todter Buchstabe blieb. Ich habe Euch nur Euch selbst begreifen sehen . . . In dem Maasse wie um Euer geistiges Wesen der Schnee des Alters sich gehäuft hat, hat sich Alles geändert; es scheint, dass umgekehrt wie die andern Menschen Ihr sehr spät die Fülle, die Frische des Lebens, die Reinheit, die Bestimmtheit, die Weite des Blicks und die wahre Kenntniss Eurer selbst und der Andern errungen habet.

Michelangelo.

Es ist so, in der That. Der Himmel hatte mich — ich will es gestehen — bei der Geburt mit einer Thatkraft ausgestattet, die zu meiner Leibesbeschaffenheit in keinem Verhältnisse stand. Ich errieth mehr als ich im Stande war zu sehen, und ich sah weiter als ich reichen konnte. Alles was um mich her auftrat, erschreckte mich; ich hatte Angst, dass meine zu beschränkten Kräfte noch zersplittert werden könnten, und ich zwang mich mit Wuth und einer mürrischen Hartnäckigkeit, meine Blicke auf das geheiligte Ziel zu sammeln, das ich zu verfehlen fürchtete. Indessen fühlte ich sowohl meine Hoffnung zum Siege zu gelangen, als meine Furcht, das Ziel zu verfehlen, sich verdoppeln, während ich gewahrte, dass jeder Schritt, so mühselig, so hart, so beschwerlich er auch sein mochte, mich ihm doch näherte. Ich brachte mein Leben zwischen der Arbeit und den Anstrengungen zu, die mich ausser mir brachten; ich wollte die Natur in all' ihren labyrinthischen Windungen auf einmal ergreifen, und ich erkletterte ihre Gipfel, indem ich mich mit den Händen, mit den Fingern, mit den Füßen, mit den Knien, mit dem ganzen Körper an Das anklammerte, was sie mir an Stützpunkten darboten. Ich bin Bildhauer, Maler, Dichter, Baumeister, Ingenieur, Anatom gewesen; ich habe Kolosse in Stein ausgehauen und Figurinen in Elfenbein ciselirt; ich habe die Wälle von Florenz und Rom entworfen, Bastionen errichtet, Fronten defilirt, Glacis ausgemessen, und nicht fern von dem Gebäude, dessen Wand ich mit der Offenbarung

des jüngsten Gerichtes gezeichnet habe, ist es mir gelungen, die ungeheure Kuppel des Fürsten der Apostel bis zum höchsten Punkte der Atmosphäre emporzuführen. Kurz, wenn ich nicht Alles vollendet, was ich gewollt habe, so ist es doch gewiss, dass ich einiges Wenige gethan habe. Eines Tages habe ich mich an einem so hohen, einem höheren Platze gesehen, als ich hatte träumen oder wünschen können. Die Päpste, die Könige, der Kaiser, die Fürsten haben mich geehrt. Die Künstler haben mich zu ihrem Ersten ausgerufen, und ich habe Nichts mehr weder von mir selbst zu verlangen gehabt, der ich wusste, was ich zu thun vermöge, noch von der Welt, die mir mehr gab, als ich von ihr erwartet hatte. Da, immer noch im Arbeiten, ist mein Herz zur Ruhe gekommen; der Zweifel, die Furcht, den Weg zu verlieren, sind von mir gewichen. Ich habe mir Musse ausgefunden, um zu betrachten, zu schätzen, zu loben, zu lieben. Die Aufregung und die Ungeduld haben aufgehört, mich dem Sturm der Ungewissheit preiszugeben, und ich bin, wohl oder übel, der Mann geworden, der ich heute bin und der, um geboren zu werden, der Jahre bedurfte und sich im Alter jung findet.

Die Marchesa.

Ich sehe es gern an Euch, Michelangelo, dass, wiewohl Ihr immerfort dem elenden Gang, den der Geist unsrer Zeitgenossen für die Zukunft genommen, Eure Aufmerksamkeit zuwendet, der Grad des Verfalles, worin Ihr ihn seht, Euch doch weder Aergerniss noch Widerwillen mehr verursacht.

Michelangelo.

Er flösst mir ein tiefes und inniges Mitleid ein. Diese Welt, die ich betrachte, ist ein Genoss, mit dem ich eine lange Reise zurückgelegt habe, und, umgekehrt wie ich, ist er müde geworden, er hat seine Kraft verloren, er strauchelt und will am Wegesrande niederfallen, während mich die Erwartung des Lebens, in das ich eintreten soll, anfeuert und mit der himmlischsten Hoffnung berauscht! Am Morgen des Jahrhunderts, als wir zusammen ausgezogen sind, war mein Genoss blühend an Jugend, üppig von Gesundheit, und Hoffnungen jeder Art schürten die Flammen der stolzen Blicke, die er über den Horizont schweifen liess. Während ich zweifelte, zweifelte mein Genoss an Nichts; ich schulde ihm diese Gerechtigkeit; jung, ungestüm, verwöhnt durch die wilden, verderbten Jahrhunderte, deren Händen er entschlüpfte, war sein erster Gedanke, ihre Beispiele zu verschmähen, und wenn er auch ganz eingenommen für die Kunst war, deren Reize er dunkel erkannte, so galt doch sein Sinnen zuvörderst der Religion und der Tugend. Ich habe den Bruder Savonarola gekannt, edle Frau, und niemals ist der Anblick dieser ehrwürdigen Gestalt aus meinem Gedächtnisse geschwunden. Ich habe von seinen Lehren gelebt. Sei es, dass er zuviel von uns verlangt, sei es, dass das arme Italien seine Kräfte zu sehr überschätzt hat, und die Einbildungskraft bei ihm in keinem Verhältniss zu seiner Recht-

lichkeit stand, Italien entwand sich seinen Händen und blieb in denen des Lasters. Aber dennoch fühlte es sich; es hatte das Bewusstsein seiner Ueberlegenheit über die übrige Welt. Es verachtete die andern Länder und brauchte deren Hilfsquellen zu seinen Zwecken; es war ihnen ein Gegenstand der Bewunderung und wusste es. Es kannte sich als gross und träumte nichts Anderes, als es noch mehr zu werden. Seine Künstler . . . Ihr wisst, was sie gewesen sind! Jetzt ist Alles vorbei. Das Feuer ist erloschen. Es gibt kein Italien mehr. Diejenigen, die wir verachteten, werden unsere Meister. Die Künstler sind dahin. Ich bin der letzte Ueberlebende aus der heiligen Phalanx; was man mit dem selben glorreichen Namen benennt, den wir getragen haben, sind nur noch Krämer, denen es nicht an Unverschämtheit fehlt. Da sollte man wohl sterben! Wir sterben übel, traurig. Was thut's? Es hat schöne Seelen, glorreiche Seelen in diesem Italien gegeben, das hinfort geknechtet und niedergeworfen ist. Ich bedaure es nicht, gelebt zu haben.

Die Marchesa.

Ach! Ich bin minder entrückt als Ihr. Ich leide um diese glorreichen Dinge, die uns verlassen haben oder uns Lebewohl sagen. Mir scheint, dass, nachdem wir mit Licht überströmt gewesen, unsere wankenden Schritte in die Finsterniss führen.

Michelangelo.

Wir lassen grosse Dinge hinter uns und grosse Beispiele . . . Die Erde ist reicher, als sie war, ehe denn wir kamen . . . Was verschwindet, wird nicht ganz und gar verschwinden . . . Die Felder können ruhen und eine Zeit brach liegen; das Samenkorn ist in den Fluren. Der Nebel kann sich ausbreiten, und der Himmel grau und trüb sich mit Dunst und Regen bedecken; die Sonne steht dort droben. . . . Wer weiss, was wiederkommen wird?

Die Marchesa.

Ihr scheint erschöpft, mein Freund. Euer Haupt neigt sich . . .

Michelangelo.

Ja, ich bin müde . . . ich will Euch verlassen . . . Ich bin neunundachtzig Jahre, Marchesa, und jede Bewegung strengt mich ein Wenig an; wir haben diesen Abend von recht ernstesten Dingen gesprochen. Lebt wohl!

Die Marchesa.

Auf morgen, nicht wahr?

Michelangelo.

Auf morgen . . . ja . . . wenn ich noch von dieser Welt bin . . . und wenn ich nicht mehr darin bin, auf Wiedersehn, edle Frau!

Er erhebt sich, die Marchesa stützt ihn und drückt ihm die Hand.

Die Marchesa.

Lehnt Euch auf meinen Arm . . . ich will Euch bis unten an die Treppe geleiten.

Michelangelo.

Ich willige in die Ehre . . . Ich nehme den Liebesdienst an.
Mir scheint, heute darf ich ihn wollen. Ich will Euch ein letztes Wort
sagen . . .

Die Marchesa.

Und was, mein Freund?

Michelangelo.

Euch, die ich so liebe, Euch segne ich aus meines Herzens Grunde . . .
Lebt wohl!

Er küsst der Marchesa die Hand und entfernt sich.

(Ende des fünften und letzten Theiles.)

Die Marchesa.

St. Just.

Dichtung von Heinrich von Stein.*)

Die Nacht des neunten Thermidor 1794.

Ein grosses, schmuckloses Zimmer des Hôtel de ville, in der Mitte ein Tisch, darauf der blutende, todeswunde Robespierre, in starker Verkürzung sichtbar, den Kopf durch eine rohe Unterlage ein wenig emporgehoben. Das brechende Auge starrt gegenstandslos; die Arme ruhen krampfzig und kraftlos, gleichmässig zu beiden Seiten ausgestreckt. — Eine Menge Volkes füllt den Saal; links bemerkt man die Deputation des Konvents, bewaffnet, und von einer Gruppe Soldaten umgeben; rechts die Anhänger Robespierre's — unter ihnen St. Just, mit grossen, weit offenen Augen, regungslos, aus dem Bilde herausblickend.

Der Anführer der Bewaffneten (ruft dem Robespierre sehr laut zu:)
Bürger Robespierre!

(Dessen Hand macht eine kaum merkbare Bewegung; nur der Schmerz scheint noch in ihm zu überleben, und auch dieser bewegt kaum mehr die erstarrenden Muskeln seines Antlitzes.)

Der Anführer. Das Tribunal der Revolution fordert euch vor seine Schranken. Ihr seid durch Beschluss des Konventes angeklagt vielfachen Mordes, der Unterschlagung und des Hochverraths. Hört ihr mich, Robes-

*) Hierzu: Bayr. Bl. 1893. X. u. 1894. I—III. — 9. Thermidor II = 27. Juli 1794. —

pierre? Mein Auftrag lautet, ihr sollet mir folgen, denn ihr seid auf den Tod verklagt.

(Diesen Worten erwidert Robespierre durch den Versuch, unter den herabhängenden Augenlidern hervor den Anführer anzublicken. Derselbe wendet sich schnell ab und sagt kurz und rauh zu einem andern, durch die rothe Feldbinde kenntlichen Offizier:)

Der Anführer. Bleibt hier! Bewacht ihn und diese Leute (nach der Gruppe rechts weisend); ich hole weitere Befehle (ab mit einigen Soldaten).

(Der Offizier ist ihm einige Schritte gefolgt und tritt jetzt brüsk in den Vordergrund, indem er manchen aus der Volksmenge wie unabsichtlich zur Seite stösst. Murren.)

Ein Bürger. Ja, merkt ihr wohl? Da, mit diesem, stirbt die Revolution.

Ein Zweiter. Aber die Republik lebt. Was wollt ihr? Er hat für uns gethan, was er musste: das Beste bleibt uns noch zu thun, und es ist gut, dass er stirbt.

Ein Dritter. Das Werk ist nicht die Person. Er aber stirbt als ein Tyrann — die Revolution lebt.

Ein Vierter (bei Seite). Eure Revolution, eure Republik! Wen kümmern diese noch? Die Himmlischen sterben: der Acheron beginnt sich zu regen.

(In der Gruppe der Anhänger Robespierre's, rechts, hört man den Ruf:)

Ein Jakobiner. St. Just!

Zweiter Jakobiner. Der ist von Sinnen, mein Sohn. Auch haben wir keinen Grund, die nächsten Stunden mit sehenden Augen anzublicken.

Dritter Jakobiner. Glaubst du, man wolle auch uns an das Leben?

Zweiter. Ja, auf die Guillotine! Mein Gott, man hat gelebt!

Der erste Jakobiner ist vor St. Just's Anblick, nachdem er sich ihm vergebens genähert hat, zurückgeschauert, und am hinteren Ende des Tisches zusammengesunken.

Dritter Jakobiner (auf ihn deutend). Vielleicht möchte uns dieser am ehesten retten; er hat wenige Feinde, und redet gut.

Zweiter Jakobiner. Doch will er, so scheint es, schweigend sterben. — Wer das vermöchte!

(Aus der Volksmenge treten Thérèse und Marguérite in den Vordergrund.)

Marguérite (auf Robespierre zeigend:) Sieh hin, meine Schwester! Liebst du ihn noch? Zitterst du noch vor ihm?

Thérèse. Du bist hart, Schwester. Mein Herz ist stumm und tödtlich kalt. Ich fühle nichts für diesen.

(Der erste Anführer der Bewaffneten erscheint wieder in der Thüre; hinter ihm bringt man eine Tragbahre. Er vermeidet es, Robespierre anzusehen, und sagt kurz und rauh zu den Soldaten:)

Der Anführer. Der Angeklagte wird auf dieser Bahre vor das Tribunal gebracht. Die Verhandlung hat begonnen.

(Es geschieht unter Bewegung der ganzen Menge. Nur St. Just bemerkt es nicht.)

Marguérite. Es ist schändlich, einen Sterbenden auf die Guillotine zu schleppen. Diese Leiche ist kein Verbrecher.

(Die Volksmenge strömt hinaus, indessen der zweite Offizier der Bahre mit einem „Platz dem Recht“ die Bahn zu brechen versucht, und lauten Scheltworten ein „Schweig, Canaille“ entgegnet.)

Der erste Anführer (zu den Jakobinern). Ihr folgt uns nach.

(Diese verlassen gleichfalls, als die Letzten, den Saal. — Nach den Worten der Marguérite hat sich St. Just erhoben und ist auf sie zugegangen, auch jetzt noch ohne die Uebrigen und die mannigfache Bewegung rings umher zu beachten. Er fasst Marguérite bei der Hand und führt sie in das Proscenium, während er ihr beständig fest in die Augen blickt.)

Zweiter Jakobiner (sich in der Thüre umwendend, mit einem rohen Auflachen:). Seht doch! Der Johannes Robespierre's! Aber recht so — das ist die Moral der Revolution.

(Der Raum hat sich gänzlich geleert; an das Geschehene erinnern einzig die auf dem Tische sichtbaren Blutflecken und eine daselbst zurückgelassene Pistole.)

St. Just. Ist dies auch Tod? ist dies Lüge?

Marguérite (die seinen Blick ruhig erträgt). Ihr fürchtet den Tod, seid einer von denen, welche heute den Tod fürchten? Nun, nachdem ihr diese Dinge hier gesehen, dürftet ihr wohl euer Sterben vergessen und — ich sage es nicht als Sklavin Robespierre's — auf euren Tod stolz sein.

St. Just (mit immer bangerer Frage in ihre Augen blickend). Mein Leben ist nun leer. Und dauert wohl noch gar — und dehnt sich so grau und weit aus. Dass sie mich richten, das schreckt mich nicht, denn Schlimmeres empfand ich heute, was mich wie eines Weltalls Hochgericht gemahnt. (Den einen Arm erhebend.) Doch hier, hat hier den Pinsel eine andere Hand geführt? Hier stehen Worte aus einer anderen Welt!

Marguérite. Wie krank! Wie tödtlich krank!

St. Just (sinkt wieder in sich zurück). Wie glücklich werden unsre Enkel sein! Ja, tödtet ihn und uns! Jene werlen doch begriffen haben, dass Brüder sich nimmer tödten sollten, nicht durch das Schwert, nicht durch das leidigere Gift der Noth. Dann gilt mir meines Bruders Schmerz, mir meines Bruders Noth. Man sagte mir von einem fernen Lande, wenn Einer da nur leise klagt, ihn hungere, *Doji* heisst es in ihrer milden Sprache, so springt man bei zu seiner Rettung, als sei er in dringender Lebensgefahr. — Und dieser Tag bricht einstens an — sieh doch! Es dämmert schon, die Nacht entschwand.

(Die Kerzen verbleichen in der Morgendämmerung.)

Marguérite. Ach käme dieser Tag! Ach käme der, der solchen Tag heraufführt!

St. Just. Den tragen sie ja hinaus, an welchen ich so gänzlich glauben durfte, dass ich nun, zweifle ich an ihm, verzweifeln muss. Erst jene Enkel werden glücklich sein, welchen dieses Alles wie ein fernes, blutiges Märchen klingt — dass man den Jean Jacques zu Tode hetzte,

ein edel unglückseliges Wild — und dass die Völker Frankreich mordeten, als es die Freiheit erfand. Wie eine ferne Mähr erklingt dies einst den Menschen.

Marguérite. So lange der grosse Schmerz des Weibes dauert, werden sich stäts neu geborene, grosse Schmerzen in unseren Schooss flüchten.

St. Just. Wohl, es giebt ein Maass der Schmerzen, das auch dem Glücklichen zugemessen ist — ohne dieses wäre das Leben kraftlos, wäre nichts. Doch Schmerzes Uebermaass das trifft dich — hier, weit tödtlicher als Tod: auf meinen Glauben, meine Liebe trotze ich, sie durften ihn nicht tödten, nicht misshandeln, um meinetwillen nicht!

(Der Morgen wird hörbar belebter, man vernimmt eine Glocke.)

Marguérite (mit immer wachsender Theilnahme). Nun starb er wohl. Du gönne ihm das Grab — und lebe du.

St. Just. Ich soll nun leben? Mein grosses, stolzes Leben war sein Geschenk, und ist mit ihm dahin. Du kanntest den Gewaltigen doch auch? Ja, alle Weiber waren sein!

Marguérite. Schweig' von dem Schändlichen! Wer mag sagen, ob seinem Hass, ob seiner Liebe die Todesgeister triumphirender, unzähliger entstiegen!

St. Just (hat sich ihr nun gänzlich abgewandt). Wie glücklich werden unsere Enkel sein! Mit der Frucht des Feldes erwächst ihnen ihre Freiheit; wie eine Blume des Feldes erspriesst ihre Liebe. Einig — und frei; der Geringste unter ihnen ein Gott, und Andacht ist ihrer Aller grösster Gedanke.

Marguérite (nach heftigem Kampfe mit leidenschaftlichem Entschluss sich vor ihm niederwerfend:) Lass mich dein sein und lehre mich an solches Glück der Zukunft glauben, kraft deines Lebens heiliger Gegenwart —

St. Just. Ich liebe dich nicht. — Ich gehe — ihn zu rächen.

(Er wendet sich nach der Thüre; am Tische ergreift er, ohne Zaudern und Entschluss, Robespierre's Pistole und erschießt sich. Lautlos, wie ein Schatten sinkt er in sich zusammen.)

Marguérite (ist mit einem Schrei hinzugeeilt, hat seinen Körper aufgefangen, und hält sein Haupt in ihrem Schooss. Mit dem Tone des Schmerzes, nicht der Hoffnung wiederholt sie:)

Wie glücklich werden unsere Enkel sein!

Die Uebereinstimmung der einzelnen Scenen in den Dramen Wagner's.

I.

Wagner hat, mehr als andere Dramaturgen, empfunden, wie mächtig Uebereinstimmung oder Aehnlichkeit der Situationen und scenischen Wirkungen in einem Drama wirken. Was seine grossen Vorgänger nur zufällig angedeutet haben, oft unbewusst und oft nur, um der Rücksicht auf Symmetrie zu genügen, wird bei ihm das Werk des bewussten Genies, in welchem die Vernunft die sichere Intuition des Gefühles bestätigt. Früher ahnte nur die volkstümliche Phantasie die wirkliche Bedeutung solcher Analogieen; die Legende bietet zahllose Beispiele von geheimnisvoller Uebereinstimmung und sich wiederholenden Ereignissen dar. Wagner war es vorbehalten, die Kunst mit einer so fruchtbaren Hilfsquelle zu beschenken, und auch diese Schöpfung noch Allen, die wir ihm bereits verdanken, hinzuzufügen. —

Diese Uebereinstimmung der Situationen, das Wiederaufleben schon dagewesener Gefühle und Wirkungen, die Wiederholungen und Aehnlichkeiten, welche in Dichtung, Musik, Plastik und Dekorationen zum Ausdruck gelangen, sind bei Wagner keineswegs althergebrachter symmetrischer Formalismus, es handelt sich nicht um abstrakte, gewissermaassen architektonische Konvention. Sondern, der Meister hat vielmehr die architektonische Harmonie des Dramas und die Symmetrie der scenischen Wirkungen benützt, um das Drama selbst und seine innerste Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Uebereinstimmung und Wiederholung sind die Kundgebungen eines Gesetzes; sie sind selbst die Gesetze der wahrnehmbar gewordenen Thatsachen, die lebendige Offenbarung von Seelenzuständen, die aus der Rückwirkung der Umgebung ihre Färbung erhalten, die sich entsprechen, erklären und begründen. Im Geiste des Dichterkomponisten bilden sich Beziehungen zwischen den verschiedenen Perioden seines Dramas aus; er zeigt sie uns, er lässt uns empfinden, dass alle diese leidenschaftlichen Entwicklungen und psychologischen Situationen im Grunde identisch sind. Um uns zu der eigentlichen Bedeutung des Werkes zu führen, regt er weite Strömungen von Bewegung, Erinnerung und Vorstellungen in uns an. —

Die Wirkung der Musik, wie Wagner sie begreift, passt sich dieser neuen Erscheinung des Dramas genau an. Die Wiederkehr der scenischen Wirkungen veranlasst im Orchester die Wiederholung bereits gehörter melodischer und harmonischer Elemente, und die Uebereinstimmung von Situationen, Thatsachen, Gefühlen und Scenen sind ohne Uebereinstimmung der Formen und symphonischen Entwicklungen nicht möglich. Das Gegentheil ist ebenso richtig, und man kann wohl behaupten, dass eines der Verdienste des Wagnerischen Leitmotives, auch wenn es nur flüchtig auf-

taucht, darin besteht, in der Phantasie des Zuhörers ein schon gesehenes scenisches Gemälde, eine schon dargestellte Ursache des Handelns, eine schon erfahrene dramatische Bewegung wieder wach zu rufen. In dieser lebendigen Kunst ist nichts konventionell, es gibt hier keine leere Form; die Ideen verlangen beständig plastische Darstellung, bald auf der Bühne realisirt, bald in der Erinnerung wach gerufen, eine fortgesetzte Reihe in sich verbundener Bilder. Ich begnüge mich hier mit der flüchtigen Andeutung, dass es Wagner gewesen ist, der diesen innerlichen Zusammenhang zwischen den Scenen eines Dramas und die Beziehungen in den verschiedenen Theilen der Symphonie, von der das Drama nicht getrennt werden kann, geschaffen hat, und behalte mir die eingehende Behandlung dieses Themas noch vor.

II.

In erster Linie gilt es zu beweisen, dass die scenische Uebereinstimmung ein hervorragender Charakterzug in den Werken Wagners ist; und das wird mit einigen Beispielen bald gethan sein.

Auf der Schiffsbrücke überlässt Isolde sich ihren trüben verzweifelten Träumereien. Sie hat das Gesicht in die Kissen ihres Ruhelagers gedrückt, überwältigt von ihrer Schmach liegt sie da, die besiegte Fürstin, die gefangene Braut, dem König von Cornwall zugesagt. Ein anderer Schmerz, viel tragischer als dieser, schnürt ihr das blutende Herz zusammen: sie liebt Tristan den Feind ihrer Rasse, und gerade er ist es, der sie einem Anderen zuführt. Zwischen ihnen steht Ehre, Stolz, Pflicht, die ganze Welt und das ganze Leben. — Die treue Brangäne hebt schweigend den Vorhang des Zeltens und betrachtet unverwandt die blaue Linie des Meeres. Vom Mast herab ertönt ein Seemann's-Gesang: „Frisch weht der Wind der Heimath zu — Mein irisch Kind, wo weilest Du? — Sind's deiner Seufzer Wehen, — die mir die Segel blähen? — Irische Maid, du wilde minnige Maid!“ — Bei diesen Worten erbebt Isolde, mit wirrem Blick fährt sie auf: „Wer wagt mich zu höhnen?“ —

Jetzt sehen wir uns auf der verfallenen Terrasse von Kareol, Tristan's Ahnenschloss. Dort unten erblicken wir wieder das Meer, das weite unendliche Meer, die dunkle Linie am Horizont, kein Segel der Hoffnung will auftauchen! Auf einem rauhen Lager ist Tristan ausgestreckt, der treue Kurwenal bewacht ihn. Er kehrt von der Grenze des Todes zurück, aus dem dunklen Reich, das er bald wieder betreten wird. Isolde ist fern von ihm — so fern von ihm! — jenseit des Meeres! — Die Schalmei des Hirten ertönt am Bergeshang; die alte klagende Weise, die der Wind herüberträgt, erweckt den Helden auf seinem Schmerzenslager: „Die alte Weise, was weckt sie mich?“ —

Man sieht den Parallelismus der Situationen, der scenischen Mittel und der Personen: Isolde-Tristan, Brangäne-Kurwenal; in beiden Fällen die Unempfindlichkeit der Dinge, die stumme Unendlichkeit des Ozeans; ebenso

der Gesang des jungen Matrosen, die traurige Weise des Hirten; Beide wecken die von Schmerz und Ermattung betäubte Seele und drängen ihr das Bewusstsein der äusseren Welt, d. h. die Bitterkeit und Trostlosigkeit der Wirklichkeit auf. —

Kundry ist im Zaubergarten der Blumenmädchen erschienen. Auf einem Blumenhügel sitzend, ruft sie den unschuldigen Parsifal herbei. Um ihn leichter an sich zu ziehen, wendet sie sich nicht an die Sinne des Jünglings, sondern an das Herz des Sohnes: sie erzählt ihm von der dahingeschiedenen Mutter Herzeleide; sie verkündet ihm, dass die Liebe — die Liebe, die er nicht kennt — der Trost für seine Thränen, die Sühne für sein Vergehen sein wird; sie bietet ihm diese Liebe dar, gleichsam als mütterliches Erbtheil, als letztes Lebewohl derjenigen, die in Schmerzen starb. Parsifal hat sich seufzend der Versucherin zu Füßen hingestreckt; sie neigt sich über ihn mit sanfter Liebkosung, unwiderstehlich heftet sie ihre Lippen auf die seinen und gibt ihm den verhängnissvollen Kuss, den Kuss, der Amfortas in's Verderben stürzte.

Plötzlich richtet Parsifal sich auf; der Kuss der Frau hat ihm die Augen geöffnet, er begreift das Vergehen, die Reue, er sieht den Fall und die Strafe des Amfortas. Von heroischem Erbarmen entflammt, stösst er die Versucherin von sich und besiegt Klingsor; trotz aller Gefahren, Enttäuschungen und Prüfungen, setzt er seinen Weg durch die Welt fort. Jahre gehen dahin, endlich ist die vorhergesagte Stunde da: wir finden den „reinen Thoren“ auf dem Pfade zum Gral, bei Gurnemanz, dem frommen Lehrer der heiligen Schaar, und der reuigen Kundry, die schweigend zu seinen Füßen weint. Auf einem Rasenhügel bei der heiligen Quelle sitzt Parsifal; er hat Kundry getauft, er hat das demüthige Haupt der ewigen Sünderin mit Verzeihung und Gnade gesegnet. Kundry liegt im Staube; sie schluchzt in reuiger Extase; während Gurnemanz dem Erwählten den Charfreitag-Zauber erklärt, hebt sie die thränenfeuchten Augen zu dem Manne auf, der Mitleid mit ihr gehabt. Parsifal neigt sich zu ihr: „Du weinst, sieh': es lacht die Aue! — — Keusch und barmherzig drückt er seine Lippen auf ihre Stirn; er gibt ihr den Kuss zurück, den er am Tage des Leidens und Irrs von ihr erhalten. So entsprechen sich diese beiden Szenen, und die Letzte ist die Absolution der Ersten. —

III.

Dieser bedeutsame Charakterzug findet sich in allen Werken des Meisters. Die beiden obigen Beispiele sind dem *Parsifal* und dem *Tristan* entnommen und in beiden Werken könnte man leicht noch mehr hervorheben. Auch im *Ring* lässt sich eine Fülle von solchen Beispielen nachweisen; vielleicht treten sie hier nicht so konzentriert hervor, aber dafür bilden sie eine ununterbrochene Kette und sind in allen Momenten der Handlung sichtbar. Von bedeutungsvollen Ausrufen, wie der Wotan's: „Der Traurigste bin ich

von Allen!“ (dem Alberich's zu vergleichen, da man ihm den Ring genommen) bis zu ganzen Szenen, wie die Erweckung Brünnhildens, die in direktem Zusammenhang mit der letzten Scene der *Walküre* steht. Auch in den *Meistersingern* zeigen sich Zusammenhang und Uebereinstimmung. Sachs „merkt“ Beckmesser's Dummheiten mit Hammerschlägen auf der Schuhsohle; wiederholt er da nicht in humoristischer Rache und im umgekehrten Verhältniss die Scene aus dem ersten Akt, wo der boshafte Merker die scheinbaren Fehler Walther's ankreidete? Eine andere scenische Uebereinstimmung, allerdings nicht so auffallend, aber dafür von tiefer künstlerischer Bedeutung findet sich in Folgendem. Walther, der unbewusste Dichter, der nicht anders kann, weil Begeisterung ihn treibt, lässt sich die Kunst der Meister zweimal erklären: das erstemal thut es David, der oberflächliche Schüler, der das Leben noch nicht kennt; er zählt ihm anspruchsvoll die lange Reihe seelenloser Formeln auf. Später ist's der edle Sachs, der Meister, der nachgedacht und gelitten hat, der ihm den relativen Nutzen der Regeln nachweist, ihm das Warum ihrer Festsetzung erklärt und ihm zeigt, wie das schöpferische Genie sie nutzbar machen kann, wenn es zwischen Geist und Buchstaben zu unterscheiden weiss.

Lohengrin insbesondere zeigt verschiedene dramatische Parallelen, es genügt aber schon die, in der That, grossartige Uebereinstimmung nachzuweisen, die zwischen dem ersten und dem dritten Akt besteht; denn sie ist von so hervorragender Bedeutung und bietet ein so vollständiges Ganze dar, dass es nicht nothwendig ist, alle Beziehungen und Einzelheiten klar zu legen.

Die Dekoration des zweiten Bildes im dritten Akt des *Lohengrin* ist genau die selbe, wie die im ersten Akte. Die Identität des Schauplatzes ist ein wirksames Mittel für den Dramaturgen, dem Zuschauer die gewollte Uebereinstimmung vor Augen zu führen. Wagner bedient sich ihrer im *Parsifal*, im *Ring* und im *Tannhäuser* (Akt I, 2. Bild und Akt III). Im *Lohengrin* zeigt das letzte Bild die Wiese am Ufer des Flusses, ganz wie im ersten Akt, die alte Eiche, unter welcher der König Gericht halten soll, im Hintergrund der Scene folgt das Auge den Windungen der Schelde, die dem Meere, dem Unendlichen, Unbekannten zueilt.

Die Personen sind auch die selben: Elsa, Lohengrin, König Heinrich, Ortrud, Volksmenge, die deutschen und die brabantischen Ritter. Auch Friedrich, der im ersten Akt anwesend war, fehlt nicht, sein Leichnam ist auf die Bühne gebracht worden und wohnt in gewissem Sinne dem bei, was hier vor sich gehen soll. (Uebrigens war der lebende Telramund zwar unsichtbar, aber doch auch während des ersten Bildes im III. Akt zugegen, bis zu dem Augenblick, wo er in die Handlung eingreift und von dem Schwerte des überfallenen, aber siegreichen Lohengrin getroffen wird.) Nur der junge Herzog Gottfried erscheint zum ersten Male, es lässt sich indess

leicht erkennen, dass auch er in der Gestalt des Schwanes im ersten Akt auf der Bühne war. Bedeutsamer ist es, dass von ihm im ersten Akt in beziehungsvoller Weise die Rede ist: Elsa wird beschuldigt ihn getödet zu haben; dramatisch spielt er im ersten Akt eine grosse Rolle, und von diesem Gesichtspunkt aus steht sein Wiedererscheinen im dritten Akt in direktem Zusammenhang mit der Erzählung seiner Ermordung. Die Identität der Scenerie und Personen sowie des ganzen Ensemble sind zwar nur sichtbar, wenn man den ersten Akt mit dem letzten Bilde des dritten Aktes vergleicht, dennoch kann das erste Bild dieses Aktes dem Vergleich nicht ganz fern stehen. Es ist schon davon die Rede gewesen und der innere Zusammenhang lässt sich folgendermaassen feststellen: das Gottesurtheil vollzieht sich im *Lohengrin* zweimal, auf der Wiese vor dem König, den Rittern und dem Volk, und im Palast, als Friedrich in das Brautgemach dringt: zweimal kämpfen die beiden feindlichen Prinzipien des Dramas miteinander, zweimal trägt der Abgesandte des Gral den Sieg davon.

Der Komponist gibt der Intention des Dichters hier Nachdruck, indem er nach Friedrichs Tod das Motiv des Gottesurtheils wiederholt.

Wenn man sich noch weiter Rechenschaft über dieses erste Bild des dritten Aktes gibt, findet man bald die Uebereinstimmung des Verbotes, das Lohengrin ergehen lässt, und seiner Uebertretung, deren Elsa sich schuldig macht. Elsa wird im ersten Akt aus scheinbar tiefster Traurigkeit und Verzweiflung erlöst und auf den Gipfel vollendeten strahlenden Glückes geführt. Im letzten Akt vollzieht sich ein ähnliches, nur allerdings entgegengesetztes Phänomen. Elsa's Glück scheint am Hochzeitsabend vollkommen; allmählich trübt und verdunkelt es sich bis zu gänzlicher Vernichtung. Hier lässt sich die Musik nun nicht mehr von der Dichtung trennen. Der erste Akt findet einen glänzenden musikalischen Abschluss und der zweite beginnt mit einer schmetternden Introdution, in der die ganze Freude des Festes erklingt. Das Motiv, welches Elsa's Glück verkündet, und das sich triumphirend entfaltet, als sie dem siegreichen Ritter in die Arme sinkt, ertönt auch jetzt, aber wie ein abgeschwächtes Echo — und zum letzten male — als die beiden Gatten sich allein im Brautgemach befinden. Das Motiv des Verbotes, das im ersten Akt so klar auftritt, ertönt beharrlich, als Elsa die verhängnisvolle Frage stellt. — Die Rede König Heinrich's: „Habt Dank, Ihr Lieben von Brabant,“ entspricht der, welche er am Tage zuvor gehalten hat, als er die Lage Deutschlands und die Gefahren darlegte, die es zu verhüten galt. Elsa naht inmitten des Volkes langsam und schmerzbevangen, wie im ersten Akt, und das Motiv, das ihr Vertrauen in den unbekanntten Ritter verkündet, erhebt sich wiederum, aber wie klagend klingt es diesmal! Bei diesem Erscheinen Elsa's in der letzten Scene des Dramas lässt sich wieder erkennen, welchen Werth der Komponist von Anfang an auf den Klang der Oboe legt, der

so durchdringend, so weiblich und so traurig ist. Lohengrins Ankunft wird auch diesmal von einem Chor begrüsst, der sich auf dem besonderen Motiv des Helden aufbaut. Der Schwan erscheint am Ufer und der Abschied, den Lohengrin das erstemal von ihm nahm, erklingt von neuem, von der selben Stimme, in der selben Tonart gesungen, fast ebenso traurig, nur noch schärfer ausgedrückt, und in Worte gefasst, die beinahe analogen Sinn haben *). — Lohengrin enthüllt seinen Namen, seine Herkunft, seinen Ruhm in einem Gesang, den das Orchester begleitet, theilweise erklingen die Melodien und Harmonieen aus dem Vorspiel des ersten Actes von neuem; endlich entfernt er sich für immer. Auf den Windungen des Flusses entschwindet der Glanz seiner Rüstung immer weiter und weiter, um sich schliesslich ganz zu verlieren; ebenso sahen wir ihn erscheinen, er kam aus geheimnisvoller Ferne, immer grösser, immer leuchtender enthüllte er uns das geträumte Ideal, das Glaube und Liebe herbeigerufen hatten.

Von dem besonderen Standpunkt dieser Arbeit aus gesehen, vertritt *Lohengrin* die offenbarende Kunst, die man in den letzten Werken des Meisters erkannt hat. Die Reihenfolge der Gedanken, die sich der scenischen Uebereinstimmung anschliesst, die Wiederholung der Eindrücke, die Gleichartigkeit des poetischen Textes, der musikalischen Formen und der dekorativen Anordnungen stellen dieses Werk Wagner's neben Dramen wie: *Tristan*, *Parsifal*, die *Meistersinger* und den *Ring*. Die Verschiedenheiten des Styles, die sich in allen diesen Werken offenbaren, sind eigentlich nur äusserlich. Wagner's Temperament und sein genialer künstlerischer Instinkt kommen im *Tannhäuser* wie im *Lohengrin* und allen folgenden Dramen zum Ausdruck. Ehe er noch die Bedingungen des zu lösenden Problems und seine Lösung gefunden hatte (was er in seinen theoretischen Schriften that) fühlte und ahnte Richard Wagner die menschliche Wahrheit dieses Problems und die Mittel, diese dem Zuschauer verständlich zu machen.

Unter allen seinen Formen, in seinem musikalischen Styl, und in den verschiedenen Konzeptionen, in denen er sich gefiel, verstand er es immer, uns diese Wahrheit, diese reine Menschlichkeit zu offenbaren. —

Alfred Ernst.

*) Im ersten Akt wird der Gruss an den Schwan fast ohne Begleitung gesungen, kaum von einigen leisen Akkorden unterstützt; im dritten Akt entwickelt er sich in einem pianissimo Tremolando der Violinen. Ein ähnliches Beispiel von musikalischer Abstufung findet sich im *Tristan*, wo der Gesang des jungen Matrosen, den man zweimal hört, das erste mal ohne jedes Eingreifen des Orchesters gesungen wird.

Der Faust-Ouverture Werden und Wachsen.

Geschichtliches — Biographisches — Aesthetisches.

(Zum fünfzigjährigen Jubiläum ihrer ersten Aufführung.)

Von

J. van Santen Kolf.

Am 22. Juli wird ein halbes Jahrhundert vergangen sein, seitdem Richard Wagner's siebentes rein symphonisches Instrumentalwerk — das zehnte, wenn die *Feen-*, *Liebesverbot-* und *Rienzi-*Ouverturen mit gerechnet werden — zum ersten Male zu tönendem Dasein erweckt ward: ein Ereigniss, dessen fünfzigste Jahrestag-Wiederkehr an dieser Stelle wohl berücksichtigt zu werden beanspruchen darf.

Gleichsam als orientirende Einleitung, dünkt mich eine ernstliche Berücksichtigung der physischen und psychologischen Umstände, unter denen die Konzipirung dieses Werkes vor sich ging, unentbehrlich zur richtigen Auffassung, seines eigenthümlichen Charakters sowohl, als seiner spezifisch musikalischen Bedeutung. Denn gerade vorliegender Fall ist unstreitig denjenigen beizuzählen, in welchen sowohl der geistige Zustand als die reale Lage des schaffenden Künstlers von unmittelbar entscheidender Einwirkung auf die Erschaffung des Kunstwerks war, dergestalt, dass nur selten in der Kunst-Geschichte eine so innige Wechselwirkung zwischen Beiden wahrnehmbar erscheint.

I.

Es war kaum ein Vierteljahr vergangen, seitdem der 26jährige deutsche Dichter-Komponist mit seiner jugendlichen Gattin und seinem grossen, prächtigen Neufundländer die „Stadt voll Unendlichkeit, Glanz und Schmutz“, wie er in einem spätern Briefe Paris bezeichnet, zum ersten Mal betreten (18. September 1839), sich bald darauf daselbst dauernd niedergelassen und häuslich eingerichtet hatte. Bis dahin war der hoffnungsvolle Idealist von der Zuversicht, fast der Gewissheit, auf Erfolg in der französischen Hauptstadt — zumal in Folge der ihm kürzlich zu Boulogne ^{s/}mer vom allmächtigen *Hugenotten*-Komponisten gewordenen Zusage — bei den Direktoren der Grand Opéra und des Renaissance-Theaters noch nicht verlassen worden. Es handelte sich dabei namentlich um die augenscheinlich keineswegs unbegründeten Aussichten auf eine *Rienzi-* und eine *Liebesverbot-*Aufführung: der letzte der Tribunen sollte auf erstgenannter, *la Défense d'aimer* auf letztgenannter Bühne eine französische *première* erleben. Durch die angenehm erregenden Vorspiegelungen, welche ihm aus diesen Luftschlössern entgegenwinkten, ermuthigt, hatte Richard Wagner sogar kürzlich eine neue, bessere Wohnung im Hause Nr. 25 der rue du Helder, welche auf den Italiener Boulevard mündet, im Herzen also des eleganten und künstlerischen Viertels der Weltstadt, bezogen. Fata morgana — — —! Des Sprichwortes Mahnung: man möge die Haut des Bären nicht eher verkaufen, als bis er erlegt ist, sollte sich auch hier bewähren. Urplötzlich zeigte sich ein unheilswangeres Wölkchen drohend am Horizont, wenn auch anfänglich nicht grösser „wie eines Mannes Hand“. In kürzester Frist jedoch schwoll es sich ausdehnend zu riesigem Umfange an. Die eine Katastrophe folgte der andern auf den Fersen, als hätte es sich für das Schicksal um eine tragisch-dämonische Wette gehandelt, deren Ziel und Zweck der moralisch-physische Untergang seines Opfers gewesen wäre. Somit trifft auch auf diesen Zeitabschnitt seines Lebens

eine Stelle aus dem Widmungsgedichte zu, womit der zu voller Grösse herangereifte Meister im Mai 1864 dem „königlichen Freunde“ den Klavierauszug seiner *Walküre* dedizierte:

„Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht baar!“

„In höchster Noth“ sah Wagner sich bekanntlich genöthigt, „musikhändlerische Lohnarbeit“ zu verrichten: „Ich durfte froh sein, nur wenigstens meine persönliche Existenz fristen zu können, was mir durch die elendesten Lohnarbeiten nur mit Noth gelang.“ Hierher gehören die Bearbeitungen, bald für zwei Geigen, bald für Streichquartett mit und ohne Flöte u. s. w., damaliger Tagesopern, „beliebter“ Aktualitäten Halévy's — *Reine de Chypre* und *Guitarero* — Donizetti's — *La Favorite* und *l'Elisir d'amore* — u. ä. Das waren Arrangements „für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet à pistons“, wie es in der Autobiographischen Skizze v. J. 1843 heisst. Noch heute steht auf dem Titelblatt des Klavierauszugs der „*Favorite*“, welche Robert Schumann treffend als „Puppen-theater-Musik“ charakterisirte, zu lesen: Arrangé par Richard Wagner.“

„Das ist deine Welt, das heisst eine Welt!“

Aus dieser Zeit stammt eine ganz rührende Reliquie des Meisters, die auf den grossen Autographenmarkt gerathen ist: die Hälfte eines Quartblattes, wo zwischen einem Personen-Verzeichniss für den *Rienzi* und allerhand Notizen für einen geplanten Zeitungsartikel geschrieben steht: „Mein Gott, warum sind wir nur so unerhört unglücklich!“ *) Und vor etwa acht Jahren fanden, in einer Berliner Handschriften-Versteigerung, als ein Seitenstück zu dem Vorigen jene unsäglich ergreifenden Tagebuch-Blätter aus Paris ihren Weg in die Tasche des Meistbietenden, der sie dann in einem der Hauptorgane der deutsch-israelitischen Presse — *Zeitgeist*, Beilage des „*Berliner Tageblatts*“ — der lieblosen Oeffentlichkeit als etwas „Interessantes“, „Pikantes“ zur Unterhaltungslektüre preisgab. Diese von schmerzlich-verzweiflungsvollen Seelenleiden eingegebenen, zur Erleichterung der gepressten Brust nur für sich selber niedergeschriebene Herzensgeständnisse des spätern Aufdeckers des *Judenthums in der Musik*, welche zum Intimsten, bald hätte ich gesagt: Heiligsten gehören, was der Mensch hinterlassen kann, von Hebräern unter den Hammer gebracht und veröffentlicht wahrlich, in derartigen tückischen Launen ist das Schicksal mitunter unübertrefflich!**) Die unschätzbare Reliquie wurde aber glücklicherweise den weiteren Schicksalen im Autographenhandel entrissen, indem der Pariser Archivar H. Weckerlin sie für die Bibliothek des Pariser Conservatoriums erstand, welcher sie dann einverleibt ward.

Und inzwischen begann inmitten all' dieses körperlichen und geistigen Elends, dieser physischen und moralischen Leiden, der Gedanke an den *Fliegenden Holländer* bereits im Hirn „dieses Einzigem, Wunderbaren“ ***) zu keimen, von welchem das Mephistowort galt:

„Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts drängt!“

*) Sogar nach dreizehn Jahren hatte Wagner's Lage sich im Grunde so wenig geändert, dass er am 16. August 1853 aus Zürich an Franz Liszt schrieb: „Ich befinde mich übrigens jetzt erbärmlich; recht schwer fällt es mir, mir einzureden, es müsse nun einmal so fortgehen, und sei nicht eigentlich moralischer, diesem skandalösen Leben ein Ende zu machen. Wüste, Oede und Trostlosigkeit von früh bis zum Abend.“

**) In einem ungedruckten Briefe des Meisters las ich, er habe einem Strassburger Autographenhändler einmal für neunzehn seiner Briefe so und soviel hundert Mark ausbezahlt, zum Zweck, diese „vor Missbrauch zu schützen“. Seinem alten Dresdener Duzfrennde Moritz Fürstenau gegenüber liess Wagner sich wiederholt darüber aus, er wisse ganz wohl, was man von gewisser Seite nach seinem Tode mit seinen Briefen anfangen werde.

***). Bezeichnung Wagner's für Beethoven.

II.

An einem der ersten Tage des Winters 1839—40 führte ein Zufall unsern Künstler nach dem Konservatorium in der Rue Bergère, wo eben die drei ersten Sätze der neunten Symphonie Beethoven's, welche daselbst bereits seit etwa 8½ Jahren*) Bürgerrecht erworben, in einer Probe durchgenommen wurden. Wie Glasenapp versichert, war eine heftige Gemüthsregung, die ihm in wunderbarer Weise seine Jugend in die Erinnerung zurückrief, die unmittelbare Folge dieses Anhörens. Drei bis vier Jahre später schrieb er in seiner *Autobiographischen Skizze*:

„Das Einzige, was Paris von Beachtenswerthem für den Musiker enthält, sind die Orchester-Concerte im Saale des Conservatoires. Die Aufführungen der deutschen Instrumentalkompositionen in diesen Concerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht, und mich von Neuem in die wunderbaren Geheimnisse der echten Kunst eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethoven's vollkommen kennen lernen will, der muss sie vom Orchester des Conservatoire in Paris aufführen hören.“

In der Abhandlung v. J. 1869: *Ueber das Dirigiren* wird dieses Ereignisses noch besonders gedacht:

„Von der allergründlichsten Belehrung ward es für mich, endlich von dem sogenannten Conservatoire-Orchester in Paris die zuletzt mir so bedenklich gewordene neunte Symphonie gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme**), und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniss der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, und diese Melodie sang das Orchester. Dies war das Geheimniss Jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig „singen“ zu können, musste aber auch überall das rechte Zeitmaass gefunden worden sein. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiss keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität“: aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiss sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen. Nur die richtige Erfassung des Melos' gibt aber auch das richtige Zeitmaass an. Beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt (nach dreissig Jahren) noch ganz unbeschreiblich.“

In *The Work and Mission of my Life*, für die „North American Review“ zusammengestellt, heisst es:

„Durch die vollendeten Aufführungen Beethoven'scher Symphonien, unter Habeneck's vorzüglicher Leitung am Pariser *Conservatoire*, öffnete sich die lange verlassene Wunderwelt des Jünglings dem Manne nun von Neuem als eine beseligend wahrhaftige Wirklichkeit inmitten eines spukhaft wirren Traumes. Begeistert durch solche Erfahrungen, schrieb ich jetzt auch wiederum ein ernstes symphonisches Werk im reinen deutschen Stile: eine Faust-Ouverture.“

Dessen Empfängniss erscheint somit als wenigstens mittelbar durch die erneute Einwirkung der „Neunten“ auf Wagner hervorgerufen. Und es athmet im Grossen und Ganzen — etwa mit Ausnahme zumal des Durchführungstheils — wahrhaft Beethoven'schen Geist.

In der autobiographischen Skizze seiner Lehr- und Wanderjahre wird das Werk nur flüchtigst, wie vorübergehend erwähnt, und zwar ausdrücklich als eine Ouverture zu „Goethe's „Faust“, I. Theil“. Ausführlicher jedoch wird in der acht Jahre jüngeren, Züricher „Mittheilung an meine Freunde“, vom November 1851, das künstlerisch-psychologische Warum des Werkes beleuchtet und kom-

*) Erste Aufführung: 27. März 1831.

**) „Das ist 'was And'res! Wer hätt's gedacht!
Was doch recht' Wort und Vortrag macht!

in den *Meistersingern*. S. im angeführten Aufsatz Wagner's noch Näheres über Dirigenten und Mitglieder des Pariser *Conservatoire*-Orchesters (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, VIII, S. 338—41). Es muss am 8. März 1840 gewesen sein, dass unser Künstler die „Neunte“ daselbst spielen hörte; ferner vielleicht noch am 2. März 1841 und am 9. Januar 1842.

mentirend begründet. „Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äusserlichen künstlerischen Thätigkeit“ — eben jene auf Verleger-Bestellung angefertigten „Lohnarbeiten“ — „durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung eines Orchester-Stückes, das ich „Ouverture zu Goethe's „Faust“, I. Theil“ nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer grossen „Faust“-Symphonie bilden sollte“. Einige Zeilen weiter gesteht der Tondichter, er habe mit diesem Werk „rein musikalisch versucht“, seinem „gepressten Innern Luft zu machen“. Und in einem Schreiben, aus jener Pariser Periode, an Meyerbeer, dessen Konzept-Entwurf nur bekannt geworden, theilt der Briefsteller dem „berühmten Opernkomponisten“ — wie er ihn nahezu ein Decennium später in „Oper und Drama“ ausschliesslich bezeichnen sollte — mit, er habe soeben in seiner „Herzensangst, unter sehr vielen Zahnschmerzen, eine Ouverture, genannt „Faust, erster Theil“ komponirt“.*)

Es lohnt sich, bei dem Umstand, dass Richard Wagner sich damals mit dem Gedanken an eine *Faust*-Symphonie trug — eine grossartige Idee, welche er aufgab, und Franz Liszt in seiner genialen Weise einst verwirklichen sollte — etwas länger zu verweilen, namentlich deshalb, weil die Veröffentlichung sowohl des Briefwechsels zwischen dem herrlichen Meisterpaar, als der Korrespondenz Wagner's mit Theodor Uhlig, diesen bis dahin in tiefes Dunkel gehüllt gewesen Punkt in vollstes Licht gerückt hat.

Fast dreizehn Jahre nach der Empfängniss seiner in Rede stehenden Schöpfung setzte der Meister, im November 1852, von Zürich aus in Briefen an seine Weimarer und Dresdener Freunde — welche uns hochbedeutsame Blicke in die Werkstatt seines geistigen Schaffens gewähren — jenen alten Plan kurz auseinander.

„Damals wollte ich eine ganze *Faust*-Symphonie schreiben: der erste Theil (der fertige) war eben der „einsame Faust“ in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen Hier ist Faust das Subjekt, das „Weibliche“ schwebt ihm nur als Gebild, als der unbestimmte, formlose Gegenstand seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit, vor, als solcher ist er ihm unfassbar, unerreichbar: deshalb seine Verzweiflung, seine Verfluchung**) aller marternden Vorstellungen des Schönen, sein Hineinrasen in zauberhaften, wahn-sinnigen Schmerz. Dies ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. In der That hatte ich mit diesem Tonstücke nur einen ersten Satz einer „Faust“-Symphonie im Sinne. Erst der zweite Theil sollte nun die Erscheinung des Weibes bringen und Gretchen — das Weib — vorführen. Er würde Gretchen so zum Subjekt gehabt haben, wie der erste Satz den Faust. Schon hatte ich das Thema für sie — es war aber eben nur ein Thema — schon hatte ich die Stimmung hierzu: — da — gab ich das Ganze auf.***) Das

*) Der Nachweis, dass Richard Wagner sich bereits acht Jahre vor seiner *Faust*-Ouverture, im Sterbejahr des *Faust*-Dichters, als musikalischer *Faust*-Dolmetsch, und zwar in unmittelbarer Fühlung mit Goethe, versucht hatte, würde zwar die denkbar passendste Einleitung zu diesem Aufsatz abgeben; doch muss ich darauf verzichten, bereits anderswo ausführlich von mir Erörtertes hier zu wiederholen: „Richard Wagner's erster Versuch als *Faust*-Komponist“ (die „Sieben Kompositionen zu Goethe's *Faust*“, für Gesang und Klavier, v. J. 1832): „Bayreuther Taschenkalender“, 1894.

**)

„Und Fluch vor Allem der Geduld!“

Vielleicht dürfte hierin die Deutung der überwältigend dämonischen Stelle, mit den kurzen Vorschlägen — sogar für Piccolo und Horn — S. 49 und 60 der Partitur zu erblicken sein.

***) „Faust“-Symphonie: erster Satz Faust, zweiter Satz Gretchen wenn man bedenkt, dass Liszt sein ungeheures Werk bereits zwischen 1840 und 1845, als er Wagner kaum noch kannte, höchstwahrscheinlich gleichfalls zu Paris konzipirte, entwarf und skizzirte — welch' merkwürdiges Gedanken-Zusammentreffen verwandter Geister! Auffallend genug berührt es übrigens immerhin, dass sich in beiden Werken nahezu der

Ganze blieb liegen, und ich machte mich — meiner Natur getreu — an den „fliegenden Holländer“, womit ich mich aus allem Instrumental-Musiknebel zur Bestimmtheit des Drama's erlöste Von der Faust-Ouverture will ich Dir schreiben (an Liszt): „Du hast mich prächtig, sehr scharfsichtig, auf einer Lüge ertappt, als ich (gedankenlos) mir oder dir weiss machen wollte, ich hätte eine „Ouverture zu Faust“ geschrieben! Sehr richtig hast Du herausgeföhlt, wo es da fehlt: es fehlt — das Weib!*) — Vielleicht würdest Du schnell aber mein Tongedicht verstehen, wenn ich es „Faust in der Einsamkeit“ nenne! Gebe ich's heraus, so will ich's richtig benennen: „Faust in der Einsamkeit“, oder „Der einsame Faust, ein Tongedicht für Orchester.“

Wo es sich um eine so sprechend und scharf gezeichnete, so prägnant zum Ausdruck gebrachte, psychologische, rein subjektive Gemüthsschilderung handelt, könnte es, meine ich, eigentlich auch „Wagner in der Einsamkeit“ oder „Der einsame Wagner“ heissen.**)

Am 27. Dezember des selben Jahres schrieb Liszt dem Züricher Freunde: „Dass Dir meine Randglossen zu Deiner „Faust“-Ouverture nicht missfallen, ist mir angenehm. Nach meinem Dafürhalten würde das Werk durch ein paar Verlängerungen noch gewinnen“. Nicht nur hatte Liszt's Bemerkung in Bezug auf das Werk dem Meister „nicht missfallen“, sondern, wie er ihm am 13. Oktober geschrieben, ihn „wahrhaft entzückt“. Die Antwort Liszt's auf Wagner's Mittheilung vom 12. September, es reize ihn, seine „Faust“-Ouverture bei Härtel's herauszugeben — mit dem uns heute geradezu fabelhaft dünkenden, wie zaghaften Zusatz: „vielleicht bekomme ich auch etwas Honorar dafür“ — lautet: „Härtel wird den Druck gerne übernehmen, und wenn Du mir ein Vergnügen dabei machen willst, so schenke mir das Manuskript, sobald es zum Stich nicht mehr gebraucht wird. Diese Ouverture ist so lange bei mir gelegen, und ich habe sie ganz lieb gewonnen!“ So weit war's indess noch nicht: bis dahin sollten noch etwa drei Jahre vergehen.

III.

Durchaus Zeitgenossen der *Faust*-Ouverture im Katalog der Wagnerischen Kompositionen sind die gleichfalls während des Winters 1839—1840 komponirten drei Romanzen mit französischem Text (Ronsard's und Victor Hugo's), — welche, nach Wagner's eigener Erklärung, obwohl lediglich zum Zweck des gesungen und somit verkauft Werdens geschrieben, dennoch dieses Ziel verfehlten, indem sie „zu ungewohnt und schwer erschienen, um endlich wirklich gesungen zu werden“ — und die „Beiden Grenadiere“, deren Uebertragung in's Französische Heinrich Heine selbst für seinen jugendlichen Landsmann besorgt hatte. Im höchsten Grade suggestiv in diesem Zusammenhang nimmt sich eine in ihrer anspruchslosen Schlichtheit gar beredte Reliquie aus, welche Hans v. Bülow in schöner Uneigennützigkeit dem Nikolaus Oesterlein'schen Wagner-Museum zum Geschenk machte. Ein auf beiden Seiten mit Noten beschriebenes Blatt, auf welchem der Meister seiner Zeit, als er es Bülow dedizierte, mit rothem Bleistift „Famoses Blatt“ geschrieben hatte. Auf der einen Seite der Entwurf der *Faust*-Ouverture für Klavier, auf

selbe musikalische Gedanke — eine leidenschaftlich unruhige, exaltirt verzweiflungsvolle melodische Phrase — sogar fast in dem selben Instrumentalkolorit, vorfindet; bei Wagner: Partitur, S. 24 und 60, bei Liszt: Partitur, S. 15.

*) Einige Wochen vorher hatte Liszt Wagner den Rath ertheilt, „einen weichen, zarten, gretchenhaft modulirten, melodischen Satz hineinzubringen“.

**) So müsste die Aufschrift des ersten Satzes der berühmten Berlioz'schen Symphonie mit obligater Bratsche eigentlich, statt „Harold aux montagnes“: „Berlioz aux montagnes“ lauten.

der andern Fragmente einer französischen Chansonette: sechzehn Zeilen 4^o. Der splendide Spender fügte seiner unschätzbaren Gabe die treffende Bemerkung hinzu: „Diese Illustration des damaligen Existenzkampfes Wagner's ist durch den Kontrast der beiden Seiten des Blattes beredt genug, als dass es einer Glosse bedürfte“. Hier das künstlerisch freie Ideale, dort das unkünstlerisch gezwungene Wirkliche!

Wenn wir kurz zusammenfassend rekapituliren, stellt sich heraus, dass seine *Faust*-Ouverture für Richard Wagner somit die Bedeutung selbstgeschmiedeter Wielandsflügel des Geistes hatte, welche den Zweck erfüllten und das Ziel erreichten, ihn den „tausend Lebensfratzen“ seines trostlosen, verzweifelnd elenden Daseins zu entreissen, in den reinen Aether, in's selige Reich des freien Denkens zu entführen. Merkwürdiger Weise datirt, nach Glasenapp's Dafürhalten, die litterarische Umschreibung des ersten Thema's des ersten Satzes der neunten Symphonie in des Meisters späterm Dresdener „Programm“ zu diesem Werk, mittels des Faust'schen Ausrufs:

„Entbehren sollst du, sollst entbehren!“

bereits aus dieser Zeitepoche seines Lebens. Auch darf nicht übersehen werden, dass das erst fünfzehn Jahre später gewählte Motto der *Faust*-Ouverture jener selben Stelle der Tragödie entlehnt ist, sowie dass ihr bei Goethe nachstehender Passus unmittelbar vorangeht, der die Stimmung, in welcher Wagner sein Geisteskind empfing, treffend zum Ausdruck bringt:

„Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf;
Ich möchte bitt're Thränen weinen,
Den Tag zu seh'n, der mir in seinem Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Kritteln mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert!“

Es ist hier an der Stelle, einer in Wagnerischen Kreisen wohl verhältnissmässig weit verbreiteten Anekdote entgegen zu treten. Diese ward vom trefflichen Pariser Wagner-Kämpfer, Grafen Louis de Fourcaud, in den *Bayreuther Festblättern* als authentisch, weil angeblich vom Meister selbst ihm erzählt, aufgetischt. Als Berlioz, heisst es da — der Einzige seiner damaligen Pariser Kollegen, welcher nach Wagner's Zeugniß in seiner „Autobiographischen Skizze“ „nicht für's Geld arbeitete“ — Wagner in seiner Arbeitsstube beim Komponiren der *Faust*-Ouverture überraschte, lag sein *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* vor jenem aufgeschlagen da. Sich erhebend, machte Wagner seinen Besucher auf diesen merkwürdigen Zufall aufmerksam. Daraufhin stürmische Umarmung seitens des sichtlich gerührten Franzosen. Leider zerfällt diese hübsche Begegnung in Nichts, da Berlioz's grossartige Instrumentationslehre erst über vier Jahre später im Druck erschien. Zur selben Zeit, aus der die Konzeption der *Faust*-Ouverture stammt, schrieb Wagner für sich die Partitur von Beethoven's neunter Symphonie ab, welche Note für Note so wunderbar in seinem Gedächtniss haften blieb, dass er 1846, als er jenes Werk dem Dresdener Publikum vorführte, im Stande war, sämtliche Proben auswendig zu leiten!*) Wenige Monate nach Vollendung

*) Bereits in seinem siebzehnten Jahre hatte Wagner sich in einsamem nächtlichen Studium die Beethoven'schen Symphonien, zumal die neunte, zu eigen gemacht, und von diesem Werk sogar einen zweihändigen Klavierauszug angefertigt, welchen er in einem vom 6. Oktober 1830 datirten Briefe seinem spätern *Meistersinger*-, *Ring*- und *Parsifal*-Verleger zum Druck anbot. Als er sein Klavierarrangement vollendet — so erzählt Wilhelm Tappert, der besagten Brief in seiner Wagner-Schrift veröffentlicht — da blickte der *Stud. mus.* der Universität Leipzig nicht ohne Genugthuung auf diese That.

der *Faust*-Ouverture nahm er, in den spärlich bemessenen freien Stunden, welche die „Lohnarbeiten“ für Moritz Schlesinger ihm liessen, am 6. Juni 1840 die am 12. September des vorigen Jahres zu Boulogne s/mer am Schluss des zweiten Aufzugs unterbrochene, und seitdem liegen gebliebene Komposition des *Rienzi* mit dem Anfang des dritten Akts wieder auf.

Soviel über Richard Wagner's physisches und geistiges „*Milieu*“ in den Tagen der Konzeption seiner *Faust*-Ouverture.

Merkwürdiger Weise stammt sein erstes Bildniss, welches in die Welt durchgedrungen, gerade aus dem Monat, welcher das fragliche Werk entstehen sah. Im Januar 1840 verfertigte Wagner's „Chambre-Garnist“-Miether und Duzbruder Ernst Kietz eine Blei- oder Kreide-Zeichnung, die drei Jahre später, mit der Unterschrift: „Richard Wagner, Componist der Opern *Rienzi* und *Der fliegende Holländer*“, als Beilage zur „Autobiographischen Skizze“ in Heinrich Laube's *Zeitung für die elegante Welt* in lithographischer Reproduktion erschien. Noch im Jahre 1886 gelangte jene Lithographie auf S. 45 des Adolphe Jullien'schen Prachtwerkes: *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* auf's Neue zum Abdruck, wo der Verfasser jedoch den Fehler beging, die Jahreszahl 1843 darunter zu setzen, hierin durch das Datum der „Autobiographischen Skizze“ irreführt.

IV.

Es seien nunmehr die frühesten, nicht uninteressanten Umarbeitungs- und Aufführungsschicksale der Meister-Schöpfung dargestellt. — Vor Allem gilt es hier, einen sogar bei den Autoritäten in der Wagner-Forschung allgemein verbreiteten und geglaubten Irrthum endgiltig zu beseitigen. Dies ist erst vor etlichen Monaten möglich geworden. Es hiess immer, die *Faust*-Ouverture sei Anfang 1841 in einem Schlesinger'schen Konzert zu Paris zur ersten Aufführung gelangt; oder wenigstens — und diese Einzelheit schien denn doch unerschütterlich festzustehen — das *Conservatoire*-Orchester hätte sie, als fast die Tinte noch nass, in einer Probe einmal durchgespielt, allerdings ohne Erfolg, indem *ces musiciens chevronnés* — wie Adolph Jullien, der diese Anekdote mit hinauskolportirt, sie nennt — durch ihr unerbittliches *vetu*: „versungen und verthan“ verdammt, und endgiltig aus den heiligen Hallen ihres Instituts verbannt hätten. Ja, nach bald einem Vierteljahrhundert hätte Wagner, als er unweit vom Pariser *Conservatoire* am Seine-Ufer, zwischen dem Pont des Saints-Pères und dem Pont Royal Quai Voltaire Nr. 170, seine *Meistersinger*-Dichtung schrieb, sich beim Dichten des Auftritts seines Walther von Stolzing vor den Nürnberger Poetastern dieses 22 Jahre alten, für ihn so kränkenden Vorfalles erinnert. Jüngst aber stellte der Bibliothekar des Pariser *Conservatoire*, Julien Tiersot, im Brüsseler *Guide musical* — „*renseignements pris à „Wahnfried“ même*“ — fest, dass hier ein Irrthum vorliege, und die i. J. 1840 von den *Conservatoire*-Mitgliedern probirte Wagner'sche Ouverture lediglich jene zum Theodor Apel'schen Drama *Christophorus Columbus* (v. J. 1833, Magdeburg) gewesen, welche allerdings das „versungen und verthan“ jener Elite-Schaar der Pariser Musiker über sich ergehen lassen musste, indem sie bei Seite gelegt wurde. Da die „Columbus“-Ouverture somit daselbst nicht zur Vorführung gelangt, veranlasste Moritz Schlesinger einige Monate später, am 4. Februar 1841, in einem von der Redaktion seiner Zeitschrift *Revue et Gazette musicale* veranstalteten Konzert, ihre Aufführung, auch zum Zwecke dem armen Komponisten jene bittere Pille etwas zu versüssen. Somit wird das „konservatoristische“ Sagengewebe in das Nichts aufgelöst, aus dem es hervorgegangen.

Im zweiten Jahre der Thätigkeit Wagner's als Dresdener Hof-Opernkapellmeister, während er den zweiten Akt des *Tannhäuser* komponirte, fand am 22. Juli 1844, in einem der alljährlich im „Palais des Grossen Gartens“ zum Besten der Armen veranstalteten Konzerte, die „*première*“ der *Faust*-Ouverture unter ihres Schöpfers eigener Leitung statt. Fast einen Monat später, am 19. August, folgte eine Wiederholung. Der Titel auf dem Programm lautete: „Eine Ouverture zum ersten Theil des Goethe'schen *Faust*“. Das später, bei der Herausgabe der Partitur beigefügte Motto fehlte noch. Die übrigen Stücke des Programms waren die Pastoral-Symphonie und die Mendelssohn'sche *Erste Walpurgisnacht*. Wie verhielt sich die Presse? Dresden's einflussreichstes Organ, die *Abendzeitung*, orakelte, das neue Werk sei „eine verfehlte Composition, und eine sehr bedeutende Nachahmung Berlioz'scher Manier“ (*sic*). Indem er das Schicksal, welches das Werk noch viele, lange Jahre hindurch bei der Kritik verfolgen sollte, bespricht, sagt Glasenapp: „Die mancherlei sonderbaren Missverständnisse, zu welchen dieses Tonstück so oft solchen Hörern Anlass gegeben hat, welche willkürliche Situationen aus Goethe's *Faust* in das seelische Stimmungsbild hinein interpretirten, blieb auch diesmal nicht aus (nach den beiden ersten Aufführungen). Das Werk wurde unter Anerkennung bedeutender Schönheiten als Berlioz'sche Programm-Musik abgethan, ohne weiteres Aufsehen zu erregen“. Und Tappert sagt in dem selben Zusammenhang: „Unverstanden und unbeachtet ging die Erscheinung vorüber; man las das lange Zeit gültige Verdammungsurtheil: „Wir haben nicht bald eine so verworrene, phantasielose und unerquickliche Composition gehört“.“ Somit hätten die kritischen Urtheile aus jenen Jahren über die *Faust*-Ouverture manch' brauchbaren Beitrag zum *dossier de la betise humaine* beisteuern können, zu welchem Gustave Flaubert Jahre lang mit unverdrossenem Eifer Material sammelte, und welches als zweibändiger Anhang seines nachgelassenen Romans *Bouvard et Pécuchet* hätte erscheinen sollen. Später jedoch kam der allmähliche Umschwung, durch Wagner und seine Musik hervorgebracht, auch der missachteten Ouverture zu gut.

Noch einige authentische Urkunden betreffs des in Rede stehenden Werks sind uns durch die Herausgabe des Briefwechsels mit Liszt und der Briefe an Uhlig aufbewahrt geblieben.

Fast vier Jahre später, am 30. Januar 1848, schrieb der Meister aus Dresden nach Weimar:

„Herr Halbert sagt mir, Sie wünschten meine Ouverture zu Goethe's *Faust*: da ich gar keinen Grund wüsste, sie zurück zu halten, ausser dem, dass sie mir nicht mehr gefällt, so schicke ich sie Ihnen, weil ich glaube, es kommt in dieser Angelegenheit nur darauf an, ob die Ouverture Ihnen gefällt; sollte das letztere der Fall sein, so verfügen Sie über meine Arbeit.“

Damals kannten die beiden Künstler sich nur flüchtig seit etwa sieben Jahren; fällt doch ihre erste Begegnung in den Winter 1840—41, zu Paris. Die Bekanntschaft war und blieb bis zum Mai 1849 eine oberflächliche. Es sollte jedoch noch mehr als vier Jahre dauern, bis die erste Weimaraner Aufführung stattfand. Diese erfolgte am 11. Mai 1852, in einem Konzert des „Montag'schen Singvereins“, dessen drei letzte Nummern von Liszt geleitet wurden. Das merkwürdige Programm, welches füglich als ein „Faust-Programm“ bezeichnet werden könnte, lautete folgendermaassen:

Cantate: „Ein feste Burg ist unser Gott“.

Der 114. Psalm: „Da Israel aus Aegypten zog“.

Ouverture zu *Faust*.

Engel-Chor aus dem zweiten Theil des Goethe'schen *Faust*:

„Rosen ihr blendenden“.

„Faust's Verklärung“: dritte Abtheilung der „Scenen aus Goethe's *Faust*.“

J. S. Bach.

F. Mendelssohn.

R. Wagner.

F. Liszt.

R. Schumann.

Nach Ende des Konzerts meldete Liszt an Wagner: „Deine *Faust*-Ouvertüre hat Sensation gemacht, und ist gut gegangen.“ Nicht zu verwundern, hatte doch der geniale Weimaraner Hof-Kapellmeister sein kleines, aber erlesenes Publikum durch den *Tannhäuser* (16. Februar 1849) und *Lohengrin* (28. August 1850) mit Wagner's Kunst vertrauter gemacht, als damals vielleicht auf irgend einem andern Fleckchen Erde der Fall gewesen sein mochte. Am 29. Mai antwortete der Schöpfer des Werkes seinem Freunde:

„Von der Aufführung der *Faust*-Ouverture hatte ich noch nichts erfahren, ausser eben nur Deine kurze Notiz. Ich kann dieser Komposition nicht gram werden, wenn auch manches Einzelne darin jetzt nicht mehr aus meiner Feder fliessen würde, namentlich ist mir das noch etwas zu häufige Blech nicht mehr nach Sinn.*) Wenn ich wüsste, dass mir Härtel's etwas Hübsches dafür zahlen würden, hätte ich fast Lust, die Partitur, mit einem Klavierauszug (den Hans machen müsste) herauszugeben: nur wünschte ich, dass mir deshalb gehörig zugeredet würde; aus eigenem, einzigen Antriebe unternehme ich so etwas nicht gern.“ Und am 12. September: „ Mich reizt es, meine *Faust*-Ouverture etwas zu überarbeiten Bülow muss dann Klavierauszüge davon besorgen, wie er mir's schon versprochen hat.“

Ungefähr vier Monate darauf sandte Liszt dem Freunde die geborgte Partitur mit nachfolgenden Zeilen zurück:

„Deine *Faust*-Ouverture werde ich wahrscheinlich im Laufe dieses Winters wieder hier aufführen lassen. Dies Werk ist ganz Deiner würdig — wenn Du mir jedoch erlaubst, Dir eine Bemerkung zu machen, so verhehle ich Dir nicht, dass mir entweder ein zweiter Mittelsatz, oder eine ruhigere, in anmuthiger Färbung gehaltene Führung des Mittelsatzes willkommen sein würde. Die Blasinstrumente treten da etwas massiv auf — und, verzeihe mir diese Meinung, das Motiv in F-dur halte ich für ungenügend — es fehlt ihm gewissermassen an Grazie und bildet da eine Art von Zwischending, nicht recht Fisch, nicht recht Fleisch, welches mit dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden nicht in dem richtigen Verhältniss oder Kontrast steht, und folglich das Interesse hemmt. Wenn Du anstatt diesem einen weichen, zarten, gretchenhaft modulirten, melodischen Satz hineinbringst, so glaube ich Dich versichern zu können, dass Dein Werk sehr gewinnt. — Überlege es Dir, und falls ich Dir eine Dummheit gesagt hätte, so sei mir nicht böse!“

In einem Briefe an Uhlig vom 14. Oktober schreibt Wagner betreffs dieser Aeusserung:

„Liszt schickte mir kürzlich eine sehr feinfühlig und geistreiche Bemerkung als Wunsch für etwas darin Fehlendes. Erinnere mich, dass ich Dir's ein andermal mittheile; heute greift mich's an.“

Des Meisters Beantwortung der Liszt'schen Bemerkung ist in jenem Briefe vom 9. November enthalten, aus welchem ich vorhin das auf seinen früheren Plan einer „*Faust*“-Symphonie Bezügliche bereits mittheilte. Hier sei nur noch das Nachstehende daraus angeführt:

„Will ich nun — aus einem letzten Rest von Schwäche und Eitelkeit — die *Faust*-Komposition nicht ganz umkommen lassen, so habe ich sie allerdings etwas zu überarbeiten — aber doch nur die instrumentative Modulation: das von Dir gewollte Thema ist unmöglich noch einzuführen, es würde dann natürlich eine ganz neue Komposition werden müssen, die ich nicht Lust zu machen habe.“

Hier sind wir also an dem Zeitpunkt angelangt, wo der Gedanke an eine Neubearbeitung seines Werkes sich in Richard Wagner's Geist festzusetzen begann. Dieser Idee sei ein besonderer Abschnitt meines Aufsatzes gewidmet, da es sich hier um die endgiltige Gestalt, in welcher das Werk in die Welt hinaustrat, handelt.

*) In der Neubearbeitung des Werkes erregt gerade die in ihrer Maasshaltung meisterhafte Anwendung der Blech-Bläser — namentlich der Posaunen und Basstuba — sowie ihre hieraus erfolgende gewaltige Wirkung, unsere Bewunderung.

Dr. Paul Deussen's Uebersetzung der Sûtra's des Vedânta.¹⁾

Motto: Einen ewigen Denker gibt es;
sein Denken sind nicht-ewige
Gedanken.

Kâtha-Upanishad, V. 13.

In dem Jahrgang 1884 der „Bayreuther Blätter“, S. 157, findet man eine kurze, aber höchst anregende Besprechung von Paul Deussen's, ein Jahr früher erschienenem, grundlegendem Werke: Das System des Vedânta. Diese Besprechung war aus der Feder Heinrich von Stein's. — Einen Monat nach dem Tode dieses, unseres berufensten Führers auf philosophischem Gebiete, erschien, im Juli 1887, Deussen's Uebersetzung der Brahma-Sûtra's des Bâdarâyana und des ausführlichen Commentars des Çankara hierzu. Es ist dies eines der Hauptwerke der indischen Philosophie; die Entwicklung der indischen Weltanschauung, welche seit Jahrhunderten, vielleicht seit Jahrtausenden, von dem sicheren Boden der Natur ausgehend, bis in die höchsten Höhen der metaphysischen Erkenntniss geführt hatte, findet hier ihren Abschluss. Dass ein solches Werk nunmehr allen gebildeten Deutschen in einer vorzüglichen Uebersetzung zugänglich ist, das verdient gewiss in diesen Blättern mit einigem Nachdruck hervorgehoben zu werden. Gerade für uns, — die wir einem Richard Wagner und einem Arthur Schopenhauer zu Füßen gesessen haben — ist diese Thatsache von hoher Bedeutung. Und da Diejenigen unter uns, die zur Besprechung des grossen Werkes die fachmännische Befähigung besitzen, schon sieben Jahre lang sich in jenes Schweigen hüllen, von welchem Pythagoras lehrte, es sei der Anfang aller Weisheit, so greife ich heute mit der Kühnheit des Thoren zur Feder. Ich vermag es nicht, ein gelehrtes Referat über die Sûtra's des Vedânta zu liefern; darum will ich mich damit begnügen, das Studium dieser Schrift anzuempfehlen, und füge nur für die weniger Eingeweihten einige Bemerkungen hinzu, welche lediglich als Anregung zu wiederholter und eingehender Beschäftigung mit der indischen Gedankenwelt gelten sollen und auch als Ermuthigung, von der ungewohnten Form, in welcher diese Welt uns entgegentritt, sich nicht zurückschrecken zu lassen.

„Wer wäre so anmaassend, von sich sagen zu wollen, dass er sich wirklich einen Begriff von der Grösse und göttlichen Erhabenheit der plastischen Welt des griechischen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchstück ihrer uns erhaltenen Trümmer lässt uns mit Schauer empfinden, dass wir hier vor einem Leben stehen, zu dessen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den mindesten Maassansatz finden können. Jene Welt hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre.“ (Ges. Schr. IX, 141.) — Sehr wohl liesse sich etwas Analoges von der Gedankenwelt der Inder sagen. Denn nicht nur ist auch sie „erhaben“, ja „göttlich erhaben“, — nicht nur „empfinden wir mit Schauer“, dass wir

¹⁾ Die Sûtra's des Vedânta oder die Câriraka-Mimânsâ des Bâdarâyana nebst dem vollständigen Commentare des Çankara. Aus dem Sanskrit übersetzt von Dr. Paul Deussen. — Leipzig, Fr. A. Brockhaus 1887. (Câriraka-Mimânsâ bedeutet: „die Erforschung der verkörperten Seele.“)

auch hier einem unserer modernen Entwicklung ganz und gar fremd gewordenen Leben gegenüberstehen, — nicht nur erleben wir es, dass nach einer mehr als zweitausendjährigen Entwicklung, unsere gewaltigsten Denker aus den „Trümmern“ indischen Denkens sich Belehrung holen, — sondern, und das ist ja das Entscheidende, das Unvergleichliche: die indische Gedankenwelt war eben eine Welt! Unsere europäische Philosophie läuft nur neben unserer Welt her; sie könnte morgen verschwinden, ohne dass das die geringste Bedeutung für unsere Staaten hätte; die indische Philosophie war dagegen die Seele des indischen Volkes, sie bestimmte die äussere Gestaltung seines Lebens und sie bildete den Inhalt seines Denkens, seines Trachtens, seines Handelns, seines Hoffens — — Die Zeit der höchsten Machtenfaltung des indischen Volkes war auch die Blüthezeit seiner Metaphysik; und als die Philosophie ihre herrschende Stellung verloren hatte, da ging auch das Volk zu Grunde. Der Vergleich zwischen der Philosophie der Inder und der Kunst der Griechen ist also vollkommen berechtigt.

In der plastischen Kunst der Griechen spiegelt sich eben die künstlerische Empfindung — eigentlich die „Weltanschauung“ — eines ganzen Volkes wieder und darin liegt ihre Unnachahmlichkeit begründet. Der Geschmack des griechischen Künstlers war unfehlbar; er war es, weil der Künstler ihn aus dem untrüglichen Instinkt einer Allgemeinheit empfing. Mochte auch ein einzelner Phidias, ein einzelner Praxiteles durch die Intensität seiner Begabung alle Anderen überragen: dem Wesen dieser Begabung nach waren sich alle griechischen Künstler verwandt; was sie schufen, war immer schön; und wer den Meissel nicht zu führen verstand, lebte dennoch in dieser selben „Welt“, pflegte ihren Besitzstand und vermehrte ihn, indem sein Leben, seine Tracht, sein Bestreben, ja, seine Gesinnungen und seine Gedanken ihr angehörten und ihr gewidmet waren. In Griechenland war eben die Kunst „das höchste Moment des menschlichen Lebens“, was nur dann geschehen kann, wie Wagner (Bd. V, p. 57) schreibt, „wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Manigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes ist“. — Was nun ein einziges Mal, im Laufe der Weltgeschichte, für die Kunst sich traf, das ereignete sich — auch nur dieses eine, einzige Mal — in Indien für das Denken. Ein Volk, welches für das spekulative Denken eben so ungewöhnlich beanlagt war, wie das griechische für die künstlerische Gestaltung, fand sich während einer Reihe von Jahrhunderten in Verhältnisse versetzt, welche eine ungehinderte Pflege und Entwicklung dieser Anlagen gestatteten. Das Gesamtergebniss war die indische Weltanschauung, wie wir sie, vor Allem, in den „heiligen Schriften“, den Upanishaden, finden, die uns aber weiter ausgeführt und philosophisch kommentirt in den verschiedenen Sūtra's, in poetischem Gewande in der Bhagavadgītā und anderen Dichtungen entgegentritt. Jede Beschäftigung mit indischem Denken wird nun entweder zu gar keinem, oder zu ganz schiefen Ergebnissen führen, wenn man nicht im Auge behält, dass es sich hier nicht um ein oder mehre Systeme einzelner Männer handelt, sondern um die Weltanschauung eines ganzen Volkes von Denkern.

Was ich unter dem Ausdruck „Volk von Denkern“ verstanden wissen will, dürfte sich wohl aus diesem Vergleich mit dem hellenischen Volke von selbst ergeben. Ich stelle nicht die ungeheuerliche Behauptung auf, in Indien sei jeder Einzelne ein Philosoph gewesen, sondern ich sage nur, die verschiedenen, weit aus einander führenden Lebenszweige und Lebensbestimmungen und Anlagen trafen alle in diesem einen Punkte der Achtung vor dem Denken, wie in einem Brennpunkt, zusammen. Wer selber nicht Denker war, unterstützte doch das Denken; denn er erkannte im Philosophen den erhabensten Menschen, dem er fraglos sich

unterordnete, und die Ergebnisse jenes Denkens dienten ihm als Richtschnur seines Lebens und als Grundlage seiner staatlichen und seiner religiösen Ueberzeugungen. Die Denker von Beruf (d. h. die Brahmanen) bildeten die höchste Kaste, der stolzeste Monarch stieg von seinem Thron hinab, um einen berühmten Denker zu bewillkommen; wer von dem „ewigen Wesen, das nie bewiesen werden kann“, zu reden wusste, der wurde von den Reichen mit Gold überhäuft; die grösste Ehre für einen Hof war, viele heilige Männer in seiner Nähe zu versammeln — — — Das Denken wurde also materiell und moralisch von dem gesammten Volke gefördert; denn dass in ihm ein Höchstes zum Ausdruck kam, war Jedem mehr oder minder bewusst. Und gerade diese allgemeinsame Stimmung zeugt von einer ganz besonderen, durch die ganze Nation verbreiteten Anlage.

Deussen selber befürchtet in Bezug auf die hier vorliegenden Brahma-Sūtras: „Von vorn herein werden die Meisten sich abgestossen fühlen“ (S. X); Nichts dürfte aber diesem bedauerlichen Ausgang so erfolgreich entgegenwirken und Deussen's Werk so sicher vor Nichtbeachtung schützen, als wenn man den zukünftigen Leser auf diesen tiefeingreifenden, prinzipiellen Unterschied zwischen indischer und europäischer Philosophie aufmerksam macht. Wer zum ersten Male an das Studium indischer Quellenwerke herantritt, darf es nicht mit dem Hochmuth eines vermeinten „höheren Standpunktes“ (wie das in unseren Geschichten der Philosophie bisher wohl durchwegs der Fall), sondern er muss sich bescheiden sagen, dass er „vor einem Leben steht, zu dessen Beurtheilung er noch nicht einmal den mindesten Maassansatz finden kann“.*)

Diese „völlige Ursprünglichkeit“ der indischen Gedankenwelt hebt auch Deussen, in dem Vorwort zu dem oben genannten Werke, als ein wichtigstes Moment hervor. Er theilt nicht die Ansichten derjenigen Gelehrten, welche „theils indische Gedanken aus occidentalischen, theils occidentalische aus indischen ableiten“. Den soeben bezeichneten, prinzipiellen Unterschied berührt er aber gar nicht, obwohl gerade durch ihn, wie mich dünkt, die „völlige Ursprünglichkeit“ des indischen Denkens ein für alle Mal gesichert steht, so dass Berührungen mit unserem Occident sie nicht im Geringsten gefährden können. Im Gegentheil, haben wirklich Berührungen zwischen Osten und Westen stattgefunden, so würde die Eigenartigkeit des indischen Denkens nur um so überzeugender, ich möchte sagen, um so überwältigender, sich uns offenbaren. Denn, gesetzt den Fall, die Inder hätten wirklich auf irgend welchen Umwegen griechische oder gar (wie einige Gelehrte behaupten) hebräische Anregungen empfangen: wir könnten nur staunen, dass die Keime, aus welchen so vereinsamte Pflanzen hier, im Westen, hervorstiegen, dort in kurzer Zeit zu einer allgemein verbreiteten Weltanschauung heranreiften, derjenigen vergleichbar, welche bei uns erst seit hundert Jahren, und zwar nur in den Köpfen einzelner, ihre ganze Umgebung himmelhoch überragender Geister zu dämmern begann. Und wenn andererseits das gesammte griechisch-römische Alterthum mit seiner Behauptung recht haben sollte, dass Pythagoras, der wahre Begründer der griechischen Philosophie, seine Lehre in Indien empfangen habe,**) so lernen wir daraus, erstens, dass es selbst einem

*) In Erdmann's Geschichte der Philosophie kann man noch immer lesen: „Philosophie heisst occidentalisch denken“ (ed. 1878. p. 11). Die Juden allein, so wird daselbst behauptet, seien im Oriente dazu gekommen, „des Menschen Wesen denkend zu erfassen!“ Aehnlich auch andere Universitätsbücher.

**) Eine Ueberlieferung, die unseren Philosophieprofessoren von jeher ein Dorn im Auge war, da sie dann logischer Weise indische Philosophie hätten studiren müssen, — die aber jetzt durch hervorragende Indologen eine ernstere Prüfung erfahren und als mindestens nicht unwahrscheinlich erwiesen wurde (vergl. z. B. L. von Schroeder: Pythagoras und die Inder. Leipzig 1884).

hochbegabten Einzelnen nicht gelingen konnte, die organische Weltanschauung eines Volkes von Denkern sich zu assimiliren und zu einem „System“ umzubilden; zweitens, dass wir Occidentalen den Indern gegenüber, in metaphysischer Beziehung, in einem Zustand geradezu beschämender Inferiorität uns befinden. Denn war auch vielleicht die indische Lehre zu den Zeiten des Pythagoras noch nicht zu jener Reife gediehen, welche wir hier, in den Kommentaren Çankara's, antreffen, es war doch die selbe Lehre „in nuce“, und Çankara selber hat erwiesener Maassen vor mindestens tausend Jahren gelebt, wahrscheinlich aber noch ein bis zwei Jahrhunderte früher; wie sah es aber im 7. bis 9. Jahrhundert unserer christlichen Zeitrechnung mit unserer Philosophie aus? Während Çankara sich ganz dicht mit Kant berührt! Wie Deussen (S. VIII) schreibt: „die Konsequenzen der Kantischen Grundlehren führen geraden Weges zu den Hauptsätzen der Philosophie des Çankara, während umgekehrt die Lehre des Letzteren in der Kritik der reinen Vernunft ihren eigentlichen wissenschaftlichen Unterbau finden würde!“ —

Wenn wir aber in vielen Büchern, und auch hier wieder, von Deussen gewarnt werden, die indische Philosophie „weder zu überschätzen noch zu unterschätzen,“ so kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass dieser Rath bei uns nicht am Platze ist; er führt auf falsche Fährte. Wir haben das indische Denken überhaupt erst noch „schätzen“ zu lernen. Und haben wir dann erkannt, dass wir es hier mit einer absolut einzigen, absolut unvergleichlichen Erscheinung zu thun haben, so werden sowohl das „über“ wie das „unter“ jeden Sinn verloren haben. Das indische Denken ist eben eine „Welt“ für sich; es ist das einzige Beispiel einer Weltanschauung, welche aus der metaphysischen Thätigkeit eines ganzen Volkes organisch herauswuchs.

Die indische Philosophie, als „reine, systematische Philosophie“, den Systemen eines Aristoteles, eines Spinoza, eines Schopenhauer, an die Seite stellen zu wollen, wäre allerdings kindisch; ebenso wie es frivol wäre, die Religion der Veden der christlichen gleich zu achten. In einer Beziehung steht aber das geistige Leben der Inder unerreichbar hoch über dem unsrigen: insofern nämlich dort die Philosophie Religion war und die Religion Philosophie. Bei uns sind Denken und Fühlen, die früher wie Zwillinge im Schoosse des menschlichen Bewusstseins friedlich neben einander lagen, nunmehr zum Mannesalter herangereift, als zwei völlig geschiedene Wesen auseinander getreten; feindlich stehen sie sich gegenüber; das muss jeder fähige und zugleich unabhängige Kopf zugeben. Berühren sie sich, wie in der Scholastik, oder im Positivismus, so hat jeder von ihnen einzig das Bestreben, den anderen zu unterjochen und sich dienstbar zu machen. Die „Theilung der Arbeit“ ist eben ein schönes und viel gepriesenes Lebensprincip, greift aber zu allererst in das Innerste unserer eigenen Persönlichkeit hinein und reisst den Menschen gewaltsam entzwei, so dass, wie in der Aristophanischen Erzählung, die Hälften sich fürderhin suchen, sich auch bisweilen finden, nie mehr aber zu einer Einheit zu verschmelzen vermögen. Diese Einheit besass der Inder; der griechische Philosoph schon nicht mehr. Es wäre traurig, wenn die hohe Entwicklung unserer zersplitterten Einzelthätigkeiten uns die Fähigkeit raubte, die unnachahmliche Kraft und Schönheit einer einheitlichen, in sich abgerundeten Erscheinung wenigstens von Weitem zu bewundern und auf ihren Werth zu schätzen. — Sagte ich also vorhin, die indische Weltanschauung sei nicht das Werk eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes, so füge ich jetzt hinzu: die Weltanschauung dieser Gesamtheit bildet eine mehr umfassende und, in Folge ihres instinktmässigen,

naturnothgedrungenen Fortganges, allseitig abgerundete Einheit, als diejenige eines vereinzelt, noch dazu zertückelten und der Willkür unterworfenen Denkers.

Grade die organische Einheit bedingt aber (im Gegensatz zur logischen) auf allen Gebieten unabweislich den Widerspruch. Dieser ist dem sich gegenseitig bedingenden und aufhebenden Einathmen und Ausathmen zu vergleichen, der dem Körper die Lebenswärme zuführt. Für uns Occidentalen hat jedoch das Nebeneinanderbestehen von Thesen, deren widerspruchsvolle Natur garnicht gelehnet werden kann, zunächst etwas arg Verwirrendes. Wir pflegen derartiges als „Unsinn“ zu bezeichnen; denn glaubten wir auch die Tyrannei des Glaubens abgeschüttelt zu haben, die Zwangsjacke der Logik lässt uns noch weniger Freiheit und dem Kanon der „Vernunft“ werfen wir uns ebenso bedingungslos zu Füßen, wie der spätere, irre geführte Inder unter die Räder des Jagannâth sich wirft. Darum sind wir gewohnt, die Widersprüche unseres Denkens möglichst sorgsam, so recht in das Innere unserer Weltanschauung, zu verstecken; wir suchen uns und Andere zu belügen. Bei den Indern wird dagegen der Widerspruch ohne Umschweife eingestanden; gleichsam als schillerndes Gewand wird er um die nackte Wahrheit gehängt: zahllose Götter und doch nur ein Weltgeist (das Brahman); das Individuum, zu einer langen Reihe von Neugeburten verdammt, und zugleich Aufheben der Individualität im Tat-tvam-asi; eine Ethik, die auf diese Lehre von der Seelenwanderung sich gründet und trotzdem das Zugeständniss: „nur Diejenigen, welche noch mit den Schwächen des Nichtwissens behaftet sind, nehmen eine solche Wanderung an“ (S. 19); Freiheit des Willens und Nothwendigkeit; Idealität der Welt, Realität der Welt; u. s. w., u. s. w. Als geschähe es mit absichtlicher Ironie, stellen die Brahmanen diese, für das bloß logische Denken unvereinbaren Lehren mit Vorliebe unmittelbar neben einander auf. Man denke sich den Abstand zwischen einer derartigen Weltweisheit und der höchsten Spitze, zu welcher sich unsere europäische Philosophie vor der erlösenden Geburt Kant's aufgeschwungen hatte: Baruch Spinoza's „Principia philosophiae demonstratio more geometrico.“ Zwar zeigt sich die ungeheure Begabung der Inder für die Mathematik zur Genüge in der einen Thatsache, dass sie, denen der Buchstabe zuwider war, die fälschlich „arabisch“ genannten Ziffern erfanden und dadurch alle Mathematik erst möglich machten; in ihrer kindlichen Einfalt wären sie aber nie darauf verfallen, „Gott“ geometrisch zu construiren und die Tugend auf eine Regel di tri zu reduciren.*) Wie gesagt, die Widersprüche liegen in diesen indischen Werken überall offen zu Tage. Und nicht weniger fühlen wir uns verwirrt und abgestossen durch das Unsystematische, durch den Mangel aller sog. „Methode.“ Wir finden hier nicht eine Spur von dem Fortschritt aus dem Einfacheren zum Verwickelteren; es wird niemals vorausgesetzt, dass Einer sich „schnell orientiren“ möchte; der Anfang setzt das Ende voraus, und das Ende begreift man erst, wenn man den Anfang mit Verständniss aufgenommen hat. Und so weiter.

*) Dass Spinoza ein Jude war, thut wenig zur Sache; denn in neuester Zeit haben verschiedene hochangesehene Gelehrte nachgewiesen, dass es überhaupt gar keine Juden gebe, noch seit Jahrhunderten gegeben hat! (Leroy-Beaulieu, Lombroso). Für diese Höflichkeit erstattet vor Kurzem die berühmten Pariser Philologen, Salomon Reinach, Halévy u. A. den Dank, indem sie den — wie mir versichert wird, unumstösslichen — Beweis führten, dass die arische Race ein blosser „Mythos“ sei; Arier haben niemals existirt! (vergl. Le Mirage oriental, Le Mythe Arien, etc.). Wir Laien können nur schweigen und staunen. Den Unterschied zwischen der Brihad-Aranyaka und Spinoza's Principia wird man jedenfalls nicht aus der Welt schaffen können, ebensowenig wie den zwischen Yadjnavalkya, der beim Gehen sich in Acht nahm, kein Käferchen zu zertreten, und Spinoza, dessen Zeitvertreib es war, Thiere zu quälen, und der einzig durch den Anblick solcher Leiden zum Lachen gebracht werden konnte (vergl. Auerbach's Lebensgeschichte Spinoza's, S. XLVII).

Alle diese Eigenschaften, man nenne sie nach Belieben Vorzüge oder Nachteile, finden wir in den vorliegenden Sâtra's wieder. Darum auch das auf den ersten Blick so befremdende Aussehen eines solchen Werkes, wie des vorliegenden. Es sind Kommentare auf Kommentare; und beide müssen Dem, der die Upanishaden nicht kennt, oft räthselhaft bleiben, — währenddem andererseits unzählige Stellen in den Upanishaden ohne den Kommentar ganz und gar unverständlich sind.

Bâdarâyana und Çankara sind gewaltige Denker; es fällt ihnen aber eben garnicht ein, so zu verfahren, wie alle unsere occidentalen Philosophen seit Thales von Milet es zu thun pflegen, nämlich, eigenmächtig, aus ihrem persönlichen, individuellen Bewusstsein heraus, eine eigene, möglichst logische und einheitliche Theorie der Welt aufzubauen. Eben so wenig wie es dem Phidias hätte einfallen können, seine Einbildungskraft frei und ungezügelt umherstreifen zu lassen, anstatt sie streng in den festen Normen, welche die griechische Dichtung, der griechische Götterglauben, das ganze ihn umgebende griechische Leben ihm darboten, als in einer unwandelbar gegebenen, untrüglich zur Vollkommenheit führenden Bahn zu bändigen und zu leiten. — Das erste, grundlegende Prinzip ihres ganzen Denkens ist also für Bâdarâyana und Çankara die Ueberzeugung, dass die Weltanschauung, die sich im Laufe vieler Jahrhunderte — von den Gesängen des Rigveda an, bis zu den Upanishaden — entwickelt hatte, die eine und unerschöpfliche Quelle aller Weisheit sei. Wie ungeheuer tiefsinnig schon dieser erste Gedanke ist, ersieht man am besten, finde ich, durch die soeben berührte Analogie mit der griechischen Plastik, oder aber mit dem „Kunstwerk der Zukunft“, wie es unserem Meister vorschwebte, als ein Werk welches „nur aus einem gemeinsamen Verlangen hervorgehen kann“. (III, 192, etc.) Die Gemeinsamkeit ist eben die Grundbedingung alles höchsten menschlichen Könnens. Das vereinzelte Genie ist wie der Baum in der Wüste, er kann nie zu voller Entfaltung gelangen, und wenn er auch manchem müden Wanderer erquickende Rast bietet, dieser Segen ist nur ein vorübergehender; was nicht zu einem Ganzen organisch und nothwendig gehört, kann immer nur die Bedeutung eines Aeusserlichen, Zufälligen besitzen. Und was Wagner in Bezug auf die Kunst unserer Tage ausführt, im Verhältniss zur griechischen: unsere Kunst sei eine Luxuskunst, die der Griechen dagegen ein integrierender Bestandtheil ihres Lebens, — das gilt auf manchem anderen Gebiete und namentlich auf dem des Denkens. Ist etwa Kant's „Kritik der reinen Vernunft“ nicht ein reiner Luxus? Welche Bedeutung hat sie für unser Leben, für unseren Staat, für unsere ganze Gesellschaft? Kann man im Ernst von einem Einfluss der metaphysischen Lehren Schopenhauer's auf seine Zeit sprechen? Ist nicht vielmehr der vielbesprochene „Pessimismus“ eine blosse Spielerei für die oberen Zehntausend? Wird nicht die Metaphysik bei uns überhaupt als eine Art höhere und um so überflüssigere „geistige Seiltänzerie“ betrachtet? Als eine Art Sport, bei welchem dem Einen diese, dem Anderen jene Manier Vergnügen macht? — Das war bei den Indern anders. Darum wird aber auch der Leser hier nicht jene nackte Einfachheit und Uebersichtlichkeit und Widerspruchslosigkeit eines individuellen Denkens vorfinden, welches sich nur mit sich selbst in Einklang zu setzen hat. Es ist nicht ein System, wenigstens nicht in unserem Sinne des Wortes, sondern es sind Betrachtungen und Forschungen auf dem Gebiete einer bei Allen als bekannt und unbezweifelt vorausgesetzten Weltanschauung, welche durch die geistige Thätigkeit tausender verwandter Geister im Laufe zahlreich aufeinander folgender Generationen organisch aufgewachsen war; zum Theil ist es auch eine heftige Polemik gegen die irrigen Folgerungen, welche einige Denker aus dieser gemeinsamen Weltanschauung gezogen haben.

Der Leser entschuldige dieses Pochen auf die eine Thatsache, dass wir es hier mit dem Denken eines ganzen Volkes, nicht eines Einzelnen zu thun haben, dass die indische Metaphysik ein organisch und kontinuierlich Gewachsenes ist, im Gegensatz zu unserer unorganisch, durch die Thätigkeit vereinzelter Gelehrter, von Sprung zu Sprung, von Widerspruch zu Widerspruch, nach und nach entstandenen Philosophie. Das muss man wissen, will man sich mit Erfolg dem mühsamen aber lohnenden Werke hingeben, die indische Weltanschauung aus den indischen Quellenschriften in sich aufzunehmen. Denn dann versteht man, dass selbst der beste und ausführlichste Versuch, uns auf bequemerem Wege in diese Welt einzuführen (und nirgends geschah das mit mehr Sachkenntniss und Hingebung als in Deussen's früherem Werke: Das System des Vedânta) niemals zu dem gewünschten Erfolg führen kann. Die indische Weltanschauung ist das Erlebniss eines Volkes und sie kann nur von Dem begriffen werden, dem es gelingt, sie selber zu erleben. Eine ausschliesslich formelle, logische Beschäftigung mit indischer Philosophie ist eigentlich zwecklos. Mit Recht darum hatte von Stein (in dem anfangs erwähnten Aufsatz, den ich nachzulesen bitte) darauf aufmerksam gemacht, dass alle unsere üblichen Schemen: Theologie, Kosmologie, Psychologie — dem indischen Gedanken gegenüber „Becher ohne Boden“ seien. Zwängt man ihn in solche Schemen hinein, so hat man ihm schon das Leben geraubt; es ergeht ihm nicht anders, als es dem wahren „Kunstwerk der Zukunft“ nach Wagner's Aussage, erginge, — würde es plötzlich in unsere Gegenwart versetzt: „Wo wir ein Ganzes gäben, würde das Publikum mit unwillkürlicher Gewalt dieses Ganze in zusammenhangslose Theile zersetzen“ (IV, 279).*) Und will man sich vollends überzeugen, wie ganz unmöglich es ist, von unserem occidentalischen Standpunkt aus die wahre Bedeutung der indischen Lehren zu fassen, so lese man in Deussen's System des Vedânta, S. 127 und 128, den Nachweis, wie durchaus unzutreffend unser Begriff des Pantheismus in Anwendung auf diese Lehren ist; und doch werden sie stäts als Pantheismus bezeichnet, und zwar aus dem einzigen, recht armseligen Grunde, dass die übrigen uns geläufigen Begriffe noch weniger zur Andeutung des indischen Gedankens taugen. Wir stecken eben in der Systematik so fest wie ein Ritter des dreizehnten Jahrhunderts in seinem schweren Panzer und können nur die wenigen, bestimmten Bewegungen ausführen, auf welche die kunstvolle Rüstung berechnet ist; der Inder hatte bei geringerer Kraft grössere Freiheit. — Auf der anderen Seite bedingt aber diese besondere, mit nichts, was uns sonst geläufig ist, vergleichbare Entstehungsgeschichte und Gestaltung der indischen Metaphysik eine Form, die — durch ihre Weitschweifigkeit, durch ihre beständige Bezugnahme auf uns gänzlich unbekannte Verhältnisse, durch ihre innige Verwebung mit populären Vorstellungen und mit einer ganzen Welt in einander geschachtelter Symbole — höchst ermüdend und oft geradezu ungeniessbar wird. Zu der ohnehin grossen Schwierigkeit, den gesammten Complex eines auf diese Art entstandenen Gedankengewebes zu übersehen und richtig zu erfassen, tritt also als sehr erschwerendes Moment noch der Zwang hinzu, eine ungewohnte, spröde, manchmal fast abstossende Form zu bewältigen. — An dieser Form scheitern die meisten Versuche, dem indischen Denken näher zu treten; man gestatte mir darum, durch einen Vergleich, das Unterscheidende an ihr zu kennzeichnen; vielleicht gewinnt Mancher mit einer deutlicheren Vorstellung auch mehr Kraft und Geduld zur Ueberwindung dieses Hindernisses.

*) Wir erleben das bei jedem Bayreuther Festspiel.

Erfinderische Psycho-Physiologen behaupten, der Tastsinn hätte im Leben des Urmenschen eine Rolle gespielt, die wir jetzt, wo durch die ungeheure Inanspruchnahme und Entwicklung des Gesichts und Gehörs jener Sinn auf ein Unbedeutendes reducirt ist, kaum uns vorzustellen vermögen. Ein ungeschicktes, umständliches Leben brachte dieses Betasten mit sich, — jedoch auch einen Vorzug: der Mensch irrte seltener. Seine Vorstellungen waren oft barock, ungeheuerlich, aber sie enthielten doch eine grössere Summe Realität, sie entsprachen genauer der Natur.

O, dass der Sinnen doch so viele sind!
Verwirrung bringen sie ins Glück herein. (Goethe.)

Später gewann sich das Auge ein helleres, dafür aber entfernteres Bild und gewöhnte den Menschen daran, sich mit der Oberfläche der Dinge zu begnügen; während dem die Hand durchforscht und geprüft und gewogen hatte. — — — Der indische Metaphysiker ist nun *der tastende Denker!* Er weist alle Nachtheile eines Solchen auf: unmethodisches Verfahren, Verweilen bei Einzelheiten, endlose Wiederholung (etwa wie ein Blinder, der in einem Tempel die Anzahl der Säulen nur durch Betasten einer jeden einzelnen festzustellen vermag), dann auch ein sich Ergötzen an Bildern, die das noch ungeschickte Auge arg verzerrt über die Welt projicirt, zugleich mit der Unfähigkeit, etwas Sichtbares scharf und genau zu construiren (in der mangelnden Begabung für alle plastische und darstellende Kunst zeigt sich letzteres bei den Indern besonders auffällig). Wo der tastende Denker aber im Vortheile ist, das ist grade in dem Bereich jener Innenwelt, von der die Mundaka-Upanishad sagt: „Die Sonne scheint nicht dort, noch Mond noch Sterne, auch diese Blitze nicht.“ Man überlege doch, was das heissen will, von dem Standpunkt einer solchen Kultur aus, kaum erst im Besitze von Schriftzügen, den transcendentalen Idealismus zu denken — und zu „leben!“ Ein Gedanke, den ein Fichte (nach Kant's ausdrücklichem Zeugniß) nicht nachzudenken vermochte und den (nach Schopenhauer's Zeugniß) neun Zehntel der deutschen Fachphilosophen vor wenigen Jahren noch garnicht gefasst hatten! Grade in der „Nacht des Innern“ ist eben der Inder zu Hause; ihm ergeht es wie dem Blinden, der im hellen Licht des Tages arg im Nachtheil ist, im Dunkeln dagegen seinen Weg schneller und sicherer als alle Anderen findet. Senkt sich auf die ungeheure Weltstadt London jene undurchdringliche Finsterniss des Nebels nieder, gehen welche die stärksten Lichtquellen gänzlich erfolglos bleiben, da gibt es in Nothfällen nur eine Hülfe: die Blinden! Diese Führer darf man aber nicht antreiben wollen, schneller zu gehen oder einen kürzeren Weg einzuschlagen; sie gehen ihren gewohnten, vorsichtigen Schritt und ihre gewohnten Zickzackwege, wo ihre kundige Hand tausend ihnen allein bekannte Merkmale tastend wiederfindet; und so gelangen sie mit unfehlbarer Sicherheit an das Ziel. — Uns klingt es fast wie Spott, wenn man einen Denker mit einem Blinden vergleicht. Um aber keinen Zweifel über den Sinn meines Vergleiches aufkommen zu lassen, will ich ihn durch einen Hinweis auf die Griechen noch deutlicher machen. Es ist, glaube ich, keineswegs sicher, dass die Griechen (diese grössten Virtuosen im Gebrauch des Auges) die rechte Befähigung besaßen, um der Menschheit als Führer auf metaphysischem Gebiete zu dienen. Ihr ganzes Leben war die Verleugnung der inneren Beschaulichkeit und bildete hierdurch den schärfsten Contrast zu dem indischen. In ländlicher Zurückgezogenheit erhielt der junge Brahmane seine Erziehung: geistige Schätze und sittliche Gewohnheiten; der bejahrte Brahmane zog sich zum Denken in die gänzliche Einsamkeit der Urwälder zurück. Für den Griechen dagegen bestand die Erziehung in der Ausbildung des Auges und des rhythmischen Empfindens:

Gymnastik und Musik, selber schön sein und Schönheit mit Sicherheit erkennen. Von früh an galt sein Tag jenem andern Schauen, dem „Hinausschauen“, und dem Reden und Handeln und Schlachtenschlagen. Kurz: die Oeffentlichkeit war die Atmosphäre des griechischen Daseins; ihre Philosophen waren alle Krieger und Volksredner. Und währenddem noch in den heutigen, entarteten Tagen der Brahmanengreis, in gänzlicher Abgeschiedenheit sein Leben beschliessend, beim Herannahen des Todes seine Grabstätte selber bereitet und sich ruhig hinlegt, um schweigend und einsam sich mit dem Weltgeist zu vereinen, sehen wir Sokrates bis zum Augenblick, wo er den Schierlingsbecher leert, dialektische Haarspalterei eifrig mit seinen Freunden treiben und den Nutzen des Glaubens an die Unsterblichkeit für die menschliche Gesellschaft besprechen. Ehe man ein vergleichendes Urtheil über indisches Denken fällt, sollte man wahrlich alle diese Dinge bedenken, die auch dem Ungelehrtesten offenkundig sind. — Demgemäss sehen wir auch, dass die ersten philosophischen Versuche der Griechen zur Naturwissenschaft führen, ihre nächsten zur Logik, Dialektik und Ethik. Der von ihnen (durch irgend einen nicht ganz aufgeklärten Zufall) Metaphysik benannte Zweig menschlichen Geisteslebens gedieh kümmerlich genug; auf die Gesamterscheinung ihrer Philosophie passt eben Schopenhauer's Charakterisirung des einflussreichsten ihrer Denker, des Aristoteles: „viel Scharfsinn, wenig Tiefsinn.“ Und nicht nur ein Aristoteles, sondern selbst ein Pythagoras und ein Platon, verlegen das Schwergewicht ihrer Bestrebungen auf politisch-praktische Ziele. Sie sind Gesetzgeber und Moralisten, nur nebenbei Metaphysiker und Theologen. Ja, auch wo er zu den kühnsten Höhen sich hinaufschwingt, weit über sein praktisches Ziel hinaus, ist Platon doch mehr Dichter als eigentlicher Metaphysiker. Und wenn wir auch anerkennen müssen, dass seiner Weltanschauung, als einem symbolischen, von einer grossen Künstlerseele erschauten Bilde eine Schönheit innewohnt, wie sie dem Inder niemals erreichbar gewesen wäre, und dass die griechische Philosophie (dem künstlerischen Genie dieses Volkes gemäss) hier einen nicht überschreitbaren Höhepunkt erreicht hat, so können wir uns dennoch der Einsicht nicht verschliessen, dass die wirklich philosophische Erfassung von Platon's göttlichem Gedanken erst einer der indischen verwandten Metaphysik gelang und gelingen konnte; währenddem das griechische Denken in seinen besseren Elementen sich davon abwandte und in seinen schwächeren ihn missverständnissvoll verunstaltete. Denn, wenn ich mich nicht irre, so lag die Kraft der Aristotelischen Reaktion darin, dass sie, durch ihren naturwissenschaftlichen, logischen, methodischen und vor Allem „praktischen“ Charakter, dem echt hellenischen Geist besser entsprach. Wenn aber Herr Prof. Erdmann uns belehrt „philosophiren ist occidentalisch denken“, so könnte man vielleicht noch genauer sagen, unser Philosophiren war bis Kant „aristotelisch denken“, und ist es auch seither, mit einziger Ausnahme von Schopenhauer. Kant's Denken dagegen ist ganz entschieden in wesentlichen Punkten indisches Denken; selbst in der schwerfälligen Form verräth sich eine Verwandtschaft; nur kommt bei Kant zu der inhärenten Schwierigkeit, wirklich metaphysische Gedanken überhaupt in Worte zu bringen, die Verwirrung hinzu, die aus dem Versuche resultirt, die spröden Formen des praktischen Griechen dem ungestaltbaren Inhalt echter, metaphysischer Selbst- und Welterkenntniss anzupassen. Schopenhauer, der alleinige authentische Nachfolger Kant's, stellt nun die wunderbare Vereinigung dar des bisher „unverstandenen“ Platon mit der bisher „ungekannten“ indischen Philosophie; in ihm belebt sich von Neuem sowohl der klarste Blick des lichttrunkenen Künstlers, als das tiefste Denken des nächtig tastenden Weisen; er erfasst die Wahrheit bei Tag und bei Nacht! Schopen-

hauer weist auch auf drei überragende Meister hin: Kant, Platon und die Inder, indem er von Letzteren vorhersagt: „dass der Einfluss der Sanskritliteratur nicht weniger tief eingreifen wird als im 15. Jahrhundert die Wiederbelebung der griechischen.“ Bisher hat sich diese letztere Ansicht nicht bewahrheitet; die Schaar der Philologen besass keinerlei Befähigung zu dem philosophischen Vermittleramt; es fehlte uns ein Deussen. Jetzt aber dürfte die Zeit bald kommen, wo das indische Denken als die wahre hohe Schule der Metaphysik allgemein anerkannt sein wird — — —

„Bald“ war vielleicht zu viel gesagt? Die Vision einer Verschmelzung indischer Gedanken- und Gemüthstiefe mit griechischem Schönheitssinn und griechischem — das ganze Leben gestaltenden — rhythmischen Gefühl, ist eben so schön, dass ihr Anblick trunken macht und man, wie ein kleines Kind, zu fassen wähnt, was an einem fernen Himmel glänzt. Aber etwas derartiges müssen wir uns vorstellen; betreffs der Unerreichbarkeit der vergangenen Vortrefflichkeiten können wir uns keiner Täuschung hingeben, betreffs der Unzulänglichkeiten des jetzigen Augenblicks ebenso wenig; es bleibt uns nur die nackte Verzweiflung, wenn sich nicht irgendwo in unserem Innern das Bewusstsein regt: auch in dir sind alle Elemente vereinigt, die zu einer neuen, den früheren Höhepunkten des Menschenlebens vergleichbaren Geistesblüthe führen können! Bessemerstahl und Entwicklungslehre können den Nachkommen der Arier und der Griechen auf die Dauer nicht genügen. Und wandeln wir gleich „durch feuchte Nacht“, sahen wir nicht seit Kurzem die „Gipfel der Menschheit“ neu erglänzen? Wer nur einmal die Augen hinaufrichtete, der lernte hoffen. Und da das Genie sein Licht ebenso über die Vergangenheit wie über die Zukunft wirft, da es die fast erloschenen Strahlen der fernen Gipfel auffängt und im Brennpunkt seines Geistes zu neuen Flammen anfacht, glaube ich versichern zu können, dass wenigstens Diejenigen unter uns, die es nicht verschmähten, Jünger der wahren Meister unseres Jahrhunderts zu sein, sehr „bald“ sich in die besondere Art der indischen Metaphysik hineinleben und dann empfunden werden, als seien sie in den Besitz eines ihnen bisher unrechtmässig vorenthaltenen Eigenthums getreten.

Noch zwei kurze Bemerkungen glaube ich in Anknüpfung an das oben Gesagte dem Studium dieser Sūtra's vorausschicken zu sollen. Sie betreffen das Verhältniss des hier Gelehrten zur Theologie und zum Buddhismus.

Der Anfänger lasse sich nicht durch den Schein, oder durch die Behauptungen, die er in vielen Büchern antreffen wird, irre führen. Die hier vorgetragene Weltweisheit ist keine Theologie, wenigstens nicht nach unserer occidentalen Auffassung des Wortes. Denn während dem alle unsere Religionen, ausnahmslos, den Glauben an die thatsächliche, materielle, so zu sagen „geschichtliche“ Wahrheit der Symbole fordern, und alle unsere philosophirenden Theologen nur das eine Bestreben haben, die Glaubenswürdigkeit der Symbole und die Harmonie der kirchlichen Dogmen mit der gesammten menschlichen Natur, mit der Weltgeschichte und mit den uns bekannten Erscheinungen des Weltalls nachzuweisen, — geht der Brahmanismus den ganz genau entgegengesetzten Weg. Er hat allerdings aus alter Zeit ein Rituell geerbt, gegen welches die uns sonst bekannten fast kindisch einfach zu nennen sind, und er pflegt es heilig; schon äusserlich tritt dieses Rituell aber nicht als ein durch göttliche Gebote befohlenes, noch irgendwie an geschichtliche Ereignisse anknüpfendes auf, sondern es ist eine „Natur-Mystik“.

Die blosse Thatsache, dass es keinerlei Gotteshäuser, noch irgend einen gemeinsamen Kultus gibt, genügt um den tief eingreifenden Unterschied zwischen dem Begriff von Religion, dort und hier, zu zeigen. Diesem Kontrast des äusseren Gewandes entspricht dann auch die ganze innere Gestaltung. Die Entwicklung des einzelnen Erlösungsbedürftigen besteht, nach der brahmanischen Lehre, in dem allmählichen Durchschauen aller Symbole des Rituells und zuletzt in deren gänzlichem Abwerfen, denn nicht durch Glauben, sondern durch Erkenntniss wird der Mensch erlöst! Das ist der Kern der indischen Weltanschauung, und diese eine Erwägung genügt um meine Behauptung zu rechtfertigen, dass wir es hier mit der Weltanschauung eines ganzen Volkes von Denkern zu thun haben. Man vergleiche nur die mittlere Denkfähigkeit bei uns mit der durchschnittlichen intellektuellen Begabung, welche die allgemeine Verbreitung einer derartigen Ueberzeugung voraussetzt! Man sieht aber auch, wie wenig berechtigt es ist, diese Lehre als „Theologie“ zu bezeichnen.

Indem ich sehr Vieles, was in Bezug hierauf noch zu sagen wäre, mit Bedauern übergehe, will ich zum Schluss noch darauf aufmerksam machen, dass gerade in diesen Brahmasûtra's des Bâdarâyana und des Çankara — und zwar von dem Standpunkte eines wirklich erhabenen Ueberblickes über die gesammte Entwicklung der indischen Weltanschauung aus — ein geradezu vernichtendes Urtheil über die Lehren Buddha's und seiner Jünger gefällt wird. *)

Heutzutage, wo wir einen ziemlich lächerlichen pseudo-„buddhistischen“ Taumel erleben, und wo noch so sehr Viele der Meinung sind, der Buddhismus sei ein adäquater, erschöpfender Ausdruck der höchsten indischen Weisheit, da muss man mit doppelter Freude das Erscheinen des Hauptwerkes der orthodoxen Vedânta-Philosophie in deutscher Uebersetzung begrüessen. Zwar konnte es für Denjenigen, der die Upanishaden wirklich studirt hat, niemals zweifelhaft sein, dass Buddha dem herrlichen, vielleicht vieltausendjährigen Gebäude indischer Metaphysik nicht die Krone aufgesetzt, sondern dass er es in Grund und Boden zertrümmert hat. Es ist aber gut, diese Ueberzeugung von den weisesten Brahmanen getheilt zu sehen und sich auf ihre Autorität stützen zu können. Nach einem ganzen, langen Abschnitt gegen den buddhistischen absoluten Idealismus („die Welt ist nur meine Vorstellung“), und einer eben so gründlichen Zurückweisung des von anderen Buddhisten gelehrten Realismus, wobei die Wahrung des streng Kant'schen transcendenten Idealismus Einen mit Staunen und Ehrfurcht erfüllen muss, schliesst Çankara mit folgenden herben Worten: „so hat damit der Buddha nur seine eigene maasslose Geschwätzigkeit an den Tag gelegt, oder aber seinen Hass gegen das Menschengeschlecht, indem er bemüht war, das selbe durch Mittheilung widersprechender Lehren in die Irre zu führen. Unter allen Umständen verdient dieses System des Buddha nicht die Beachtung derjenigen, denen es um ihr Seelenheil zu thun ist; das ist die Meinung des Bâdarâyana“. (S. 365).

Es ist heute nicht meine Aufgabe, auf die grosse, hierdurch aufgeworfene Frage näher einzugehen. Es genügt, darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass das hier vorliegende Werk zu der Klärung unserer Ideen bezüglich des Verhältnisses zwischen Buddhismus und Brahmanismus viel beiträgt.

Nur eine Bemerkung möchte ich mir erlauben. Es erscheint mir zweifelhaft, ob Schopenhauer seine Behauptungen bezüglich des unbedingten Vorzuges des Buddhismus vor dem Brahmanismus noch heute so schroff aufrecht erhalten hätte.

*) Dass der geschichtliche Buddha gegen ein arg verkommenes Brahmanenthum auftrat, und dass in seiner Heimath, dem östlichen Indien, überhaupt keine grosse Brahmanenschule jemals geblüht hatte, thut der folgenden principiellen Erörterung keinen Eintrag, im Gegentheil.

Ein grosser und wichtiger Theil der Litteratur war zu seiner Zeit noch gänzlich unbekannt, und selbst die Upanishaden waren in der einzig ihm zugänglichen, persisch-lateinischen „Oupnek'hat“-Fassung nur fragmentarisch vorhanden und oft arg entstellt. — Wie dem aber auch sei, und mag Einer auch jetzt noch den Buddhismus als über den Brahmanismus erhaben betrachten, Schopenhauer's Darlegung des faktischen Verhältnisses zwischen Buddhismus und Brahmanismus ist entschieden dazu angethan, um Missverständnisse hervorzurufen, und es ist nothwendig, mit allem Nachdruck auf das Unzureichende — oder mindestens nur bedingt Gültige — dieser Darstellung aufmerksam zu machen. Schopenhauer schreibt nämlich (Sämmtl. Werke VI, 241): „Hingegen war die Absicht des Buddha Schakya Muni, den Kern aus der Schaale abzulösen, die hohe Lehre (des Brahmanismus) selbst von allem Bilder- und Götterwesen zu befreien und ihren reinen Gehalt sogar dem Volke zugänglich und fasslich zu machen. Dies ist ihm wundervoll gelungen, und daher ist seine Religion die vortrefflichste — — —“. Schon lange vor Buddha hatte aber der Brahmanismus den Weg zurückgelegt, der „von allem Bilder- und Götterwesen befreit“; man lese nur die Brihadârañyaka und die Chândogya-Upanishad; die ganze „Geheimlehre“ des Brahmanismus besteht ja von jeher in dem Durchschauen der Symbolik. Das bezeugen die vorliegenden Sûtra's an vielen Stellen; z. B.: „Durch die Erkenntniss, ich bin Brahman, wird allen Ritualgesetzen ein Ende gemacht“ (S. 33); „Denn das ist eben unsere Krone und unser Stolz, dass, nachdem die Erkenntniss der Seele als des Brahman erfolgt ist, alle Pflichtvorschriften ein Ende haben und ein Zustand der Verwirklichung aller Zwecke eintritt“ (S. 27). Und, wie wir vorhin sahen, es ist nicht einmal richtig von einer „Befreiung von Bilder- und Götterwesen“ zu reden, weil die unverfälschte indische Religion von vornherein nicht den Charakter einer geschichtlichen Dogmatik trägt, sondern einer aus der Berührung mit der Natur entstandenen mythologischen Mystik, welche unmittelbar auf Metaphysik hinleitete. Und wenn nun Schopenhauer des Weiteren behauptet, es wäre Buddha gelungen, „den reinen Gehalt der hohen Lehre dem Volke zugänglich und fasslich zu machen“, so darf man nicht übersehen, dass Schopenhauer unter „Gehalt“ nur gewisse Prinzipien und Lehren, die aus der brahmanischen Weltanschauung sich ergeben, meinen kann; die „hohe Lehre“ selber dem Volke zugänglich zu machen, war einfach ein Ding der Unmöglichkeit. Denn die eigentliche Brahmanische Lehre ist die Lehre von der Erlösung durch metaphysische Erkenntniss; sie kann darum nur sehr beanlagten und sehr geübten Denkern zugänglich sein; der ihr so oft vorgeworfene Aristokratismus ist also in ihrem tiefsten Wesen begründet. Es ist übrigens nicht blos ein Aristokratismus der Geburt gewesen, denn alle Arier wurden in den Veden unterrichtet, und wir sehen in den Upanishaden die Männer aus anderen Kasten, ja, sogar Weiber, über die subtilsten metaphysischen Fragen mit den eigentlichen Brahmanen disputiren; und was diese letzteren anbelangt, so erwarben sie sich das Recht auf ihre bevorzugte Stellung durch die härteste Disziplin. Mit einer unvergleichlichen Strenge und Ausdauer wurden sie zum Denken erzogen. Dreissig Jahre und oft mehr dauerte ihre theoretische Unterweisung, — dann kam die unentbehrliche Schule des praktischen Lebens, die Begründung eines eigenen Hausstandes, — und erst wenn der eigene Sohn erwachsen war und sein Haus gründete, erst dann trat die Zeit ein, wo der Brahmane in die Wälder hinauswandern durfte und wo, von allen Verpflichtungen des Rituels, von dem ganzen Apparat des symbolischen Götterglaubens nunmehr befreit, er, dessen spekulative Fähigkeiten die denkbar grösste Ausbildung erfahren, dessen Gemüth durch alle Freuden und Leiden des Familienlebens bereichert, dessen Menschenkenntniss

durch die Erfüllung seiner praktischen Bürgerpflichten gereift war, — dann erst trat die Zeit ein, wo dieser weise Mann seiner eigenen Erlösung sich widmen durfte, wobei er aber zugleich den angeerbten Schatz des Denkens seiner Vorfahren und somit den geistigen Besitzstand seines Volkes vermehrte. — Buddha nun, der nicht zur Kaste der Brahmanen gehörte und der ihre Disziplin nicht durchgemacht hatte, weit entfernt diese „hohe Lehre zugänglich zu machen“, verneinte er sie einfach. Er streifte nicht, wie die Brahmanen, die tief sinnige Symbolik nach und nach ab, sondern er verwarf sie ganz und gar. Hat er, wie Schopenhauer behauptet, den Kern aus der Schaale abgelöst, so bleibt es noch immer fraglich, ob das nicht gewaltsam geschah, und ob nicht die weisen Brahmanen mit ihrer Ueberlegung Recht hatten, dass ein jeder Kern einer Schaale bedarf, um zur vollen Reife zu gelangen. Wir erfahren, dass Buddha die grossen Lehren der Veden als „leere Thorheit“ bezeichnete (vergl. Oldenberg: Buddha, II. Aufl., S. 184); und wenn wir in Erwägung ziehen, dass er dem metaphysisch höchst beanlagten Volk der Erde angehörte, so werden wir solche Leistungen wie seine berühmte „Lehre des Causalnexus“ nicht besonders hoch anschlagen. Der Buddhismus ruht wohl auf metaphysischer Grundlage, auf der Grundlage des Brahmanismus, er stellt aber eine Revolution gegen das Denken dar; darum erstarrt bei ihm der Gedanke zum Dogmatismus. Wenn Buddha's Lehren dem Volke zugänglich sind, so kommt das also daher, dass sie im direkten, absoluten Gegensatz zum Brahmanismus, nicht intellektuelle, sondern rein praktisch-moralische sind. Ohne in das Innere dieser Frage einzudringen, ersieht man den unlösbaren Widerspruch zwischen Buddhismus und Brahmanismus schon zur Genüge aus ihren Regeln für die praktische Lebensführung. Bei den Brahmanen ist das Grundprinzip: Harmonie mit der Natur; bei den Buddhisten: Verneinung der Natur. Der Pessimismus der Brahmanen verhält sich zu ihrer gesammten Weltanschauung wie der Abend zum Tage, wie der Herbst zu Frühjahr und Sommer. Wohl war auch hier die Verneinung des Willens zum Leben die höchste Weisheit; diese Erkenntnis war aber die Frucht eines ganzen, vollen Lebens, sie war die Verkünderin des herannahenden Todes. Ist nicht diese Einsicht, dass die subtilste, abstrakteste Metaphysik der Brahmanen noch immer die unmittelbare Föhlung mit dem kosmischen Weltganzen nicht verloren hatte, geradezu „ein Abgrund der Betrachtung“? Eine solche Erscheinung konnte gewiss nur durch organisches Wachsthum entstehen. Der Buddhismus ist dagegen die Empörung des Individuums gegen das organisch Gewachsene, gegen das „Gesetz“ *); er verneint sowohl das ihn unmittelbar Umgebende — die historische Gestaltung der Gesellschaft und die Lehren der Veden — als auch, logischer Weise, die ganze Ordnung des Weltalls. Hier ist der Pessimismus nicht das Ende, sondern der Anfang: absolute Keuschheit, absolute Armuth sind die ersten Gesetze.**) Auch in dem ganzen äusseren Apparat der beiden Glauben zeigt sich dieser Kontrast: die Brahmanen hatten keine Kirchen, keine Heiligen, keinen „Gott-Menschen“; das Alles wurde von dem Buddhismus eingeföhrt, und an Stelle

*) Im Mittelhochdeutschen hätte man noch bezeichnender gesagt: „gegen die Ehe“!

**) Den Brahmanen war die Gründung einer Familie, wie wir vorhin sahen, geboten, und die Armuth erschien ihnen als die Folge geistiger Beschränktheit und Charakterlosigkeit. Bezüglich des letzteren Punktes findet man z. B. in einem der ältesten Rigvedalieder (2. 28, 11) eine Bitte, die Schopenhauer aus der Seele gesprochen scheint: „Varuna! lasse nie mein geordnetes Besitzthum schwinden!“ Und man vergleiche, z. B., auch die köstliche Episode in der Brihadāranyaka (IV, 1, 1), wo der grosse Yadžnavalkya, vom König befragt, ob der Wunsch nach Geld oder der nach metaphysischen Disputationen ihn wieder an den Hof geföhrt habe, unumwunden antwortet: „Der Wunsch nach beiden, Majestät!“ Der subtilste Philosoph wird immer mit der grössten Anzahl Kühe belohnt.

der in stäter Entwickelung begriffenen Metaphysik, trat nun das Dogma, die „Offenbarungen des Erhabenen“. Die Sûtra's des Vedânta liefern einen wichtigsten Beitrag zu der klaren Erkenntniss dieses Gegensatzes zwischen Buddhismus und Brahmanismus. Zwar beziehen sich die Auseinandersetzungen hier ausschliesslich auf philosophische Fragen, und man kann sagen, dass das beim Buddhismus ein Nebensächliches ist; das Wesentliche dieser Religion ist die vom Brahmanismus fast gänzlich vernachlässigte, oder vielmehr, ganz ins praktische Leben versetzte Ethik. Der Widerspruch aber zwischen der mystisch dunklen unermesslich tiefen Metaphysik der Brahmanen und der scholastischen, möglichst summarischen Abfindung mit der Vernunft durch die Buddhisten ist höchst belehrend.

Mit diesen Bemerkungen hoffe ich eine Anregung zum Studium des durch Deussen's aufopfernde Hingabe uns endlich zugänglich gewordenen Werkes gegeben und zugleich auch diesem und jenem Neuling auf dem Gebiete indischen Denkens eine helfende Hand gereicht zu haben. — Zu einer eigentlichen „Kritik“ der Arbeit Deussen's besitze ich keine Befähigung; ich vermag es nur, mit tiefer Dankbarkeit das Dargebotene aus seinen Händen entgegen zu nehmen und es als eine wahre Bereicherung des Lebens anzuerkennen.*)

In dem Vorwort theilt Deussen mit, dass er an einer vollständigen Uebersetzung der Upanishaden ins Deutsche arbeite. Bisher lagen diese nur in englischer Uebersetzung vor und zwar als die Arbeit eines Philologen; mögen dem Jünger Schopenhauer's die Gesundheit und die geistige Frische, welche die Ausführung einer solchen Riesenarbeit voraussetzt, im vollsten Maasse erhalten bleiben. Dann sind bald allen Bayreuthern jene Schriften zugänglich, welche Schopenhauer als „die Ausgeburt der höchsten menschlichen Weisheit“ bezeichnete!

Kaum hatte ich das Studium der Vedânta-Sûtra's, des schwierigsten Werkes indischer Weisheit, vollendet, als ein günstiger Zufall mich mit einem Bändchen bekannt machte: *Ganga-Wellen*, von Luise Hitz.***) Nur besonders beanlagten und mit ausdauernder Geduld ausgestatteten Männern kann man Deussen's Uebersetzung der Sûtra's und sein System des Vedânta anempfehlen; dagegen wird jeder Mann und jede Frau, und wüssten sie auch garnichts von indischem Denken und von indischem Leben, mit Vergnügen und mit Vortheil die *Ganga-Wellen* lesen. Namentlich für alle poetischen und gemüthvollen, der Abstraktion nicht zugethanen Naturen, sind solche Schriften vielleicht die allerbeste Einführung in altarisches Vorstellungen. Ohne jede Spur von gelehrtem Apparat, ohne allen Commentar, werden uns hier, möglichst getreu und frei von eigenen Zusätzen, nach den besten Uebersetzungen, Legenden und Fragmente von Dichtungen vorgeführt, durch welche wir sofort in unmittelbare Fühlung mit der Seele des indischen Volkes gesetzt werden.

*) Einen Fehler theilt Deussen's Werk mit der Mehrzahl der in Deutschland gedruckten Bücher: es hat kein alphabetisches Register. Was dessen Mangel bedeutet, weiss jeder damit Arbeitende; man ist gezwungen, sich selber einen ausführlichen Index anzulegen, und das ist sehr schwierig, sehr zeitraubend, und führt nie ganz zum Ziele. Allerdings kommt dem Besitzer von D.'s Vedânta das dortige Register zu Hilfe.

**) *Ganga-Wellen*. Erzählende Dichtungen nach buddhistischen Legenden und anderen indischen Sagen von Luise Hitz. Mit einem Vorwort von A. F. Grafen von Schack. (G. Franz'sche Hofbuchhandlung, München 1893.)

Das Einzige, was mir an diesem Buche verfehlt erscheint, ist der Titel. „Ganga-Wellen“ ist eine gar verschwimmende Vorstellung! Ein unbestimmter Titel lässt aber einen confusen Inhalt vermuthen; unwillkürlich wittert man hier eine von den buddhistischen Missgeburten, die jetzt Mode sind. An und für sich wäre die Sache nicht von Belang; ich fürchte nur, sie dürfte der Verbreitung der gerade in ihrer Schlichtheit vorzüglichen Schrift hinderlich sein. — Den Inhalt bilden sechzehn poetische Erzählungen, von denen die allerlängste kaum zehn Seiten zählt. Ein Meisterstück ist es, aus einer so colossalen und so weitschweifigen Literatur sechzehn dichterische Perlen auszusuchen, die ohne weitere Erklärung auch für den Uneingeweihten verständlich und doch zugleich charakteristisch sind; und das grösste Lob, das man dem vorliegenden Versuche spenden kann, ist, zu sagen, dass das in hohem Maasse hier gelungen ist. — Die acht ersten Erzählungen gehören dem Kreise der buddhistischen Legende an; den grossen epischen Dichtungen sind die sechs folgenden entnommen, die zwei letzten den Upanishaden. Die Reihenfolge entspricht, wie man sieht, der Zeitfolge durchaus nicht, das ist kein Fehler; sind wir doch ohnehin nur allzu geneigt, Geschichte als ein Surrogat jeglichen Wissens zu betrachten, währenddem gerade Geschichte ein müssiges Spielen mit Formeln und algebraischen Symbolen bleibt, wenn der Leser vor „unbekannten Grössen“ steht. Es wähe Keiner, eine Grösse zu kennen, wenn sie ihm nur historisch vorgeführt ward, und er nicht selber ihrer ureigenen persönlichen Stimme lauschte, welche weder die „geschichtlich gewordene“, noch die von der Masse späterer Stimmen übertönte ist, sondern eine individuelle, in ihrer Art ewig einzige. Mit echt weiblicher Sinnigkeit hat nun die Verfasserin diejenigen Töne erlauscht, die jedem gemüthvollen Menschen sofort in's Herz dringen müssen; diese alt-indischen Dichter, so schlicht und einfach vorgeführt, werden sofort unsere Freunde. Und das ist ein so schöner Erfolg, dass man von dem dünnen Büchlein mehr nicht fordern darf; vor diesem Erfolg verstummen auch die kritischen Bemerkungen, die ich über die beiden Upanishadenstellen zu machen beabsichtigte, da deren Bearbeitung einiges Bedenken rechtfertigt. Es wäre auch kleinlich, sich auf eine Kritik einzelner Schwächen in den deutschen Nachdichtungen einzulassen; denn wenn auch die häufige Wiederkehr solcher Ausdrücke wie, z. B., „Siedler“, für Einsiedler, nicht angenehm wirkt, die Schuld liegt ja am Trochäus, der aber andererseits die gute Eigenschaft hat, nicht der ewige Jambus zu sein!

Noch eine Bemerkung: sie soll die beleidigten Historiker mit mir ausöhnen und zugleich eine beherzigenswerthe Lehre für Diejenigen abgeben, die zum ersten Mal an indisches Denken und Dichten herantreten. Als Anquetil Duperron, der Held unter den Philologen, den Zend-Avesta im Herzen Persiens erobert, ihn nach Paris gebracht und ihn (1771) übersetzt hatte, da entbrannte ein heftiger Streit unter den Gelehrten Europas über den Werth dieses Werkes; „die sogenannten Autoritäten“ äusserten fast einstimmig ihre Verachtung. Der deutsche Orientalist Meiners, z. B., meinte, „es wäre derselbe Unsinn, wie was die indischen Priester lehren“, das entscheidende Wort aber, das *argumentum ad absurdum*, sprach ein Engländer, William Jones, in einer von ihm französisch verfassten Kritik aus: „Sied-il à un homme né dans ce siècle de s'infatuer de fables indiennes?“ Dieser selbe William Jones wurde bald darauf, als Beamter, nach Indien versetzt; hierdurch veranlasst die Sanskritsprache gründlicher zu erlernen, versenkte er sich immer tiefer in diese „fables indiennes“; er erkannte die Beschränktheit seines früheren Urtheils; seine Begeisterung wuchs von Jahr zu Jahr: er war es, der die herrlichen Dichtungen Kalidasa's ins Englische übertrug und dadurch der Welt erst bekannt machte, er unterzog sich dem

mühevollen Werke, das Gesetzbuch des Manu zu übersetzen, er veranlasste die ersten Drucke in Sanskritlettern — — — kurz, Jones wurde (neben Duperron) der eigentliche Begründer unserer Kenntniss der geistigen Schätze Indiens. Diese Geschichte ist lehrreich. Mögen die Klugen aus ihr entnehmen, dass es unweise ist, über „indische Fabeln“ zu lächeln. Wie Schopenhauer sehr richtig gesagt hat, die Indische Weisheit will nicht nur „empfangen“, sondern auch „empfänglich aufgenommen“ werden. Wenn ein Buch, wie die Ganga-Wellen, nichts weiter vollbrächte, als eine freundliche, empfängliche Stimmung zu erwecken, so verdiente es schon deswegen empfohlen zu werden.

Houston Stewart Chamberlain.

Bayreuth und Draussen.

Geschichtliches und Geschäftliches.

Die Bayreuther Bühnenfestspiele.

Mit diesem Stücke unserer Blätter, das nahe vor Beginn der Festspiele an unsere Leser gelangt, legen wir ihnen das vollständige Verzeichniss der beteiligten Künstler vor. Von uns aus geschieht solches nicht zu dem Zwecke, die Aufmerksamkeit auf diese oder jene ausgezeichnete Kraft als Lockmittel für den Besuch hinzulenken. Dies mag einem theatralischen Geschäftsunternehmen „draussen“ wohl anstehen und geboten sein, hier aber gelte es lediglich als ein Ehrenkmal in den Augen der geistigen Genossenschaft von Bayreuth für Diejenigen, welche diesmal gewürdigt sein werden die künstlerische Genossenschaft von Bayreuth zu bilden. Sie haben das Bayreuther Werk zu seinem höchsten musikalisch-dramatischen Ausdruck zu bringen. Nur um dieses Werkes willen, nicht für diese oder jene Persönlichkeit, die seiner Verwirklichung dient, kommen die „Bayreuther“ nach Bayreuth. Dabei werden sie mehr und mehr künstlerisch empfinden lernen, worin die wesentlich unterscheidende Eigenart des Bayreuther Styles beruht. Auf Grund dessen erst werden sie dann selbst auch unterscheiden lernen, ob der Einzelne, je nach seiner Begabung, durch das ihm persönlich Eigene, oder durch eine fleissige Aneignung, zur getreuen Verwirklichung der gemeinsamen Aufgabe beizutragen vermochte.*)

Was hier vor Allem erzielt wird, ist — das „Anderere“, wie es selbst mit aller Nachahmung äusserer Bedingungen irgend ein Theater ausserhalb Bayreuth's zu schaffen nicht vermag. Denn jenen Allen fehlt die dreifache Weihe: der schöpferische Gedanke des persönlichen Genius, — die Ausschliesslichkeit und Allseitigkeit des höchsten Kunstwerks als Lebensgesamtheit, — die enthusiastische Pietät reiner Hingebung an das Werk und Erbe des Genius. Dieses Dreies bildet den Begriff „Bayreuth.“ Nicht darin, dass einzelne Werke möglichst viel und weit verbreitet und bekannt werden; nicht auch, dass einzelne Theater, in der unveränderten Kunstsphäre draussen, durch jene Werke ihre Leistungen steigern, sondern: dass an Einem Orte der ganzen Welt das Gesamtwerk selbst, der menschlich-möglich-volle Ausdruck des Gedankens idealer Kunst, wie sie der Zeit noch nicht ent wachsen konnte, als grosses „Dennoch“ vorhanden sei und rein erhalten werde: darin liegt Sinn und Werth von Bayreuth. — Was hier dargeboten wird — ob es dem Besucher „neu“

*) Richard Wagner in „Virtuos und Künstler“: „Das höchste Verdienst des ausübenden Künstlers müsste in der vollkommen reinen Wiedergabe der Gedanken des Tonsetzers bestehen, wie sie zunächst nur durch wirkliche Aneignung seiner Intentionen, und dem zu Folge durch völlige Verzichtleistung auf eigene Invention versichert werden kann. — Denn schliesslich soll nur das Kunstwerk, in reiner Wiedergabe, vor uns erscheinen, die Besonderheit des Ausführenden aber in keiner Weise unsere Aufmerksamkeit auf sich, d. h. eben vom Kunstwerke ab lenken.“ —

sein mag, wie „Parsifal“, oder für altbekannt gelten, wie „Lohengrin“: das ist nicht neu noch alt, sondern eben „anders“; es ist nicht mehr oder minder gutes Theaterspiel, sondern Ausdruck des ausschliesslichen Willens, unter der Weihe des Genius, die grosse Kunst, und nur diese, zu verwirklichen, — inmitten, aber fern einer mit all ihren Kunststätten unkünstlerischen Welt. — Nicht um uns „die Entrée zu einer neuen Oper“ zu gewinnen — sagte der Meister, als er uns den Parsifal verhiess — nicht dafür, neugierig, besuchen wir sein Bayreuth. Wir sehnen uns nach der ganzen, gleichen, grossen Kunstweihe, wie sie in diesem Jahre die christliche Trilogie der drei Werke „Parsifal“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ uns ertheilen soll. Besonders nachdrücklich-feierlich soll dies auf uns einwirken, bevor wir uns wieder in die elementare Sphäre urgermanischen Heidenthums begeben dürfen. Wir werden dann in dessen furchtbarem Untergange getröstet uns wissen durch den Geist, den Brünnhilde ahnte, den wir in Parsifal, Elisabeth, Lohengrin erlebt haben. Der „Parsifal“ wird uns immer, nach des Meisters Bestimmung, die ganz besondere Weihe der Bühne selbst bedeuten, von welcher aus dann alle Werke unsere Seele zu weihen gleichermaassen berufen sind. Der „Bayreuther“, seines Meisters Gedanken und Worte im Herzen und Sinn, wird deshalb nicht, nach Art der Menge, nur nach dem „Neuen“ sich drängen (das ihm nicht mehr neu); sondern, was er, unter dessen Weihe, vollbewusst zu erleben wünscht, ist gerade die Neubeseelung der andern Werke, ihre Wiedergeburt zum „andern Leben“, ihre Befreiung aus dem Theaterdasein, aus den Irrfahrten durch die Welt, wo sie ihre wahren, geweihten Waffen nicht gebrauchen dürfen und können, kurz, die endliche Vollendung ihrer Bestimmung als Kunstwerk, als reine Symbole der grossen Kunst selbst. — Es ist bisher stäts erst nach und nach das grössere Publikum überzeugt worden, dass es in Bayreuth eine andere Kunst erlebt, auch wenn es bekannte Werke sah. Erst bei den Wiederholungen pflegten diese Werke, die Anfangs mehr nur die Ausländer herangezogen, auch von den theatergesegneten Deutschen besucht zu werden. Auch diesmal wird das Bühnenweihspiel von ihnen noch gern bevorzugt, nicht so sehr als die Weihe für die Bayreuther Kunstdarbietungen überhaupt, sondern eben als die „Novität“ (für sie) in Bayreuth. Dennoch ist daneben ein auffälliger Zudrang zum „Tannhäuser“ in diesem Jahre zu beachten gewesen. Dieser ist nun durch seine zweite Wiederholung soweit gelangt, auch bei den „Laien“ als Bayreuther Werk zu gelten. In diesem Falle also ward die Novitätssucht besiegt durch den Werth der künstlerisch-ethischen Eigenart. „Lohengrin“ würde darnach, als die eigentliche Bayreuther „Novität“, nun in der Lage des „Tristan“ von 1886, der „Meistersinger“ von 1888, des „Tannhäuser“ von 1891 sich befinden müssen. Und doch haben wir auch hier einen Wandel bemerkt: von Anfang an kein Grollen wegen des „Lohengrin“, aber sogleich ein starkes Zuströmen, als würde auch er schon „wiederholt.“ Dennoch hat gerade er, nicht im Sinne des „Besuchs“, diesmal einen ganz eigenthümlichen Stand in Bayreuth. Um deswillen mögen die „Bayreuther“ bei Zeiten aufpassen und sich von der Menge nicht etwa überholen lassen, so sehr sie sich ihrer andererseits — für die Förderung von Bayreuth — erfreuen mögen. Unser „Lohengrin“ hat ein Zeugniß, ja auch seine Besucherschaft hat ein Bekenntniß abzulegen gegenüber einer Verkörperung des gegnerischen Prinzips theatralischer Kunstverwerthung, wie es diesmal ganz schroff dicht vor dem Bayreuther Ereigniss im lauten „Draussen“ seine Zelte aufgeschlagen hat. Danach wird es allerdings gerade unsern Bayreuther Genossen doppelt nahe liegen, bei unserem „Lohengrin“ persönlich der Wahrheit und Echtheit des Meistergedankens die äussere Ehre zu geben. — Innerlich, künstlerisch, ist sie ihm ja nur um so sicherer, als er das Glück geniessen darf, dem Scheinbilde auf dem Fusse zu folgen. Denn nun wird er durch seinen gesegneten Wahrhaftigkeitsglanz selbst da überzeugend wirken, wo bisher noch Unklarheit und Zweifel herrschen mochten.

Möge denn also die Aufklärung durch die lebendige Kunst recht Vielen zu Theil werden! Dies zu veranlassen, ist auch eine sehr ernste That; denn keineswegs handelt es sich hierbei um die ängstliche Berechnung des rein quantitativen Besuches eines Festspiels, wie bei den Kindern der nichtbayreuther Welt, sondern einzig um den herzlichen Wunsch, gerade bei dieser bedeutsamen Gelegenheit einmal wieder so recht das Gefühl haben zu dürfen, im Bayreuther Sinn so vollständig als möglich „beisammen“ zu sein — „auf des Grals Gebiet.“ —

Ein Beispiel für Viele. — Durch die Zeitungen lief vor Kurzem ein Bericht aus der „Münchener Allg. Ztg.“ über Bayreuther Kartenverkauf, wonach eine Nürnberger Musikalienhandlung einem Erlanger Studenten ein „Parsifal-Billet“ verweigert haben sollte, weil nach Weisung aus Bayreuth nur Karten für alle 3 Werke zugleich ausgegeben werden dürften. Anstatt sich in Bayreuth selbst zu erkundigen, schrieb der Betroffene zunächst einen erregten Zeitungsbericht, und im natürlichen Verlauf der unnatürlichen Dinge ward daraus eines der diesjährigen Sprengmaterialien gegen Bayreuth, wie wir sie hier seit dem Bestehen der Fest-

spiele regelmässig, und mit immer grösserer Ruhe, in Anwendung gebracht sehen. Da jedoch selbst bei den Unserigen eine gewisse Beunruhigung darüber entstanden zu sein scheint, wie solchen unfreundlichen Beschuldigungen zu entgegenen sei, diene Folgendes zur kurzen und exemplarischen Erledigung: Von Bayreuth aus waren bisher auswärtige Verkaufsstellen überhaupt noch nicht eingerichtet, also auch keinerlei Verkaufsanweisungen ertheilt worden; als dann von einer Nürnberger Handlung, auf eigene Hand, eine grössere Anzahl Karten bestellt wurden, hatte der Verwaltungsrath zu erwidern, dass man im Allgemeinen zunächst die Bestellungen auf ganze Zyklen befriedigen müsse, nach diesen die Einzelbestellungen (wozu aber natürlich vorgemerkt ward), da sonst die reichlichen Besteller der ersten Art berechnigte Klagen erheben würden, wenn sie etwa für eins oder das andere der 3 Werke keine Karte mehr würden erhalten können (was bei dem obwaltenden starken Andrang seit vorigem Jahre sehr möglich); wie denn auch auf die zu erwartenden Ansprüche der Vereinsmitglieder, deren Berechtigungsscheine erst bis zum Juni in Bayreuth völlig eingereicht zu werden pflegten, gebührende Rücksicht zu nehmen wäre, und nicht etwa vorher schon (was sonst unvermeidlich) einzelne Auführungen ganz ausverkauft werden dürften.

Diese einfache Sache der Vernunft und Billigkeit hätte vielleicht Jeder bei einigem Nachdenken sich selber schon klar machen können; auf alle Fälle wäre auch bei Fernerstehenden nachgerade mehr Vertrauen auf Bayreuth, als auf Zeitungsnachrichten über Bayreuth zu erwünschen gewesen, und hätte so leichthin von einem „Geschäft“ da nicht geredet werden sollen, wo es keinen „Gewinn“ gibt, sondern lediglich möglichste Kostendeckung, behufs Ermöglichung des nächsten Festspiels. Oder sollten die Festspielbesucher, die sich in Nürnberg oder München Karten bestellen, den seltsamen Wunsch hegen, dass die selben Festspiele, die sie zu besuchen trachten, dasjenige Geld, wovon sie erhalten werden, einbüßen möchten? Anders wäre das heftige Grollen gegen den allereinfachsten Verkaufsmodus gar nicht zu verstehen; — ausgenommen, wenn man gelernt hat, in all solchen Verbreitungen vor Beginn jedes Festspiels ein System zu erkennen, welches noch immer auf dem schon so oft erschütterten Glauben an den Sturz von Bayreuth beruht — einer der letzten Glaubensartikel, scheint es, mit welchem unsere ungläubensfröhliche „Moderne“ noch handelt. — Für den ganz gemeinen Menschenverstand würde in diesem Falle übrigens schon die Bemerkung genügt haben, dass die Nürnberger Handlung selbst inzwischen erklärt hat, jene Antwort dem Studenten gar nicht gegeben zu haben, sodass er also, wenn er gewollt hätte, sich ruhig für seinen „Parsifal“ hätte vormerken lassen können. Aber was geht das „uns“ an? — Wir Bayreuther gehören ja zum „ganzen Bayreuth“, als eingeschworene Zykliker seit 76, die nun wie rechte Zukunftsmenschen schon ihren „Lohengrin“ mit der vollen Freudigkeit geniessen werden, unter seinem Siegesglanze auf das grosse Wunder der „Quadratur des Zyklus“ in der Tetralogie des „Ringes“ hoffen zu dürfen: seliger gewiss im Hoffen, als Jene im Glauben! —

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein.

Die Zentralleitung beruft die ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1894 auf Sonnabend, den 21. Juli 1894, Vormittags 11 Uhr, in das Lokal der Gesellschaft „Frohsinn“ nach Bayreuth. Tagesordnung: 1. Rechenschaftsbericht. 2. Kassenbericht. 3. Bericht der Rechnungs-Revisionen. 4. Anträge, welche gemäss § 16 der Satzungen angemeldet sind. 5. Wahl der Rechnungs-Revisionen, der Ersatzmänner, des gemäss § 24 ad 4 der Satzungen zu wählenden Delegirten, des Vorortes und der Zentralleitung. Den Herren Delegirten wird anheimgestellt, sich am 20. Juli curr., Vormittags 11 Uhr, im genannten Lokale zu einer Vorbesprechung einzufinden.

Die Summe, welche zum Ankaufe von Festspiel-Karten hat flüssig gemacht werden können, beträgt ausweislich des in den Bayreuther Blättern zu veröffentlichenden Rechnungsabschlusses der Zentralleitung 9200 Mark. Danach gestaltet sich die Vertheilung der anzukaufenden Freikarten derart, dass auf je 20 der seit dem Rechnungsabschlusse im letzten Festspieljahre — d. i. in dem Zeitraum vom 20. Mai 1892 bis 18. Mai 1894 — abgeführten Mitglieder-Beiträge (cfr. § 21 der Vereins-Satzungen) eine Eintrittskarte entfällt. Diejenigen Vertretungen, welche seit dem letzten Rechnungsabschlusse weniger als 12 Mitglieder-Beiträge abgeführt haben, konnten bei der Vertheilung der Bezugsscheine nicht berücksichtigt werden.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. Zweig-Verein. XXI. Abend. 1. 11. 93. „Die Frist ist um“, „Träume“, *Walküre* III, 3.; Werke von H. Becker, Liszt („Mignon“, Consolation), Locatelli, Mottl. Mitwirkende: Luise Reuss-Belce, Fritz Plank aus Karlsruhe; Kammervirtuos H. Becker aus Frankfurt a. M. — XXII. Abend. 29. 1. 94. „Gruss seiner Treuen“, „Tannen-

baum“, „Siegmonds Lenzeslied“ (= Tausig); Werke von Bach-Bülow (Chrom. Fant. u. Fuge), Liszt („Franziskus auf den Wogen“, „Gnomeneigen“); 15 Lieder von Hugo Wolf. Mitwirkende: Fr. Frieda Zerny a. Mainz (Bayreuther Schule), Fr. Hanka Skjelderup a. Bergen, Herr R. Senff; Klavier: Hugo Wolf. — XII. Abend. Vorfeier: 26. 5. 94. Prolog (Fr. Ethel): „Huldigungsmarsch und Kaisermarsch“ (Fr. Wolfskehl, Herr Mendelsohn); dazwischen Werke von Beethoven, Brahms, Cornelius, Liszt (Lieder, Frau Sora), Mozart, Schumann (Fr. Meyerwisch). — Nach der neuesten Mitgliederliste besteht der Zw.-V. aus 138 Mitgliedern. Vorstand: Frhr. v. Ungern-Sternberg, Prof. K. Landmann, Gerichtsass. Sonne, Lehramtsacc. Förmes, Bankb. Stockhausen, Kirchenmusikmeister Mendelsohn. — Protektor: Se. Kgl. Hoh. der Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein. —

Graz. Zw.-V. Wie im Winter 93 das „Rheingold“, so ward in den Vortagen des 22. Mai 94 die „Walküre“ durch den Verein zur Wiedergabe gebracht, und zwar im strengen Sinne von künstlerischen Studien, nicht etwa zur blossen Konzertbelastigung; wovon diese ehrenvollen Darbietungen der so besonders gediegen unserer Sache dienenden Vereinsleitung von vornherein bewahrt bleiben mussten durch die erläuternden Vorträge des Herrn Architekten Friedrich Hofmann und die musikalische Leitung des am Klavier begleitenden Herrn Siegmund von Hausegger. Auch die Mitwirkung eines alten „Bayreuther's“, wie Ferdinand Jäger a. Wien als Siegmund, beglaubigte die ernstlichste Absicht des Vereines, nutzbringend beizutragen zur gemeinsamen Belehrung über den Bayreuther Styl. Von den anderen Mitwirkenden ist besonders hervorzuheben: Frau Crämer-Widl (Brünnhilde), welche aus ihren begabtesten Gesangsschülerinnen das wohlgeübte Ensemble der Walküren zusammengestellt hatte; ferner Fr. Cardis (Sieglinde), Fr. Fitz (Fricka), Herr Hödel (Wotan), Herr Stöckl (Hunding). —

Karlsruhe i. B. Der hiesige Zweigverein bewilligte 100 M. für ein Liszt-Denkmal, 100 M. für ein Bülow-Denkmal und 50 M. für das Oesterlein'sche Museum. —

Leipzig. Akad. R. W.-V. Nach dem Jahresbericht über das Sommersemester 1893 und Wintersemester 1893/94 kamen zur Vorlesung und Besprechung: „Eine Mittheilung an meine Freunde“, „Kunst und Klima“, „Was ist deutsch?“ (zweimal), „Publikum und Popularität“, „Kunst und Revolution“, „Ueber die Benennung Musikdrama“, „Die Wibelungen“, „Das Kunstwerk der Zukunft.“ Die regelmässig gehaltenen Vorträge behandelten zumeist Fragen der Wagnerischen Kunst oder auch solche der Kunst im Allgemeinen. Im Sommersemester fanden statt 12 ord. und 3 ausserord. Sitzungen, im Wintersemester 16 ord. und 1 ausserord., am 25. 11. Stiftungsfest, am 16. 12. Weihnachtsfeier, am 17. 2. Gedächtnissfeier, auch für H. v. Bülow. Nachzutragen: 26. 2. 94. Karl Maria von Weber und Richard Wagner, Vortrag von stud. jur. R. Böttger, und Vorlesung des Aufsatzes von Fr. v. Hausegger: „Richard Wagner's nationale Bedeutung“ a. d. „Kunstwart.“ — Die Bibliothek erhielt geschenkt 8 Musikalien (Wagner, Beethoven, Mozart, Liszt, Plüddemann), und 10 literarische Werke (Wagner, Chamberlain, Ernst, Koch, Liszt, Ramann, Tappert, v. Wolzogen). Der Verein zählt 3 Ehrenmitglieder, 2 Ehrengäste, 9 ord. Mitglieder, 3 ausserord. Mitglieder, 22 alte Herren. — Vorsitzender im Sommersemester: cand. med. Reinhard Hermann a. Marburg. — Dem Gedanken des Meisters, dass ein seinen Namen tragender Verein das geistige Patronat des Bayreuther Werkes darstellen solle, entsprechen heutzutage die deutschen akademischen Wagnervereine am Meisten, und vorzüglich erhellt aus der Thätigkeit des Leipziger jenes klare Bewusstsein der ersten Aufgaben wahrer „Bayreuther“, welches den rechten Keim aller etwa künftigen Vereinsgestaltungen bilden dürfte. —

London. Zw.-V. 12. 6. Vorträge: Ch. Dowdeswell, Hafiz, H. F. Frost, Winke für Bayreuth-Pilger. — Gesänge: Mrs. Frost, *Senta's Ballade*, *Elsa's Traum*; Miss Cramer, 5 *Gedichte*. —

Riga. W.-V. An den diesjährigen 10 Vereinsabenden und einem öffentlichen Vereinskonzert gelangten zur Vorführung: Bach, Toccata und Fuge (für Klavier von Tausig, Herr Bror Möllersten); Violin-Sonate Nr. 6 (Herr Konzertmeister C. Bankwitz und Musikdirektor H. Höbne); Violin-Sonate g-moll: Andante — Siziliana — Fuga (Herr Alexander v. Hirschheydt) u. A.; Gluck, „O du, die mir einst Hilfe gab“ aus „Iph. in Tauris“ (Frau Professor Gusti Koch, geb. Lorinser; Klavier: Waack); 1. Scene des II. Actes aus „Iph. in Aulis“ in Wagner's Bearbeitung (Iphigenie und Chor; Fr. M. v. Grudzinsky; Dir. Hr. Kapellmeister C. Waack) u. A.; Mozart, Arie der Pamina: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“ (Frau Prof. Gusti Koch, geb. Lorinser, Klavier: Waack); Streichquartett Gdur mit Schlussfuge (Herr Konzertmeister Bankwitz, Waack etc.); eine kleine Nachtmusik, für Streichorchester (Dir. Kapellm. C. Waack) u. A.; Beethoven, c-moll: Symphonie für grosses Orchester (Dir. Kapellm. C. Waack); Klavierkonzert in Esdur, mit Streichorchester (Frau E. Kühn, Dir. Waack); Violin-Konzert (Herr Konzertmeister Bankwitz, Klavier Herr Musik-

direktor H. Höhne); Trio Bdur Op. 11 (Herr Konzertmeister Bankwitz, Herr Prof. Arved Poorten, Herr Bror Möllersten); Trio Bdur Op. 97 (Bankwitz, Poorten, Möllersten); Klavier-Sonate Op. 101 (Frl. O. v. Radecki); Violin-Sonate Gdur Op. 96 (Bankwitz, Radecki); „Mit einem gemalten Bande“ (Mrs. Lilian Sanderson, Klavier: Herr Hans Brüning); Liederkreis „An die entfernte Geliebte“ (Opernsänger Heinz Sattler, Klavier: Waack) u. A.; Schiller, Monologe a. d. „Jungfrau v. Orleans“ (Frl. Frida Driller); Monolog a. d. „Braut von Messina“ (Frau Eyben); Weber, Ouvertüre zum „Freischütz“ nach den Vortrags-Anweisungen R. Wagner's (volles Orchester, Dir. Kapellm. Carl Waack); Recitativ und Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ (Frau S. Schwemer); Wagner, „Dem königlichen Freunde“ (Frau Eyben); „Dich theure Halle, grüss ich wieder“ (Frau M. Lysander, Klavier: Waack); „Einzug der Gäste auf Wartburg“ (Orchester, Dir. Waack); „Blick' ich umher in diesem edlen Kreise“ (Opernsänger Heinz Sattler); „Wie Todesahnung Dämm'ung deckt die Lande“ (Herr R. v. Haken, mit Klavier und Harfe, Klavier: Herr Waack); „Wieland der Schmied“ (recitirt durch Herrn Schauspieler Friedrich Schwemer); „Die Walküre“, Akt III, Scene 3 (Wotan, Herr Opernsänger Bartowsky, Brünnhilde Frl. Charlotte Calliess, Klavier: Waack; bei der Wiederholung: Wotan: Herr Prof. C. A. Bischoff); „Tristan und Isolde“, Akt I von „Wie lachend sie mir Lieder singen“ bis „Rache, Tod! Tod uns Beiden!“ (Isolde Frl. Charlotte Calliess; Klavier: Herr Waack); „Die Meistersinger von Nürnberg“, Vorspiel zum dritten Akt; Tanz der Lehrbuben; Aufzug der Meistersinger; Begrüssung des Hans Sachs (sämmtliche Bruchstücke für volles Orchester, Dir. Kapellmeister C. Waack; Meistersinger-Paraphrase von A. Wilhelmj (Herr Konzertm. Bankwitz, Klavier: Herr Hans Brüning); Liszt, Sonnetto del Petrarca a. d. „Années de Pélerinage“ (Hofpianistin Frl. Lina Schmalhausen); II. ungarische Rhapsodie (Herr Bror Möllersten); XI. ungar. Rhapsodie (Frl. Schmalhausen); XIV. ungar. Rhapsodie (Frl. O. v. Radecki); „Loreley“ und „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ (Frl. Charlotte Calliess, Klavier Herr Waack) u. A.

Weimar. Zw.-V. Zur Feier des 22. Mai: *Rheingold* I und Schluss; *Spinnlied* (= Liszt), *Walkürenritt* (= Hutcheson), *Wotan's Abschied* und *Feuerzauber*. Mitwirkende: Frau Kammermägerin Stavenhagen, Hofopernsängerin Frl. Schoder, Frl. Fink, Kammermäger Schwarz; Herr E. Hutcheson. Begleitung: Kapellmeister Richard Strauss. — 20. 5. — XIX. Abend. *Isoldens Liebestod* (= Liszt), „Erkönig“ von Schubert-Liszt, „Hohe Liebe“, „Fischerknabe“ v. Liszt, 3 Sonette von Cornelius. Mitwirkende: Hr. Kammermäger Giessen, Hofpianist B. Stavenhagen. — Mittheilungen des Vorsitzenden Grafen Bylandt. —

Ausserhalb der Vereine.

Dresden. Im Geiste eines Wagner-Vereins von nationaler Kulturtenenz will der deutsche Reform-Verein seiner weitausgedehnten politischen Thätigkeit, die durch das Beiwort „antisemitisch“ nur besonders ausgezeichnet, nicht voll bezeichnet wird, die Pflege der Wagnerischen Gedanken und Kunst gesellen. ein Bestreben, welches bisher in Dresden gerade noch so gut wie ganz unversucht geblieben war. So hielt der Reformverein seine „Frühlingsfeier“ am 22. Mai ab, wobei der Reichstagsabgeordnete O. Zimmermann, der Selbe, der im Reichstage „Richard Wagner“ — neben Kant — deutschen Volks-Vertretern als eine maassgebende Geistesgrösse zu nennen gewagt, die Begrüssungsrede. Herr Dr. E. Schläger die eigentliche Festrede übernommen hatte: Beides Mitarbeiter unserer „Blätter“ und erste Gesinnungsgenossen. Herr O. Zimmermann führte u. A. aus: nicht bloss der geniale deutsche Musiker sei es, dem solche Gedenkfeier gelte, sondern vor allem auch der wahrhaft grosse deutsche Dichter und Denker, der berufen sei, auf die nationale Kultur-entwicklung überaus segensreichen und nachhaltigen Einfluss zu üben mit seinen unvergänglichen Werken deutschen Geistes, deutscher Gemüthstiefe, blühender Jugendkraft und leuchtender Siegfriedgrösse. Die nationale Bewegung, der die Reformpartei ihre Entstehung verdankt, dürfe und müsse einen Richard Wagner zu den Ihren, zu ihren Bahnbrechern und Meistern rechnen und als solchen ehren und auf sich wirken lassen. In der That gehöre Richard Wagner zu den Bahnbrechern des antisemitischen Gedankens, der immer da sich regt, wo deutsches Empfinden in seiner frischen, lebenweckenden Ursprünglichkeit hervorbricht. Er wiederholte dann die im Vaterlandsverein“ zu Dresden 1848 gehaltene Rede, über deren Motive der Meister sich in einem Schreiben an den Intendanten von Lüttichau vernehmen lässt: nach seiner Meinung sei es notwendig, beide Parteien, Monarchisten wie Republikaner nach einem Ziele hinzulenken, und dieses sei: „die Erhaltung des Königthums und mit ihm die Erhaltung des inneren Friedens“, also, „dass das Königthum immer der heilige Mittelpunkt bleiben kann, um den sich alle volksthümlichen Institutionen errichten lassen.“ Mit solcher Königstreue aber vertrage sich bei Richard Wagner recht wohl der Freiheitsstolz des Mannes. Beide — echt germanisch! Dem nationalen Ehrgefühl habe

Wagner gar oft in Wort und Weise, wie kaum einer vor ihm, vollendeten Ausdruck verliehen. So im Lohengrin:

Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

Diese Worte gaben dem Redner Veranlassung, dem Wagner'schen und reformerischen Gedanken, unter Führung eines echt volkstümlichen Königthums zu erreichen, was zu erreichen sei, Ausdruck zu verleihen. — In der öffentlichen Presse vertritt diese Bewegung die „Deutsche Wacht“ unter der Leitung unseres Mitarbeiters und Genossen Dr. Arthur Seidl.

Hannover. Die Redaktion erhielt folgende Zuschrift: „Die Freunde Richard Wagner's wird es interessiren, zu erfahren, dass sich in Hannover ein grosses Comité gebildet hat zur Errichtung eines Denkmals für den Meister in dieser Stadt. In weiten Kreisen der stadthannoverschen Bevölkerung steht man diesem Projekt sehr sympathisch gegenüber und man hofft, dass nicht nur die hannoverschen Freunde des Meisters, sondern auch alle sonstigen Verehrer des selben das Gelingen durch Mitwirkung bei Theater-Aufführungen, Konzerten und durch Geldbeiträge thatkräftig unterstützen werden.“ — Die Welt ausserhalb Hannover's wird zunächst unwillkürlich fragen: „Wie kommt gerade Hannover dazu?“ — Bayreuth aber fragt ersterst: Warum regt sich solch ein Eifer nicht vor Allem auch einmal erst für des Meisters eigene Schöpfungen? Sein eigenstes „Denkmal“ steht — wie oft ist das gesagt — im Bühnenfestspielhause zu Bayreuth. Dies ist noch immer ein provisorischer Bau. Wer sammelt für den Monumentalbau? — Und noch immer existirt dort in Bayreuth selbst noch nicht einmal ein Orchester, mit welchem in festspielloser Zeit nach des Meisters Wunsche Schule gehalten, die Tradition gepflegt werden könnte. Wer gibt Konzerte für das Bayreuther Orchester? — Und noch immer leidet Noth der Stipendiaten, den der Meister seinen Anhängern zuletzt so dringlich ans Herz gelegt, auch er eines der schönsten Wagner-Denkmale. Wer spielt Theater für die „dem Loose der Dürftigkeit vertallenen Meisten und oft Tüchtigsten von Germaniens Söhnen?“ — Für Anderes als die Erbstücke des Meisters, die noch so sehr der angestrengtesten Arbeit bedürfen, würde „Bayreuth“ sich nicht mitthätig interessiren können, wie gerne es auch den Eifer und die gute Meinung ehrt, die in solchen Projekten „draussen“ sich aussprechen. —

Heidelberg. Der Bach-Verein hielt am 7. 6. eine Gedächtnissfeier für Hans von Bülow unter Mitwirkung ausgezeichneter „Bayreuther.“ Leitung: Felix Mottl, ak. Musikh. Philipp Wolfrum; Mitwirkende: Pauline Mailhac, Pianist Eduard Reuss a. Karlsruhe. Das städtische Orchester war ergänzt durch Mitglieder der grossherzogl. Hofkapelle. — H. v. Bülow, Funerale; 3 Gedichte von R. Pohl; Lacerte, Mazurka-Fantasie, Tarantella; Franz Liszt, les Préludes; Beethoven: Marcia funebre a. d. Eroica; H. v. Bülow „die Entsagende“, 6 Lieder von K. Beck; Nirwana; — Vorspiel und Schlusscene a. „Tristan und Isolde.“

Stockholm. „Dagens Nyheter“ schreiben (Nr. vom 9. Mai 94): „Die Wagnervorstellungen in der kgl. Oper werden leider nicht zu Stande kommen, da die gezeichnete Abonnements-summe gestern Abend nur eine Höhe von etwa 6 bis 7000 Kronen erreicht hatte, also ungefähr den vierten Theil von dem für die Verwirklichung des Planes fixirten Betrage. Die Abonnementslisten wurden, wie bestimmt war, gestern Abend eingegeben, und das Vorhaben hat somit für diesmal aufgegeben werden müssen. Indessen ist es beklagenswerth, um nicht ein schlimmeres Wort zu gebrauchen, dass die selbe Allgemeinheit, welche gezeigt hat, dass sie Lust und Vermögen besitzt, alljährlich Hunderttausende von Kronen auf Varietéeen und für andere dahin zu rechnende „Kunst-Genüsse“ zu opfern, dass diese so verwunderungswürdig knauserig und sparsam befunden wird, wo es gilt, ein Vorhaben von wirklichem und höchstem künstlerischen Werth zu ermuntern. Die Gelegenheit ist nun versäumt und wer weiss, wann sie einmal wiederkommt.“ — Ja, es ist gewiss sehr zu beklagen, dass gerade unsere nächsten Verwandten, die skandinavischen Germanen Dänemarks, Schwedens und insbesondere Norwegens (diese letzten Wahrer der Rasse), in Folge fremdartiger historisch-politischer Zwischenwirkungen, bisher von fast allen europäischen Völkern am Wenigsten unserer Kunst, die auch die ihre sein sollte, nahe gekommen sind. Darum ist es auch bedauerlich, dass die oben genannte Unternehmung mit gemischten deutschen Kunstkräften scheiterte, bedauerlich für die Wenigen, die sich rühlig darum gemüht, und für die Vielen, die noch nicht ahnten, dass sie davon hätten sollen „etwas wissen wollen.“ Doch haben wir zwei Trostgründe. Nun können die Nordmänner die ersten Eindrücke von unserer Kunst, wenn sie nur wollen, doch noch ganz rein und voll von der Bayreuther Quelle selbst sich holen, wo ja sogar ihre Nationalität in einer Ausnahme schon mitwirkend vertreten ist. Und das ist immer besser, als ihre vorzeitige, vielleicht flüchtige Erregung durch ein erzwungenes theatralisches Scheinbild mit noch so glänzenden Theaternamen. Wenn aber

dann einmal das volle Wecklied Wotan's auch zurückklingen wird bis in die heimischen Fjorde des Wielandes und der Senta, dann, vielleicht gerade zur Zeit recht tiefer Seelennoth, steht unserer Kunst ein um so gewaltigerer Zustrom neuen germanischen Lebens bevor. Auf eine solche herrliche Erweiterung ihrer „Welt“, die ihr daheim vom Undeutschen mehr und mehr eingengt wird, wollen wir getrost und gerne warten, bis Gott die Verwirklichung der grossen germanischen Bruderschaft gefällt, gegen welche dann kein Undeutsches mehr aufkommen könnte! — Erfüllen wird sich alsdann jene ahnungslose Prophezeiung, welche bereits im Jahre 1847 ein skandinavischer „Hegelianer“ in einer — eben deshalb — sonst unmöglichen „Mythologie des Nordens“ ausgesprochen hat, und die als „Stimme aus der Vergangenheit“ gerade in diesen „Blättern“ der völligen Vergessenheit entrissen werden mag: „Die Kunst selbst, und die mythische Wissenschaft, fordern gleich laut, dass die alten Götter wieder zum Leben gerufen werden im Gimle der Kunst; und ohne Zweifel wird diese neue Epoche in der Kunstgeschichte des Nordens nicht mehr fern sein. Der unmittelbare Glaube ist in seinem Uebergang zum spekulativen Glauben. Die Philosophie wird die Führerin der Kunst werden. In dem Augenblick, wo sich der Glaube von dem katholischen Fanatismus zurückzog, begann die Emanzipation der Phantasie, und Luther's Reformation gab ebensowohl der Kunst, wie dem Religionswesen des Mittelalters den Gnadenstoss. Unsere Kunst ist protestantisch und muss es auch sein; jedes antike Streben, jedes katholische Erzeugniss ist unfrei, ist nur eine Nachahmung. — Weil die Nordbewohner keine Kunsterzeugnisse hervorbrachten, darf man sie nicht des Mangels an Schönheitssinn beschuldigen. Ihr ganzer Mythenkreis und ihre poetische Litteratur zeugt davon. Aber es war nicht die Weltaufgabe der Nordbewohner Dovre's Marmor zu hauen und auf die Eichenplanken des Waldes zu malen: sie hatten einem grösseren und schwereren Rufe zu folgen, und nur in den begeisterten Tönen des Gesangs konnten sie ihrer wahren Schönheit Gestalt geben. — Lebt erst nordischer Geist auf, so wird eine nordische Kunst geboren werden, die sich dann nicht ausschliesslich an die in dem nordischen Mythenkreise gegebenen Bilder hält, sondern diese theils als künstlerische Symbole benützt, theils in ihrem Geiste komponiert. — Man wird dann gewahr werden, dass die Kunst unserer Zeit nicht so unbedeutend, als es scheint, sondern vielmehr, dass sie in soweit höchst bedeutend, als sie aus ihrem Schoosse eine neue Epoche in der Kunstgeschichte entwickeln wird. Dann wird auch der nordische Mythos so bekannt geworden sein, dass der Sprecher nicht mehr zu fürchten hat, sein Gegenstand sei dem Angeredeten so fremd, als ob er — mesopotamisch wäre!“ — So schrieb der Magister artium K. F. Wiborg zu der nämlichen Zeit, als in Dresden zuerst der „*Nibelungenmythos*“ entworfen ward. — Es braucht nur die volle Mitternachtssonne der nun erfüllten germanischen Kunst darüber ihren belebenden Wunderschein zu verbreiten, und die nach Bildern und Bildwerken noch blindlings tastende Ahnung wird zur ganzen musikbeseelten Wahrheit, die wir bekennen. Wir sind Gläubige an das Kunstwerk — ja, auch an die Künstlerschaft der Zukunft. So hoffen wir auch auf die „Nordbewohner“, und können nur noch wünschen, dass unsere wenigen Freunde dort oben all' ihre treuen Mühlen darauf verwenden möchten, ihre Landesgenossen zum echten und ersten Erlebnisse des „Ringes“ in Bayreuth selbst zu bewegen. Sicherlich, der wird ihnen da nicht — „mesopotamisch“ klingen. —

Weimar. Dem Vorstand des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ ging folgendes Schreiben zu: „In ehrfurchtsvollster, dankbarster Erinnerung an den 1886 verstorbenen Meister Dr. Fr. Liszt stifteten wir, Anna und Helene Stahr, für ein später zu errichtendes Denkmal in Weimar für den verewigten grossen Meister, einen kleinen Fonds, genannt „Liszt-Denkmal-Fonds“ und legten dazu im Jahre 1890 die Summe von 600 Mk. in hiesiger Sparkasse ein. Heute nun, bei Vereinigung der Tonkünstler-Versammlung in Weimar, sprechen wir die Bitte aus, sich an diesem Unternehmen zu beteiligen, vorstehende Worte als Aufruf anzusehen und sich mit Beiträgen hier einzuzichnen. Der Vorstand der Tonkünstler-Versammlung wird gütigst die Beiträge entgegennehmen. Es zeichnen Anna und Helene Stahr 700 Mk.“ — Jeder modernen Denkmalsucht abgeneigt, werden wir Bayreuther doch ein Denkmal für Liszt in Weimar als ein sinnvolles Bekenntniss gerne fördern helfen. Die Redaktion erklärt sich bereit, Beiträge dafür entgegenzunehmen. —

Wien. Das *Richard Wagner-Museum* hat die durch mehrere Jahre im Stadt-Museum zu Eger ausgestellt gewesene Partitur von „Rienzi“ käuflich erworben, welche am 19. Februar 1846 vom Komponisten aus Dresden an den damaligen Direktor der Marienbader Kurkapelle Theodor Krüttner nebst einem Begleitwort gesendet ward: „dass er dieselbe für seine Zwecke benützen könne.“ Die Partitur, obschon Abschrift, ist doch vom Komponisten durchwegs mit rother Tinte korrigirt und enthält sehr zahlreiche Verbesserungen und Zusätze von seiner Hand. —

Neue Litteratur.

Nach Abschluss der Artikelreihe von Wm. Ashton Ellis im „*Musical Standard*“ (London) vom 24. 2. bis 7. 4. 94 hat die Wittve F. Praeger's daselbst vom 21. 4. bis 5. 5. eine recht verunglückte und im Ton ganz verfehlte Abwehr veröffentlicht gegen Mr. Ellis, Mr. Houston Stewart Chamberlain, und Wen sie sonst mit diesen Herren verschworen wähen mag. Von „Unwahrheit“ und „Verleumdung“ hören wir darin zwar mancherlei, aber die bisher tatsächlich erfolgten Nachweisungen von Unwahrheit und Verleumdung in dem englischen und deutschen Buche Praeger's werden so gut wie ignorirt. Nur eine überraschende Neuigkeit erfährt man: die plötzliche „Wiederentdeckung“ einer Anzahl der Wagnerischen Briefe an Mr. Praeger (15) und Mrs. Praeger (1), in einer Rumpelkammer der Praeger'schen Wohnung, die uns aber nicht mitgetheilt werden, bis auf zwei, welche ihrerseits wiederum nicht einmal zu denen gehören, die Praeger selbst angeführt hatte. Inzwischen schrieb Mr. Chamberlain einen vortrefflichen Brief (5. 5.) an den Herausgeber, worin er alle gegen ihn gerichteten Angriffe mit Leichtigkeit zurückwies. Endlich hat auch Mr. Ellis in einem „*Rejoinder*“ vom 12. bis 26. 5. die Thatsachen und Folgerungen, die Mrs. Praeger vorgebracht, gänzlich widerlegt und augenfällig nachgewiesen, dass keiner dieser „entdeckten“ Briefe mit den Originalien der „fehlenden“ Briefe stimmen könne, sowie, dass Praeger — in der Noth um die augenblicklich „verlorenen“ Briefe — sie nur aus der Erinnerung wieder herzustellen versucht habe, da anders die vielen Unsinnigkeiten und Fälschungen von Thatsachen sich gar nicht erklären liessen. Mr. Ellis schliesst mit der Forderung, dass das Buch Praegers von den Verlegern zurückgezogen werde, da es für keinen redlichen Schriftsteller mehr als einigermaassen glaubwürdige Quelle benützt werden könne. —

Zur Befestigung und Verbreitung dieser Ueberzeugung beitragen soll nun auch eine vielfach gewünschte, ja geforderte, vervollständigte Sonder-Ausgabe der sämtlichen kritischen Arbeiten des Mr. Houston Stewart Chamberlain in dieser Sache nebst den Originalbriefen Wagner's (nach den Bayreuther Blättern), welche noch bis zu den Festspielen bei Lorenz Ellwanger in Bayreuth zum Preise von \mathcal{A} 1.50 erscheinen wird, und hierdurch im Voraus unsern Freunden ganz besonders empfohlen sein möge. Der Reinertrag ist für den Stipendienfonds bestimmt. —

Ferner erscheint zu den Festspielen bei Heinr. Heuschmann jun. in Bayreuth die lebensvolle, allgemein verständliche, gesinnungsechte und wohlbehrende Artikelreihe des Herrn O. Drönewolf über das Bühnenweibfestspiel in Bayreuth (Bayreuther Leben und Kunst, Inhalt und Bedeutung des „Parsifal“), welche zuvor in Adolf Stöcker's „Neuer evangelischer Kirchenzeitung“ zum Abdruck gelangt war. Auch dieses Büchlein sei besonders zur Einführung von Neulingen warm empfohlen. —

Frankreichs vornehmste Zeitschrift, die „*Revue des deux Mondes*“, bringt in ihrem Hefte vom 15. 6. 94 einen höchst bemerkenswerthen Aufsatz von J. Thorel: „la littérature Wagnérienne en Allemagne“, eine Arbeit von solcher Gründlichkeit, Gerechtigkeit und Klarheit in der Auffassung des Gesamthemas, in der Gruppierung der Perioden und Richtungen, und in der Charakterisirung der einzelnen Persönlichkeiten, wie es — wir müssen uns das leider gestehen — zur Zeit in Deutschland, und in einem solchen Organ der literarischen Oeffentlichkeit, durchaus undenkbar wäre. Der Sinn des Bayreuther Werkes, die Bedeutung des Bayreuther Geistes und seiner Bewegung, sind bei uns — ausser uns — heute noch ebenso unverstanden, und unerkannt, wie vor 25 Jahren die Kunst des Meisters selbst; und da sollen die „Wagnerianer“ überflüssig sein!

In französischer Uebersetzung erscheinen zur Zeit: Houston Stewart Chamberlain's „Drama Richard Wagner's“ (Paris, Chailley), H. v. Wolzogen's Leitfäden durch „Tristan und Isolde“ (Paris, Fischbacher) und „Ring des Nibelungen“ (Leipzig, Reinboth).

Unter uns.

Hochgeehrter Herr,

Sie hatten die Güte, mich auf das Erscheinen des ersten — dritten Stückes der Bayr. Bl. aufmerksam zu machen, worin Mr. Houston Stewart Chamberlain einige Aussetzungen an meinem Buche „Richard Wagners geistige Entwicklung“ veröffentlichen würde, und ich verfehlte nicht, Ihnen mitzutheilen, dass ich für jede ernste Kritik aufrichtig dankbar sein würde. Wer Bescheid weiss, wird mir das nachfühlen, denn er wird zugleich wissen, dass gerade der Verfasser einer solchen Arbeit am meisten von der Nothwendigkeit einer kritischen Prüfung seiner Resultate überzeugt sein muss, da auch bei bestem Willen die persönliche Kenntnissnahme des Materials eben nur rein individuell ist und sein kann. So manches Materielle wird sich im Auge des Kritikers anders spiegeln und eine andere Deutung zulassen, und manches Einzelne durch fremdes Wissen eine Bereicherung oder auch Berichtigung erfahren. Wenn dies selbst bei einfacheren Gegenständen wissenschaftlicher Forschung mit Dank begrüsst werden muss, um wie viel mehr da, wo versucht wird, an eine Erscheinung von dem Uebermaasse eines Richard Wagners heranzutreten! — In solcher einfachen Erkenntniss, in Hinblick auf das Material, was mir erreichbar war, und vor allem dessen, was erst späteren Generationen — hoffentlich! — wird zugänglich sein, konnte ich nur das Wort „Versuch“ auf das Titelblatt meiner Schrift setzen.

Ich bedauere aber, Ihnen bekennen zu müssen, dass ich aus dem betreffenden Referate weder eine Berichtigung noch eine Förderung habe erhalten können. Beides — zumal letzteres — war wohl, bei der Verschiedenheit der Grundanschauungen, auch gar nicht die Absicht des Herrn Referenten. Ich könnte daher seine Ausführungen ohne Bedenken auf sich beruhen lassen, wenn sie nicht gerade in den „Bayr. Blättern“ selbst gestanden hätten.

Vor Allem habe ich mich gegen den Verdacht zu wehren, als beschuldigte ich Wagner der Unwahrheit. Herr Ch. schreibt: „Die Intuition hätte Herrn D. v. A. belehrt, dass R. W. personifizierte Wahrhaftigkeit ist“. . . „Herr D. glaubt sich „wissenschaftlich“ verpflichtet, jeder Aeusserung, jedem Bericht des Meisters über sich selbst zu misstrauen“. —

Wer auch nur einen flüchtigen Blick in meine Schrift wirft, wird erkennen, dass überall da, wo ich äusserlich sich Widersprechendes — der Herr Referent giebt ja „Widerspruchvolles“ zu — anführe, dies nirgends mit der Absicht geschieht, Wagner der — ich kann das Wort nicht umgehen, der Lüge zu zeihen! Was ich unternommen habe, ist das, was jeder Verfasser einer wissenschaftlichen Biographie seiner Arbeit zu Grunde legt: die Frage nach gewissen inneren Wandlungen oder Entwicklungsperioden, denn im Leben des Individuum sind die Anschauungen über äussere wie innere Dinge nicht immer gleich. Man fällt über manche Dinge, oft über eigene Thaten und Anschauungen im späteren Alter oft ein ganz anderes Urtheil, als zuvor. —

Will man Lewes der Pietätlosigkeit gegen Goethe zeihen oder ihm den Vorwurf machen, er habe Goethe der Unwahrhaftigkeit beschuldigt, wenn L. in der Vorrede zu seiner Goethe-Biographie sagt: „Für Goethe's Biographen ist demnach „Wahrheit und Dichtung“ fast ebenso ein Hemmniss wie eine Förderung auf seinem Wege . . . So habe ich Goethe's Autobiographie nur als eine der vielen Quellen behandelt, aus denen mein Buch entstand.“ — —

Goethe sagt: „Der Mensch hat verschiedene Stufen, die er durchlaufen muss, und jede Stufe führt ihre besonderen Tugenden und Fehler mit sich, die in der Epoche, wo sie kommen, durchaus als naturgemäss zu betrachten und gewissermaassen wahr sind,

Auf der folgenden Stufe ist er wieder ein Anderer und so geht es fort bis zur letzten Verwandlung, von der wir noch nicht wissen, wo wir sein werden.“ (Bei Eckermann.) Auch Wagner selbst spricht von „Perioden“ seines Lebens, mit jener „Offenheit“, die ich hinreichend glaubte hervorgehoben zu haben. Ueber sein Verhältniss zur Dresdener Revolution sagt er z. B. „Wenn ich mir sage, jetzt nach 10 Jahren, in denen ich meine Ansichten so gänzlich geändert habe, dass ich in politischem Bezug gar nicht mehr als der selbe Mensch anzusehen bin, jetzt, wo jene unglücklich aufgeregte Zeit wie ein verwirrtes, durchaus unkenntlich gewordenes Traumbild mir vor(ge)schwebt, zu dem ich nur verwunderungsvoll den Kopf schütteln kann.“ Auf Grund solcher und anderer Aeusserungen Wagners habe ich meine „Periodisirung“ unternommen. Und wenn ich sage: „Die drei genannten autobiographischen Abhandlungen bedürfen zuerst einer kritischen Betrachtung, ehe ihnen in den Einzelheiten eine unbedingte Kompetenz zugesprochen werden darf. Die Zeiten ihrer Entstehung liegen verhältnissmässig weit auseinander, und bei der so mannigfaltigen Entwicklung Wagners darf nicht erwartet werden, dass jene drei Dokumente (nämlich die Mitt. a. m. Fr., die „autobiogr. Skizze“ u. d. „Lebensbericht“) in Grundanschauung und Einzelmeinung übereinstimmen“, so kann dabei von einem „Misstrauen“ in dem Sinne, wie Herr Ref. das Wort gebraucht, keine Rede sein, geschweige denn von einem Zweifel an der „Wahrhaftigkeit.“

Herr Ch. hat die Worte herausgegriffen, dass „Wagner später Feuerbach möglichst zu ignoriren gesucht“ habe, und meint „Wagner hat im Gegentheil erst später sein Verhältniss zu Feuerbach erschöpfend dargelegt.“ In den von Herrn Ch. angeführten Stellen schreibt Wagner: „Zudem war der Einfluss eines unwählbaren Hereinziehen's philos. Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, besonders bei allen denen, welche meinen Anschauungen und Grundansichten nicht folgen konnten oder wollten, nachtheilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbachs „Hierin gab ich mich ohne kritische Ueberlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin“ „Hieraus entsprang eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung“ etc. — In der Originalausgabe von Kunstw. d. Zuk. steht eine an Ludwig Feuerbach gerichtete „Widmung“, in der es heisst: „Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigenthum Ihnen wieder zurückgegeben.“ „Der Drang und die tief empfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die von Ihnen mir gewordene Herzkärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel“ Und wenn Wagner bekennt, dass seine Arbeit „dem Eindrücke Ihrer Schriften auf mich namentlich ihr Dasein verdankt“ — so muss die „Erkenntniss einer gewissen leidenschaftlichen Verwirrung“ damals ihm noch nicht gekommen sein. Diese erhielt er erst durch Schopenhauer. Und eben so „wahrhaftig“ wie jene Widmung an F. sind die Worte aus dem Jahre 1860: „Und an der grossen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, dass ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfasste, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann.“

Liegt nun wirklich eine „gänzliche Kritiklosigkeit“ darin, wenn ich derart „Widerspruchsvolles“ hervorhebe und abwäge, zum Zwecke einer Arbeit, die den Entwicklungsgang Wagners aufweisen soll? — — Meiner Arbeit liegt eine Promotions-Dissertation zu Grunde, daher denn auch jene „Wissenschaftlichkeit“ und „Nüchternheit“, die Herr Ref. rügen zu müssen glaubt. Ich wollte damit zugleich für R. Wagner in akademischen Kreisen Interesse erwecken; und ich bin der philosophischen Fakultät in Leipzig aufrichtig dafür dankbar, dass sie — als erste in Deutschland! — ein Thema über R. Wagner für eine Promotionschrift annahm. —

Aber der Herr Referent giebt, um seinen Vorwurf „gänzlicher Kritiklosigkeit“ zu stützen, zwei „Beispiele“, mit denen ich mich abfinden muss.

Ich bitte, nachzulesen, was Herr Ref. auf S. 75 der Bayr. Blätter zu meiner Behauptung schreibt: „der etwaige Widerwille (gegen die Annahme der Dresdener Kapellmeisterstelle) komme gar nicht in Betracht.“ Er erklärt dort: dagegen stände die kleine harte Thatsache, „dass W. gegen wenige nähere Freunde seine innere Abneigung geäußert habe. — Das ist entweder wahr oder nicht.“ — Von der Ueberzeugung ausgehend, dass die Wandlungen des Lebens oft auch einen gewissen Wechsel der Anschauungen verursachen, will ich überhaupt nur die Meinung vertreten, dass bei Wagner, wenn wirklich die „innere Abneigung in Betracht zu ziehen sei, die Hoffnung auf Erreichung künstlerischer Ziele viel grösser gewesen ist.“ Ich habe die mir von Herrn Ch. vorgehaltene „kleine harte Thatsache“ nicht verschwiegen, sondern ausdrücklich als in der „Mittheilung an meine Freunde“ ausgesprochene Behauptung Wagners citirt. Meine Behauptung nun ist gestützt zuerst auf drei Stellen in der „Mittheilung an meine Freunde“:

1. „Dass er sich einer freudigen Täuschung“ überlassen habe.

2. „Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtesten Kämpfen, Leiden und Entsagungen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetriebe befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Wie verzeihlich, wenn ich begann, mich Täuschungen zu überlassen, aus denen ich doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen musste. Durfte aber Eines geeignet sein, mich über meine wahre Stellung zu täuschen, so war dies der ungemaine Erfolg der Aufführung meines Rienzi in Dresden: . . . sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründliche dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens gewinnen durch meine, alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der königlich sächsischen Hofkapelle.“

3. „Ich ward — froh und freudig! — königlicher Kapellmeister.“

Als zweites Argument führe ich einen eigenhändigen Brief Wagners vom 7. April 1848 an: „Ich habe mich nun ins Joch begeben. Das Joch ist leicht und, wo es drückt, giebt es nach. Ich werde hier mit einer Auszeichnung behandelt, wie sie in den selben Verhältnissen gewiss noch Keinem zu Theil geworden ist.“ Im nämlichen Briefe erzählt er, dass man von ihm die „Reorganisation des hiesigen Musikwesens erwarte, dass der König ihm wohlgesinnt sei“ etc. — Nach Herrn Chamberlains Darstellung aber, die diese Belege verschweigt, muss es scheinen, als hätte ich mich lediglich auf das eine einzige Zeugniß des Herrn Prof. Kietz berufen, dem ich doch nur accessorischen Werth beilegte, und daher nur eine Anmerkung einräumte. Selbst wenn mein Ausdruck „einer jener Freunde“ der Korrektur bedürfte (ich habe beide Brüder Kietz gekannt und Herr Prof. Dr. Gustav K. war mit Wagner schon während dessen Kapellmeisterzeit in Dresden zusammen gekommen, eine Personenverwechslung liegt nicht vor), so hätte der Herr Ref. doch nicht verschweigen dürfen, was ich an wichtigen Belegen aus Wagners eigenen Schriften beigebracht hatte.

Das zweite, was Herr Chamberlain als Stichprobe meinem Buche entnommen hat, bezieht sich auf die bekannte „Vaterlands-Vereins-Rede.“ „Auch hier — sagt er — leugnet Dinger die Richtigkeit von Wagners eigener Darstellung dieser Episode. (Vergl. IV., 379 und den Brief an Lüttichan vom 18./VI. 1848.)“ Ich habe mich aber gar nicht gegen diese eigene Darstellung Wagners gewendet oder sie auch nur zum Gegenstande einer kritischen Untersuchung gemacht, dagegen theils aus dieser Rede wörtlich citirt (S. 98), theils ihren Inhalt meiner Darstellung zu Grunde gelegt. — Ich habe nach der zweiten Auflage citirt (S. 310), aber den betreffenden Hinweis in der vom Ref. gemeinten ersten Auflage noch besonders nachgeschlagen. Der Passus von der „Voraussetzung

einer friedlichen Lösung“ „von oben“ etc. ist, auf S. 43 von mir wörtlich citirt, als Argument in durchweg positivem Sinne gebraucht worden. — Herr Chamberlain sagt ferner weiter: „es liegt Dinger daran, nachzuweisen, dass Wagner in seiner einzigen politischen Rede nicht neue, ihm eigene Ideen verkündet, sondern nur nachspricht, was er den damaligen Demagogen abgelauscht habe.“ Den Ausdruck „nachsprechen“ habe ich nicht gebraucht. Es heisst bei mir: „dass Wagner von jenen Kreisen (nämlich denen „der junghegelschen Philosophie“ und der demokratischen Bewegung)“ beeinflusst worden ist, dass er aus ihnen wichtige Momente seiner Weltanschauung empfing.“ (S. 103).

Herr Ch. versteht mich so, als hätte ich gemeint, „dass die Gedanken, die Wagner ausspricht — — nicht Wagners persönliches Eigenthum sind.“ — Im Original heisst dieser Satz aber: — — — dass Wagner vielmehr hier, wenn auch in besonderer Weise, zunächst nur die allgemeinen Ideen seiner Zeitgenossen wiedergegeben hat“. — — — Wie fern ich aber davon war, an ein blosses „Nachsprechen“ Wagner's zu denken, beweisen wohl die folgenden Stellen meines Buches:

1. „Dass zwischen dem Künstler Wagner und den aus allen bürgerlichen Berufskreisen sich rekrutirender Parteigenossen trotzdem ein gewisser Unterschied des Empfindens und Anschauens vorgewaltet, darf als selbstverständlich angenommen werden;

2. Es war nicht möglich, auch nur eine einzige Stelle innerhalb der Reihen der demokratischen Litteratur aufzufinden, welche als Parallelstelle dieser Aeusserung W's. auch nur im entferntesten hätte zur Seite gestellt werden können. Diese Grundtendenz ist W's. eigenstes Herzensprodukt!“

Mir kam es für den Zweck meiner Untersuchung darauf an, das „Gemeinsame“ aufzusuchen, und ich gelangte zu dem Fazit: „dass Wagners politische Anschauungsweise zwar einen individuell künstlerischen Charakter trug, jedoch inhaltlich auf die demokratisch-sozialistische der äusseren Linken basirte und stofflich mit der Parteigruppe, der Röckel angehörte, übereinstimmte“. — Wer für diese „stoffliche“ Uebereinstimmung Interesse hat, möge die einzelnen politischen Postulate der Rede, als da sind: Forderung des Einkammersystems, Abschaffung des Adels, Bildung einer „Volkswehr“ etc. mit den Wahlprogrammen der Partei vergleichen, die — also doch wohl nicht zum Ueberfluss! — in meinem Buche mit abgedruckt sind. —

Einen dritten und doppelten Vorwurf gegen mich erhebt der Herr Ref. deswegen, weil ich trotz meiner Behauptung, dass Wagner für die „Volksblätter“ Beiträge lieferte, aus den V.-Bl. Parallelstellen entnommen habe, denn diese könnten ja dann von W. selbst herrühren, und datirten überdies aus der Zeit nach Ws. Rede.

ad 1. Aus dem Aufsatze, „die Revolution“ betitelt, den ich allein mit Bestimmtheit Wagner zuschreibe, ist nicht ein einziges Wort zu einer Parallelstelle benützt worden, ebenso wenig eins aus einem zweiten, „der Mensch und die bestehende Gesellschaft“, wo ich Wagners Autorschaft nur als möglich hingestellt habe. — Wer übrigens die Ueberschriften der einzelnen Volksblätter-Artikel, aus denen ich die Parallel-Stellen entnommen habe, betrachtet, wird finden, dass fast durchgängig nur solche ausgewählt worden sind, die sich auf speciellere und temporäre Fragen beziehen „Unser Landtag“, „Die sächsischen Gesandten“ u. s. w., Abhandlungen, von denen es mir gar nicht einfallen würde, zu behaupten, dass sie von Wagner stammen.

ad 2. Wer die politische Bewegung jener Zeit kennt, wird einen principiellen Unterschied zwischen „1848 und 1849“ nicht machen. Beide Jahre gehören, ihrem Inhalte, ihrem Wesen nach, zusammen. Sie repräsentiren eine gewisse einheitliche „Zeit“, eine Zeitperiode. Gewisse Abstufungen und Unterschiede — ich habe sie in meinem Buche nicht übergangen — sind nur Momente der Entwicklung eines einheitlichen Ganzen und kommen hierbei nicht in Betracht. Die Veränderung der Jahreszahl hat am wenigsten

damit zu thun. Muss die Behauptung von einer gewissen Uebereinstimmung und Abhängigkeit in den Meinungen und Anschauungen von Personen deshalb absurd sein, weil das Gemeinsame von dem einen Theil früher — von Wagner im Juni 1848 — von anderen eine kurze Spanne später — durch Röckel vom August 1848 bis zum April 1849 — ausgesprochen wurde? — Man bedenke, zum Ueberflusse, nur, dass die V.-Bl. wöchentlich nur einmal erschienen, und zwar in verhältnissmässig geringem Umfange, dass sie als das Organ des Dresdener „Vaterlandsvereins“, dessen Gründung vor ihr Erscheinen fällt, und als dessen Mitglied W. im Juni sich unterschriftlich bekannte, die Anschauungen jenes Kreises Nummer für Nummer entwickelten.

Was den Beweis für die Mitarbeiterschaft Wagners an den Volksblättern betrifft, so mag darüber zu diskutieren sein. Der Herr Ref. hat es aber den Lesern überlassen, meine wirklichen Argumente dafür sich erst aus meinem Buche zu ersehen, woselbst sie sich stützen:

1. Auf den Bericht eines Zeitgenossen.

2. Darauf, dass „manche Einzelheiten in der Ausführung des Aufsatzes so speciell Wagnerisch empfunden sind, dass ihre Verwendung durch die Feder eines anderen als ausgeschlossen erscheint“. (Fünf solche „Einzelheiten“ sind mit Stellen aus den „Ges. Schriften“ in Beziehung und Vergleich gebracht.) Ein Historiker von Fach hat bei einer Besprechung meines Buches — ohne jeglichen Hinweis meinerseits — gerade die Volksblätter-Aufsätze herausgegriffen, und den Nachweis der Autorschaft Wagners als „mit Glück“ geführt anerkannt. —

Und damit — endlich! — wäre meine „Erwiderung“ zu Ende. Ich persönlich bin mir mancher Fehler meiner Arbeit bewusst und werde versuchen, im zweiten Bande resp. in einer zweiten Auflage zu verbessern; so z. B. ist es mir klar geworden, dass mancher Leser im ersten Bande neben der Betonung der Perioden-Trennung und neben der Aufweisung der Verbindungen Wagners mit der Zeit die Betonung und Hervorkehrung des Bleibenden und des Selbstständigen in Wagners Entwicklung und Weltanschauung vermissen wird. Ich bedaure, dies nicht bereits im ersten Bande gethan zu haben. — Im Weiteren möchte ich den auf S. XVIII gegebenen Verweis auf Prägers Buch weggelassen wissen. Jenes Buch kam mir aber in die Hand, als die Drucklegung meines Buches bereits bis auf den Passus „Ueber Wagners Persönlichkeit“ beendet war, wie aus der Thatsache hervorgeht, dass im Verlaufe meiner Darstellung kein Bezug darauf genommen ist. —

In aufrichtiger persönlicher Hochachtung verbleibe ich stäts

Ihr ganz ergebener

Jena, im Juni 1894.

Dr. Hugo Dinger.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

X—XII.

O thörichter, vermessener Gedanke,
 Die hohe Schönheit Sinnenlust zu schelten!
 Gesundem Geiste zeigt sie Himmelspfade,
 Am Staube aber klebt der Blick, der kranke:
 Ein reines Auge nur sieht jene Welten,
 Die einzig uns erschliesst die Kraft der Gnade.

(Michelangelo.)

Ihr Alten könnt Euren Kindern keinen besseren und gewisseren
 Schatz lassen, als dass Ihr sie lasset gute Künste lernen. Haus und
 Hof verbrennt und gehet dahin; Kunst aber ist gut zu tragen und bleibt.

(Luther.)

Die aus tausend Quellen entsprungenen Bäche der Volksgeschichte
 kehren in der Sprache, zu einem einzigen Hauptstrom vereinigt, wieder
 in den einzelnen Menscheng Geist zurück und führen ihm ihre Reichthümer
 zu. — Echtes Sprachstudium ist nichts Geringeres als Studium der Weis-
 heit selbst.

(Bürger.)

Die Renaissance.

Historische Scenen vom Grafen Gobineau.
 Deutsch von Ludwig Schemann.

Schlussbetrachtungen des Uebersetzers.

Ich habe an anderer Stelle (in der Einleitung zu meiner Uebersetzung
 der „Asiatischen Novellen“, Universal-Bibliothek Nr. 3103/4. Vergl. die
 Nachträge dazu, „Bayreuther Blätter“ 1893, 12tes Stück) eine Gesamt-
 würdigung von Gobineau's Leben und Schaffen gegeben und kann mich
 daher hier ganz auf die Besprechung desjenigen Werkes concentriren, das
 ich hiemit meinen Landsleuten in deutschem Gewande darbiere und das
 mir eine sorgfältige Betrachtung um so mehr zu verdienen scheint, als es,
 wie ich zuversichtlich hoffe, von allen künstlerischen Schöpfungen des
 grossen Franzosen die mächtigste Wirkung üben, ja, wenn die Dinge gehen,
 wie sie sollten, eine wirkliche Zukunft bei uns haben wird. Ich denke
 hier nicht allein daran, dass die „Renaissance“, neben dem „Amadis“, den
 Höhepunkt von Gobineau's dichterischer Gestaltungskraft bezeichnet, dass
 die Reinheit und Hoheit seiner Gedanken in ihr am Leuchtendsten und
 Wohlthwendsten hervortritt, die kühne Kraft seines Idealismus die schönsten
 Triumphe feiert: ich messe alle diese Vorzüge zumal auch auf dem Grunde
 unserer Zeit und sage mir, Gobineau hat in seiner Renaissance, von

der Gluth künstlerischen Schauens beseelt, Wahrheiten mit lauter, weithin vernehmlicher Stimme ausgesprochen, welche in der geistigen Gesamtbewegung unserer Tage wiederum in lautem, entscheidend wirkungsvollem Nachhalle fort tönen müssen.

Es ist bei uns, wie anderwärts, ich will nicht sagen die herrschende, aber jedenfalls eine stark verbreitete Anschauung, dass die Renaissanceperiode, dass vor Allem das Italien der Renaissance einen der grossen Lichtpunkte der Geschichte bedeute, welche die Mehrzahl der übrigen Jahrhunderte, Länder und Völker in tiefen Schatten neben sich zurücktreten lassen. Wenn ich daran erinnere, welchen Enthusiasmus seiner Zeit ein blendender Darsteller wie Treitschke zu entfesseln wusste, wenn er seinen Studenten von jenen Zeiten erzählte, so habe ich damit nur ein typisches Beispiel für Vorgänge angeführt, die sich hundertfältig in allen Formen und Lebenskreisen wiederholen und bei der Jugend nur besonders ursprünglich und lebendig abzuspielen pflegen. Ihre Erklärung finden sie, fast mehr noch als in den immerhin unvergleichlichen Geisteswerken der eigentlichen Renaissancezeit, in dem Grunde, von welchem sich diese leuchtend abhoben: jene Begeisterung für die Renaissanceperiode als Ganzes bedeutet vor Allem ein Zujubeln an die dem Mittelalter mit seinen Barbarismen enttauchende neue Welt; wir athmen noch nach Jahrhunderten mit auf mit den befreiten Geistern, auf denen der Kirchenbann und allerlei Wahn und Aberglaube dumpf gelastet hatte, und wir fühlen den Alp sich lösen von der Brust der Künstler, deren Schaffen vollends keinerlei Grenze mehr gezogen schien, daher sie wie im Traum Italien in ein wahres Wunderland der Kunst umzuschaffen vermochten.

Das ist die eine Seite: der wirkliche unvergängliche Werth, der überwältigende Zauber, welcher noch heute und für immerdar das erste Bekanntwerden mit den Schöpfungen der Renaissance zu einem fast einzigen Erlebniss für jedes höher organisirte Individuum macht, mag es einer Nation, einem Civilisationskreise angehören, welchem es will. Es ist einer der grössten Triumphe, die das menschliche Genie auf allen Gebieten seiner Bethätigung errungen hat und bis ans Ende der Tage behaupten wird.

Ein Anderes aber ist es um das Gesammtleben jener Epoche, welche sich dem geistigen und ästhetischen Blicke so überprächtigt darstellt; ein gar verschiedenes Bild wird der Historiker von ihr davontragen, wenn er als sittlicher Mensch, und wenn er als ästhetischer Beschauer sich ihr naht. Kaum je mag die Kluft von Schein und Sein jäh geklafft, mögen Geist und Herz einander trostloser gemieden haben. War jener ganze glanzvolle Feldzug der Geister vornehmlich gegen die mittelalterlichen Barbarismen des intellectuellen Lebens gerichtet gewesen, so führte er nun in seinem Verlaufe immer mehr zu einer Barbarei auf dem sittlichen Gebiete, welche das Mittelalter mit allen seinen Gräueln genau ebenso weit hinter sich liess, als jede noch so wilde und unbändige Natur hinter den unseligen Er-

findungen und Raffinements der Cultur zurückbleibt. Wohl erwachsen denn auch damals Italiens grösste Söhne, wohl entstanden die herrlichsten Meisterwerke der neueren Zeiten, aber nicht leuchtete über ihnen, wie wir es heute so gerne glauben möchten, der tiefblaue Himmel Italiens in seiner Reinheit, nicht strahlte ihnen die Sonne, ihre natürliche Leuchte, als warmes mildes Friedenslicht: der Widerschein der verruchtesten Flammen, der Scheiterhaufen und unzähliger niedergebrannter menschlicher Wohnstätten, umflackerte zunächst diese Kinder der Welt des ewigen Lichtes, und Jahrhunderte der Sühne bedurfte es, bis es ihnen voll vergönnt war, friedlicheren Geschlechtern aller Lande von ihrer Heimathwelt zu zeugen.

Jener grauensvollen Cultur, welche durch den brutalen Gang der Weltgeschichte zeitweilig gewaltsam als eine öde, traurige Wahrheit eingesetzt war, welche aber, wenn sie sich freiwillig in Permanenz erklären wollte, zu einer himmelschreienden Lüge, zu einer wahren Gotteslästerung werden musste, ihr hat auch die Kunst sich willig, ja liebedienerisch ein- und untergeordnet. Jene Cultur der Renaissance, sie musste eigentlich den Tod der echten, heiligen Kunst in ihrem Innersten bergen; dennoch aber hat die Kunst damals um Gnade gebeten und so an erster Stelle mit dazu beigetragen, dass die Paläste der Schurken sich auf den Trümmerstätten der Guten erhoben, dass das Heiligste, das sie zu schaffen vermochte, durch den Blick weltlichster Gaffer entweiht und entwerthet wurde, dass die Geister schwelgten, während die Herzen verdorrten.

Seelenlos durch und durch ist die Renaissancezeit mit all ihrem glorreichen Schimmer gewesen; und sie, die Gottestochter Kunst, die Körper gewordene Seele, was war sie dieser Zeit, da sie ihr denn nicht Seele war?

Die Kunst war damals ein Costüm; und damit ist Alles gesagt.

Wohnungen, Strassen und Plätze; öffentliches und Familienleben; Leiber und Geister, Hoch und Niedrig — Alles kleidet sich in dieses eine, in unzähligen Abstufungen immer wiederkehrende, höfisch feine, kunstreiche Renaissance-Costüm. Die geriebene Diplomaten-Moral eines Ludovico Moro von Mailand und das brutale Kriegerreiben der Condottieri; die schamlosen Sophismen eines Alexander VI. wie die entsetzliche Verbrecher-Weisheit seines Sohnes; des Letzteren Bubenstück wider seine Heerführer und wiederum der sühnende Verrath Gonsalvos de Cordova an ihm selber — Alles, Alles athmet den gleichen Geist, ja es ist gewissermaassen eine Ehrensache für diese ganze Menschheit, ihr Treiben, wenn denn einmal die Moral auch in ihren leisesten Ansätzen nur brüchig, faul, elend verstümmelt, nur immer aus dem utilitaristischen Gesichtspunkte motivirt dabei sich ans Tageslicht zu ringen vermag, wenigstens um so stattlicher ästhetisch auszudrapiren. Jegliches Geisteswerk, bis hinauf zu den ewigsten Schöpfungen des Genius, dient zur Staffage auf diesem Bilde eines in natürlichste Formen gekleideten Afterlebens, in einer Reihe etwa mit den prächtigen Erzeugnissen des Kunsthandwerks: der eine durch-

gehende Ausdruck „*belles choses*“, mit dem Gobineau die einen wie die andern bezeichnet, wirft ein grelles Licht auf diesen Stand der Dinge. Auch vor dem Heiligen nicht, ja hier am Allerwenigsten, hielten Frivolität und Cynismus inne: eine „hübsche Madonna“ Giambellinis wird vom Papste Alexander VI. an — den Grosssultan gesandt, der lange ein begehliches Auge darauf geworfen hatte, um diesen den verruchten politischen Plänen der Borgia willfährig zu machen. Was Wunder, wenn die Schöpfer all jener Herrlichkeiten hinter der glänzenden Aussenseite ihres Daseins im Grunde doch selbst nicht anders fuhren, als die Kinder ihres Geistes? Künstler, Dichter und Gelehrte wurden an den Höfen „gehalten“, etwa wie sich die Fürsten zu anderen Zeiten Hofnarren, und deren Frauen Schoosshunde hielten. Auch waren solche Celebritäten vor Allem ein Hauptartikel, mit dem man sich gegenseitig im Renommée den Rang abzulaufen suchte.

So ging es von den Grossen abwärts weiter. Hinter den Fürsten wollten ihre Heerführer an Geist und Kunstsinnigkeit nicht zurückstehen. Heerführer aber bedeutete damals gemeinhin nicht viel Anderes, als Banditen. Die grossen Banditen, genannt Condottieri, dichteten wohl gar gelegentlich in ihren Mussestunden, oder sammelten Gemälde, auch würzten sie ihre Conversation weidlich mit historischen Parallelen oder mythologischen Wendungen; und selbst der kleine Bandit, der gemeine Bravo der Gasse, warf noch einen verliebten Blick auf sein kunstreich ausgeführtes Mordinstrument, ehe er es seinem Opfer in den Busen stiess.

Und diesen entsetzlichen Todtentanz führten Generationen auf, die sich wie nie andere zuvor ans Leben geklammert und das Leben ausgekostet haben; die grosse Leichenhalle der Herzen stand inmitten einer Blütenpracht des Geistes, wie sie die Welt noch nicht gesehen. Was war natürlicher, als dass die ganz wenigen Seheraugen, welche ins Innere der Wirrsale des hier sich abspielenden Stückes Weltgeschichte eindringen und diese verruchte Formenpracht auf ihren ganzen Unwerth erkannten, am Ende alle das gleiche Urtheil fällten: dass ein innerer Zusammenhang obwalte zwischen der Prächtigkeit hier und der Schlechtigkeit dort; dass die Mächte des Geistes eine Sündenschuld auf sich geladen hätten. Nur in Dem gingen nun die Vertreter des Guten auseinander, wie sie selbst von Hause aus sich zu jenen Mächten des Geistes stellten. In Savonarola, dem Fanatiker der Moral, und vollends in Carl V., dem Fanatiker des Glaubens und der Zucht, fand die Renaissance unerbittliche Richter: was sie nicht begriffen, was sie nur giftige Früchte treiben sahen, das wollten sie vertilgen; und so haben sie gethan, was in ihren Kräften stand, um diese ganze modernde Herrlichkeit in Trümmer zu schlagen. Ihnen stehen gegenüber Michelangelo und Julius II., jene erhabenen Geister, in welchen die Glorie voll lebte, zu der vor Allem die Kunst in dieser Welt berufen ist. Sie begriffen, dass diese mit nichten in ihrer Wurzel

verwerflich, dass sie, die Gott als ein Heilkraut habe wachsen lassen, nur fälschlich in den Giftrank mit hineingemischt worden, den sich dies Geschlecht gebraut hatte; dass sie mit all ihrer Herrlichkeit nur darum stumm blieb, weil die Menschheit, zu der sie hätte reden sollen, taub blieb, im Weltentaumel sich ertäubt hatte. Und so konnte ein Julius II. den gigantischen Plan fassen, mit Hülfe seiner Künstler nicht nur einen Leuchthurm des Geistes für kommende Jahrhunderte, nein auch ein wirkliches Heiligthum für den ganzen Erdkreis zu errichten. Damit war das echte Lösungswort für die echte Kunst gegeben, damit erst konnte ein Michelangelo in seiner Vollkraft auf die Bühne treten, der sein ungeheuerstes Können in den Dienst der heiligen Sache stellte und mit jedem Worte, jedem Werke, jedem Acte seines Lebens das Zeugniß abzulegen schien: ich bin ein Künstler, das heisst ein Bote und Diener des Höchsten, ein wandelndes Stück Ewigkeit inmitten der Zeitlichkeit, ein Gefäss des Guten, ein Schöpfer des Lebendigen inmitten der Sünde und des Todes.

Jetzt erst wurde es klar, welchen Sinn die furchtbare Zeit der Renaissance auch für die Kunst hatte bergen sollen. Sie eröffnete ihr den tiefsten Einblick in ihren wahren Beruf in der nämlichen Stunde, da sie sie in den Abgrund blicken liess, an dem sie gestanden. Mit Entsetzen erfuhr sie es nun, was sie nicht sein solle und doch, wie in einem wirren, wüsten Traume, eine Zeit lang gewesen war: eines der gangbaren Mittel zur Befriedigung üppiger Lust. Wohl war mit diesem Augenblicke der Erkenntniß die Kindesunschuld, das naive, unbewusste Schaffen der Kunst für immer dahin, aber das bewusste Wollen, das von nun an einer ihrer Helden dem anderen als heiliges Pflichterbe überlieferte, es gewann ihr dafür in der Höhe und in der Tiefe, was es ihr in der Breite raubte. Was zu predigen ein Michelangelo sein ehrwürdig langes Leben daran gesetzt hatte, das konnte nimmer verloren sein, es musste durch die Jahrhunderte fortlingen. Der feierliche Protest gegen die nur die Formen umbildende, nur dem äusseren Menschen geltende, nur den Geistern schmeichelnde Renaissance, der Ruf nach einer den ganzen Menschen von innen nach aussen erfassenden wirklichen Regeneration durch die Kunst, er ist seitdem nicht wieder verstummt. Eine ganz neue Kunst, die damals nur eben erst in ihren Anfängen stand, ist seitdem hinzugekommen: der christliche Choral hat mächtig und immer mächtiger das Abendland durchbraust, und die hohen Meister der Musik im Süden und Norden, von Palestrina bis auf Cherubini, von Bach bis auf Wagner, haben die Sprache, die in jenen Tonrunen Klang gewonnen, uns gedeutet und in immer neue Schrift, wahrhaft heilige Schrift, umgeschrieben; diese, wie nicht minder die übrigen Künste haben manchen Wandel durchgemacht, sind manche Verbindung untereinander und mit den Schwesternmächten der Religion und Weltweisheit eingegangen; aber jener eine Grundzug ist nie wieder von ihnen allen gewichen, keiner ihrer Meister hat sich je mehr anders denn

als ein Priester gefühlt, mag auch der eine mehr als der andere ein christlicher gewesen sein. Ihrer aller letzte Lehre blieb es jetzt, für den Kunstjünger wie für den Künstler: dass die Kunst eine einzige Variation sein solle über das eine Thema: „Wachet auf, ruft uns die Stimme!“, dass von den Gaben der Kunst Rechenschaft zu legen sei. Wenn Ihr in ein Münster tretet, so soll es Euch sagen, dass noch eine andere Heimath ist ausser dem vergänglichen Boden, auf dem ihr wandelt; wenn Ihr ein heiliges Gemälde anschaut, einer Tragödie beiwohnt, den Klängen reiner Tonkunst lauschet, soll Euch ein Mehreres von jener anderen Heimath ahnen, soll der Friede Gottes über Euch kommen. Aber Ihr habt ihn Euch zu verdienen: mit jeder Offenbarung heiliger Kunst ist wie mit einem Pfunde zu wuchern, und — an ihren Früchten sollt Ihr sie erkennen.

So gibt es kaum etwas Erhebenderes in der neueren Geschichte, als den Siegeszug, den das grosse Ideal einer die Cultur veredelnden und läuternden Kunst durch die letzten Jahrhunderte gehalten hat. Aber freilich, blutig sind seine Siege gewesen; denn gegen die immer wieder neu erstehenden Helden der Regeneration ist der alte Geist der Renaissance in ungebrochener Kraft fort und fort im Felde gestanden, wenn er auch die Formen gewechselt hat und heute zumal — soweit nicht unser Kunsttreiben vollends unter dem harmlosen Zeichen des Cicerone steht — mehr die Elemente moralischen Siechthums als, wie damals in seiner Glanzepoche, das Heer der Todsünden in seinen Dienst genommen hat. Wie Dem auch sei, fort und fort bedarf es der Helden, und so hat dieses unser Jahrhundert in Richard Wagner einen neuen Michelangelo entstehen sehen, der abermals dem fortwuchernden Dämon jener äusserlich immer glatteren und innerlich noch immer gleich verabscheuenswerthen Renaissance-Cultur in die Arme fiel und ihm zurief: „Es ist genug!“

Wer ihm aber die Waffe zu diesem seinem letzten grossen Kampfe geschmiedet, es war kein anderer als unser grosser Franzose, als Gobineau.*)

Eine Kampfthat also ist die „Renaissance“, und zwar die Kampfthat eines Künstlers. Hiermit ist Zweierlei gegeben: erstlich, dass Gobineau die erbarmungslose Wahrhaftigkeit, die wir als sein eigenstes Eigen aus anderen Werken kennen, auch hier hat walten lassen, um jene schönheitslüsterne und blutdürstige, geisttrunkene und gottvergessene Welt

*) Die äusseren Thatsachen, welche dieses Ereigniss — einen der wunderbarsten Vorgänge der Kunstgeschichte — kennzeichnen, kann ich hier nur andeuten. 1877 erschien Gobineau's „Renaissance“, 1880 lernte Wagner Gobineau in seinen Hauptschöpfungen, dem Buche über die Menschenracen und der „Renaissance“ kennen, nachdem eine persönliche Begegnung beider Männer bereits vier Jahre früher erfolgt war (hiernach ist das kleine Versehen auf S. 8 meines Eingangs erwähnten Lebensbildes zu berichtigen); und eben damals auch erschien die weitesttragende der Wagner'schen Prosaschriften, das eigentliche Programm der „Regeneration“ und Kampfprogramm gegen die „Renaissance“: *Religion und Kunst*.

der Renaissance zu brandmarken; und zweitens, dass dennoch das so entstandene Bild kein abstossendes, dass es ein echtestes Kunstwerk geworden ist mit all den Vorzügen, all den Wirkungen, all den Reizen, die ein solches nach den ewigen ihm inwohnenden Gesetzen ausstrahlen soll. Nicht davon rede ich hier, dass am Ende die Gestalt, die Lehren, der Geist eines Michelangelo triumphiren: nein, die moralische Befriedigung hierüber könnte sehr wohl mit einer ästhetischen Unbefriedigung über die nothgedrungenen Krassheiten und Drasticismen eines in künstlerischer Form vollzogenen historischen Strafgerichtes zusammenbestehen. Wie aber die Welt, die Gobineau am Ende richten, ja der er das Todesurtheil fällen musste, zuvor in seiner Darstellung lebt, wie da die tausend Stimmen der Verführung widerklingen, die tausend Strahlen des blendenden Scheines sich widerspiegeln, das verdient nicht mindere Bewunderung, als das Andere, wie der Meister in die allgemeine tiefe Sündennacht hie und da ein Lämplein des guten Menschen doppelt rührend hat hineinscheinen lassen, oder gar, wie er die Todesschatten durch ein Hertüberleuchten des ewigen Lichtes durchbrochen und gebannt hat. In ersterer Beziehung erinnere ich hier nur gleich, als an das Grösste und Wichtigste, daran, dass er den Glanzseiten der Renaissance einen Fürsprecher sonder Gleichen verliehen hat — kein Anderer als Raphael ist es, der, recht im Centrum des ganzen Werkes, seinen wundervollen Hymnus auf sein Zeitalter anstimmt —; in letzterer an die kleinen und grossen Ruhe- und Lichtbilder, die mit einer gewissen Sorgsamkeit in dem Gesamtgemälde vertheilt sind. Die kleinen: man denke etwa an Bernardo Nerli (im Savonarola) als den ehrenwerthen Repräsentanten der bürgerlichen, Bayart (in Julius II.) als den der Krieger-, Correggio (in Michelangelo) als den der Künstler-Welt. Die grossen: hier ist das schönste Beispiel die über Alles herrliche Scene zwischen dem Dominicanermönch und den beiden Frauen, den Hinterbliebenen des Herzogs von Gandia, in „Cesare Borgia“, welcher es zu verdanken ist, dass die Schlusswirkung dieses an sich widerwärtigsten und unerquicklichsten der fünf Stücke dennoch nicht moralischer Abscheu, sondern moralische Erhebung ist. Hat sich hier der Künstler unmittelbar der Religion bedient, um Schrecknisse zu bannen, Wunden zu lindern, und lässt er auch sonst des öfteren ihre Tröstungen von näher oder ferner her, lauter oder leiser hineinklingen (ich erinnere besonders an Leo X., in welchem, unsichtbar und doch machtvoll am Werke, Luther erscheint, und neben ihm, dem Völkerbewegenden, sanfter gleichsam und intimer, ein Erquickender der Einzel-seelen, der herrliche Mönch von Kempen, welcher seine schlichte Beredsamkeit recht aus seiner Zeit heraus besonders warm und innig der Wahrheit hat zu Gute kommen lassen, dass ein reines unschuldiges Herz über alles Wissen, alle Kunst der Welt gehe): so zeigen dagegen „Julius II.“ und „Michelangelo“, wie in ihren höchsten Schöpfungen und Repräsentanten die Kunst am Ende selber religiöse, oder doch den religiösen verwandte

Wirkungen erreicht. Beide, Religion und Kunst, stehen freilich hoch über dem wirklichen Leben, daher denn auch ihre Verwendung für die eigentlichen Höhenmomente, die tragischen Katastrophen, die Seelenerlebnisse der Auserlesenen und Grossen aufzusparen war. Für die künstlerische Abdämpfung der noch so grellen und schreienden Vorgänge aus dem Alltagsleben, für die ästhetische Näherrückung einiger uns moralisch allzu fern stehender Gestalten bedient sich dagegen Gobineau eines Mittels, das in der Hand des echten Meisters, wie eben seine „Renaissance“ beweist, auch in den allerschwierigsten Fällen nie versagt: des Humors. Daher denn auch jeder Leser dieses Werkes den komischen und humoristischen Szenen stets eine besonders schöne und dankbare Erinnerung bewahren wird. Welch eine Scala von den Schilderungen der Pfahlbürger und Philister, von den Volks- und Lager-Szenen aller Art mit ihren Tiraden und Rodomontaden, bis zu den höheren Aufgaben, wo Gobineau die — an sich mit tragischem Ernste über und über angefüllten und dementsprechend auch aufgefassten — geschichtlichen Ereignisse im Munde ihrer vielfach schamlos mit den Wendungen Edler, ja Grosser sich drapirenden Repräsentanten sich selbst ironisiren lässt: die Meisterleistung nach dieser Seite ist wohl der grauenhafte Verbrecher-Humor Cesare Borgias, neben welchem Gestalten wie Ludovico Moro von Mailand fast wie armselige Ableger erscheinen. Auch das Entsetzlichste, das Treiben der Bravi und Henker, wird auf diesem Wege noch gemildert, und dabei hat es Gobineau wunderbar verstanden, den Humor immer und überall aus den Thatsachen selbst reden zu lassen. Das Shakespeare'sche „the humour of it“ kommt hier zu schönster Geltung, unbeschadet der Thatsache, dass Gobineau's Humor an sich aus den Tiefen seines menschlichen reichlich so sehr wie aus denen seines künstlerischen Wesens quillt, ja einen der wohlthuednsten wie der am meisten charakteristischen Züge des Menschen Gobineau bildet. Den gleichen Sieg künstlerischer Objectivität über eine ungemein starke, ausgeprägte Subjectivität finden wir überhaupt im Gesamtgefüge der Gobineau'schen Gestalten: so gewiss es ist, dass uns diejenigen unter ihnen näher stehen werden, in welchen ein so herrlicher Geist seiner innersten Natur freien Lauf geben, die Hoheit seiner Ideen ungehemmt entfalten, die ganze Gluth seiner Begeisterung voll ausströmen lassen konnte, so gewiss ist es anderseits, dass sie, künstlerisch betrachtet, zum Mindesten nicht höher stehen, als die Jenem wesensfremden. Ein Cesare Borgia, und vollends ein Machiavelli sind Meisterschöpfungen trotz einem Julius II. und Michelangelo. Das Gleiche ist von der Sprache zu sagen, welche da, wo sie, so wunderbar edel und vornehm, das Hohe und Ewige ausspricht, immerhin mehr die eigene Sprache Gobineaus sein mag und insofern uns besonders wohlthun wird, welche aber ganz gewiss das Urvolksthümliche und Weltliche in allen Stadien vom Naiv-Unschuldigsten bis zum Niederträchtig-Gemeinsten nicht minder vollendet zur Verkörperung bringt, und welcher

für das Tragische wie für das Komische stäts die gleichen unfehlbar sicheren Mittel zu Gebote stehen. Um auf das so schwierige Kunstexempel der Objectivität wie des aus ihr folgenden Sichdeckens von Sprache und Gestalten die entscheidende Probe zu machen, dafür hat uns Shakespeare jene Scenen hinterlassen, in denen die Objectivität sich als Unparteilichkeit kundzugeben hat, dergestalt dass für den Hörenden immer der Letztsprechende in einem Redekampfe Recht behalten muss. Solcher Scenen birgt auch die „Renaissance“ eine ganze Reihe, und ich erinnere, als an ein glänzendes Beispiel, an die zwischen Clemens VII. und Moncada im „Michelangelo“.

Wollen wir nunmehr einzelne Gestalten des Renaissance-Werkes noch etwas näher ins Auge fassen, so wird uns dies in seltenem Maasse erleichtert durch den Umstand, dass Gobineau seiner nahezu drei menschliche Generationen umspannenden Schöpfung dennoch einen einzigen Helden, Michelangelo, zu verleihen vermochte, dessen Betrachtung die fast sämtlicher Hauptgestalten nothwendig mit einbegreift, indem wir nicht nur von der Höhe aus, die er erklimmen, wie von dem stolzen, herrlichen Gipfel einer Bergeskette, auf alles Umliegende hinabblicken, sondern auch durch die Weise, wie er sich, mehr oder minder gegensätzlich, von allen anderen abhebt, letztere erst ins volle Licht gerückt erscheinen.

Da ist zunächst Savonarola — neben Michelangelo der Cardinalvertreter des Guten in der Welt der Renaissance. Er hat das erste, wie Michelangelo das letzte Wort in Gobineau's Werke. Beide ergänzen sich, aber Michelangelo durfte sich des Sieges freuen, auch da seine Ideale zertreten vor ihm lagen, während Savonarola den Untergang im Busen trug, auch da er äusserlich noch Herrscher war. Zu einseitig moralisches Genie inmitten einseitig ästhetischer Umgebung, sah er sich dennoch gezwungen, die Herrschaft seiner Moral und seines Glaubens auf eine weltliche Herrschaft zu begründen, Religion und Politik zu verquicken; und Michelangelo selbst, der doch bekennt, seiner Belehrung die besten Keime des Guten zu verdanken, er spricht ihm das Urtheil in jenen Worten, die zugleich für immer die Moral aus der Politik verweisen: „ich liebe es nicht, dass er, anstatt wie bisher uns Tugend zu predigen, sich in die öffentlichen Dinge mischt.“ Hier ist in der That kein verbindender Steg zwischen den zweien Welten je möglich, während Savonarola die Brücke zwischen seiner Welt und der der Kunst nur gewaltsam zerschlagen hat — wie denn der selbe Michelangelo es wieder ist, der auf ästhetischer Grundlage zu ungeheuerster moralischer Grösse emporwächst. Und so versinkt Savonarola in den Sturmfluthen der Renaissancekämpfe, da Michelangelo den Regengoben des Friedens im Sonnenscheine der Kunst schauen darf.

In anderer Weise wieder und noch unmittelbarer als Savonarola, erliegt Julius II. dem Fluche einer politischen Mission bei dem innersten Drange, das Gute auszubreiten. Davon nachher noch ein Mehreres. Aber

ein anderer Fluch, ein activer, seiner Individualität entstammender, kommt zu jenem passiven seiner Aufgabe hinzu, um seine Tragödie, die Tragödie der heroischen Ungeduld, zu vollenden. Mit aller Grossheit seines Wollens, allen seinen erhabenen Zielen musste er tragisch daran scheitern, dass er der Geduld geflücht hatte, ihr, die doch nun einmal nicht minder der rettende Compass auch auf den kühnsten Meerfahrten Geistesgewaltiger, wie der Stern über der öden Brutstätte der Schmerzen ist.

Auch Michelangelo wollte eine Zeitlang, wie er. Aber die rettende Geduld kehrte ihm wieder: Geduld mit sich selbst gab ihm jenen hohen Glauben an sein Werk, der in seinen triumphirenden Abschiedsworten an Vittoria Colonna wie ein majestätischer Schlussaccord austönt, nachdem er zuvor so manches Mal die Harmonie in das Chaos von Verwirrung und Zerrissenheit zurückgeführt, das auch sein Inneres zu Zeiten darstellen musste; Geduld mit den Mitlebenden floss ihm das tiefe innige Mitleid mit seinem Jahrhundert ein, welches ihm den Ekel davor immer wieder fernzuhalten vermochte; Geduld gegenüber dem Weltenlaufe brachte ihm die Krone des Lebens, die wir wie einen Heiligenschein schon das Haupt des scheidenden Erdenwallers umspielen sehen. Ein weltgeschichtlicher Gigant, hatte auch er einst in seiner Jugend den Himmel stürmen wollen; ein Weltüberwinder, geht er am Ende im höchsten Alter im tiefsten Herzensfrieden darin ein.*)

Höllqualen birgt dagegen dies selbe Leben, in dem ein Michelangelo sich Himmelsfrieden gewinnen durfte, seinem grossen Gegenfüssler Machiavelli. Wohl hatte auch er Geduld gelernt; aber er erstickt daran. Wohl hatte auch er Ideale; aber sie wurzelten nicht im Ewigen, sondern im Zeitlichen, in der Geschichte. Darum sind sie todtgeweiht, noch ehe sie geboren. Das Gute, dem auch er dienen möchte, er will es in die Politik hineinragen, darinnen es nun einmal keine Stätte hat: so muss er sich am Ende zum Lohn für all sein unsägliches Mühen von Michelangelo sagen lassen, dass er doch nur ein dürftiger Politicus sei, und sich selber sagen, dass er all sein Leben lang nur ein Gedankensichter und ein Träumer gewesen. Dieser schärfestblickende aller Sterblichen, der alle Vergangenheit und Zukunft der Weltgeschichte durchklügelt, gleichsam die verkörperte Historiographie, die es aber doch nie fertig bringt, mit allen ihren Erfahrungen und Schlüssen auch nur ein wirklich Werdendes, ein einziges historisches Ereigniss zu bestimmen; der ebenbürtige theoretische Partner des fürchterlichen Praktikers Cesare Borgia, der bis zu seinem letzten Stündlein das Prophezeien so wenig lassen kann, wie dieser das Ränkeschmieden: er verrechnet sich immer nur um ein Kleines, um einen gering-

*) Ich darf nicht verhehlen, dass das specifisch Christliche des Vorgangs, wie dieser Grösste die Ruhe in seinem Gott gefunden, Gobineau seiner eigenen Anlage gemäss sich entgehen lassen musste. Hier sind Michelangelo's Sonette zur Ergänzung hinzuzunehmen.

fügigen Punkt, der aber dann gerade das ausschlaggebende Moment ist, welches den Dingen die himmelweit (oder hier für Machiavelli höllenweit) andere Gestaltung gibt, gleichwie, wer nur um ein Haar breit an einem jähem Bergesrande sich versieht, in einen unendlichen Abgrund stürzen kann. So steht Machiavelli am Ende gleich einem armen, verhungerten und verzweifelnden Bettler bei der Ebbe am Meeresstrande, da ihm die Fluth Alles entrissen hat: sein Glauben, sein Hoffen, sein Vaterland und seinen Gott tragen die Wogen dahin, und er flucht sich und dem Leben tief aus dem Grunde seines zerrissenen Herzens. In keiner Scene fast athmet die stille Majestät Michelangelos so ihre heilige Weihe, wie bei seiner letzten traurigen Begegnung mit Machiavelli: er sieht den Freund leiden, er fühlt mit ihm, wie bitterlich ungerecht er leidet, er selbst hat Verwandtes durchlitten, aber er durfte der Sieger werden, weil er von einer Welt sich loszulösen vermochte, mit deren vergänglichen Loosen Machiavelli sein eigenes dermaassen verquickt hatte, dass es über sie hinaus keine Hoffnung und keine Rettung mehr für ihn gab. Bei Michelangelo hingegen, welch' eine Entrücktheit! Welch' eine Ruhe im Sturme! Wohl erkennt auch er die Abgründe der Schmach und des Elends, denen sein armes Vaterland sich zubewegt, aber nur zum Mitleid, nicht zum grollenden Fluchen stimmt ihn diese Erkenntniss. Wohl leidet auch er — als Christ wie als tiefblickender Genius — an dem Problem der Weltenschöpfung als eines angeblichen Ausflusses der Gottesgüte; ja es offenbart sich gerade in diesem seinem Leiden der tragisch tiefe Urgrund der Zerrissenheit, der unsagbaren Trauer, von der noch nach Jahrhunderten sein Bildniss zu uns redet und aus der sich emporzuwinden er der ganzen Vollkraft seines einzigen Lebens bedurfte. „Die Welt ist grauenvoll,“ sagt er zu Granacci, und vermag Machiavelli Nichts zu erwidern, da dieser ihm vorhält, dass Gottvater ohne Erröthen Heliogabalus habe regieren sehen und Tag für Tag dem Regimente der Schurken und Lumpen in seiner Welt zusehe. Aber was ist ihm diese Welt? Einem Schaffen muss am Ende doch auch sein Schaffen, seine Herrlichkeit entstammen: mag daher der Fürst dieser Welt noch so unheilvoll eifrig am Werke sein, auch der Gott des Guten schafft fortwährend an einer Gegenwelt, seine Werkmeister sind die Genien von der Art eines Michelangelo, und seinem Werke gilt es, wenn auch nicht für die Zeitlichkeit, doch für die Ewigkeit den Sieg zu erringen. Damit verliert denn auch der ganze räthselhafte Contrast zwischen der ihn umgebenden Scheinherrlichkeit und Wesensverwerflichkeit, jenes dunkle Phänomen bis in schwindelhafte Abgründe hinab untergrabener Riesengipfel menschheitlicher Entwicklung, seine beängstigende Gewalt über ihn: hat er einmal erkannt, dass die Naturgesetze am Ewigen sich brechen, dass alles wirklich Grosse und Gute nicht von dieser Welt, die er mit all ihrer schimmernden Pracht verdammen muss, so darf er nun auch an das letzte und grösste seiner Lebenswerke muthig herantreten: die Kunst aus dem

Banne des Scheines zu befreien, sie zu entschülden von dem Fluche, den seine Genossen ihr nicht haben fernhalten können und wollen.

Hier liegt der Sinn des tiefen Gegensatzes, in den Gobineau seinen Michelangelo auch zu seinen Mitkünstlern gebracht hat. Alle, alle machten sie ihren Frieden mit dem bösen Genius der Zeit, der, ein Würgeengel, in jeder Stadt eine andere, immer aber verführerische Maske anlegte. Sogar ein Leonardo war auf eine gewissermaassen vornehme, ein Tizian gar auf eine recht gemeine Weise in sein Treiben verflochten. Ja, Raphael selbst, dessen herrliche Lichtgestalt doch in Gobineau's wundervoller Darstellung weithin aus all diesen Schrecknissen hinausleuchtet, er war, bei aller Versenkung in das Schauen seines künstlerischen Ideales, doch zugleich zu tief in das süsseste Geniessen des Lebens versunken, als dass er mehr wie mit einem, freilich als Blitz des Genies grell die Scene erhellenden Streifblicke jenes Treiben hätte treffen können (vgl. seine Worte zu Bibbiena über Sanct Paulus und Sanct Petrus). Raphael repräsentirt gleichsam die Kindesunschuld der Kunst inmitten aller Sünde, zu der sie missbraucht wird; aber ein Kind kann hier die Rettung nicht bringen, es bedarf eines Mannes. Der einzige Michelangelo hatte jenem Verderber tief auf den Grund seines Auges und Herzens geblickt, ihn erkannt und entlarvt; so konnte er zum guten Genius seines Landes und seiner Zeit werden als der erbarmungslos Wahrhaftige und leuchtend Reine, mochten ihn auch sein Land und seine Zeit zunächst am Wenigsten dafür erkennen. Denn in seiner zeitlichen Erscheinung muss ja ein solcher allein Wahrhaftiger vielfach düster, gequält, abstossend dastehen, ja stellenweise klein und ungerecht erscheinen um seiner höheren Gerechtigkeit und Grösse willen: er trifft mit jenem Allen nur die einzelnen Erscheinungen und Persönlichkeiten, mit dieser das Wesen der Dinge. Dafür aber erlebt er, der hohe Märtyrer seiner Kunst, am Ende noch deren Verklärung in seiner eigenen. Welch eine Erhabenheit, mit der Gobineau diese künstlerische Apotheose in der Schlusscene des Werkes dargestellt hat! Gleich der wandelnden Verkörperung einer bei Allem doch grossen Zeit, tritt er in den Sabbath der Epigonen hinein: vor dem Riesen fahren die Zwerge auseinander, vor der Sonne zerstieben Spuk und Gespenster der Nacht. Und nun verkündet der wahrhaftigste Künstler der reinsten Frau (ein Wunder sie beide!) die machtvolle Gesamtlehre des Renaissancewerkes: dass Gott nicht den Menschen, sondern nur den grossen Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat; dass das Göttliche im Menschen nur durch die Helden und durch die Beispiele, die sie allen Menschen guten Willens darbieten, fortlaufend lebendig erhalten wird.

Möge es mir gelungen sein, möglichst ungezwungen und im Geiste des Dichters so seine grösste Gestalt aus den Gegensätzen heraus, als andere beleuchtend und von ihnen beleuchtet, zu deuten. Ich kann mich dann um so mehr einer ausführlicheren Besprechung der übrigen Figuren für

überhoben halten und mit einer kurzen Hindeutung auf einige besonders meisterlich gelungene begnügen: Lucrezia, das blühend geistvolle Kind der Sünde, das in schöner Wandlung der Verinnerlichung, ja am Ende dem Heile sich zubewegt; der Connétable von Bourbon; der renommistische Schreier Cellini. Uebersaus fein, fast zu fein für ein Durchschnittspublikum ist die Zeichnung Leo's X. und seiner Leibcardinäle; während nun wieder die der beiden jugendlichen Hauptherrscher seiner Epoche einer ganz besonderen Wirkung gewiss sein darf. In plastischem und zugleich grellem coloristischen Contraste treten sie einander gegenüber, der königliche Leichtfink Franz I. und der schwerblütige kaiserliche Ascet Carl V., der heitere Vollblut-Franzose von der Cavaliersparole, dem sich Alles in lauter Wohlgefallen auflöst, und der spanisch-flamändisch-burgundisch-österreichische Mischling und Weltherrscher, der in dumpfer Pflichttreue gegen einen unselig missverstandenen Gott — sein an sich grandioses ascetisches Ideal erscheint traurig verzerrt, weil das eine Höchste, das Heilandsvermächtniss der Liebe, daraus ausgeschlossen ist — hier auf Erden Alles niedertritt und knechtet. Und wiederum, wie menschlich tragisch steht er am Ende da in seinem dumpfen Fanatismus, den er dem Sohne vererben zu müssen glaubt; wie wunderbar ergreifend ist auch die Figur Philipp's II. mit wenigen Strichen mit hineingebracht in jener Scene, die aus dem von Platen und Löwe einstmals in tönenden Marmor gefassten Valet des Weltenherrschers an seine Welten ein erschütterndstes dichterisches Gemälde geschaffen hat!

Genug — alles weitere Beschauen überlasse ich getrost meinem Leser. Unbedingt dagegen liegt es mir ob, dem dichterischen Historiker, der die „Renaissance“ geschaffen, noch einige allgemeinere Worte zu widmen. Gobineau selbst hat es (wir werden dies noch sehen) betonen zu müssen geglaubt, dass er mit seinem Plane, eine ganze grosse und bedeutsame geschichtliche Epoche in dramatischen Bildern möglichst allseitig erschöpfend zu reproduciren, etwas völlig Neues unternommen habe, und ich denke seinen Ruhm am Allerwenigsten zu schmälern, wenn ich trotzdem an das einzig etwa als verwandt in Betracht kommende Seitenstück dichterischer Historiographie: an die Shakespeare'schen Königsdramen erinnere. Eine ideelle Verwandtschaft zwischen diesen beiden gewaltigen cyklischen Schöpfungen ist aber, weit entfernt, etwa einer der tausendfältigen litterarhistorischen Spielereien und Parallelenhaschereien ihr imaginäres Dasein zu verdanken, eines der innerlichst begründeten, der unumstösslichsten Ergebnisse eines tieferen und andauernden Befassens mit Gobineau's Werke. Schon Sprache und Charakteristik erinnern völlig ungesucht immer wieder an Shakespeare, nicht minder aber ist der Geist beiden gemeinsam, welchen Wagner in der — ihm wohl durch die Lectüre unserer „Renaissance“ eingegebenen — Bezeichnung „Shakespeare als Richter der Renaissance“*)

*) Näher ausgeführt in dem so überschriebenen Aufsätze seines Jüngers Heinrich von Stein. (Bayreuther Blätter Jahrg. 4, 1881.)

so unübertrefflich prägnant charakterisirt hat. Hier also ist Gobineau, zum Mindesten unbewusst, Shakespeares Jünger. Echt Shakespearisch ist auch die Erbarmungslosigkeit, mit welcher das Böse in seinen tobenden Kämpfen, seinen blutigen Triumpfen, seiner Schreckensherrschaft als das treibende Hauptelement Generationen langer geschichtlicher Entwicklungen aufgewiesen wird, gegen welches das Gute nur in vereinzelt majestätischen individuellen Auflehnungen, wie in einem Proteste des unterdrückten guten Genius der Menschheit, zur Geltung kommt. Dass dieser Genius bei Gobineau vor Allem im Genie des Künstlers sich offenbart, gibt seinem Werke neben dem Shakespeares sein ganz besonderes Gepräge.

Wie tief er im Uebrigen jenes Segment des Geistes der Zeiten erschaut, wie er das Ewige im Vergänglichen der Geschichte festzuhalten, aus ihrem innersten Marke die markigen Gestalten seiner Kunst zu schaffen verstanden hat, dies Lob mag ihm sein Werk selber singen. Nicht so unmittelbar zeugt dieses vielleicht davon, welche eindringende Studien er, der es hierin weniger einfach hatte, als sein grosser Vorgänger, hat betreiben müssen und mit peinlichster Sorgfalt betrieben hat, um sich das zu Nutze zu machen, was die Wissenschaft in unserem historischen Zeitalter über die Renaissance zu Tage gefördert hat. Nicht als hätte er sich um der geschichtlichen Treue willen slavisch im Einzelnen und aus Einzelne gebunden: es wäre ein ebenso leichtes wie zweckloses Beginnen, an der Hand der Meister neuerer Geschichtsforschung wie Ranke, Reumont, Gregorovius etc. mancherlei kleinere Abweichungen von dem Thatsächlichen der Geschichte nachzuweisen, die doch im Grossen und Ganzen seiner geschichtlichen Treue nicht den leisesten Abbruch thun. Wie oft geht es überhaupt gar nicht ohne einen gewissen Machtspruch des Dichters ab, der mit seinem höheren Instincte über den Tageskämpfen und den hin und her schwankenden Ergebnissen der Forscher schweben muss und ihnen, die sich nicht einigen können, wie es gewesen sei, kraft seines Seherblickes zuruft: so muss, so soll es gewesen sein! Andere Male auch wagt er — und je grösser er ist, desto kühner erscheint sein Wagen nach dieser Seite — geradesweges den Urkunden Trotz zu bieten oder sie umzudeuten, Urtheile, die die Geschichte gefällt zu haben scheint, zu cassiren, die Reihenfolge bestimmter geschichtlicher Ereignisse um einer grossen dichterischen Absicht willen umzukehren, und was dergleichen mehr ist. Nur einige wenige Beispiele.

Das auffallendste bietet wohl die Connétable-Scene im „Michelangelo“ dar. Hier ersehen wir aber und abermals, welche einen geheimnissvollen Reiz auch für grosse Genien die Rettungen haben. Indem Gobineau einzig den Anlass des Abfalls des Connétable zur Sprache bringt, von dessen schlimmen Nebenumständen und Folgen aber, wie dem Theilungsprojekt mit Carl V. und Heinrich VIII., auch von den zurückgewiesenen Versöhnungsversuchen Franz' I. völlig schweigt, hat er den Boden der Geschichte

verlassen, um auf freigewähltem Boden der Dichtung allerdings eine der schönsten und ergreifendsten Szenen seines ganzen Werkes zu schaffen.

Wer vermag in das Innere eines solchen Schaffensvorganges mit all seinen geheimnisvollen Motiven einzudringen? wer es zu sagen, inwieweit hier etwa gar Schmerzenslaute aus dem eigenen Leben des von seinem Vaterlande mit Undank und Verknennung belohnten Meisters in den Worten des Connétable widertönen?*)

In anderer Weise wieder steht die Schlusscene des ganzen Werkes mit dem historischen Verlauf in Widerspruch. Vittoria Colonna starb bekanntlich eine Reihe von Jahren vor Michelangelo, und dieser hat ihr in seinen Sonetten Nachruf auf Nachruf in den rührendsten Tönen des Leides und der Klage, aber auch der Bewunderung gesungen. Gobineau dagegen führt Vittoria überhaupt erst zum Abschied an Michelangelos Lebensende ein, gleichsam als den Inbegriff dessen, was die Welt an Grossem und Hohem — in ihrer Freundschaft — ihm darzubieten hatte. Hier liegt die künstlerische Veranlassung einer solchen Abweichung klar zu Tage. Wo die Summe seines so ungemeinen Lebens von Michelangelo selbst zu ziehen war, konnte dies nur im Aussprechen gegen die einzige ihm ebenbürtige Gestalt, die ihm begegnet, geschehen. Lebte diese in Wirklichkeit nicht mehr, und konnte er sich daher nur ihrem Schatten mittheilen, so hatte der Dichter doch das vollste Recht, an Stelle dieses Schattens das warme, reiche Leben der einstigen, von ihm eigens hierfür der Erde wiedergegebenen Vittoria Colonna treten zu lassen.

Vielleicht findet der Eine oder der Andere, dass in der starken und immerwiederkehrenden Betonung der italienischen Einheitsbestrebungen ein Wenig der Sohn des neunzehnten Jahrhunderts zu erkennen ist, vielleicht auch liegt Manchem etwas wie Tendenz in der Weise, wie die Landsleute des Dichters bei den verschiedensten Gelegenheiten — übrigens auf die ungezwungenste und natürlichste Weise — Lectionen abbekommen. Doch dies Alles nur nebenbei: insofern dagegen das ganze Werk eine „Tendenz“ verfolgt, kann damit nur jener eine grosse Gedanke gemeint sein, welchen Gobineau nicht erst in die Renaissance hineingelegt, sondern nur daraus herausgelesen und in seiner Weise zum Ausdruck gebracht hat: der vom Triumph der Kunst über die Geschichte, der ewigen über die vergänglichen Mächte. Wir konnten bereits bei der Betrachtung der Gestalt Michelangelos, in dessen Gegenüberstellung gegen die Vertreter der Politik, diese Tendenz zu Tage treten sehen; nicht minder deutlich aber spricht sie

*) Neben dieser Abweichung nach Sinn und Geist kommt das äussere — chronologische — Factum kaum in Betracht, dass Pescara, der schon 1525 starb, noch 1527 von Gobineau gebracht wird. Historisch richtiger als der Abschied des in den Tod gehenden Connétable von Pescara bei Gobineau ist der des sterbenden Pescara vom Connétable in C. F. Meyers Meisterwerke „Die Versuchung des Pescara“.

nochmals aus einer einzigen Gestalt ganz für sich, aus jener in vielem Betracht grössten und zugleich tragischsten Gestalt der ganzen Renaissancezeit, die daher Gobineau auch machtvoll in den Mittelpunkt seines Werkes gerückt hat: Julius II. In ihm erscheint gewissermaassen die ganze Epoche nach allen Seiten lebhaftig vor uns: die personificirten Genien der Geschichte und der Kunst vollziehen in ihm ihr gewaltiges Ringen. Sein titanischer Drang ist ohne Zweifel auf das Höchste, Edelste, auf reines Wirken gerichtet, aber all sein Thun hat erst die Filter der Geschichte zu passiren, und darüber geht das beste Theil seiner Kraft verloren. Wie erschütternd klingen seine Worte, wie lange es nur überhaupt gedauert habe, ehe er erst ans Wirken kam! Und nun kann er nicht wirken, wie er es sich gedacht: er muss als Politiker schaffen, gegen die Mächte der Geschichte an und mit ihren Mitteln, d. h. mit Lug und Trug, allerlei Ränken und Schlichen, ja mit mindestens geduldeten Gewaltthaten und Verbrechen, die gebührend zu ahnden selbst er nicht vermag! Und doch Alles vergebens: am Ende sinkt auch er zusammen und würde unter den Trümmern seiner politischen Zwangs- und Sorgenbauten verschüttet liegen geblieben sein, wenn nicht von ganz anderer Seite die Monumentalisierung seines Namens für alle Kinder des Geistes vorgenommen worden wäre. Diesem Gewaltigen aber schlug zugleich ein Herz für die Kunst im Busen: sie ging ihm über alle Geschichte. Er sah — und bethätigte diese Einsicht —, dass man mit ihr vor Allem dem ewigen Gotte echt und rein dienen könne, wie ihm denn auch der Künstler, gleich einem schaffenden Gott auf Erden, hoch über allen anderen Menschen, und zumal auch über seinen eigenen höchsten Würdenträgern stand: dafür denn nun wieder der grösste aller Künstler, und recht eigentlich sein Künstler, Michelangelo, ihm (in Leo X.) den majestätischen Dankeshymnus gesungen hat, der selbe Michelangelo, der dann ganz im Geiste seines erhabenen Beschützers in der Schlusscene den Grundgedanken des Renaissancewerkes dahin fasst, dass, wie es nichts Höheres hienieden gebe, als das Beispiel des Helden, so zumal auch der Künstler kraft seiner Beispiele ein ebenso grosser Bekehrer sei als der Weltweise und der Heilige.

Und damit komme ich nun noch einmal auf Das zurück, was ich Eingangs sagte: dass Gobineau's Werk ganz besonders auch unserem Zeitalter Vieles und Bedeutsames zu sagen habe, so sehr es auch, als echtes Kunstwerk, an sich über allen Zeitaltern steht. Wer wollte es denn leugnen, dass sich uns heute die Geschichte nicht eben in blühender Jugend darstellt, dass zumal die Völker von heute, was ihre *Helden* betrifft, gar leidig von der Vergangenheit zehren? Die Kunst dagegen hat ihre alte Kraft erzieherischen Wirkens glänzender denn je bewährt, und es ist gewiss kein Zufall, wenn zur selben Zeit, wo grosse Künstler, wie Schiller und vor Allen Wagner, diesen ihren Beruf so machtvoll bethätigten, sogar

einander so antipodische Philosophen wie Schelling und Schopenhauer in dem einen Grundsatz von der Suprematie der Kunst über die Geschichte in warmer Begeisterung zusammentrafen. Weit entfernt sind wir darum, den allseitig um sich greifenden Drang zu verkennen, der unser Zeitalter den historischen Studien zutreibt — und wie könnte es denn anders sein? aus der Geschichte wird man lernen wollen, so lange es eine Geschichte gibt: — aber diesem seinem historischen, wie seinem künstlerischen Drange wird eben in Gobineau's Werke gleichmässig Genüge gethan, der alte Gegensatz zugleich aufgedeckt und überbrückt, Geschichte zur Kunst gesteigert wiedergeboren und verewigt, ihre Lehren vertieft, und beide Elemente so zu einem höheren Ganzen, zu einem Bilde des Lebens von höchster künstlerischer Kraft und sittlicher Weihe verschmolzen.

Zum Schluss noch einige Worte über die Form des Werkes. Wie mich mehrfache Erfahrungen während der vorausgegangenen Publication der einzelnen Stücke (in den „Bayreuther Blättern“ 1891—1894) belehrt haben, stösst nämlich einzig nach dieser Richtung das Verständniss der „Renaissance“ auf ernstlichere Schwierigkeiten; und während im Allgemeinen der Eindruck auf die allerverschiedensten Menschen ein über alle Erwartung grosser und tiefer war, die Grösse des Styles, die Hoheit der Ideen, die Wärme des Tones ausnahmslos alle Leser hingerissen haben, ist die Form Diesem und Jenem befremdlich erschienen, ja man konnte das Ganze geradeswegs als formlos bezeichnen hören.

Offenbar hat hier unbewusst eine Verwechslung mit dem Drama stattgefunden, wiewohl Gobineau durch den überaus bescheidenen Titel „*Scènes historiques*“ einer solchen von Hause aus hatte vorbeugen wollen. Er will ein Gesamtgemälde der Renaissance in dramatischer Form, nicht einen Cyklus von Dramen aus der Renaissancezeit geben; er hat die Hauptmomente aus jener überreich gegliederten Epoche herausgegriffen und zwanglos an einander gereiht; nur durch solche freiwillige Beschränkung wurde es ihm möglich, wirklich alle die gewaltigen Gestalten uns leibhaftig vor Augen zu führen, welche jene Epoche belebt haben. Einen noch ungleich deutlicheren Ausdruck, als durch obige Titelfassung, hat der Dichter seiner eigentlichen Absicht in einer Briefstelle (an Prokesch-Osten, unterm 25. April 1873) gegeben, welche ich hier mittheile: „En somme, je suis absorbé dans le 16^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 17. siècle.“

Also: eine Reihe von Fresken, die einzeln betrachtet und dann erst am Schlusse als ein Ganzes von einheitlichem Grundgedanken nachgeföhlt werden wollen. In diesem Sinne gewinnen namentlich die für sich stehenden kleinen Zwischenscenen eine neue Beleuchtung: sie füllen gewissermaassen die Ecken und Winkel zwischen den grossen Bildern aus. Sie sind nie bedeutungslos, wenn auch weniger sorgsam und vollkommen ausgeführt, als die Hauptscenen, weniger tief in der Charakteristik, und hie und da stilistisch flüchtig gehalten.

Im Ganzen darf man sagen: dass eine eigene, wenn auch durchaus ungewöhnliche Form dem Leser mehr und mehr sich erschliessen wird, je mehr er in den Geist des Werkes eindringt, und dass ihm zumal im Einzelnen die ungemeinsten, oft unbewusst tiefsinnigen Bezüge im künstlerischen Bau sich offenbaren werden.

Ich erinnere hier zunächst an die durchgehenden Figuren, (die beiden Antipoden Machiavelli und Michelangelo in allen fünf, Lucrezia Borgia in vier, mehre andere in zwei bis drei Stücken auftretend), welche die ideelle Einheit des ganzen Werkes verkörpern und zwischen seinen einzelnen Theilen organisch überleiten. Vor Allem ist es Machiavelli, der mit seinen zahlreichen prächtigen Charakteristiken nicht nur sich selber charakterisirt, sondern zugleich, fast in der Weise eines antiken Chorführers, alle Hauptereignisse mit bedeutsamen Betrachtungen begleitet, von den wichtigsten Gestalten des Werkes aufs Ungezwungenste lebensvolle Bilder entwirft, den Helden des zweiten Stückes in den Schlussworten des ersten als aus dem Chaos auftauchend ankündigt, und beispielsweise in Leo X. uns den Gegensatz der beiden jugendlichen Fürsten der Zukunft von ferne schon ahnen lässt, ehe sie noch selbst leibhaftig vor uns hintreten.

Wie die allgemeine Idee in der Form sich spiegelt, indem zugleich in der Sprache das Einzelne der dichterischen Absicht widertönt, dafür bietet „Julius II.“ ein wundervolles Beispiel dar. Die Eingangsscene leidenschaftlich hinausstürmend, die Sprache bald jäh abgerissen, bald in anakoluthischer Häufung nach Ausdruck für diesen wilden Ueberdrang ringend; in der Schlussscene der babylonische Thurm zusammengestürzt, wirre Brocken die das ungeheure Genie des versinkenden Grossen noch einmal aus Trümmern aufleuchten lassen: ein erschütterndes Memento für die Hinfälligkeit alles historischen Schaffens! Und dagegen im Herzen des Stückes die Raphael-Scenen, breit und voll ausklingend, von glückseliger Ruhe durchsättigt, aus Frieden und Wonne geboren, Frieden und Wonne erzeugend: ein leuchtendes Wahrzeichen der ewig beglückenden Kraft künstlerischen Schaffens!

Das letzte Stück — um damit abzuschliessen — wird, wie um eine feierliche Abschiedsstimmung zu erzeugen, in der Hauptsache gebildet aus

vier gewaltigen Abschiedsscenen (Abschied des Connétable von Pescara, Machiavelli's von Michelangelo, Carl's V. von Philipp II. als dem zukünftigen Repräsentanten seiner Reiche, endlich Michelangelo's von Vittoria Colonna), zwischen denen die übrigen, in der Mehrzahl volksmässigen und humoristischen, sich hindurchranken, wie um zum Ausruhen von den Erschütterungen jener gewaltigen Vorgänge zu verhelfen. Möge es Jeder an sich selbst erleben, wie eine solche innere Form, wenn ich so sagen darf, jeder vollkommen geschlossenen äusseren an seelisch-ästhetischer Wirkung reichlich gleichkommt!

Mit diesen wenigen fast rhapsodischen Bemerkungen muss ich mich hier für jetzt begnügen: sollte die „Renaissance“ je einmal einen eigentlichen Commentator finden, so wird es diesem ein Leichtes sein, noch Manches der Art ins Licht zu setzen.

Aufs Engste mit diesen Formfragen zusammenhängend ist die einer etwaigen Aufführbarkeit der Renaissance-Scenen. Von verschiedenen Seiten hierüber befragt, und in dieser Thatsache eine geheime Kraft bestätigt findend, welche mir dem Meister-Werke Gobineau's noch ungeahnte, und namentlich von ihm selbst ungeahnte Wirkungen zu gewährleisten schien, konnte ich zunächst hierauf nur erwidern: so gewiss eine praktische Aufführung des Ganzen unter den gewöhnlichen Bühnenverhältnissen unbedingt ausgeschlossen erscheint, so gewiss dürfte eine ideale Aufführung einzelner sinngemäss zusammengestellter Theile unter besonderen festlichen Verhältnissen der ausserordentlichsten Wirkung gewiss sein. Die Gelegenheit hierzu wird sich freilich nur äusserst selten zeigen; einen um so leichteren Ersatz aber bietet dafür eine andere Weise dar, die aus dem Innersten ins Innerste dringenden Worte Gobineau's zu rechter, wahrhaftiger Geltung zu bringen: der Schöpfer des Werkes liebte es, seine Scenen, vielfach gleich im Entstehen, in Freundeskreisen vorzulesen. Die Wirkung davon war unbeschreiblich, und hat sich ähnlich auch später immer wiederholt, so oft Jüngere das Beispiel des Meisters nachahmten. *) Dann erst kommt das plastische Leben dieser gewaltigen Bilder, neben ihrer auch der einfachen Lectüre sich erschliessenden Kraft und Tiefe, zu vollem Ausdruck: dann erst werden Gobineau's Fresken wahrhaftig geschaut, in ihren Farben geschaut, während die stumme Lectüre sie dem künstlerischen Menschen nur allenfalls in Stich oder Radirung, den Modeseelen gar nur in Photographie zeigt. **) Es kann daher nicht dringend

*) Ein dem Schreiber dieser Zeilen befreundeter Gymnasiallehrer hat die Glanzscenen der „Renaissance“ seinen Primanern zu deren grösster Erhebung vorgelesen.

**) Hiermit ist auch auf einen von einigen Seiten hochfahrend genug mir kund gewordenen Einwand: „ob meine Uebersetzung der Renaissance überhaupt nothwendig gewesen“, bereits der gebührende Bescheid gegeben. Wären wirklich auch in unseren höchsten Bildungskreisen Diejenigen, welche durch die Erhabenheiten dieser künstlerischen Welt mit dem ihnen einzig angemessenen freien und grossen Schritt, und nicht nur an den Krücken

genug auf diese sich so bedeutsam erschliessende künstlerische Aufgabe hingewiesen werden, gleichviel ob Einzelne oder Mehrere, unter Vertheilung der Rollen, sich ihr widmen mögen. Akademische Vereine z. B. fänden hier ein äusserst dankbares Feld für quasidramatische Vorführungen. Zumal aber möchte ich die Vorlesung der Renaissancescenen genialen Schauspielern und Recitatoren wärmstens ans Herz legen: wenn irgend Etwas, sind diese für sie geschaffen, weit eher als die mancherlei Abfälle von Bühne und Litteratur, mit denen sie für gewöhnlich vorlieb nehmen.

Und so ist denn zu hoffen, dass dies majestätische Werk, das bis heute gleich einem schweigenden Monumente der Vorzeit einsam in feierlicher Grösse dagestanden hat, doch nicht für immer und nicht für Alle stumm bleiben, sondern, wie Memnons Säule den Strahlen der Morgenröthe, dem Anhauche liebevoll verstehenden Geistes seine geheimnissvoll eigenste Art tönend erschliessen werde.

Richard Wagner an August Röckel.

Zwölf Briefe an A. Röckel sind zur Festspielzeit bei Breitkopf & Härtel erschienen. Die Wagnerianische Zahl 13 wird erreicht durch den Brief nach Prag, den die Bayreuther Veröffentlichung der „echten Briefe“ an Praeger zuerst gebracht hat. Hier haben wir die Meisterworte zu den Meisterwerken dieses Jahres. Nun fragt es sich, wie immer: welche Wirkung wird damit ausgeübt werden? — Während aus den Briefen an Praeger der Mensch Wagner uns anspricht, gewähren uns die Briefe an Röckel vor Allem und in höchst eigenthümlicher Weise den Einblick in den Geist des Künstlers und Denkers. Wir befinden uns in der geheimen schöpferischen Sphäre, wo sich die Gedanken und die Werke bilden. Aeusserlich abgeschieden von aller Welt musste der Freund in jenem Zuchthause von Waldheim sitzen, um solche Mittheilungen des innerlich gleich vereinsamten Künstlers zu empfangen: Mittheilungen des Mitleidens, ein feierliches Gespräch der grossen Einsamkeit, das Dinge berühren durfte, die sonst kaum verlauten mochten vor der offenen, vielgestaltigen, entweder verstehenden oder nicht verstehenden Welt von kämpfender Freundschaft und Feindschaft.

Den Inbegriff dessen, was wir hier andeuten, enthält das Briefpaar IV/VII, das wir unseren Lesern nun im Abdruck vorlegen dürfen. Diese beiden Briefe betreffen — wenn man so will — die „Bedeutung“ des „Ringes“; sie lehren aber auch zugleich, was in dem ganz nur „seienden“ Kunstwerke die „Bedeutung“ überhaupt zu bedeuten habe. Selbst für den schaffenden Künstler, ja, für Diesen vor Allem! Immer bleibt sie ein subjektives Erlebniss, ein Beitrag

der Wörterbücher zu wandeln vermögen, weit zahlreicher, als ich nach meinen Erfahrungen anzunehmen wage, so würde ich nun doch immer noch fragen: „Kann ein deutsches Publikum das Gobineau'sche Werk, in der Ursprache vorgelesen, verstehen und voll in sich aufnehmen?“ Erst dann hätte ich mein Mühen umsonst vergeudet; während in Wirklichkeit diese blosse Fragestellung genügen dürfte, um meine Arbeit — welche zugleich darin, wie sie sich laut gelesen bewährt, die entscheidende Probe ihres Werthes abzulegen hätte — auf's Glänzendste zu rechtfertigen.

zur Erkenntniss des Selbst, — nicht aber eigentlich des Objectes, des Werkes. Nicht begrifflich erkannt werden will und soll das Kunstwerk; gekonnt wird es: im Schaffen vom Künstler, auch vom Erlebenden im Schauen. Was wir sonst noch können, begrifflich denkend, moralisch handelnd, ist ganz allein unsere eigene Sache, wobei das Kunstwerk, selbst Ausdruck eines ethischen Dranges, wiederum als ein anregendes und leitendes Motiv wirken mag. Der schaffende Künstler selber muss gestehen, dass er in der grossartigen begrifflichen Auseinandersetzung seiner philosophisch geformten, aber selbst wesentlich menschlich-gefühlten Weltanschauung, angewandt auf sein Kunstwerk, sich verirrt habe in „Bedeutungen“, die so wenig endlich dessen Sein wie seinem Fühlen entsprachen. Als Mensch und als Künstler, in ihm Ein und das Selbe, hatte er viel tiefer gefühlt und geschaut, viel wahrer, unbedingter, denn als begrifflich sich orientirender Denker. Dies enthüllt uns zugleich die eigenartige Macht des Schopenhauerischen Geistes, dass es eben dessen „Philosophie“ war, welche dem Künstler zu solcher Aufklärung über sich und sein Werk verhalf, über die Unzulänglichkeit aller begrifflichen Deutungen, die Ueberlegenheit des künstlerischen Genius. Feuerbach, so menschlich verwandt sein ehrliches Empfinden für das sinnlich Wahrhaftige den Künstler, als Bürger einer idealen Sinnenwelt, angesprochen hatte, konnte doch gerade als begrifflicher Vermittler einer objektiven, philosophischen Welterkenntniss ihn nur in jene tief sinnige Verwirrung über seine eigene Kunst versetzen, der wir nun aber die reichste Blüthe seiner denkenden Kraft, im Briefe IV, verdanken! —

Der Brief VII, nach der Kenntniss Schopenhauer's geschrieben, berichtet also durchweg den Brief IV, der noch die deutlichen Spuren jener begrifflichen Ausdrucksweise der früheren Zeit aufweist. Damit scheint er Denen Unrecht zu geben, die sich, wieder aus persönlicher Verwandtschaft, auf die Begriffe der ersten „Periode“ versteifen, und danach, wie der Künstler vor 1854, den „Ring“ als eine Art Verherrlichung des sensualistischen Optimismus, der revolutionären Willensbejahung, deuten. Dagegen will es uns Andere mit dem Stolz erfüllen, Recht gehabt zu haben, als wir den Schritt durch Schopenhauer mitthaten und des Künstlers spätere Selbsterkenntniss theilten, wonach sein Werk vielmehr zu einem solchen des idealistischen Pessimismus, der regenerativen Willensverneinung, für immer gestämpelt erschien.

So scheint es. Und doch ist damit keineswegs dem Werke wie dem Wesen des Künstlers genügt. Dies reicht eben weit hinaus sowohl über alle Perioden der Zeit als auch über alle besonderen Neigungen und Richtungen Einzelner. Viel zu bedeutend, so bedeutend an Inhalt wie kaum ein zweiter, stellt sich der grosse Brief IV dar: hier haben wir das Gesamtbild einer Weltanschauung, gleichviel unter welcher irrig einschränkenden Begriffsformen oder erzwungen aufgeprägten Richtungs-Titeln, — einer Weltanschauung des Künstler-Menschen, die mit der selben Wahrhaftigkeit des Empfindens, das „Schauen“ ward in der Kunst, den tieferen Grund bildet jenes sog. „Optimismus“ wie jenes ebenso sog. „Pessimismus“, die sich aber eben in Begriffe nicht fassen, unter Rubriken nicht einschachteln lässt, die nur im fertigen Kunstwerke vor uns lebt, gefühlt, geschaut werden will, und die, wo sie nach Aussen gewandt, immer wieder zusammenstösst mit den starren, „verstanden sein“ wollenden Begriffen der Welt und ihres Geistes, für jede Einzelseele die Auflösung der grossen Lebensdissonanz nur findet in der heiligen Harmonie der Religion. — Wir aber wollen hier den Meister selber reden lassen über dieses Mysterium, vor dessen letzter Enthüllung den Meistern selbst das Wort versagt. —

H. v. W.

IV.

Zürich, 25. Januar 1854.

Wie es gekommen ist, dass ich Deinen Brief an vier Monate unbeantwortet liess, ist mir jetzt sehr erklärlich, aber schwer wird mir's werden, es Dir zu erklären, liebster Freund! Jedenfalls trägt die Hauptschuld die Bedeutendheit Deines Briefes: auf ihn einigermassen entsprechend zu antworten, hing nicht bloss vom Willen, sondern namentlich auch vom Vermögen ab. Ich war im vergangenen Sommer sehr unruhig. Liszt besuchte mich im Juli; dann war ich in einem Bade, St. Moritz in Graubünden (6000 Fuss über dem Meer): Ende August zog ich nach Italien — so weit es mir offen steht: Turin, Genua, Spezzia; dann wollte ich nach Nizza, um dort mich einige Zeit aufzuhalten; meine abscheuliche Einsamkeit kam mir aber gerade in dieser Fremde so sehr zu Gemüth, dass ich plötzlich — auch in Folge eines rein körperlichen Uebelbefindens — in tiefe Melancholie sank und nicht schnell genug über den Lago maggiore und den St. Gotthardt nach Haus reisen konnte. Während ich mich hier erholte, kam mir Dein Brief: zugleich aber auch eine Einladung von Liszt zu einem Rendez-vous in Paris. Dort verbrachte ich den Monat Oktober — was den Journalen Veranlassung gab, mir und Liszt die Intention der Aufführung meiner Opern in Paris anzudichten. Deinen Brief hatte ich in dem Tumulte nicht beantworten können, und wollte es nun bei meiner Rückkehr nach Zürich. Hier angekommen überwältigte mich aber endlich die Sehnsucht nach der musikalischen Composition des „Rheingoldes“ so heftig, dass es mir in dieser Stimmung unmöglich war, Dir auf Deine kritischen Bemerkungen über mein Gedicht zu antworten: es ging nicht, ich konnte nicht! Aber mit Leidenschaft warf ich mich — nach sechsjähriger gänzlicher Unterbrechung! — auf die Musik, so dass ich endlich mir vornahm, Dir nun nicht eher zu schreiben, als nach der Beendigung der Composition des Rheingoldes. Nun, so weit bin ich; — und jetzt begreife ich auch meinen Widerwillen, Dir eher zu antworten, denn jetzt — nach dieser Composition — bin ich plötzlich ganz anders im Stande Dir zu antworten, nämlich — auf Deine Kritik so gut wie gar nichts zu antworten, was auch vermuthlich das allerbeste sein wird: denn Du hast ganz recht, zu kritisiren, aber ich habe recht, wenn ich die Sache mache und ausführe, wie ich kann und mag. Also — streiten werde ich mich mit Dir nicht, aber sprechen wollen wir doch etwas darüber!

Zunächst jedoch, was nun meinen heutigen Brief betrifft, lass mich Dir sagen, dass Du mir ein grosses, hochehrendes Geschenk gemacht hast durch die Nachrichten über Dich und Dein Ergehen. Ich komme darauf zurück, dass Du mir in Deiner Lage fast glücklicher vorkommst, als ich mir in der meinigen. Von Deiner Gesundheit giebt mir jede Zeile Deines Briefes Kunde: ich bezeuge Dir dafür meine freudige Bewunderung! Dass Du mir einen fünf Bogen starken Brief schreiben durftest, bezeugt

mir auch die Besserung Deiner persönlichen Lage, die mir denn doch herzlich lieb ist, wenn ich auch gestehen muss, dass ich mir Umstände denken könnte, unter denen ich aller und jeder Erleichterung der Existenz entsagen dürfte, ohne mich eben um des Versagten willen sehr zu grämen. Eines steht über Allem: die Freiheit! Was ist aber „Freiheit“? etwa — wie unsere Politiker glauben — „Willkür“? — gewiss nicht! Die Freiheit ist: Wahrhaftigkeit. Wer wahrhaft, d. h. ganz seinem Wesen gemäss, vollkommen im Einklang mit seiner Natur ist, der ist frei; der äussere Zwang ist nur dann (seinem Sinne nach) erfolgreich, wenn er die Wahrhaftigkeit des Bezwungenen tödtet, wenn dieser heuchelt, und sich wie anderen glauben machen will, er sei ein anderer, als er wirklich ist. Das ist die wahre Knechtschaft. Zu dieser braucht es aber der Gezwungene dennoch nicht kommen zu lassen: und wer — selbst unter dem Zwange — seine Wahrhaftigkeit sich wahrt, der wahrt sich im Grunde auch seine Freiheit; wenigstens gewiss mehr als der, der einen Zwang — wie ihn unsre ganze Welt enthält — gar nicht mehr merkt, weil er sich mit seinem eigenen Wesen ihm ganz schon gefügt, sich ihm zu Liebe entstellt hat.

Ich glaube, diese „Wahrhaftigkeit“ ist im Grunde auch die ganze „Wahrheit“, von der in unsren Philosophien und Theologien die Rede ist. „Wahrheit“ ist ein Begriff, und der Natur nach nichts anderes, als die vergegenständlichte „Wahrhaftigkeit“; der eigentliche Inhalt dieser „Wahrhaftigkeit“ ist aber doch nur einzig die „Wirklichkeit“, oder besser: „das Wirkliche“, „das wirklich Seiende“, und „wirklich“ ist nur das, was „sinnlich“ ist, während das „Unsinnliche“ gewiss auch das „Unwirkliche“ ist, nämlich das nur „Gedachte“, „Vorgestellte“. Wenn ich somit die „Wahrhaftigkeit“ gewiss nicht mit Unrecht das umfassendste Gefühl der Wirklichkeit, zugleich mit dem Bekenntnisse dieses Gefühles, nenne, so ist die „Wahrheit“ am Ende nur wieder der Begriff von diesem Gefühle, wenigstens ist sie in der Philosophie dazu geworden: dieser Begriff steht aber gewiss eben so weit von der Wirklichkeit ab, als die „Wahrhaftigkeit“ — in dem bezeichneten Sinne — ihr nahe steht, daher täuscht man sich von jeher wohl in nichts mehr, als in der „Wahrheit“, so dass sie eigentlich wohl das allertrügerischste von der Welt ist; sie wird endlich, wie jeder Begriff, eben nur noch ein Wort, und mit solchen „Worten“ lässt sich wohl recht schön ein „System bereiten“, aber niemals mehr die Wirklichkeit erfassen. Am sichersten erfahren wir diese eben nur mit dem Gefühl, und wahres Gefühl ist nur sinnliches Gefühl. Allerdings müssen wir hier nicht unter „Sinnen“ das verstehen, was die Philosophen und Theologen mit voller Verachtung darunter begreifen, nämlich nicht die „thierischen“ Sinne, sondern eben die menschlichen Sinne, die bekanntlich soweit reichen, dass sie die Sterne messen und ihren Lauf sich darstellen. — Ueber die „Welt“ nun, soweit sie uns Gegenstand unseres Wahrhaftigkeitsgefühles ist, werden wir uns bald einigen, wenn wir eben

den einzig richtigen Erfahrer desselben, eben jenes Gefühl allein gewähren lassen und die durch dasselbe empfungenen Eindrücke einzig beachten. Der Mensch bedient sich, seiner Organisation nach, unendlicher Hülfsmittel zum Erfassen der Welt als eines Ganzen: diese Hülfsmittel sind in ihren mannigfachsten Complicationen eben die „Begriffe“: so stolz dünken wir uns nun beim Erfassen eines Ganzen durch die Begriffe, dass wir — indem wir eben dieses Ganze zu haben glauben — unwillkürlich wohl vergessen, dass wir nur einen Begriff haben, also eigentlich nur an unsrem Werkzeuge uns erfreuen, während wir von der Wirklichkeit der Welt eben am weitesten abgekommen sind. Wer sich im Wahnsinne dieser Täuschung auf die Dauer nun aber nicht wahrhaft erfreuen kann, der vergegenständlicht sich endlich nun wohl auch sein eigenes, als unbefriedigt empfundenenes Wesen, gewahrt die hochmüthige, unerfreuliche Täuschung, und begreift endlich die Nothwendigkeit, sich mit vollem Bewusstsein der Wirklichkeit mit dem Gefühle wieder zu nähern. Wie aber ist diese nun wieder zu erfassen, die sich — als eingebildetes Ganzes — eben nur dem Begriffe, nicht aber dem Gefühle darstellte? Gewiss nur dadurch, dass das Wesen der Wirklichkeit in unendlicher Vielheit erkannt wird. Diese unerschöpfliche, immer neu sich erzeugende und gebärende Vielheit wird vom Gefühle aber nur als einzelne, wechselnde Erscheinung empfunden: dieser Wechsel ist das Wesenhafte des Wirklichen, während nur das Eingebildete wechsellos-unendlich ist. Nur was Wechsel hat, ist wirklich: wirklich sein, leben — heisst: gezeugt werden, wachsen, blühen, welken und sterben; ohne Nothwendigkeit des Todes keine Möglichkeit des Lebens; kein Ende hat nur das, was keinen Anfang hat, — anfanglos ist aber nichts Wirkliches, sondern nur das Gedachte. Somit hiesse in der vollsten Wahrheit aufgehen, sich als empfindender Mensch der vollen Wirklichkeit hingeben: Zeugung, Wachstum, Blüthe — Welken und Vergehen rückhaltlos, mit Wonne und Trauer empfinden, und dadurch nur leben wollen, dass wir in Lust und Leid leben und — sterben. Dies nur ist „aufgehen in der Wahrheit“. — Um dieses Aufgehen zu ermöglichen, haben wir aber das Suchen nach dem „Ganzen“ völlig aufzugeben: das Ganze zeigt sich uns nur in der einzelnen Erscheinung, denn nur diese können wir (im vollen Sinne des Wortes) wahrnehmen; wirklich „begreifen“ können wir eine Erscheinung nur, wenn wir uns völlig von ihr einnehmen lassen können, wie wir sie völlig in uns aufzunehmen vermögen müssen. Wie geschieht dieser wundervolle Prozess auf das Vollständigste? fragt die Natur! Nur durch die Liebe! — alles, was ich nicht lieben kann, bleibt ausser mir, und ich bleibe ausser ihm: hier kann wohl der Philosoph sich einbilden zu begreifen, nicht aber der wahrhaftige Mensch. Die Liebe in vollster Wirklichkeit ist nun bloss innerhalb des Geschlechtes möglich: nur als Mann und Weib können wir Menschen am wirklichsten lieben, während alle andere Liebe nur eine von dieser Liebe abgeleitete, von ihr herrührende, auf sie sich beziehende,

oder ihr künstlich nachgebildete ist. Irrig ist es, diese Liebe nur für eine Offenbarung der Liebe überhaupt zu halten, während neben ihr andere, und wohl gar höhere Offenbarungen anzunehmen wären. Wer allerdings, wie der Metaphysiker, die Unsinnlichkeit vor der Wirklichkeit setzt, und das sinnliche Sein aus der Idee ableitet, — wer somit die Logik für die Genetik setzt — der mag auch recht haben, den Begriff der Liebe als vor der wirklichen Aeusserung der Liebe vorhanden sich zu denken, und demnach von Offenbarung der präexistirenden unsinnlichen Liebe durch die wirkliche sinnliche Liebe zu sprechen: dann wird er auch recht thun, diese Liebe zu verachten, wie überhaupt die Sinne. Jedenfalls ist aber darauf zu wetten, dass er selbst nie so geliebt hat und geliebt wurde, wie eben Menschen sich lieben können, sonst würde ihm klar geworden sein, dass er bei seiner Verachtung eben nur die thierische Liebe, wie überhaupt die thierische Sinnlichkeit, nicht aber die menschliche Liebe sich vorstellte. Höchste Befriedigung des Egoismus finden wir nur im vollsten Aufgehen desselben, und dieses findet der Mensch nur durch die Liebe: allein der wirkliche Mensch ist Mann und Weib, und nur in der Vereinigung von Mann und Weib existirt erst der wirkliche Mensch, erst durch die Liebe wird daher der Mann wie das Weib — Mensch. Wenn wir jetzt von „Mensch“ reden, sind wir allerdings so lieblos dumm, unwillkürlich uns immer nur den Mann zu denken. Erst diese Vereinigung von Mann und Weib, erst die Liebe also erzeugt (sinnlich und metaphysisch) den Menschen, und wie der Mensch im ganzen Leben nichts so schöpferisch Geniales wieder darstellt, als sein eigenes Dasein, sein Leben ist, so überbietet er auch nie wieder jenen Akt seiner eigentlichen Menschwerdung durch die Liebe; er kann ihn nur wiederholen — wie überhaupt unser ganzes Leben ein beständiges Wiederholen der Vielheit der Einzelheiten der Lebensmomente ist — und diese Wiederholung ermöglicht eben einzig die Eigenschaft dieser Liebe, nach welcher sie der Ebbe und Fluth gleicht, wechselt, endet und wieder lebt. Ein heillooses Missverständniss der Liebe ist es daher, wenn gerade diese Eigenschaft, nach welcher sie sich immer wiederholen, immer neu sein kann, ihr als Schwäche angerechnet wird: wogegen die von der wirklichen Liebe nur abstrahirte, gedachte Liebe, wie die Liebe zu Gott-weiss-welchem Ganzen, wiederum nur Gedachten — als die echte, weil dauernde Liebe vorgestellt wird. Schon diese mögliche „Dauer“ zeugt für das Unwesenhafte dieser gemeinten Liebe. „Ewig“ — im wahren Sinne des Wortes — ist was die Endlichkeit (oder vielmehr: den Begriff der Endlichkeit) aufhebt: auf das „Wirkliche“ passt aber der Begriff der Endlichkeit gar nicht, denn das Wirkliche, d. h. das immer Wechselnde, Neue, Viele — ist ja eben die Aufhebung des nur Gedachten, als endlich Vorgestellten: die Unendlichkeit der Metaphysik ist ewige Unwirklichkeit. Das Endliche ist nur eine Vorstellung, die uns allerdings ängstigen kann; dies vermag sie aber nur dann, wenn die Wirklichkeit unserem Gefühle

nicht gegenwärtig ist: tritt die Wirklichkeit der Liebe dagegen in voller Gegenwart an uns heran, so hebt sie eben den ängstigen Begriff auf, sie vernichtet die Endlichkeit, indem sie keine Vorstellung davon mehr aufkommen lässt. Somit ist nur das Wirkliche ewig, die vollste Wirklichkeit kommt uns aber nur im Genuss der Liebe; sie ist somit das Ewigste. — In Wahrheit hört der Egoismus nur beim Aufgehen des „Ich“ in das „Du“ auf: dieses „Ich“ und „Du“ stellt sich aber nicht dar, sobald ich mich mit dem Ganzen der Welt zusammenstelle: „ich“ und die „Welt“ heisst nichts anderes, als „ich“ allein; volle Wirklichkeit wird mir die Welt erst, wenn sie mir zum „Du“ geworden ist, und dies wird sie nur in der Erscheinung des geliebten Individuums. Diese Erscheinung kann sich endlich im Kinde, im Freunde wiederholen; immer aber werden wir das Kind, den Freund erst ganz lieben können, wenn wir überhaupt schon lieben konnten, und dies lehrt dem Manne z. B. erst das Weib; gewiss ist auch Kindes- und Freundesliebe immer nur eine Art von Nothbehelf, den diejenigen erst am deutlichsten erkennen, die in der Geschlechtsliebe vollkommen glücklich waren; jene ist überhaupt nur ein Merkmal der Vielseitigkeit der menschlichen Natur, bei welcher denn selbst Abnormitäten zum Vorschein kommen dürfen, Abnormitäten der lächerlichsten wie der tragischsten Art. —

Genug! Ich wage es, diese Bekenntnisse Dir in Deine Einsamkeit zuzuschicken, ohne Furcht, Dir durch Theilung meiner Ansichten Trübsal zu erwecken. Nicht nur Du, sondern auch ich — wie Alle — leben gegenwärtig in Zuständen und Verhältnissen, die nur auf Surrogate, auf Nothbehelfe hinweisen; das wahrste, wirklichste Leben kann für Dich nicht weniger als für mich nur ein Gedachtes, Gewünschtes sein. Ich bin 36 Jahre alt geworden, ehe ich errieth, was eigentlich der Inhalt meines Kunstdranges sei: so lange galt mir die Kunst als der Zweck, und das Leben als das Mittel. Nun war die Entdeckung allerdings zu spät, und nur tragische Erfahrungen konnten meinem neuen Lebenstrieb antworten. Ein weiterer Blick in die Welt der Gegenwart zeigt uns nun ferner, dass die Liebe überhaupt jetzt unmöglich ist; einer meiner Freunde konnte mit Sicherheit z. B. den Deutschen zurufen: „ihr kennt ja die Liebe gar nicht: wie können denn Menschen lieben wollen, die keine Initiative des Charakters haben? das ist ja unmöglich!“ — Heisst es also, sich durch irgend einen Nothbehelf zu retten suchen, so kann ich keinen besseren finden, als die aufrichtigste Einsicht in den so bewandten Stand der Dinge, das offene Zugeständniss der Wahrheit, selbst wenn für unsere Person kein anderer Gewinn mehr daraus zu ziehen ist, als eben der Stolz der Erkenntniss, und endlich der Wille und das Streben, den Menschen, durch Mittheilung dieser Erkenntniss, den Weg ihrer Erlösung zu zeigen. So wenden wir uns allerdings dem Gauzen der Menschheit zu, aber eben nur aus Nothbehelf, weil wir erkennen, dass nicht der Einzelne für sich glücklich sein kann, sondern nur, wenn Alle glücklich sind, er auch sich befriedigt fühlen

darf. Du siehst, dass ich hiermit ganz auf Deinen Standpunkt trete: nur betrachte ich diesen Standpunkt nicht als den Endpunkt, sondern nur als ein Mittel, als einen Weg zu meinem Ziele: dieses Ziel wird aber von den Meisten eben noch nicht erkannt: ich habe es jedoch vorhin nachgewiesen; es ist: die Ermöglichung der Liebe, als des vollsten Innewerdens der Wirklichkeit — Wahrheit; nicht aber der gedachten, abstrahirten, unsinnlichen (jetzt uns einzig nur möglichen) Liebe, sondern der Liebe des „Ich“ und „Du“.

Somit kann ich nicht anders, als die ungeheuren Bemühungen des menschlichen Geschlechts, und so auch gegenwärtig alle und jede Wissenschaft, nur für Wege und Mittel zu erachten, deren Ziel an sich ein so unendlich einfaches und doch so göttliches Resultat ist. Ich respectire somit jede dieser Anstrengungen, erkenne in jedem Schritte eine Nothwendigkeit, und freue mich herzlich wenn diese Schritte geschehen: ich selbst aber habe das einfache Ziel so dicht bereits vor Augen, dass es mir unmöglich ist, von ihm meinen Blick gewaltsam wieder abzuwenden, um an jenem (im Grunde für das Ziel doch bewusstlosen) Streben theilzunehmen: nur die Noth einer grossen Bewegung könnte mich zu dieser Selbstverleugnung bringen; diese heisse ich willkommen, wenn sie eintritt, als die mir einzig mögliche Erlösung. — Wirst Du es mir nun aber verargen, wenn ich Deinem Rathe, mich von Träumereien und egoistischen Schwärmereien abzuwenden, um mich dafür dem einzig Realen, dem wirklichen Leben und seinen Bestrebungen zuzuwenden, nur lächelnd erwiedern kann, und dagegen glaube, dass ich der vollen Wirklichkeit mich viel bestimmter, bewusster, und unmittelbarer zuwende, indem ich jede meiner Lebensäusserungen, selbst die leidenvollsten, nur auf jenes Ziel und seine Kundmachung verwende? Gewiss wirst Du mir selbst Recht geben müssen, wenn ich z. B. dem „Robespierre“ die tragischste Bedeutung, die er bisher für Dich hat, nur sehr bedingt, fast gar nicht zugestehe. Dieser Typus ist mir eben so höchst unsympathetisch, weil ich in den nach ihm gearteten Individualitäten nicht eine Ahnung von dem eigentlichen Inhalte des Strebens der Menschheit seit ihrer Entartung von der Natur entdecken kann. Das Tragische Robespierre's besteht eigentlich in der unglaublichen Jämmerlichkeit, mit der dieser Mensch, am Ziele seiner Machtbestrebungen, gänzlich ohne Wissen davon dastand, was er denn nun eigentlich mit dieser gewonnenen Macht anfangen soll. Er wird nur tragisch, weil er diess selbst eingesteht, und weil er an der Unfähigkeit, etwas zu machen, etwas Beglückendes in das Leben zu rufen, zu Grunde ging. Ich finde daher, dass es sich mit ihm gerade umgekehrt so verhält, wie Du es auffassest: ihm war nicht ein hoher Zweck bekannt, um dessen Erreichung willen er zu schlechten Mitteln griff; sondern um den Mangel eines solchen Zweckes, um seine eigentliche Inhaltslosigkeit zu decken, griff er zu dem ganzen scheusslichen Guillotinen-Apparat; denn es ist erwiesen, dass die „terreur“ als reines Regierungs-

und Behauptungsmittel, ohne alle eigentliche Leidenschaft, aus rein politischen — d. h. ehrgeizig, selbstsüchtigen Gründen — gehandhabt wurde. So hatte dieser höchst ärmliche Mensch — der endlich nur seine abgeschmackte „vertu“ auskramen konnte — eigentlich nur in den Mitteln seinen Zweck, und so geht es mit all diesen rein politischen Helden, die mit vollem Rechte an ihrer Unfähigkeit der Art zu Grunde gehen, dass hoffentlich diese ganze Gattung bald vollständig aus der Geschichte schwinden soll. Hingegen bleibe ich dabei, dass mein Lohengrin (nach meiner Auffassung) die tiefste tragische Situation der Gegenwart bezeichnet, nämlich das Verlangen aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann.

Doch hierüber habe ich mich in meinem Vorworte breit genug ausgelassen. Es bliebe nur noch zu bezeichnen, was ich von meinem Standpunkte aus zu thun nun mich gedrängt fühlen muss, um dem von mir erkannten Ziele der Menschheit — das mir als Person verwehrt bleiben muss, weil Alle noch jetzt es sich verwehren — mich und die Menschheit zugleich zu nähern, ohne mit jenen Mitteln mich zu befassen, deren ich mich nun einmal nicht mehr bedienen kann. Hierzu soll mir meine Kunst verhelfen: und das Kunstwerk, das ich in diesem Sinne entwerfen musste, ist eben mein Nibelungen-Gedicht. Ich glaube fast, dass weniger die Undeutlichkeit der jetzigen Fassung des Gedichtes, als vielmehr der von Dir so ernsthaft eingenommene, von dem meinigen doch aber ziemlich entfernte, Standpunkt daran schuld war, dass Dir manches in ihm unverständlich blieb. Dergleichen Irrungen sind natürlich nur von Seiten eines selbst mit producirenden, aus sich nachschaffenden Lesers möglich: während der naive Mensch, allerdings ohne festes Bewusstsein, doch leichter die Sache, wie sie ist, in sich aufnimmt. Für mich hat mein Gedicht nur folgenden Sinn: —

Darstellung der oben von mir bezeichneten Wirklichkeit. — Statt der Worte: „ein düstrer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet Dein edles Geschlecht, lässt Du den Reif nicht los!“ lasse ich jetzt Er da nur sagen: „Alles was ist — endet: ein düstrer Tag dämmert den Göttern: Dir rath' ich, meide den Ring!“ — Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben, im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, dass diese höchste Beseeligerin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entschwand, dass dieses endlich alles was es that, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es. Es zeigt die Natur in ihrer unentstellten Wahrheit mit all ihren vorhandenen Gegensätzen, die in ihren unendlich mannigfachen Begegnungen auch das gegenseitig sich Abstossende enthalten. Nicht aber dass Alberich von den Rhein-

töchtern abgestossen wurde — was diesen ganz natürlich war — ist der entscheidende Quell des Unheils; Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren. Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Scene zwischen Wodan und Fricka — die endlich bis zu der Scene im 2. Acte der Walküre führt. Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrthume der Liebe, über den nothwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt — bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Nothwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wodan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang — zu wollen. Diess ist Alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Nothwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stäts liebende Mensch: Siegfried. — Das ist Alles. — Des Näheren verdichtet sich die unheilstiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe, in dem, der Natur entwendeten und gemissbrauchten Golde, dem Nibelungen-Ringe: nicht eher ist der auf ihm haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurückversenkt ist. Auch diess lernt Wodan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: das, was Loge ihm im Anfang wiederholt und rührend vorhielt, übersah der Machtgierige am meisten; zunächst lernte er — an Fafner's That — nur die Macht des Fluches erkennen; erst als der Ring auch Siegfried verderben muss, begreift er, dass einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt, und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eignen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechts. Erfahrung ist Alles. Auch Siegfried allein (der Mann allein) ist nicht der vollkommene „Mensch“: er ist nur die Hälfte, erst mit Brünhilde wird er zum Erlöser; nicht Einer kann Alles; es bedarf Vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich „das ewig Weibliche“ selbst. — So viel von den allgemeinsten und grössten Zügen: sie enthalten alle einzelnen, bestimmteren in sich. —

Ich kann nicht anders denken, als dass Du mich in diesem Sinne ebenfalls verstanden hast: nur scheint es mir, Du legtest auf Mittel- und Zwischen-Glieder der grossen Kette mehr Werth, als ihnen — als solchen — zukommt; als hättest Du diess aber thun müssen, um eine Dir eigene, vorgefasste Anschauungsweise aus meinem Gedichte zu rechtfertigen. Im Ganzen fandest Du mit gewissen Ausstellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse keinen rechten Anklang bei mir. Ich glaube mich dagegen

mit ziemlich richtigem Instincte vor einem allzu grossen Deutlichmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühle ist es klar geworden, dass ein zu offnes Aufdecken der Absicht das richtige Verständniss durchaus stört; es gilt im Drama — wie im Kunstwerk überhaupt — nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken. Diess eben unterscheidet auch meinen dichterischen Stoff von dem jetzt fast einzig nur noch gekannten politischen Stoff. Wenn Du z. B. dem Auftreten Wodan's im „jungen Siegfried“ mehr Absicht eingeprägt wissen möchtest, als ich ihn jetzt ausdrücken lasse, so schadest Du der von mir zu höchst beabsichtigten Unwillkür in der Entwicklung des Ganzen sehr empfindlich. Wodan ist nach dem Abschied von Brünhilde in Wahrheit nur noch ein abgeschiedener Geist: seiner höchsten Absicht nach kann er nur noch gewähren lassen, es gehen lassen wie es geht, nirgends aber mehr bestimmt eingreifen; deswegen ist er nun auch „Wanderer“ geworden: sieh Dir ihn recht an! er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muss durch unsere Vernichtung. In solcher Gestalt — musst Du zugestehen — ist uns Wodan höchst interessant, wogegen er uns unwürdig erscheinen müsste als subtiler Intriguant, denn das wäre er, wenn er Rathschläge gäbe, die scheinbar gegen Siegfried, in Wahrheit aber für ihn, und namentlich für sich gelten: das wäre ein Betrug, würdig unsrer politischen Helden, nicht aber meines untergangsbedürftigen jovialen Gottes. Sieh, wie er dem Siegfried im dritten Acte gegenüber steht! Er ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch endlich, dass sich — gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohlgemerkt!) aufgereizt durch — Eifersucht um Brünhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht nur so bei Seite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden: aber auch diess ist ihm so wenig absichtliches Spiel, dass er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der — wie er sagt — ihn nur noch elender machen müsste. — Für die Kundgebung der Absichten musste ich meinem Gefühle nach ein unendlich feines Maass einhalten: allerdings soll mein Held nicht den Eindruck eines gänzlich Bewusstlosen machen: im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewusstsein darin sich äussert, dass alles Bewusstsein immer nur in gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgiebt: wie ungeheuer ich dieses Bewusstsein, das fast nie ausgesprochen werden darf, erhebe, wird Dir aus der Scene Siegfried's mit den Rheintöchtern klar werden; hier erfahren wir, dass Siegfried unendlich wissend ist, denn er weiss das Höchste, dass Tod besser ist, als Leben in Furcht: er kennt auch den Ring, aber er achtet seiner Macht nicht, weil er was Besseres zu thun hat; er wahr't ihn nur als

Zeugniss dessen, dass er — das Fürchten nicht gelernt hat. Gestehe, vor diesem Menschen muss alle Götterpracht erbleichen! Am meisten fällt mir von Dir die Frage auf: warum nun, da das Rheingold dem Rhein zurückgegeben ist, die Götter doch noch untergehen? — Ich glaube, bei einer guten Aufführung wird der naivste Mensch hierüber ganz einig mit sich werden. Allerdings geht der Untergang nicht aus Contrapunkten hervor: diese liessen sich überhaupt ja deuten, drehen und wenden — man brauchte nur einen juristischen Politiker als Advokat dazu zu nehmen; sondern aus unserm innersten Gefühle erwächst uns — wie Wodan aus seinem Gefühle — die Nothwendigkeit dieses Unterganges. Hierauf kam es an, aus dem Gefühle diese Nothwendigkeit zu rechtfertigen, und ihm geschieht diess ganz von selbst, wenn es vollkommen theilnehmend von Anfang an den Gang der ganzen Handlung mit all ihren einfachen, natürlichen Motiven verfolgt: wenn schliesslich Wodan diese Nothwendigkeit ausspricht, so sagt er nur das, was wir selbst bereits für nothwendig halten. Wenn Loge am Schlusse des Rheingoldes den nach Walhall ziehenden Göttern nachredet: „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen“, so bringt er in diesem Augenblicke unsre eigne Empfindung gewiss nur zum Ausdruck, denn wer dieses Vorspiel theilnehmend verfolgt, nicht grübelnd und abwägend, sondern die Vorfälle auf sein Gefühl wirken lassend, der muss Loge vollkommen beistimmen. —

Lass mich Dir noch etwas von Brünhilde sagen. Auch sie verkennt Du doch, wenn Du ihre Weigerung, den Ring Wodan zu überlassen, hart und eigensinnig findest. Erlebtest Du nicht, dass Brünhilde sich von Wodan und allen Göttern geschieden um — der Liebe willen, weil sie — wo Wodan Plänen nachhing — nur — liebte. Seit vollends Siegfried sie erweckt, hat sie kein anderes Wissen mehr als das Wissen der Liebe. Nun — das Symbol dieser Liebe ist — da Siegfried von ihr zog — dieser Ring: da ihn Wodan von ihr fordert, tritt ihr nur noch der Grund ihrer Trennung von Wodan entgegen (weil sie aus Liebe handelte), und nur eines weiss sie jetzt noch, dass sie allem Götterthume entsagt hat um der Liebe willen. Sie weiss aber, dass die Liebe das einzig Göttliche ist: so möge denn Walhall's Pracht zu Grunde gehen, aber den Ring — (die Liebe —) opfert sie nicht. Ich bitte Dich, wie erbärmlich, geizig und gemein stünde sie nun da, wenn sie den Ring deshalb verweigerte, weil sie (etwa durch Siegfried) um seinen Zauber, um seine Goldmacht wüsste? Das wirst Du doch diesem herrlichen Weibe nicht im Ernste zumuthen? — Schauert es Dich aber, dass dieses Weib gerade in diesem verfluchten Ringe das Symbol der Liebe bewahrt, so wirst Du ganz nach meiner Absicht empfinden, und hierin die Macht des Nibelungen-Fluches auf seiner furchtbarsten, tragischsten Höhe erkennen: dann wirst Du überhaupt die Nothwendigkeit des ganzen letzten Drama's „Siegfried's Tod“ erkennen. Das mussten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne

zu werden. Warum Brünhilde so schnell dem verstellten Siegfried sich fügt? eben weil dieser ihr den Ring entrissen, in welchem sie einzig auch noch ihre Kraft bewahrte. Das Furchtbare, Dämonische des ganzen Auftritts ist Dir überhaupt entgangen: durch das Feuer, das seiner Bestimmung, wie der Erfahrung nach — einzig Siegfried durchschreiten sollte und konnte, dringt — leichter Mühe — ein „ander“ zu ihr: Alles schwankt zu Br.'s Füßen, Alles ist aus den Fugen; in einem furchtbaren Kampfe wird sie überwältigt, sie ist „von Gott verlassen“. Und ausserdem ist es — Siegfried in Wirklichkeit, der ihr gebietet das Lager mit ihm zu theilen — Siegfried, den sie (unbewusst — aber desto verwirrender) trotz seiner Verhüllung an dem leuchtenden Auge — fast — erkennt. (Du fühlst, hier geht etwas eben „Unaussprechliches“ vor, und hast daher sehr Unrecht, mich darüber zum Sprechen zu interpelliren!)

Nun, ich bin gehörig in das Breite gerathen: die Furcht hiervor war auch der Grund der Verzögerung meines Schreibens. Es war mir beängstigend, dass Du gewisse Züge so ganz hattest missverstehen können. Klar wurde mir allerdings, dass nur das vollendete Ganze im glücklichen Falle jedem Missverständnisse würde wehren können: da mich denn ein heftiges Verlangen zum Beginn der musikalischen Ausführung erfasste, gab ich mich recht freudig diesem hin, ehe ich Dir schrieb. Die nun beendigte Composition des so schwierigen und wichtigen Rheingoldes hat mir, wie Du siehst, eine grosse Sicherheit wiedergegeben. Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen. Mit der Zeit denke ich Dir auch die Composition mittheilen zu können. Für jetzt nur so viel, dass sie zu einer fest verschlungenen Einheit geworden ist: das Orchester bringt fast keinen Tact, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt ist. Doch hierüber lässt sich nicht verkehren.

Was Du mir über die Ausführung und Aufführung des Ganzen mittheilst, hat meinen vollkommenen Beifall: Du weisst ganz worauf es hier ankommt. Gewiss befolge ich in allem deine Rathschläge. Wie ich die endliche Aufführung zu Stande bringen werde, ist allerdings noch ein gewaltiges Problem. Doch werde ich es seiner Zeit angreifen, weil ich sonst keinen mir entsprechenden Lebenszweck mehr vor mir sehen könnte. Ich glaube mit ziemlicher Sicherheit, dass alles rein Mechanische des Unternehmens zu Stande kommen dürfte: aber — meine Darsteller?! Da falle ich in ein gewaltiges Seufzen. Natürlich muss ich auf junge Leute halten, die durch unsre Opernbühne nicht schon ganz ruinirt sind: an sogenannte „Berühmtheiten“ denke ich gar nicht. Wie ich mir meine junge Welt nun ziehe, das muss ich auch erst sehen; am liebsten hätte ich meine Truppe ein Jahr lang zusammen, ohne sie öffentlich auftreten zu lassen; ich muss dann täglich mit ihnen umgehen, sie menschlich und künstlerisch üben, und für ihre Aufgabe allmählich reifen lassen. Unter

den glücklichsten Umständen dürfte ich daher vor dem Sommer 1858 auf keine erste Aufführung rechnen. Möge es nun aber dauern, wie lange es wolle, immer reizt es mich, in einer so concentrirten Thätigkeit für einen mir ganz eigenen Zweck mir noch eine Nöthigung zum Leben zu setzen. Im Uebrigen muss ich taub für alle Deine Lebens-Raths schläge bleiben: hier lässt sich nichts machen, sondern alles macht sich. Glaub' mir, auch den „Landbauer“ habe ich schon stark in das Auge gefasst: um ein radikal gesunder Mensch zu werden, ging ich vor zwei Jahren in eine Wasserheilanstalt; Kunst und Alles wollte ich aufgeben, wenn ich wieder ein Naturmensch werden konnte. Bester, was musste ich über meinen naiven Wunsch lachen, als ich nahe daran kam, verrückt zu werden! Keiner von uns soll das gelobte Land sehen: wir werden Alle in der Wüste sterben. Geist ist — wie Jemand gesagt hat — eine Krankheit: sie ist incurabel. Bei dem jetzigen Leben gestattet die Natur nur Abnormitäten: wir müssen — im glücklichsten Falle — Martyre sein; wer sich diesem Berufe entziehen will, wüthet gegen die Möglichkeiten seiner Existenz. Ich kann jetzt nicht anders, als als Künstler noch existiren: alles Uebrige — da ich das Leben, die Liebe — nicht mehr umfassen kann, ekelt mich, oder hat nur in so weit Interesse für mich, als es auf die Kunst Bezug hat. Nun giebt es zwar ein qualvolles Leben, aber es giebt doch das einzig mögliche Leben. Zudem habe ich an meinen Werken merkwürdige Erfahrungen gemacht: wenn ich den leidenvollen Zustand, in dem ich jetzt normal bin, empfinde, kann ich nicht anders, als meine Nerven für ruiniert halten; wunderbarer Weise thun mir aber diese Nerven — wenn es gilt, und mir schöne entsprechende Anregungen kommen — die wundervollsten Dienste; ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Producirens, wie ich früher es nie gekannt hatte. Soll ich nun sagen, meine Nerven sind ruiniert? Ich kann's nicht. Ich sehe nur, dass der meiner Natur — wie sie sich nun einmal entwickelt hat — normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist. In der That fühle ich mich nur wohl, wenn ich „ausser mir“ bin: dann bin ich ganz bei mir. — Wenn Goethe anders war, so beneide ich ihn drum nicht, wie ich überhaupt doch wieder mit Niemand tauschen möchte, selbst mit Humboldt nicht, den Du für ein Genie hältst, was ich nicht kann. Am Ende geht es Dir auch so: denn wohl auch Du tauschest vielleicht mit Niemand, woran Du im Grunde sehr recht hättest, — mindestens bewundere ich Dich aufrichtig.

Die Natur liegt mir nicht so fern, als Du glaubst: bin ich selbst auch nicht mehr im Stande, mich in einen wissenschaftlichen Verkehr mit ihr zu setzen. Dafür muss mir Herwegh dienen, der auch hier lebt und seit lange ein sehr gründliches Naturstudium treibt: durch ihn, den Freund, erfahre ich gar schöne, wichtige Dinge von der Natur, und sie bestimmt mich in Vielem und Grossem. Nur wenn sie mir das eigentliche Leben,

die Liebe — ersetzen soll, so lasse ich sie links: darin bin ich nun, wie Brünhilde mit dem Ringe. Lieber untergehen, selbst genusslos sein, als meinem Bekenntnisse entsagen.

Nun, Liebster, will ich denn auch zu Schlusse kommen. Wenn's sein sollte, könnte ich am Ende noch ein Buch Papier verschreiben; der Stoff würde nicht ausgehen: doch das wollen wir uns auf neue Anregung vorbehalten. Hoffentlich, — und wenn Du kannst — lässt Du mich nicht so lange auf einen Brief warten, als ich Dich auf diese Antwort. Schreibe mir besonders auch von Deinen Arbeiten. Etwa Vergessenes hole ich dann auch nach. Jetzt — leb' wohl, lieber theurer Freund. Hoffe — denn am Ende hoffe ich selbst auch.

Dein Richard Wagner.

Zürich, 26. Jan. 1854.

VII.

Zürich, 23. August 1856.

Dein Brief, liebster Freund, hat mich keineswegs streitsüchtig gestimmt, sondern mich vielmehr recht darin bestärkt, dass in der Welt mit Disputiren nichts auszurichten ist. Das, was unser Eigenstes ist, sind nicht die Begriffe, sondern die Anschauungen: diese sind aber so sehr unser Eigen, dass wir sie eigentlich nie vollständig veräußern, nie ganz entsprechend mittheilen können, da selbst der vollkommenste Versuch dazu, die That des Künstlers, das Kunstwerk, von Andern am Ende doch wiederum nur so angeschaut wird, wie er eben seiner eigensten Natur nach anschaut. Wie wenig kann aber der Künstler erwarten, seine eigene Anschauung in der des Andern vollkommen reproducirt zu wissen, da er selbst vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Räthsel steht, über das er in dieselben Täuschungen verfallen kann, wie der Andere. Und woran können wir über dieses sonderbare Verhältniss wiederum in das Klare kommen, als höchstens eben nur wieder an uns selbst? Ich kann hierüber sprechen, da ich gerade in diesem Punkte die überraschendsten Erfahrungen gemacht habe. Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderlich auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, da ich gestehen muss, meine eigenen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines Andern, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen congruirenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfasst, und meiner Vernunft verdeutlicht zu haben. Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem Fliegenden Holländer; Tannhäuser und Lohengrin folgten, und wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivirten, endlich nothwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens. Dieser tiefe Zug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübte, ihnen nicht zu eigen werden

konnte. Nun ist nichts auffallender, als dass ich mit allen meinen der Speculation und der Bewältigung des Lebensverständnisses zugewandten Begriffen der dort zu Grunde liegenden Anschauung schnurstracks entgegen arbeitete. Wo ich als Künstler mit so zwingender Sicherheit anschaute, dass alle meine Gestaltungen dadurch bestimmt wurden, suchte ich als Philosoph mir eine durchaus entgegengesetzte Erklärung der Welt zu verschaffen, die, mit höchster Gewaltsamkeit aufrecht erhalten, von meiner unwillkürlichen, rein objektiven, künstlerischen Anschauung, zu meiner eigenen Verwunderung, immer vollständig wieder über den Haufen geworfen wurde. Das Auffallendste in diesem Bezug musste ich endlich an meiner Nibelungen-Dichtung erleben: ich gestaltete sie zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen mir eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisirung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten, wobei ich mir selbst über das Problem, warum sie nun eigentlich doch nicht wollten, ziemlich kunstreich hinweg zu helfen suchte. Ich entsinne mich nun, in diesem absichtlich gestaltenden Sinne die Individualität eines Siegfried herausgegriffen zu haben, mit dem Willen ein schmerzloses Dasein hinzustellen; mehr aber noch glaubte ich mich deutlich auszudrücken in der Darstellung des ganzen Nibelungen-Mythos, mit der Aufdeckung des ersten Unrechtes, aus dem eine ganze Welt des Unrechtes entsteht, die deshalb zu Grunde geht, um — — uns eine Lehre zu geben, wie wir das Unrecht erkennen, seine Wurzel ausrotten, und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen sollen. Kaum bemerkte ich nun aber, wie ich mit der Ausführung, ja, im Grunde schon mit der Anlegung des Planes, unbewusst einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung folgte, und, anstatt einer Phase der Weltentwicklung, das Wesen der Welt selbst, in allen seinen nur erdenklichen Phasen, erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt hatte, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz Anderes zu Tage kam, als ich mir eigentlich — gedacht hatte. Doch entsinne ich mich, schliesslich meine Absicht gewaltsam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar — zum einzigsten Male — in der tendenziösen Schlussphrase, welche Brünhilde an die Umstehenden richtet, und von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseligende Liebe verweist, ohne (leider!) eigentlich mit dieser Liebe selbst recht in's Reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sahen. So blind machte mich aber an dieser einzigen Stelle die Dazwischenkunft meiner begrifflichen Absicht. Sonderbarer Weise marterte mich diese Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer grossen Umwälzung meiner Vernunftvorstellung, wie sie schliesslich durch Sch(openhauer) bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken, und mir zu meinem Gedichte den wirklich entsprechenden Schlussstein zu liefern, der in einer aufrichtigen Anerkennung des wahren tiefen Verhaltens der Dinge besteht, ohne im mindesten dabei tendenziös zu sein.

Ich theile Dir diesen, gewiss nicht uninteressanten Vorgang mit, um mich Dir wenigstens darüber deutlich zu machen, wie das von Sch. so tief und glücklich gelöste Problem der Differenz zwischen Anschauung und Begriff von mir nicht etwa wieder nur einzig als Begriff, sondern als eine Erfahrung verstanden worden ist, welche mich mit einer so zwingenden Ueberzeugung bestimmt, dass, namentlich nachdem ich die Natur dieses Verhaltens erkannt, ich mich damit begnüge, sie in mir zu hegen, ohne mich zu dem Vermessen verleiten zu lassen, auf dem Wege der Dialektik sie anderen beizubringen. Ich selbst erkenne zu tief, dass sie auf diesem Wege mir nie beizubringen gewesen wäre, wenn sie meiner eigensten Anschauung nicht vollkommen entsprochen hätte; ebenso erkenne ich, dass sie Niemand beizubringen ist, in dessen eigenster Anschauung sie nicht vor dem begrifflichen Erkennen vollständig begründet war. Da wir uns nichts durch Begriffe aneignen, was wir nicht zuvor angeschaut, ist dies Verhältniss zu erklärlich, als dass ein Mensch, dem dies deutlich geworden, zumal wenn er sich so wenig Philosoph fühlt wie ich, Lust empfinden könnte, sich als Dialektiker bloß zu stellen. Ich kann nur in Kunstwerken sprechen. Dennoch frage ich Dich, um die Sache summarisch abzumachen: — Kannst Du Dir eine *moralische Handlung* anders vorstellen, als unter dem Begriff der *Entsagung*? Und was ist die höchste Heiligkeit, d. h. die vollste Erlösung, anders als die Grundlage dieses Principes für unser Handeln überhaupt? — Doch schon mit dieser so einfachen Frage gehe ich eigentlich zu weit, und werde abstrakter, als mir vortheilhaft ist. Ich bin nur Künstler: — und das ist ein Segen und ein Fluch; sonst möchte ich gern Heiliger sein, und das Leben auf die einfachste Weise für mich abgethan wissen; so renne und jage ich Thor aber, um mir Ruhe zu verschaffen, d. h. jene complicirte Ruhe eines ungestörten, genügend behaglichen Lebens, um — nur arbeiten, nur Künstler sein zu können. — — — Ich wünsche mir hauptsächlich Gesundheit, um alle Entwürfe, deren ich noch voll bin ausführen zu können; leider bin ich davon voller, als ich bedarf, denn ausser den Nibelungenstücken habe ich noch einen Tristan und Isolde (die Liebe als furchtbare Qual) und einen neuesten Stoff „die Sieger“ (höchste Erlösung, buddhistische Legende) im Kopfe, die mir so nahe liegen, dass ich sie mit grosser Hartnäckigkeit, den Nibelungen zu lieb, zurückdrängen muss.

Nun, liebster August, hast Du schwarz auf weiss, was ich, der ich jetzt noch sehr der Ruhe bedarf, auf einen Ansatz los werden konnte. Behalte Dir Deinen heitern, hellen Kopf, und rücke Dir Deine Philosophie zurecht, wie Du sie dazu brauchst: wir wissen am Ende doch nur, was wir wissen wollen, denn soviel giebst Du gewiss zu, dass wir, selbst mit unserem Wissen, ganz und gar nur Wille, und als dieser, zwar das allmächtigste, aber keineswegs an sich das weiseste Wesen sind.

Lebewohl und behalte lieb

Deinen

Richard Wagner.

Musikalisch-dramatische Parallelen.

Beiträge zur Erkenntniss von der Musik als Ausdruck.

Gesammelt von mehren Wagnerianern, erläutert durch Einen.

II. Empfindung.

Unter die Rubrik „Empfindung“ reihen wir alle diejenigen Beispiele ein, deren Gefühlsgehalt sich nicht mit einiger Bestimmtheit auf eine Situation, Handlung, Persönlichkeit oder sprachliche Aeusserung beziehen lässt.

Bei diesen mehr allgemeinen Ausdrucksformen werden wir also auch hauptsächlich der allgemeinsten Grundbewegung aller musikalischen Motive begegnen: dem Abstieg und Aufstieg der Töne. Diese einfache Bewegung tritt hier als das motivisch Bedeutungsvolle selbst hervor, weil sie eben die Grundform der allgemeinen, nicht durch besondere Beziehungen bestimmten Empfindung ist. Und zwar drückt der Abstieg das Empfindungsleben, als ein weiches, nachgiebiges weibliches Element im menschlichen Wesen, noch weit mehr aus als der Aufstieg.

Der Aufstieg pflegt vornehmlich entweder ein Sehnen oder einen Sieg zu bezeichnen, also auf ein Ideal hinaufzudeuten, welches entweder erstrebt wird oder schon erreicht ist. Der Trieb des Strebens zur Höhe liegt jedenfalls dieser motivischen Form zu Grunde. Dabei spielt also bereits die Persönlichkeit die Führerrolle.

Anders bei dem Abstiege der Töne! Wir scheinen dieser Motivform zu enge Grenzen gezogen zu haben, als wir behaupteten, sie drücke Unterwerfung und Unterwürfigkeit aus; doch hat dieser Begriff selber recht weite Grenzen. Gerade, wo es sich um die allgemeine Empfindung handelt, erlangt der Begriff der Unterwerfung die weitumfassende Bedeutung der Uebergewalt der Empfindung über die Menschenseele überhaupt. Das Hingebende und das Hinreissende treten in das Spiel, und die ganze Welt der unwiderstehlich waltenden Gefühle thut sich auf. Die Persönlichkeit erliegt dieser Obgewalt ihrer Seele; aber auch bei der blossen, zarten Stimmung kann es nicht bleiben, wo solche Mächte herrschen. Wir befinden uns in dem selbstherrlichen Königthum der Empfindung, wo vor Allem die Musik daheim ist.

Der Abstieg der Töne, wie er ein Hauptmotiv in der Gesamtmusik unseres Künstlers ist, überwiegt auch unter den hier zu betrachtenden Beispielen für den parallelen Ausdruck der Empfindung.

Sobald der Abstieg in chromatischer Folge sich vollzieht, empfängt er den Ausdruck des Klagenden, Schmerzlichen, und wohl nirgends macht sich dieser Ausdruck nach seinen beiden Seiten des Leidens und Mitleidens deutlicher, als in jener bekannten Parallele zwischen den intim verwandten Werken, diesen seelischen Hauptwerken unseres Künstlers (neben dem „Tristan“): „Tannhäuser“ und „Parsifal.“ —

12. T.

der Sün - den Last kann län - ger sie

12. P.

wie Gott mit

„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last, kann länger sie nicht mehr ertragen!“ (78, 1 ff.) So singt der büssende Tannhäuser mit den Tönen des Pilgerchores, in welchen er nach langer völliger Entrücktheit einstimmt. Es ist die erste Regung seiner zur Erde wiederkehrenden Seele: diese Empfindung der Reue, und sie wird ihm erweckt, als melodisches Echo erweckt durch den Klang der frommen Töne, welche dem Glauben einer Menge an die Gottesgnade entströmen.

Diese Gottesgnade nun selber ist es, welche zum Leiden der Kreatur mit heiligem Mitleiden sich niederneigt in jener nächstverwandten, ja parallelen Tonbewegung zu des Gurnemanz' Deutung des „Charfreitagszaubers“: „doch wohl wie Gott mit frommer Huld sich sein erbarmt' und für ihn litt.“ (236, 1. 2—4.)

Das besonders Charakteristische beider Stellen, deren Eine dem Gesange, die Andere der Begleitung angehört, ist der wie tief aufathmende Oktavensprung nach Oben, der den Abstieg einleitet. Dies gerade gibt dem Ausdruck der leidenden wie der mitleidenden Empfindung seinen tragischen Akzent. Im „Tannhäuser“ dringt so die Melodie der niedergebeugten „Buss' und Reu“ als ein Aufschrei aus der tiefsten Seele des zum neuen Leben erwachenden Menschen; im „Parsifal“ ist es das auf aller Welt gewaltigste Emporsteigen des Leidens bis zu Himmelshöhen, als das erlösende Gottesleiden selbst, welches nun von dort als sich niederneigende

Gnade die Melodie des Mitleids der leidenden, zertretenen Welt und Kreatur verkündet.

An symbolischer Bedeutung gewinnt für uns diese Parallele noch durch die Betrachtung, dass der in Reue niedergebeugte Tannhäuser aus jener selben Zauberwelt zur Gotteswelt heimgekehrt ist, welcher der Bringer des vom Himmel kommenden Gnadenheiles, Parsifal, in der Gestalt der Schönsten aller Blumengeister aus dem Zaubergarten die Erlösung im Charfreitagszauber verkünden hört.

Nun aber ist es doppelt merkwürdig zu vernehmen, wie gerade auch die Zauberwesen jener geheimnissvoll unheiligen Welten selber sich in gleichen Weisen äussern. Den kleinen, so charakteristischen Abstieg der „Mädchenklage“ im „Parsifal“ lassen wir hier noch bei Seite. Allzu auffällig drängt sich uns die wilde Figur der „Bakchantinnen“ in der Ouverture des „Tannhäuser“ (9. 1. ff.) auf, wo sie sogar des Aufsprungs, des tragischen Akzents nicht entbehrt und eine unbewusst beinahe schon leitmotivische Verwandtschaft mit der Bussmelodie der Pilger verräth.

Doch wollen wir gleich in Parenthese bemerken, dass dieses „Leitmotivische“ in einem Werke wie „Tannhäuser“ lediglich auf unsere eigene Rechnung zu setzen ist. Wir allein verbinden die parallele Melodik durch einen gemeinsamen, wesentlich poetischen Begriff. Der Künstler verwendet noch keineswegs die ähnlichen Formen zu einem musikalischen Aufbau nach Art des Nibelungen-Werkes, in dem eben die Motive die Form selber sind, den Styl bestimmen.

Welches ist nun jener wesentlich poetische Begriff, der für uns die Bakchantinnen mit den Pilgern verbinden kann?

Natürlicher Weise beruht auch er auf einer tiefer wurzelnden Verwandtschaft der Empfindung, die sich in beiden Motiven rein musikalisch ausdrückt; und diese Verwandtschaft liesse sich finden in der allbezwingenden Ueberwältigung der Seele durch die Empfindung, dort der bakchantischen Lust (Gott ist Natur), hier der frommen Busse (Gott ist Erlöser).

Aber — wir sind im „Tannhäuser“! Jene bakchantische Lust trägt den Todesstachel in sich, und dieser büssende Held hat ihren berausenden Trank genossen. Diese Vermischung von Wonne und Weh ist der poetisch-tragische Begriff, der für uns beide Motive verbindet; und diese Vermischung drückt sich auch thatsächlich aus: in der gemeinsamen Form der musikalischen Chromatik.

Die Chromatik bezeichnet den Weg der irdischen Schmerzen, den Passionsweg der Naturseele, die im Menschen zum Bewusstsein kommt, ihm Empfindungen zu Motiven formt. So wird die bakchantische Lust gesteigert bis zum Schmerz; sie treibt die edle Seele der heroisch-menschlichen Persönlichkeit zur Veredelung dieses Schmerzes: zum bewussten Leiden der Reue, der seelischen Wiederkehr in das Leben auf Gottes Welt, in den Kampf, der zum Siege führen soll.

Wir wiesen es ab, dass der schaffende Künstler diesem gemeinsamen poetisch-tragischen Begriffe in den parallelen Motiven einen leitmotivisch verwandten Ausdruck gegeben haben sollte. Aber, indem er jeder Empfindung an ihrer Stelle im Drama, dort der bakchantischen Lust, — hier der frommen Busse, ihren völlig erschöpfenden, aus der Seelentiefe geschöpften, und darum selbst schöpferischen, musikalischen Ausdruck gab, so musste er als der Meister der tiefsten Seelensprache, der er war, musste und konnte gar nicht anders, als diesem Ausdrucke hier wie dort eine Form geben, die auch unserer nachträglichen allergründlichsten Durchdringung der poetisch-dramatischen Bedeutungen und Beziehungen durchaus entsprechen und genügen musste.

Was er aus der Tiefe der Ausdruckswahrscheinlichkeit selbst geschöpft und geschaffen, das unterfangen wir uns am Drama nun zu „deuten“ mit den Mitteln des nachsinnenden Intellektes. Diesem bleibe es dann auch nicht verwehrt, noch daran zu erinnern, dass man dem Liebeslust-Motive, wie es sich später in der Bakchanten-Szene weiterbildet, wieder begegnet in einer reizenden Abklärung zur frischen, fröhlichen Naivetät der Naturseele, ohne tragische Akzente ausser in einem allerersten, unbewusst „schmerzlich bewegten“ Aufblick: beim Siegfried unter der Linde (199. 2. 2 ff.), besonders ausdrucksvoll, wenn er in aufjauchzender Freude dem Vöglein auf seine erste Kunde vom „Weibe“ mit der hellen „Fahrtenlust“ des reinen Jünglings antwortet. —

Wie ein Theil des Bussmotives (wenn wir es hier so nennen wollen, um es in den Katalog der Ausdrucksformen einzustellen) erscheint die kleine charakteristische Figur, die den stockenden und wankenden Schritt des Busspilgers Tannhäuser bei seiner Erzählung im 3. Aufzuge begleitet. (266. 5. 1/2.)

13 a. T.

Musical score for '13 a. T.' (Tannhäuser). The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a sense of movement and tension. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the lower staff.

13 a. W.

Musical score for '13 a. W.' (Wagner). The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a slow, wobbly, and staccato rhythm, reflecting the 'stockenden und wankenden Schritt' (staggering and wobbly step) mentioned in the text. Dynamic markings of *p* (piano) are present in both staves.

Nicht eine äusserliche Geste, die den Schritt nachahmte, soll in dieser Figur gesehen werden, vielmehr ein Ausdruck der Empfindung, die auch jenen Schritt erst beseelte und gestaltete. Denn erst empfinden wir, und dann bewegen wir uns danach. Unsere leibliche Geste ist der sichtbare, das musikalische Motiv aber der hörbare Ausdruck der Idee, welche aus Empfindung: Bewegung wird.

So ist es das Eigenthümliche der musikalisch-dramatischen Kunst, dass in ihr Alles, auch das Aeusserlichste, von Innen herausgebildet wird. Der grösste Gegensatz zu der materialistischen Auffassung eines augenblicklich vorherrschenden Zeitgeistes, wonach das Seelische nur Produkt eines Physischen sein soll! Die Musik allein genügt, diesen Geist Lügen zu strafen. —

Was im „Tannhäuser“ jenen Büsserschnitt als Ausdruck einer inbrünstigen Reue, die sich aus gebrochenem Trotze stockend hervorrang, musikalisch erscheinen lässt, die selbe beseelende Kunst gibt auch der selben, oder doch in ihrer Wurzel eng verwandten, wenn auch im dramatischen Vorgange anders gewandten Empfindung den gleichen Ausdruck, wenn in der „Walküre“ die trotzigste Tochter Walvaters zum Gehorsam gebeugt vor den Zürnenden tritt: „Hier bin ich, Vater, gebiete die Strafe!“ (221. 4. 4—9.)

Melodisch und harmonisch zeigt sich an beiden Stellen die selbe musikalische Ausdrucksform für die verwandte Empfindung, und zwar darf man wohl bestimmter sagen, dass die Melodie der allgemeinen seelischen Bewegung, hier also — mit dem Abstieg der Töne — der Unterwürfigkeit, eigenartig schrittweis rhythmisirten Ausdruck gibt (der sich damit dem realen Vorgange des wankenden Schrittes angleicht), die Harmonie aber erst dem ganzen Gebilde den besonderen Charakter einer in sich gebrochenen, schmerzlich ergebenen Seele verleiht.

Wir ersehen dergestalt auch an diesem Beispiele, wie aus dem Besonderen des individuellen Seelenzustandes die allgemeine Bewegung, vom Innerlichen zum Aeusserlichen fortschreitend, ihre dramatische Bedeutung empfängt. —

Nun aber sei uns eine Einschaltung erlaubt, obwohl an das eben besprochene Motiv selber noch Manches anzuknüpfen bleibt. Es findet sich aber in der Gesamtfigur der letzten Parallele noch ein besonders beachtenswerthes Moment: die kleine Vorschlagsfigur nämlich, welche die Stockungen der Melodik eigens charakterisiren zu sollen scheint, dabei jedoch selbst, im „Tannhäuser“, das seelische Bild, die „Idee“, des „schwerstbedrückten Pilgers“ uns nahebringt.

13 b. W.



13 b. P.



Indem diese kleine Figur die ganze Stelle einleitet, den Vorschlag gleichsam bildet zum melodischen Motive selbst, wird der Eindruck hervorgerufen, als wäre sie vielmehr der beseelende Geist des „wankenden Schrittes“, und die Melodie athme dann die volle Empfindung des müde innehaltenden Wanderers aus. (146. 3. 2.)

Aehnlich könnte man sich den Vorgang in der „Walküre“ denken. Doch andere Stellen mit parallelen Bildungen warnen uns vor einer allzu äusserlichen Auffassung und weisen uns wieder in das Innerste der Menschenseele zurück.

Wohl fügt sich auch im „Parsifal“ (207. 2. 2.) die ganz ähnlich gebildete kleine Zwischenfigur, die der aus dem Todesschlaf erweckten Kundry erste Bewegungen begleitet, äusserlich ihrem wankenden Schritte an, bis sie sich vor Gurnemanz neigend ihr gebrochen-unterwürfiges: „Dienen — dienen“ stammelt. Doch wesentlich ist dieser Figur der Ausdruck einer innerlichen Erschütterung, einer aus dem plötzlichen Eindrücke des neuen Weltanblickes jäh die erschreckte Seele überwältigenden grossen Verwirrung.

Zu diesem bestimmten Ausdrucke hat sich jene kleine Grundform vom „Tannhäuser“ und der „Walküre“ hier ausgestaltet, und dem entspricht auch die plastische Fortbildung des Motives.

Das Selbe ist jedoch auch schon vor seinem Auftreten in der Grundform, in der Walküre“, und ebenfalls bei Brünnhilde, nämlich im 2. Aufzuge erschienen (146. 4. 1.), wenn die Walküre zum ersten Male in tiefster Seele erschüttert und verwirrt wird durch jenen ihr auch so neuen Anblick der Welt von der moralischen Seite, durch Siegmunds Opferfreudigkeit in der Liebe zum armen Menschenweibe. Dann bedeutet diese äusserst charakteristische Figur, wie sie oft wiederholt alle Aeusserungen der Walküre als stäts bewegte Unterströmung ihres Seelenlebens begleitet oder unterbricht, den idealen Keim zu der neuen, bald voll und frei im Drama sich entfaltenden Wundermacht ihres Mitleidens.

Wir wollen von dieser vielsagenden Kleinigkeit, welche überall als Nebensache auftretend die Hauptsache verräth, nicht scheiden, ohne auch noch die zwei so verschieden gearteten Werke des „Tristan“ und der „Meistersinger“ zu Zeugen gerufen zu haben.

Wenn Tristan, in der Tiefe seiner edlen Seele erschüttert durch ein wohl schreckhaftes Staunen über Isoldens ihm unverständlich heftige Anklage seiner „Unhöflichkeit“, stolz erwidert: „Ehrfurcht hielt mich in Bann“ (52. 2. 6.), so tritt fast die selbe Zwischenfigur in der Begleitung auf, welche Kundry's gleich schreckhaftes Staunen aussprach, als Gurnemanz sie aus ihrem Todesbanne wachrief, nur dass sie im „Tristan“ eine etwas melodischere, man möchte sagen: „höflichere“ Wendung nimmt. (52. 2. 6.)

Hingegen wird sie in das Derb-Zutappende, Bürgerlich-Breite aufgelöst, unverkennbar durch und durch „meistersingerlich“ gefärbt, sobald sie sich

bei dem staunenden Ausruf der erschrockenen Magdalene wieder hervorwagt: „Was, Evchen — Evchen! Bist du bei Sinnen?!“ (24. 2. 2.) Die blickt ja auch hier „im Kirchenraum“ mit einem Male in eine neue Welt, — die Welt einer naiveren Liebe freilich, als Isoldens tragische Leidenschaft, die Liebe des Kindes, das zur Jungfrau erblüht. Nun sieht das Motivchen wohl anders aus als bisher; es macht keinen beängstigenden und gewichtigen Eindruck mehr, es ist in die Munterkeit der ganzen Sphäre eingetaucht und kommt mit lächelnder Schalkheit daraus hervorgetrippelt. Aber, wer es einmal aus den anderen Werken sich recht zu Herzen genommen, der erkennt es dennoch wieder und grüsst es erheitert, dies wunderliche kleine Ding, das alle die vier grossen Werke der ganzen letzten Lebenshälfte unseres Künstlers als ein Motiv der Verwunderung bewundernswerth verbindet! —

Wir kehren zum Hauptmotive zurück.

13 c. T.



13 c. Rh.



Da erinnern wir uns bald, dass uns beim Erklären der „Tannhäuser“-Musik in der Erzählung: „Inbrunst im Herzen“ wohl einmal und dann öfter eine andere, schamvoll gebeugte, aber weiblich zarte Gestalt durch unsere Phantasie gehuscht war: Freia im „Rheingold“, als die Riesen an ihr das Maass des Hortes nehmen, und Fricka vorwurfsvoll zu Wotan sich wendet: „Sieh, wie in Scham schmähdlich die Edle steht!“ (180. 2. 3/4.)

Jetzt fällt es uns auch auf, wie diese, dort motivisch abgebrochenwiederholte Figur eine Parallele bildet zu jener andern, welche die ähnlich vor Wotan gebeugt dastehende Gestalt der „Walfreyja“-Brünnhilde umspielt. (Vgl. 13 a.)

Unterwürfigkeit des Zarten vor dem Starken, wehmüthig beklagenswerth, von demüthiger Scham bewegt, das drückt sich in dieser Figur aus.

Gerade aber im „Rheingold“ erkennt man deutlich, woher sie stammt: aus dem Wunderreiche der Entsagung! Denn, gleichviel ob sie im „Tannhäuser“ zur Gruppe der Bussmelodien gehört, im „Ringe“ ist sie nur ein Ansatz des vom Ringmotive ausgehenden Entsagungsmotives („Nur, wer der Liebe Lust verjagt“), das dem Gesange Fricka's an der oben genannten Stelle den vollen Ausdruck gibt.

Dieses Entsagungsmotiv aber, in der harmonischen Färbung, wie es Wotan aufgreift, wenn er in der „Walküre“ in den Verzweiflungsruf ausbricht: „der Traurigste bin ich von Allen!“ (101. 3. 1 f.), es findet sich wahrhaftig auch im „Tannhäuser“ ein, doch nur in der ursprünglichen Gestalt des Vorspiels zum 3. Aufzuge (Alte Ausg. 233), also gleichfalls zu Tannhäuser's Bussfahrt, des Traurigsten von allen Rompilgern, dem doch näher als dem unseligen heidnischen Dämonen des Willens die Erlösung bevorsteht durch die Mitleidsmacht des sich opfernden reinsten Weibes.

13 d. T.



13 d. W.



Der volle Abstieg der Töne ist nun wieder erreicht. Der einzelne Theil aus dem Bussmotiv, oder weiter gefasst: dem Motive der Ueberwältigung durch die Empfindung, ist zu einem neuen Motive geworden, welches die Unterwerfung unter das Schicksal ausdrückt, das dem Heiden den Neid, dem Christen jedoch die Gnade bedeutet.

So wandeln sich die Grundformen des musikalischen Ausdrucks durch fortwährende Neuschöpfung aus dem Urquell der Kunst unter den wechselnden Bedingungen des Dramas in den Werken des musikalisch-dramatischen Genius. —

Das Entsagungsmotiv aus der Musik zum „Ringe“ ruft uns noch eine andere Parallele in die Erinnerung, die besonders reichhaltig an beachtenswerthen Punkten ist.

14. M.

Le - bens-müh' be - dräng - - - te Gei - ster

dim.

This musical score for '14. M.' features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line consists of a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes a treble and bass clef. The treble clef part begins with a 'dim.' (diminuendo) marking and features a series of chords and moving lines. The bass clef part provides a steady accompaniment with some arpeggiated figures.

14. S.

na - - gen - de Her - zens - noth

This musical score for '14. S.' features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line consists of a series of quarter and eighth notes. The piano accompaniment includes a treble and bass clef. The treble clef part features a series of chords and moving lines, with a 'tr' (trill) marking. The bass clef part provides a steady accompaniment with some arpeggiated figures.

Wotan als Wanderer meldet dem Mime, wie er so Manchem durch seine Weisheit abwehren konnte: „nagende Herzensnoth.“ (44. 2. 3/4.) Diese Worte erschallen im Entsagungsmotive, und die Begleitung verräth auch dem, welcher die Stelle nur einzeln betrachtet, dass es der „Wanderer“ ist, der so spricht. Die Melodie des „Wanderschrittes“ nämlich lässt sich kurz aber deutlich merken, und gerade sie gibt in leiser Zeichnung, doch ausdrucksvoll genug, dem seelischen Gesamtbilde den Charakter einer innerlichen Bewegung, die der drückenden Last des Aeussern, auch musikalisch zur Lösung überleitend, sanft entgegenwirkt.

Wie nun hier Wotan's Weisheit diese Gegenwirkung im belehrten Menschengeniste ausübt, so ist es in den „Meistersingern“, bei der Belehrung des jungen Ritters durch den „weisen Volkspoeten, die künstlerische Macht der Dichtung selbst, welche die „von Lebensmüh' bedrängten Geister“ der älteren Meistersinger zum inneren Widerstande gegen das Alltagsgeplage kräftigt. (261. 1. 4.—2. 2.)

Den anders lautenden Worten angepasst, erscheint hier der Abstieg des Entsagungsmotives verlängert. Doch ist die melodische Verwandt-

schaft bis zur Gleichheit völlig ersichtlich. Dazu fügt sich noch die gleich verwandte Harmonie, welche die seelische Gedrücktheit unter der Last von Aussen so eigenartig schildert, indem sie zugleich die Enge der Verhältnisse und das verwirrende Getriebe des Lebens auszudrücken scheint. Begreiflicher Weise musste eben Dies in den „Meistersingern“ noch mehr hervortreten, als zwischen Licht- und Nachtalben im Mythenringe.

Es fehlt aber auch nicht die Gegenbewegung in der Begleitung bei der Stelle der „Meistersinger“, die dort im „Siegfried“ als der Wanderschritt Wotan's erkannt ward. Hier gibt sie sich nach ihrem reinmusikalischen Ausdruckswerthe nur als schlichte Parallelfigur zum Hauptmotive zu erkennen, welche — wie beim Wotan — unter dem gehaltenen Gesangstone der Herzensnoth und des Lebensdranges, diese Noth in der Seele zu spiegeln, zugleich aber zur Lösung des Druckes überzuleiten scheint: die selige Wirkung der hilfreichen Kunst.

Auch an diesem Beispiele haben wir wieder gesehen, wie die einfachsten musikalischen Formen unter den verschiedenen poetischen Bedingungen ihrer Anwendung zu verschiedenartiger Bedeutung für Denjenigen gelangen, der sie nur von dem poetischen Standpunkte aus auffasst, wogegen sie vom musikalischen aus betrachtet eben nur den Anblick der schlichten Parallele gewähren.

Musik als Ausdruck wird jedoch niemals ganz ohne poetische Deutung zu erschöpfen sein. Denn, wie schon ein jedes Wort über Musik, das sich nicht auf das rein Technische beschränkt, von selber Poesie wird, da es eben nicht selbst Musik sein kann: um so mehr wird eine Betrachtung des durch die Musik Auszudrückenden, welches an und für sich eine poetische Veranlassung zu sein pflegt, im Bereiche des künstlerischen Ausdruckes sich schliesslich auch nicht anders äussern können, als mit den Mitteln der poetischen Phantasie.

Diese nun wird sich an das ihr Verwandte anlehnen. Doch bei der Deutung der Verwandtschaft der musikalischen Formen und der poetischen Bedingungen im Drama wird sie gerade auf die dadurch gegebenen Verschiedenheiten gerathen. Wer daraus auf die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdruckes schlösse, weil die Musik ja doch auf die verschiedensten poetischen Motive in paralleler Form reagirte, der würde sehr irriger Weise musikalischen und poetischen Ausdruck vermischen.

Was im poetischen Ausdruck Bestimmtheit ist, nämlich durch Begriffe bestimmte Rede, das ist es eben durchaus nicht im musikalischen, der gar keine Begriffe kennt. Die musikalische Bestimmtheit ist dagegen die seelisch zweifellose Wahrhaftigkeit des Gefühlsausdruckes an jeder Stelle, der an sich keine Zweideutigkeiten kennt, wie das Wort. Diese tief innerliche, auf dem Quellengrund der Empfindung ruhende Bestimmtheit des Ausdruckes kann durch die Betrachtung der einzelnen poetischen Beziehungen, wie wir sie hier vornehmen müssen, nur aus ihrer Ruhe aufgestört und gewisser-

maassen veräusserlicht werden, verräth uns aber gerade dabei die unendliche Kraft, welche nun als Vielseitigkeit der Poesie zu Gute kommt, indem diese, für das nur ihr eigenthümliche vielfältige Spiel der Begriffe und äusseren Beziehungen, nun an jeder Stelle das selbe aus der Tiefe der Gefühlswahrhaftigkeit quellende künstlerische Leben einer unwandelbar reinen Seele empfängt.

Diese Seele ist die Musik, und sie schafft mit Einem Tone, was hundert Bestimmungen der begrifflichen Rede nicht gleicherweise lebenswahr erschöpfen könnten. —

Es wird auch nicht an solchen Stellen mangeln, wo die Gefühlswahrhaftigkeit des musikalischen Ausdruckes in ihrer reinen Urkraft ausströmt, eben lediglich als naive melodische Empfindung, zumal bei ausserdramatischen, echt lyrischen Gelegenheiten.

15. „An Webers Grabe.“

Hier, wo der Trau-er stum-me Zäh - - ren flos-sen

The musical score for 'An Webers Grabe' is written in a minor key (three flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'H' and a quarter note 'i', followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

15. „Der Engel.“

dass wo bang ein Herz in Sor-gen schmachtet

The musical score for 'Der Engel' is written in a major key (three sharps) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'd' and a quarter note 'a', followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

So finden wir als weitere Parallele den Abstieg der Töne für den Ausdruck weinender Klage sowohl in jenem Chor „an Webers Grab“: „Hier, wo der Trauer stumme Zähren flossen, wo Liebe noch das Theuerste beweint“ (4. 9. 3. ff.), als auch in dem Liede „Der Engel“: „dass, wo bang ein Herz in Sorgen schmachtet vor der Welt verborgen, dass, wo still es will verbluten und vergeh'n in Thränenfluthen“. (1. 4. 1—2. 2. 1.)

An diesen Stellen, von der gleichen Konstruktion wie Empfindung, trat auch der gleiche musikalische Ausdruck in Melodik und Harmonik ein, obwohl mehr als ein Jahrzehnt zwischen den völlig selbständigen Schöpfungsmomenten liegen mag.

Wie nun aber die klagende Empfindung hier so unbedingt naturwahr ausströmt, unwillkürlich nimmt dieser Strom der Melodie doch auch wieder die Form eines bestimmten Bildes in unserer Phantasie an: die des Thränenstromes! Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, dass den Künstler selbst eben dieser natürlichste Ausdruck seelischen Schmerzes zu der schlichten Urform der Klage trieb, da ja doch die Motive des Schmerzgefühles und der Klagethränen ihm für diesen Augenblick völlig Eines waren. Zudem: was in der Wirklichkeit die Thräne, ist in der Kunst der Ton, also Beides wiederum Eines, für den Ausdruck des Schmerzes.

Wir begegnen übrigens diesem Thränen-Motiv auch im Drama, in dem 1. Aufzuge der „Walküre“, bei Siegmunds Erzählung von der traurigen Maid: „Mit wilder Thränen Fluth betroff sie weinend die Wal“, als vorübergehend angewandte Begleitungsfigur. (27. 1. 3.)

Harmonie und Rhythmus thun das Ihre, damit sich die schlichte Form der Melodie, oft nur leise gewandelt, zum Ausdruck der verschiedenen poetischen Momente eigne.

Wie anders, als bei den letzten, immer tief erregten, stark bewegten Beispielen, erklingt uns noch einmal, in friedlicher Ruhe, nur wie mit einem sanften Schleier jener zarten Schamhaftigkeit bedeckt, die sich dem Ausströmen der minnigen Gefühle einer jungfräulichen Seele beimischt, der Abstieg der Töne als der Liebesgesang Elsa's von der „Wang' in Lieb' erglüht“! (89. 2. 1/2.)

16 a. Rh.

Musical score for '16 a. Rh.' (Rhythm). It consists of two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a simple, rhythmic style with a focus on chordal textures and melodic fragments. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

16 a. L.

Musical score for '16 a. L.' (Lyric). It consists of two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of two flats. The music is written in a simple, rhythmic style with a focus on chordal textures and melodic fragments. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. Dynamic markings 'mf' and 'più p' are present.

Es ist eine ganz einfache Schlusswendung der lyrischen Melodie — nichts weiter. Der Musiker lacht, wenn man ihm sagt: das sei etwas! Aber wie innig und zart drückt gerade diese viel verwerthete musikalische

Form an dieser Stelle ganz allein eben das aus, was Elsa's Seele in stiller Nacht bewegt! Dieser Ausdruck ist das Etwas, was nicht wegzuleugnen und wegzulachen ist.

Eben noch hatte ihr Sang, in leiser Wallung einer tief innerlichen Sehnsucht, den kurzen schwärmerischen Aufstieg genommen: „wollt Kühlung nur gewähren“, der einer völlig anderen Motivwelt angehört; und nun deckt sich sogleich wieder darüber die sanft beugende Hand der „Ueberwältigerin“, der Obmacht der Empfindung, welche die Seele in Scham und Demuth zur Ergebung stimmt. Dies drückt nun hier der selig befriedigte, in die Empfindung hingegeben sich bettende Schluss des Gesanges aus. Aber eben diese Wendung führt uns zu unserem „Entsagungsmotive“ zurück, obwohl jetzt das Motivische vor dem Harmonischen zurücktritt, und wir aus der Empfindung schon wieder zur „Stimmung“ übergeleitet werden.

Das geschieht im „Rheingold“, dort, wo wir Freia vorhin in Scham und Schöne sahen, ergeben ihrem schnöden Loose, den Riesen zum Hortmaass zu dienen, und wo Fricka's Gesang: „Sieh, wie in Scham“ dann gleichfalls jene Schlusswendung der aus verlangendem Aufstieg sich ergiessenden Ergebungsmelodie annimmt: „Böser Mann! Der Minnigen botest Du das!“ (180. 3. 4—4. 2.)

Wie verschieden die Situation, der Ausdruck der Ergebenheit einer zarten weiblichen Seele ist dieser wesentlich harmonischen Parallele aus verwandter motivischer Grundform gemeinsam. —

Viel näher, bis zum deklamatorischen Wortausdrucke, rücken sich die Empfindungsgehalte zweier melodisch und harmonisch dem Vorigen verwandter Stellen, die wir eben deshalb hier gleich anschliessen wollen.

Wolfram vergösse im Dienste der kindlich reinen Jungfrau, deren Heiligkeit der Dichter ahnungsvoll vorempfindet: „sein letztes Herzensblut.“ (154. 5. 7/8.) Nicht anders wollte Lohengrin, im festen Glauben an Elsa's zweifellose Treue, sein Leben dem „Dienst des reinsten Herzens weih'n.“ (218. 8. 3. 2/3.)

Beide Stellen bilden, rein musikalisch betrachtet, wiederum die einfachen Schlusswendungen. Aber innerhalb dieser Wendung vollzieht sich ein lyrisch-dramatischer Ausdruck. Es ist ein entschlossener Aufschwung, der

16 b. T.

froh mein letztes Herzensblut!

16 b. L.

(dem) Dienst des treuesten Herzens weih'n!

zur hingebenden Weihe führt — der fromme Entschluss eines ritterlichen Männerherzens gegenüber der Heiligkeit reinen Frauenwesens.

Hier spricht der Parallelismus von Inhalt und Form mit voller Deutlichkeit überzeugend zu Jedermann. Dagegen lässt sich zu dem erstgenannten Paar noch ein anderes Beispiel stellen, das in einer kurzen parallelen Bewegung der Melodik mit gleicher Harmonie besteht, wodurch wiederum zwei ganz verschiedene melodische Themata an diesem Einen Punkte zum Ausdruck einer nahverwandten Empfindung dienen.

17. T. 17. W.

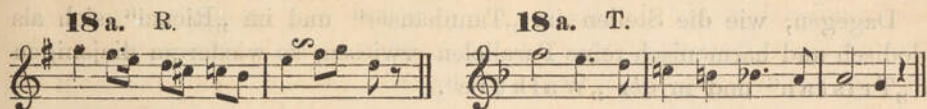
Im Nachspiele zum Gebete der Elisabeth (258. 4. 4.) taucht, wie ein Widerklang auf die demüthige Bitte der „würdigen Magd“ aus der frommen Seele des nachschauenden Wolfram, dessen erhabenes Preislied der „hohen Liebe“ auf, und die Melodik der Stelle: „Ich folg’ aus weiter Fern“⁴, dieser echten Dichter-Stelle und Stellung, sie zeigt uns in gedrängtester Form den Abstieg der Töne als Ausdruck der innig verehrenden Gefolgschaft edler Liebe.

Das Selbe vernehmen wir, wenn in der „Walküre“ jenes schon vorher mit unserem Grundmotive in Verbindung gebrachte, scheu-demüthige Hervortreten Brünnhildens vor den strafenden Walvater sich melodisch fortbildete zum Grollmotive des Gottes, wie wir es aus den früheren Scenen des 2. Aufzuges kennen.

Dieses scheint allerdings im „Entsagungsmotive“ zu wurzeln, erklingt hier aber wie gemildert, gesänftigt durch den Eindruck der edeln, geliebten Gestalt dieser „thörigen Magd“, die selber nur der reinsten Liebe gefolgt, dieses neuen Sternes am Himmel einer düster wehvollen Wotanswelt, dem der zürnende Gott nun doch tief ergriffen in das ruhig strahlende Auge schaut. Denn eben hierzu „erhebt sie sich allmählich bis zur knieenden Stellung“ und beginnt: „O sag, Vater, — sieh mir in’s Auge!“ (238. 2. 5. — 3. 7.)

Mit diesen letzten Verklärungen des Unterwerfungsmotives schliessen wir einen Hauptabschnitt des Kapitels, das sich mit ihm befasst, und gehen über zur Betrachtung derjenigen Parallelstellen, in denen der Abstieg der Töne nicht mehr Bedrückung, Beschränkung, Scheu, Demuth, kurz: die Ueberwältigung der Empfindung von Aussen her ausdrückt, sondern wo die eigene, der Seele innewohnende Empfindung sie übergewaltig mit fortreisst zur jubelnden Aeusserung ihrer ganzen, nimmer zu bergenden Fülle.

Hier treffen wir ein Urmotiv der Wagnerischen Melodik, das man in allen Werken wiederfinden kann. Wir wollen aber nur die hervorragendsten Punkte, an denen es erscheint, in Betracht ziehen.



Son-ne schön durch Wolken bricht

Ha, jetzt er-ken-ne ich sie wie-der

Bekanntlich ist die jubelnde Melodie im Duette des Holländers und der Senta ursprünglich aus den völlig aufgegebenen „Feen“ herübergerettet worden. (204. 5 ff.: „Begeistern wird auch ihn die Liebe, aus meinen Banden mich befrei'n!“) Es ist aber auch oft schon bemerkt worden, dass eben diese Jubelstelle im „Holländer“ („Was ist's, was mächtig in mir lebet, was schliesst berauscht mein Busen ein?“) in naher Verwandtschaft steht zu jenem Jubelsange des „Tannhäuser“: „Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt!“ (97. 1. 4.)

Stäts sind es Gipfelpunkte des Empfindungslebens. Schon Ada sieht die Befreiung durch Arindal's Liebe aus ihrer Verzauberung in kalten Stein voraus. Der Holländer erblickt seinen „Engel“, Senta ihres Retteramts Erfüllung nach weh- und sehnsuchtsvoller Zeit vor sich im hellen Hoffnungslichte. Tannhäuser schaut nach seinem Irren „in weiter, weiter Ferne“ die schöne Welt im Frühlingsglanze, die ihm — mit dem Namen der Elisabeth — die volle Befreiung der Seele zum reinen Liebesheile verheisst. „Frieden“ kündet sich beseligend an; die Sonne bricht durch die Wolken, und das Menschenherz jauchzt ihr zu, der herrlichen Hoffnung des Lebens, gläubig der Macht der Liebe!

Selbst im „Liebesmahle der Apostel“ findet das selige Gefühl des Hoffens auf den nahen Tröster, den Geist Gottes, keine andere Form: „Dich fühlen wir das Haupt umwehen!“ (56. 1. 1.) athmet die Frühlingswonne des Christenthums — Pfingstluft. —

Und so nun, weltlicher nur bewegt, grüsst auch Rienzi's Gesang den Frieden und den Frühling im befreiten Römerlande: „Wie Sonne schön durch Wolken bricht!“ (180. 3. 1.)

Es ist wahrlich, als ergösse sich aus dem Bruche starrer Eisesrinde der volle Strom des neuen Lebens in diesen Melodien vom Menschenherzen hervor in die weite, mit aufjubelnde Welt!

Wir wollen die eigenthümliche Wendung der selben Melodik im „Lohengrin“ nur streifen, welche dort, im Brautgemach, nur in dem Rahmen der Gesamtfiguration sich hält, darinnen aber auf die zarteste, wie zurückhaltende Weise, durch die sanfteren Gebiete des süßen Geheimnisses leitet: „Fühl' ich zu Dir so süß mein Herz entbrennen.“ (180. 5. 12.)

Dass das Preislied in den „Meistersingern“ des Gefühlsergusses im melodischen Abstiege der Töne sich nicht ganz ent schlagen konnte,

lässt sich ohne Weiteres begreifen. Jedoch wird hier die Melodik von der Form des Liedes so eigenartig bestimmt, dass der Parallelismus nur eben noch in jener Grundbewegung liegt. (267. 3.)

Dagegen, wie die Stellen im „Tannhäuser“ und im „Rienzi“ sich als melodisch und harmonisch reine Parallelen erwiesen, so wiederum diejenigen im „Tristan“ und in der „Walküre“.

Die absolute Hingebung der liebenden Seele Isoldens an die Ekstase der (unbewusst) „höchsten Lust“ (welche niemals sinnlicher, sondern stäts nur seelischer Art sein kann) -- sie ergiesst sich aus ihrem Urquell allertiefsten Leidens in die ungehemmte, nur immer neu wiederholte Tonfluth, die dann auch die endliche Verklärung der befreiten Seele als mächtiger Lichtstrom ohne Erdengränzen umrauscht. (250. 2. 2/3.)

Was dort als Entzückungs- oder Verklärungsmotiv, durchaus ekstatisch, durchgeführt wird, erscheint in dem Nibelungen-Werke, zunächst in der „Walküre“, als die plastisch festere, mehr vom Bewusstsein gehaltene und eines noch besonderen Aufschwungs fähige Figur der „Rechtfertigung aus der Liebe“, wie sie Brünnhildens herrlichen Gesang trägt: „Der diese Liebe mir in das Herz gehaucht“, und ihr hernach auch den göttlichen Schlummersegen singt. (246. 1. 1—3.)

Die Liebesbegeisterung ist Beiden gemeinsam. Aber es ist ein Unterschied zwischen dem innerlich schon von der Welt gelösten Weibe im weissen Gewande der keuschesten Liebesnacht, und der durch Zauber und Todesschlaf hindurch doch nur dem Leben, dem Menschensein selbst gewonnenen Walküre im festen Panzer der reisigen Jungfräulichkeit, den erst der Wecker erbrechen soll.

Der Unterschied der Empfindung, durch diese dramatischen Beziehungen bestimmt, drückt sich in der verschiedenen Formung der sonst so engverwandten, wirklich parallelen Melodien aus. Die Empfindung aber ist in ihrem Grunde, wie das Motiv, die Selbe: die Uebermacht der Liebe, die der Welt, die dem Gotte trotzen muss in edeler Hingabe des ganzen weiblichen Selbst.

Und nun erhebt sich diese Liebe über die Welt selber, wird zur himmlischen Liebe, und ihre Rechtfertigung ist eine That des mannhaften Glaubens. Dies Wunder vollzieht sich durch die göttliche Gnade. Wir haben es nicht mehr mit einem strafenden Gotte, einer feindlichen Welt zu thun. Es ist ein Asyl gefunden. Die Uebergewalt der Empfindung hat die höchste Kraft eines Aufbaues gewonnen. Indem sie sich niederwärts zum Irdischen ergiesst, wird sie nicht selbst herabgezwungen, sondern sie befruchtet das Irdische, sie gibt ihm ein neues, festes, unerschütterliches, ewiges Lebensgesetz, des Lebens in der Gnade.

Diese fruchtbare Empfindung erwirkt aus dem Gesamtausdruck die Form eines selbständigen Motives — das des Gnadenglaubens —, welches

nun parallel auftritt in den beiden Werken, die solchen Glauben bekennen: „Tannhäuser“ und „Parsifal“.

18 b. Tr.

Musical score for '18 b. Tr.' (Trombone). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes with a descending contour. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

18 b. W.

Musical score for '18 b. W.' (Wagner). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The treble staff features a melody of quarter notes. The bass staff has a more complex accompaniment with chords and tremolos, marked with 'ppp trem.' and 'p'.

18 c. T.

Musical score for '18 c. T.' (Trombone). It is a single treble clef staff in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes.

Der Gna - de Wun - der Heil!

18 c. P.

Musical score for '18 c. P.' (Piano). It is a single treble clef staff in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes.

Der Glau - be lebt, die Tau -

„Der Gnade Wunder Heil!“ singen die jüngeren Pilger mit dem grünenden Stabe des Heiles am Schlusse des „Tannhäuser“. (291. 2. 1/2.)

„Der Glaube lebt!“ erklingt es in den selben Tönen aus der Höhe des Gralstempels, der sich im „Parsifal“ auf dem Grunde dieses Gnadenglaubens erhebt. (66. 1. 4/5.)

Hier nun ist die Demuth der unterworfenen Seele zur Freiheit der Weltüberwindung geworden; und wenn am Schlusse des „Parsifal“, nach der Rückkehr des blutenden Speeres, wie dort des blühenden Stabes, das selbe Glaubensmotiv in selig verschlungenem Reigen seine schwebenden Lichtmassen unter heiligem Harfenklang über alle gläubige Welt weithin belebend auszuströmen scheint mit der Erlösungskunde ohne Gleichen — ein Ostergruss, ein „Christ ist erstanden aus der Verwesung Schooss“ als Seligkeitsjubel der edelsten Gemeinschaft menschlicher Seelen —: dann ist es uns wohl, als wäre jene höchste Verklärung der in's Unbewusste hinsterbenden Isolde doch nun erst zu ihrem wahren Licht und Heil erstarkt,

die dort nur im Sterben erlöste Kraft des Leidens durch die Liebe nun hier gesteigert zur Kraft des Leben wirkenden Glaubens an die Gnade, unter den selben Strömen unendlichen Lichtes, die aber nicht mehr einer ewigen Nacht geheimnissvoll entquellen, sondern dem Urquell alles Lichtes in seiner offenbarten Gottesherrlichkeit. Es ist die aus der Höhe gewonnene Kraft, die zum Eigen der Menschenseele in ihrer innersten schöpferischen Tiefe geworden; und nur aus dieser Tiefe hervor brach auch die gewaltige Kunde solcher wahrhaft religiösen Musik. —

Doch noch fesselt uns die Erde und locken uns irdische Liebesweisen!

Ehe wir zu den Parallelen übergehen, die uns im Aufstiege der Töne die Empfindungen des Sehns und des Sieges zum Ausdruck gebracht zeigen sollen, müssen wir noch das Zwischengebiet durchschreiten, wo Ab- und Aufstieg sich zu einer wogenden Figur verbinden, welche die eigentliche Ausdrucksform für die in sich selber schwelgende Liebeseligkeit ist.

Als reinmelodischer Empfindungsausdruck im schwungvollen Fluge des innigsten Liebesgesanges erhebt sich die tönende Woge dieser Figuration unverkennbar parallel geformt aus den entzückten Herzensergiessungen der beiden zur ersten Liebe erwachten Jungfrauen Elisabeth und Elsa.

19. T.



19. L.



Der kindlich ahnungslosen Seele, die nur eben das staunende Auge aufgethan vor dem Wunder festlich erstrahlender Wirklichkeit irdischen Glückes, entringt sich bei dem ersten und einzigen Zusammensein mit dem Manne, der ihr die Liebe genannt, das jubelnde Wort: „Von Wonne-glanz umgeben, lacht mir der Sonne Schein!“ (123. 4. 5. — 3. 4.) Ihres Glückes reines Bild findet ihr keuscher Blick dort oben im ewigen Himmelslichte. —

Dem im endlich errungenen Besitze beseligten Weibe, das „zum ersten Mal allein“ mit dem tiefbewusst Geliebten in trauester „Liebesstille“ ihm hingebungsvoll in das lichte Auge schaut, dessen zweifellos wahrhaftiger Strahl ihr einzig die Sonne ihrer neuen Welt bedeuten soll, entströmt das von übermächtigem Empfinden zwischen demüthigem Empfangen und stolzem Besitzen hingerissene Liebesbekenntniß: „Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen.“ (182. S. 1—3.) Ihres Glückes Maass

verschwindet ihr im reinentbrannten Gefühle innig-gegenwärtiger Herzensgluth. —

Dies war Gesang, ausgebildeter Gesang, und nur Gesang, mit seinen weitausholenden, vollathmigen melodischen Zügen. Anders, intimer, flüssiger gestaltet sich die wogende Bewegung des Auf und Ab in einer ursprünglich orchestralen Form, welche, erst danach von der Stimme lyrisch aufgenommen, ein eigenes Motiv im Gesamtgewebe eines grossen Werkes werden sollte.

20. Tr.

Musical score for '20. Tr.' (Tristram). The score is written for piano (pp) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble staff with triplets and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

20. M.

Musical score for '20. M.' (Meistersinger). The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble staff with triplets and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

So sehr unmittelbar der Empfindung entquollen ist gerade diese melodische Form, dass man auf den Gedanken gerathen konnte, sie sei dort, wo sie in den „Meistersingern“ eben mit bestimmt motivischer Bedeutung reichlich auftritt, nichts Anderes als ein „Zitat“ aus dem „Tristan“, gleich jenem berühmten im 3. Aufzuge beim Hans Sachs.

Dem ist nun aber durchaus nicht so — obwohl auch jenes wirkliche Zitat gar nicht hätte eingeführt werden können, wenn nicht dieser parallele Empfindungsausdruck beide Werke schon im Innersten verbunden hätte.

Im „Tristan“ wie in den „Meistersingern“ ist die motivische Bedeutung dieser Form eine ganz selbständige, durch das Drama bestimmte; und zwar im „Tristan“ keine andere als die schon vorher betrachtete Entzückungs- oder Verklärungsmelodie, welche zuletzt der Auflösung alles Menschenleidens in die unbewusste Natur den höchstgesteigerten Ausdruck gibt ursprünglich jedoch der Menschenseele in ihrer höchsten Lebensäusserung selbst als wortlos seligste Liebesmelodik entströmt. (153. 2. 4/5.)

In den „Meistersingern“ dagegen geht die Melodie von der Natur-empfindung wie von dem Leben der Natur selber aus: im ersten grossen Lenzesgesange Walthers vor den Meistern. (45. 2. 4.) Dort das „endlos — ewig — einbewusst“ der liebenden Seelen, die „selbst die Welt“ sich fühlen — hier des „tosenden Jubels Gedränge“, womit des Frühlingswaldes tausendfacher Weckruf den Widerhall der Liebe im einsamen Menschenherzen erst hervorlockt.

Aber die melodische Bewegung, die im „Tristan“ mit grossartigem Zuge, in den „Meistersingern“ mit bunter Lebendigkeit, die selbe Grundempfindung des höchsten Lebensgeföhles, in Liebe und Lenz, ausdrückt, sie ward dem Künstler zur formalen Parallele, weil er eben „sang, wie er musst“, und das Muss des echten künstlerischen Schaffens gerade den tiefinneren Zusammenhang der Dinge noch vor ihrer Entwicklung in der dramatisch-symbolischen Darstellung bereits musikalisch offenbart.

Denn allerdings sind ja Naturseele und Menschenherz im Grunde Eines. Jene kommt in Diesem zur Empfindung ihres Wesens und Willens. Wenn im Drama dort die empfindenden Herzen wieder in das Unbewusstsein der Natur heimkehren, hier die unbewusste, nur lebende und nur träumende Natur im Menschen ihrer selbst bewusst wird als Liebesmacht: so spricht sich darin nur jene Ur-Einheit aus, die zuletzt auch den Menschen sein höchstes Amt erfüllen lässt: die mitleidvolle Befreiung der Natur zur Theilnahme an der Gottesgnade in seiner eigenen Erlösung.

Dies ist Tristan und Isolden noch nicht möglich. Dies erreicht Walther nur erst im symbolischen Spiele der schönen Kunst, die ihm Lenz und Liebe vereint im Liede. Erst im „Parsifal“ erleben wir diesen höchsten Sieg, im Charfreitagszauber, von ganz anderen Melodien gefeiert.

Uebrigens nähert sich an einer Stelle des letzten Gesanges der Isolde die grosse Form ihres Verklärungsmotives unter dem fortreissenden Einflusse der Alles auflösenden Empfindung von der Heimkehr der Seele in die Natur, „in des Weltathems wehendes All“, besonders auffällig den lebhaft wogenden Naturstimmen in Walthers Heimathswald: „Wie sie schwellen, mich umrauschen — soll ich athmen, soll ich lauschen?“ (249. 2. 1.) — ja, das klingt schon in den Worten des Gedichtes an jene Verse Walthers an: „Es schwillt und schallt, es tönt der Wald von holder Stimmen Gemenge!“

Das ewige Leben der Natur, wie es das Menschenherz sympathisch ergreift und in seinen mütterlichen Liebesreigen hineinzieht, es legte dem Dichter die verwandten Bilder und Worte in die singende Seele; und als nun der Dichtersang zu lauter Musik erscholl, da ward auch dem melodischen Flusse der Töne die selbe Form zu Theil, wie dem sinnvollen Gefüge der dichterischen Phantasie. —

Die kürzeste, zum Typus konzentrierte Form der Verbindung von Ab-

und Aufstieg der Töne ist eben deshalb auch ein besonders vorherrschendes, ein Lieblingsmotiv des wesentlich Typen schaffenden Künstlers geworden.

21. W.

Musical score for '21. W.' (Wald). It consists of a single system with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and features a prominent upward melodic line. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

21. Tr.

Musical score for '21. Tr.' (Tränen). It consists of a single system with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The melody in the treble clef is marked with a *mf* dynamic and features a long, sweeping melodic line with a fermata over the final notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

21. M.

Musical score for '21. M.' (Mutter). It consists of a single system with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The melody in the treble clef is marked with an *espressivo* dynamic and features a more active, rhythmic melodic line. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

Eine einzige Welle ist es, wie ein schlichter Naturlaut, aber ein Naturlaut, der mehr als alle seine Herkunft aus dem fühlenden Menschenherzen verräth. Er ist zugleich eine Urform des Gesanges, der Beschwingung menschlicher Seele zum melodischen Ausdruck. In einer Zeit, die für die neue Melodik der Musik als Ausdruck noch gar kein Ohr hatte, drang doch diese Urform schon dergestalt bestimmend durch, dass man vermeinen konnte, der neue Meister habe überhaupt gar kein anderes melodisches Motiv zu erfinden gewusst. Gerade diese Bestimmtheit des Ausdrucks galt für Armuth und weckte den Spott.

Wir, die wir es allgemach gelernt haben, diese Dinge mit Ernstern ernst zu nehmen, wollen hier nur einige Stellen anführen, die uns wirklich Parallelen des Empfindungsausdruckes zeigen.

Da müssen wir ausgehen von der Verwendung jenes melodischen Typus als dramatisches Motiv im „Ringe“, zunächst als Liebesmotiv der Wälsungen in der „Walküre“. (49. 5. ff.) Auch hier schon — das ist gleich zu bemerken — dient es als Ausdruck eines Tönenden: „O holdeste Laute, denen ich lausche!“ (61. 2. 3/4.)

Diese weltbekannte Figur der Liebesseligkeit taucht aber auch im „Tristan“ auf, dort gerade, wo Isolde ihrer Liebesseligkeit den feiernden Ausdruck eines Gesanges gibt, des Preisgesanges auf Frau Minne: „Des kühnsten Muthes Königin!“ (96. 1. 5.)

Was dort im „Ringe“ ein dramatisches Gesangsmotiv, scheint hier nur eine musikalische Verzierung der Begleitung. Aber eben die motivische Verwendung der selben Figur mahnt und lehrt uns, dass wir es nirgends mit Verzierungen, sondern überall mit Ausdruck zu thun haben.

Nichts Anderes drückt denn auch im „Tristan“ diese musikalische Wendung der melodischen Gesamtbewegung aus, als wie im „Ringe“ das plastische Motiv: die frohlockend innige Erregung liebender Seele. Sehnsucht und Hingebung verschmelzen dabei zu Einer Empfindung, gleichwie Auf- und Abstieg der Töne zu Einem melodischen Typus.

Kein Wunder, dass wir die selbe Liebesweise auch in den „Meistersingern“ vernehmen, und oft vernehmen, und in den verschiedensten Beziehungen vernehmen, gemäss der Buntheit des Lebens in jener menschlichen Sphäre und nach der Vielthätigkeit der durcheinander spielenden Motive, die doch allesammt unter dem Koboldzauber des Liebesspieles stehen.

Man erinnere sich nur an David's erste Deutung der Meistersingerschaft: „Wer — aus Tönen fügt — eine neue Weise.“ (45. 2. 3/4). Da thut die „fügende“ Macht gleich „Nam' und Art“ uns kund: es ist die Liebe, welche den Mann zum Dichter, den Dichter zum Sänger, den Sänger zum Meister und Sieger macht.

„Die kenn' ich nun auch — seit dieser Nacht!“ spottet Walther lächelnd in der selben Melodik seiner eigensten Liebessangesmacht über die „ander'n Wort' und Weisen“, die man nach Meister Sachs' Scherzwort für den „liebseligen Ehestand“ fand. (257. 2. 4.)

Eva aber, die Jungfrau, in der Seligkeit ihres Liebesmorgens, sie nimmt alle Lehre und allen Scherz, die dieses Werk so wunderlich neckisch durchweben, in die volle Verklärung ihres reinen Glückes auf, wenn sie die grosse Harmonie des Quintetts einleitet mit dem gleich tönendem Sange: „Deutung euch zu schulden — selig-süss Bemühen“ (318. 2. 2/3) — worauf dieses Bemühen alsbald das Herz sich leicht macht in „einer Weise mild und hehr!“

Diese „Weise“ nun, der Anfang des Preisliedes selber, zeigt uns nur eine Umkehr jenes Typus zur selbständigen Melodie eines „morgentlichen“ Athemzuges aus tiefer Sängerbrust. Damit setzt dieses Lied melodisch ein. So holt es der „schöpfende“ Sänger aus seiner träumenden Seele hervor.

Ja, so hatte auch schon Walther's erster Werbesang „Am stillen Heerd zur Winterszeit“ sich eingeführt mit der schlichten Tonbewegung, die dem melodischen Typus zu Grunde liegt, und die wiederum dem ersten Sange Lohengrin's an seinen Schwan vollkommen treu entspricht.

Heimathklänge — Liebestönen!

Wer will hier von Anklängen, Imitationen, Zitaten, oder gar von Monotonie der Erfindung reden? — „Orphische Urworte“ der Empfindung sind es, und Wer sie fand, war der grosse Musiker, — Wer sie so viel-

Seufzer des „Tannhäuser“ gemahnen: „denn in Zerknirschung wollt' ich büssen“. (269. 2. 3.)

23. T.

Musical score for '23. T.' (Trio). It consists of a single system with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a slur over the notes 'bü' and 'ssen'. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment.

23. Tr.

Musical score for '23. Tr.' (Trio). It consists of a single system with a treble and bass clef. The treble clef part features a more complex melodic line with many accidentals and a slur. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with some triplets.

Wie dort die Umkehr des Sehnsuchtmotives schon das Blickmotiv andeutete, so ist auch hier dieser Bussseufzer der seelische Ausdruck eines sehnsüchtigen Blickes, der nach Erlösung sucht im Auge des Weibes: „um meines Engels Thräne zu versüssen“.

Der leidensvolle Wille sehnt sich nach seiner Erlösung durch die lichte Kraft des Intellektes — würde der Philosoph sagen. Doch ohne alle Philosophie, einfach den Tönen lauschend, muss man bekennen, dass das menschliche Sehnen an beiden Stellen, und zwar hier besonders durch die harmonische Uebereinstimmung, den selben Ausdruck gewonnen hat, weil der musikalische Künstler dabei dem gleichen seelischen Motive folgte: der „Sehnsucht nach dem Heil“.

Die sich anschliessende zweite Durchführung des Sehnsuchtmotives, die mit jener schwungvollen Umkehr ihres ersten Einsatzes anhebt und eben dadurch an das Blickmotiv erinnert, hat eine grosse Schuld auf

24. T.

Musical score for '24. T.' (Trio). It consists of a single system with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a slur. The bass clef part features a complex accompaniment with many triplets and a dynamic marking 'p'.

24. Tr.

Musical score for '24. Tr.' (Trio). It consists of a single system with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a slur. The bass clef part features a complex accompaniment with many triplets and a dynamic marking 'p'.

sich geladen. Weil sie den Leuten in den Ohren klang, die nur obenhin zuhören, so galt ihnen die neue Venusberg-Szene im „Tannhäuser“ kurzweg für „Tristan-Styl“. Denn eben diese Form des umgekehrten Einsatzes kehrt hier thematisch wieder, um den Reigen der Grazien ausdrucksvoll zu begleiten, der den geheimnissvollen Sinn des Bildes von der Entführung der Europa als eines Werkes der Liebe deuten soll. (31. 1. 1. ff.)

Die triolisch bewegt pulsirende Begleitung tritt auch im „Tristan“ auf, wenn jene Form des Sehnsuchtmotives im Zwiesgesange ekstatischer Liebesseligkeit wieder ertönt: „Welten entronnen, du mir gewonnen“. (74. 2. 1—3.)

Das Gefühl ist Bild, Gestalt, Leben geworden, und die musikalische Ausdrucksform ist in beiden Fällen des „Welten-Entrinnens“ ein Liebesmotiv, dessen Typus jedoch weniger die aufsteigende Sehnsuchtsfigur, als wie gerade der schwingvolle Einsatz, wieder der tiefe Athemzug ist, der sie erst aus den geheimsten Gründen des Menscheninneren hervorzuheben scheint. —

Im „Tannhäuser“ wird das Sehnsuchtmotiv, wie wir sehen, als ein Motiv der Bakchantinnen hervorgeholt mit jener selben äusserst ekstatischen Bewegung, jenem scharf akzentuirten Aufschwunge, der sich Anfangs, im Bakchanal, dem dionysischen Gesamtgestus des berauschten Heeres dieser liebesseligen Berggeister plastisch angeschlossen hatte. (20. 3. 2/3.)



Zarter tritt es hernach im Reigen der Grazien auf, beruhigter, veredelter. (31. 2. 1/2.) So finden wir es dann auch an einer dritten Stelle des „Tristan“ wieder, der doch sonst in seiner unvergleichlichen Innerlichkeit diese wie welterobernd und himmeltrotzend aufzuckende Gebärde der höchsten ekstatischen Aeusserung nicht kennt.

Erst im allerletzten Takte des Werkes, (250. 5), als das Sehnsuchtmotiv, das es bis dahin durch alle Seelenphasen des Liebespaares durchwaltet und durchwebt hatte, endlich wie erlöst vom Erdenstaube, verklärt, befreit, erhoben zum Ewigen, völlig und für immer uns entschwebt: da gewinnt es auch diesen letzten, allerhöchsten Aufschwung. Aber er hat nun nichts von der leidenschaftlichen Ekstase eines sinnlichen Aufschrei's, wie im Bakchanal. Er ruht schon im reinen Frieden jenes höchsten Seins,

das unserer Lichtwelt, sammt unserem irdischen Liebesbewusstsein, die Nacht und das Nichts bedeutet.

Nun sei es uns freundlich gestattet, zum Aufschrei und zum Aufschwung noch einen gar zarten Aufblick zu fügen, der weder leidenschaftliche Daseinslust noch weltüberwindendes Erlösungssehnen in sich schliesst, sondern nichts als die ängstliche Sorge eines liebenden Mädchenherzens ausdrückt: „So sagt mir doch an, ob Keinen der Meister zum Freund er gewann?!“

Eva's zartbewegtes Frage-Motiv ist es, das sich hier (158. 2. 1/2) aus einem drängenden Sehnsuchtsaufstiege bänglich losringt — und diese schlichte Zusammenfügung ergibt für uns die offenkundige Parallele zum wilden Bakchantinnen-Gestus, zum edelschönen Liebesreigen der Grazien, zur Erlösungsmelodie des verklärten Geistes tragischer Minne.

Es ist ein und der selbe Geist des Sehnsens, der sich musikalisch so und nicht anders an diesen so verschiedenen Stellen, mit so verschiedenem aufsteigenden Charakter, dennoch jedesmal im nämlichen Grundtypus des musikalischen Ausdrucks, und jedesmal mit gleich zweifelloser Bestimmtheit äussern musste. Eine Welt des Ausdruckes entfaltet sich dergestalt, vom Venusberg über Kareol bis heim nach Nürnberg, aus dem selben allumfassenden Keim. Das ist das Geheimniss und das Wunder, das die eigentliche Schöpferkraft der Musik.

Ursprüngliche Völker, nachsinnend über das Geheimniss und das Wunder alles Werdens, fanden dafür den Begriff des Wortes: *Maha vakya* — *Honover* — *Logos* — das war den indischen, persischen, hellenischen Weisen die Urkraft der Schöpfung. Platon nannte es bereits ein Bild: *eidos* — die Idee. Die symbolische Sprache unserer Kunst gibt uns dafür ein redendes Gleichniss in den also entwicklungs- und bedeutungsreichen musikalischen Ausdruckstypen, die dann gleichfalls zum Bilde, zur Gestalt, und auch zum Worte werden in der vollen Idealität des Drama's. —

Wir beschliessen die Betrachtung des Empfindungsausdruckes mit wenigen Worten über die beliebte Form des triumphirenden Aufstiegs, der überall Siegesmotive bildet.

Der Typus der „Fanfare“ ist es, der wie ein Wort aus der Volkssprache, das der Poet ausspricht, in das Kunstwerk des Musikers als ursprünglichster und charakteristischster Ausdruck für die Siegesempfindung einklingt. Ihm aber kommt auch dieser Ausdruck nicht etwa von Aussen her, aus jener Luft gegriffen, in der er liegt und fliegt. Er entsteht ihm vielmehr gleichfalls nur aus seinem eigenen Werke, aus dem dort herrschenden Ausdrucksschatze, womit er die höchsten Anforderungen der Dichtung bezahlen kann.

Dies ist für uns interessant an folgenden Beispielen zu beobachten.

26 a. M.



26 a. S.



Der Triumph des Nibelungen, der sich an Alberichs Herrscherthum schon im „Rheingold“ angeschlossen, den wir hier in jener Form anführen, die er im „Siegfried“ annimmt, als Alberich dem Walhallherrscher gegenüber mit dämonischer Wildheit trotzig droht: „Der Welt walte dann Ich“ (130. 4. 5/6.): er ist motivisch betrachtet nichts Anderes als das gute Eigen dieses Walhallherrschers selber, der denn auch mit erhabener Gelassenheit den Wuthausbruch des dunkeln Kobolds der Tiefe mit anhört. Zur himmlischen Wolkenburg, nach Walhall empor weist jener Fanfarenklang, zu dem heiligen Heim der Helden, das Alberich stürmen will „mit Hella's Heer“. Zum Walhall-Motive gehört auch die Grundform der Fanfare, der Aufstieg der Töne, das Siegesmotiv.

Wie nun hier ein boshaft niedriger Erdendämon dem höchsten Gotte entgegentritt, indem er dessen stolze Erhabenheit über der Welt höhnisch zum Ziele seines eklen Vernichtungsbegehrens, seiner goldgierigen Beutelust erniedrigt: so sehen wir auch Beckmesser's dämonisch angelegte Natur des gleichen Fanfaren-Motivs sich eifernd und keifend bedienen, als Jener dem ebenso gelassen und überlegen wie Wotan ihm entgegnenden Hans Sachs die eiteln Vorwürfe seiner eigenen niederen Sinnesweise macht: „Dass sich Herr Sachs erwerbe des Goldschmieds reiches Erbe.“ (239. 3. 1—3.)

Und siehe da, diese Fanfare der Selbstblamage, die gleiche, welche sich Alberich aus dem Walhallthema stahl, auch Beckmesser stibitzt sie, wie das verhängnisvolle Gedicht, aus fremdem Besitz: aus dem Himmels-thema des Sachs!

So dürfen wir wohl jene bis an das Erhabene streifende Melodik des Schusterliedes, des „Gassenhauers“ nennen, die auch im „Wach auf“-Chore wiederkehrt, die aufsteigende Sonne zu grüssen, — jene Töne, die uns den sinnenden Dichter „auf wolkigen Höhen“ zeigen, vom „Engel“ emporgeführt zur weiten, reinen Schau über die tiefe, wirre Welt der Alberiche und Beckmesser: „Doch wenn mich Der im Himmel hält, dann liegt zu Füßen mir die Welt. (185. 1. 3—2. 3.) —

In einem weiteren Sinne wäre dies schon eine Situations-Parallele; und noch mehr gilt das von einer nur wenig veränderten Form der selben Fanfare, die als Empfindungsausdruck in der „Walküre“ das siegesstolze Heldenthema der Wälsungen bildete (43. 1. 2—4), während es schon

im „Lohengrin“ (97. 2. 4/5) der stolzen Freude Elsa's an ihrem geheimnissvollen Bunde mit dem herrlichsten Siegeshelden frohlockend-glänzenden Ausdruck gab.

26 b. L.



26 b. W.



26 b. M.



Der akkordliche Zusammenklang verleiht an beiden Stellen dem parallelen Thema noch den besonderen Charakter eines Liebesmotives, eines Jubels aus bräutlich sich einigender Seele.

Doch dies ist nicht die Situations-Parallele. Diese verbindet vielmehr jenes Elsa-Motiv wiederum mit den „Meistersingern“, wo es zu fast dem nämlichen Sprachausdrucke einer Aufforderung zur Theilnahme am freudigen Feste des Liebessieges erklingt.

Elsa sagt zu Ortrud in diesen Tönen: „Geschmückt mit prächtigen Gewanden sollst du mit mir zum Münster gehn.“ (97. 2. 3—3. 4.) Und wie spricht doch Hans Sachs zu seinem braven Buben? „Heut auf die Wiese begleitest Du mich: mit Blumen und Bändern putz' Dich fein; Du sollst mein stattlicher Herold sein!“ (245. 1. 3/4.)

Was dann erschallt, ist zwar nicht die selbe melodische Form, keine äusserlich genau entsprechende Parallele, und doch der gleiche Typus, der grundverwandte Ausdruck, recht solch ein „Wort“, das der Laie mit Kopfschütteln als dem andern „grundverwandt“ bezeichnen hört. Und doch, man möchte wetten, auch der Laie merkt unwillkürlich die Verwandtschaft.

Nur, wenn er in's „Nachdenken“ kommt, fühlt er sich verpflichtet, sie abzuleugnen, weil die Noten nicht stimmen wollen, und er schiebt wohl unseren „Irrthum“ auf die irreleitende Verwandtschaft der „Situation“. Denn, so sagt er wohlweise: „die Stelle in den „Meistersingern“ enthält nichts als die Meistersinger-Festfanfare“.

Ja, eben darum!

Diese Fanfare „erfand“ das Genie, weil sie Urwort, Urtypus war für den ganzen Ausdruckskreis der Siegesmotive. Erst das „Bild“ zum „Worte“ gibt dann die Situation. —

Niederdeutsch und Alldeutsch.

Von Dr. Theodor Jaensch.

„Von der Maas bis an die Memel,
Von der Etsch bis an den Belt!“

Ueber die diesjährigen Bayreuther Festspiele erschien kürzlich in der „Gartenlaube“ aus der Feder Frau Ida Boy-Ed's ein Aufsatz, worin die Verfasserin Klage darüber führte, dass so viele „ausländische Darsteller“ zu dem rein deutschen und dem Deutschthume dienenden Unternehmen herangezogen worden seien. Prüfen wir diese Klage aber näher auf den Sachverhalt, so finden wir darin wörtlich unter Anderem folgende Auslassung:

„Man muss gestehen, dass zum Beispiel eine Lohengrin-Vorstellung, in welcher ein Belgier den Lohengrin, eine Amerikanerin die Elsa, eine Engländerin die Ortrud, ein Rumäne den Telramund singt, etwas sehr Eigenthümliches ist.“*)

Diese Fassung des Vorwurfs beweist zur Genüge, wie selbst hier die Wagnerische Grundfrage „Was ist Deutsch?“ unbewusst in völlig unzulänglichem Sinne beantwortet wird, ja, in dem unzulänglichsten, der möglich ist: im behördlich-zeitpolitischen. Man bedenke nur, dass es sich dabei um das Gebiet deutscher Kunst handelt, also um das Gebiet, auf dem deutsches Empfinden doch wahrlich am wenigsten eingeschränkt von staatlicher oder amtlicher Abgrenzung zum Ausdrucke kommen dürfte! Die Verfasserin bezeichnet kurz vorher den Lohengrin selbst als „des Meisters deutschestes Werk“ und hat damit bereits diese Schranken durchbrochen; sie ist sich aber offenbar nicht völlig klar über ihr eigenes Empfinden geworden, denn sonst hätte sie, wenn schon nicht die Angelsachsen, so doch mindestens einen „Belgier“, der den Lohengrin spielt, aus einer Aufzählung „ausländischer Künstler“ weglassen müssen. Wenn

*) NB. Besonders, wenn diese Persönlichkeiten wirklich gut singen! Die Redaktion.

„belgisch“ und deutsch“ sich ohne weiteres ausschliessen, dann ist „Lohengrin“ wahrlich auch kein deutsches Werk, denn er spielt ausserhalb der Grenzen des gegenwärtigen Kaiserreiches: im heutigen Belgien, so dass der „Belgier“ doch schliesslich gerade als „Ausländer“ seine Berechtigung hätte. Aber für eine unverfälscht und unbeschränkt deutsche Auffassung ist etwas ganz Anderes maassgebend: „des Meisters deutsches Werk“ spielt auf vlämischen, also nieder-deutschem Boden, zu Antwerpen, an der Schelde. Und wie sagt König Heinrich, der dorthin gekommen, um als deutscher König die „Männer von Brabant“ zur Heeresfolge aufzufordern?

„Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr' zu wahren;
Ob Ost, ob West, das gelte Allen gleich,
Was deutsches Land heisst, stelle Kampfes-Schaaren;
Dann schmäht wohl Niemand mehr das deutsche Reich.“

Und die Männer von Brabant geben „Fried' und Folge dem Gebot“, wie — Ernest van Dyck, der „ausländische“ Künstler, von dem Frau Ida Boy-Ed nachträglich doch wiederum nichts Geringeres zu sagen weiss als: „Ernest van Dyck zwar möchte beinahe (?) als naturalisierter*) Deutscher gelten, wenigstens ist er dem Geheimniss der deutschen Seele so nahe gekommen wie möglich.“ Gleichviel wie weit im vorliegenden Falle dies Wort berechtigt gewesen sein mag oder nicht, wir halten uns nur an den Gedanken und sagen: Wer der deutschen Seele wirklich nahe kommen will, der muss selbst eine deutsche Seele haben! Könnte uns aber dies bei einem echten Nieder-Deutschen verwundern? Ist nicht das Nieder-Deutsche heut zu Tage gerade das Reinst-Deutsche, das echtste, unvermischteste Deutsche? Zeigt nicht der eben berührte Eingang zum Lohengrin unverkennbar auch des Meisters all-deutschen Standpunkt mit besonderer Beziehung auf das Land, wo Maas und Schelde fliessen, das deutsche Niederland? Und ist Siegfried, der „Held aus Niederland“, kein Deutscher?

Wir haben zur Zeit besondere Veranlassung, solche Betrachtungen an zu stellen und namentlich auch im Bereiche deutscher Kunst zu pflegen. Dort, wo des Schwanenritters Nachen der bedrängten Herzogin von Brabant zur Hilfe und Rettung erscheint, zu Antwerpen, ward erst vor Kurzem, gegen Ende voriges Jahres, eine neue vlämische Opernbühne begründet und mit dem deutschesten Werke jenes Künstlers eröffnet, von dem der

*) Es ist bezeichnend, dass dieser landläufige Ausdruck sehr häufig zur Bezeichnung des Gegenteils dessen gebraucht wird, was er besagt. Ein Chinese oder Neger, der das Staatsbürger-Recht des Deutschen Reiches erlangt und nun — wider Natur — amtlich als Deutscher gilt (also eigentlich de-naturiert wäre), wird als „naturalisirt“; also als eingearbeitet, statt ent-artet, bezeichnet. — Ebenso wenig passt die Bezeichnung übrigens etwa auf den im Reiche eingebürgerten Deutschösterreicher, der nicht „Deutscher werden“ konnte, weil er es schon vorher war.

Schöpfer „Lohengrins“ sagte: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du!“ Es war Webers „Freischütz“, der in vlämischer Mundart, unter dem Titel „De Vrijschutter“ (sprich „Freischütter“), als erstes Werk auf dieser Bühne aufgeführt wurde. Wenn jemals, so darf dies jetzt als ein Zeichen der Zeit aufgefasst werden, da diese Bühne ja ausdrücklich dem niederdeutschen Volksthume dienstbar sein soll; und die diesjährigen Bayreuther Lohengrin-Aufführungen dürfen als willkommene Antwort darauf gelten. Die Vlamen regen sich wacker und haben sich ihres Deutschthums besonnen, auf allen Gebieten. Es ist Zeit, dass sich im übrigen Deutschland grössere Theilnahme dafür zeige. Dass diese noch grossentheils so gering ist, rührt wesentlich von der Unkenntniss her, die sich in Folge der schon so lange dauernden staatlichen Trennung der Niederlande vom Mutter-Reiche hinsichtlich ihrer stammesthümlichen Beziehungen zum grossen deutschen Volke festgesetzt hat, stets genährt durch die Schranken, die, in enger Verbindung damit, das Hochdeutsche bei seinem Vordringen aus Süd- nach Nord-Deutschland gerade an unseren nordwestlichen Marken gefunden hat. So hat sich auf dem gesammten Gebiete hochdeutscher Schriftsprache eine Art Glaubenssatz gebildet, wornach eine besondere niederländische Nation entstanden sei, ein besonderes Volk mit besonderer Sprache, besonderen Eigenschaften des Gemüths und Geistes, das nicht mehr unter den Begriff „deutsch“ gehöre usw.; ja, seit dem Bestehen des Königreiches Belgien ist sogar die Meinung aufgekommen, es gebe einen nationalen Unterschied zwischen Holländern und Vlamen, zwischen „holländischer und vlämischer Sprache“, — während es nur zu viele Deutsche gibt, die von dem wirklichen nationalen und sprachlichen Unterschiede zwischen den beiden Hauptstämmen Belgiens, deutschen Vlamen und französischen Wallonen, Nichts wissen, — weil Belgien ja doch „Ein Staat“ sei! Die rein staatsthümliche Denkweise ist aber leider trotz allen nationalen Fortschritten in vielen Köpfen noch so eingewurzelt, dass die kurze seit 1866 verflossene Zeit für einen grossen Theil der neuen Reichsdeutschen hingereicht hat, um sie vergessen zu lassen, dass unsere innerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle lebenden Brüder auch Deutsche sind, — trotz der in diesem Falle vollständigen Einheit der Schriftsprache! Man sprach bald und spricht noch von „Deutschen und (?) Oesterreichern“, Deutschland und (?) Oesterreich, deutsch und (?) österreichisch, und besonders scharfblickende Leute haben sogar schon tiefgehende nationale Unterschiede zwischen „Baiern und Oesterreichern“ — also lediglich links- und rechtsinnischen Bajuwaren — entdeckt; als ob etwa seit jener Zeit dort die Kinder mit blau-weissem oder schwarz-gelbem Anstrich zur Welt gekommen wären!

Es ist kein Zweifel, dass politische Thatsachen einen gewaltigen Einfluss auf die Richtung des allgemeinen Denkens ausüben. Wo sie aber derartiger Begriffsverwirrung die Wege ebnen, wie in dem eben berührten

Falle, da beweisen sie doch nur die Macht des Irrthums, der auf der Macht der Denkräglichkeit und der Gewohnheit beruht. „Er liebt sich bald die unbedingte Ruh“ — der Philister nämlich; und er liebt sie ganz besonders in geistigen Angelegenheiten. Zwischen deutsch und reichsdeutsch zu unterscheiden, ist unbequem, macht Mühe und Kopferbrechen; die beiden Begriffe gleich zu setzen, ist viel einfacher, besonders wenn man selbst als Reichsbürger in der Wolle sitzt; lieber gibt man die Richtigkeit daran als die Bequemlichkeit: man ernent sich selbst also zum alleinigen „Deutschen“, macht die ausserreichsdeutschen Brüder zu Fremden im gemeinsamen Vaterlande, — singt aber bei Alledem ganz ruhig weiter: „Deutschland, Deutschland über Alles, von der Etsch bis an den Belt,“ obgleich doch bekanntlich die Etsch nach dieser „politischen“ Auffassung auch längst ein „fremder“ Fluss geworden sein müsste: und wundert sich, wenn Deutsche aus dem Etschlande das Lied mit singen wollen!

Hätten wir diese Beispiele nicht vor Augen, so würde die so viel verbreitete irrthümliche Auffassung des Verhältnisses zwischen deutsch und niederländisch als nebengeordneter, statt über- und untergeordneter, Begriffe viel geringerer Entschuldigung bedürfen. So aber beruht sie doch wohl in letzter Linie auf dem selben Grunde, der selben Bequemlichkeit, aus der immer wieder uns selbst empor zu rütteln wir uns ernstlich bemühen müssen, wenn wirklich noch einmal am deutschen Wesen die Welt genesen und die Frage „Was ist deutsch?“ eine zweifellose und Achtung gebietende Antwort finden soll.

Eine denkende Betrachtung muss tiefer gehen.

Dass dem Holländer und Vlamen Eigenschaften innewohnen, die ihn von anderen deutschen Stämmen deutlich unterscheiden, soll nicht im Geringsten geleugnet werden. Aber sie unterscheiden ihn von dem einen mehr, von anderen weniger, und es handelt sich dabei nicht um einen Unterschied zwischen niederländisch und deutsch, sondern um solche zwischen niederländisch und einzelnen anderen deutschen Stämmen; mögen diese inner- oder ausserhalb des Reiches leben. Jedesfalls ist der Unterschied zwischen Niederländern und manchen norddeutschen Stämmen des Reichsgebietes nur äusserst gering, stellenweise gar nicht bemerkbar, der zwischen vielen Stämmen innerhalb des geeinten Kaiserreiches, besonders zwischen nord- und süddeutschen, dagegen viel grösser, ohne dass er bisher gehindert hat, sie alle als „deutsch“ zusammen zu fassen. Der innere und äussere Gegensatz zwischen der Bevölkerung des nördlichen preussischen Rheinlandes und der benachbarten holländischen ist zum Beispiel zweifellos viel geringer als der zwischen Baiern und Schwaben, ja, wenn man von dem äusserlichen Merkmale der Schulsprache absieht, so ist er vielleicht nur dem zwischen Ober- und Niederösterreichern, oder zwischen Schwaben und Alemannen gleich zu setzen. Ich muss gestehen, dass mir persönlich als Ostdeutschem der preussische Rheinländer

aus den nordwestlichen Gegenden grossentheils bereits völlig als „Holländer“ erscheint; in der ganzen Lebensauffassung, in der Art seines Auftretens, in vielen seiner Sitten und Lebens-Gewohnheiten hat er viel mehr Uebereinstimmung mit diesem als mit dem Norddeutschen des Ostens, vom Süddeutschen gar nicht zu reden. Dazu die Sprache und namentlich auch die Sprach-Weise (Tonfall und Aehnliches). Ich bin überzeugt, dass der rheinpreussische Bauer sich ohne Weiteres mit dem holländischen durch sein Platt verständigt, aber gewiss nicht leicht mit dem bairischen oder schwäbischen, — sobald nicht etwa beide die geltende Schriftsprache als Vermittlung zu Hilfe nehmen. Aber auch das „Hochdeutsch“ des Gebildeten im preussischen Rheinlande täuscht meist nur den oberflächlichen Beobachter. Wer auf solche Dinge zu achten versteht und richtig vergleicht, gewahrt an allen Ecken und Enden Ausdrücke und Wendungen, die sich auch im Holländischen, aber nicht in echtem Hochdeutsch finden, und die den Rheinländer selbst dann kenntlich machen, wenn er nicht spricht, sondern schreibt. Es ist Plattdeutsch in hochdeutschem Gewande; es gleicht einer allzu wörtlichen Uebersetzung, aus einer Mundart in die andere, aus dem Holländischen, ja manchmal sogar aus dem Englischen. Mit Recht ist deshalb in den Kreisen des „Alldeutschen Verbandes“ vor einiger Zeit verlangt worden, die zahlreichen in Belgien ansässigen Reichsdeutschen, welche meist niederdeutsche Rheinländer sind, sollten uns unseren vlämischen Volksgenossen näher bringen, indem sie mit ihnen ihr rheinisches Platt sprächen, anstatt sich als Vermittelungs-Sprache des Französischen zu bedienen, wie sie vielfach thun. Eine bekannte Thatsache ist es ja auch, dass holländische und reichsdeutsche Seeleute sich leicht verstehen — weil eben diese letzteren meist Niederdeutsche von unseren Küsten sind und daher die eigentliche Seemanns-Sprache auch überall platt-, nicht hochdeutsch ist.

Hochdeutsch und niederdeutsch (= süddeutsch und norddeutsch) sind ja überhaupt die beiden Hauptgegensätze innerhalb des deutschen Gesamtvolkes, in der Sprache wie im ganzen Wesen; gegen diesen Unterschied sind alle anderen gering. Es hätte gewiss nur einer kleinen Verschiebung geschichtlicher, politischer Verhältnisse bedurft, um statt des einen deutschen Volkes zwei entstehen zu lassen. Dass dies nicht geschehen ist, ist dem Vordringen derjenigen hochdeutschen Mundart aus dem Süden zu verdanken, welche wir jetzt kurzweg als „Hochdeutsch“ bezeichnen, und die — mit alleiniger Ausnahme der Holländer und Vlamen — auch von allen niederdeutschen Stämmen als Schrift- und Schulsprache angenommen worden ist. Aber damit ist die eigentliche Volkssprache Norddeutschlands nicht ausgelöscht, und es ist auch nicht zu wünschen, dass sie ausgelöscht werde, so wenig wie überhaupt die gänzliche Verdrängung der Mundarten zu wünschen ist. Eine viel grössere Rolle spielte sie freilich früher, und erst kürzlich noch hat ja Fürst Bismarck darauf aufmerksam gemacht, dass er noch eine plattdeutsche Bibel aus dem sechzehnten Jahrhundert besitze.

Unsere plattdeutsche Volkssprache kann und sollte das sprachliche Bindemittel zwischen Holland-Vlamland und dem übrigen Deutschland werden. Die Vereinigung von Nieder- und Hochdeutschen im bestehenden Reiche gibt auf diese Weise den festen Kern für ein grösseres All-Deutschthum ab, ohne dass wir unseren Stammesgenossen in den nordwestlichsten Marken unsere hochdeutsche Schulsprache aufzudrängen brauchen. Sie bleiben niederländisch und zugleich deutsch: eine Aussicht, bei der sich auch die bisher Widerstrebenden unter ihnen mit einer grösseren gegenseitigen Annäherung leichter befreunden werden. „De eenige (ein(z)ige) Vrees (Furcht — vergl. „freislich“ bei Wagner) — voor Deutschland is hier, dat eenmal onse Taal (Sprache), die wei soo swaar tegen (gegen) de fransche Roovers (Räuber) verdhedigd hebben, eindelijk (endlich) toch sau muuten (soll müssen) verdweinen (verschwinden), om de Plaats te räumen voor het Hoochdeutsch“, schrieb erstkürzlich einer der vlamischen Führer aus Brüssel an einen all-deutschen Gesinnungs-Genossen im Reiche. Man sieht hieraus zugleich, wie die Niederländer, triftiger als wir, die beiden Schriftsprachen nicht als holländisch und deutsch, sondern als „nederdeutsch“ (oder „vlaamsch“) und „hoochdeutsch“ zu bezeichnen gewohn sind. Uebrigens hat die germanische Sprachforschung zu dem Ergebnisse geführt, dass das holländisch-vlamische Niederdeutsch dem Hochdeutschen sogar näher stehe als z. B. westfälisches oder gar friesisches. Um aber von ihm noch einen besseren Begriff zu geben, entnehme ich der Brüsseler vlämischen Wochenschrift „Vlaamsch en Vrei“ („Vlämisch und Frei“) noch den Anfang einer Weihnachts-Erzählung, die im März dieses Jahres erschien; er lautet wie folgt:

„Kerstnacht (Christnacht)! Dat Tooverwoord (Zauberwort) riep de groote Klok ät haren (ihren) Slaap, en (und) sei (sie) begonnt hare (ihre) slingerende Beweging, om de andere Susters (Schwestern) in de Stad ät hünne (ihrer) Dommeling te wekken. Bom! bom! klonk hare (ihre) metalen Stemm in den stillen Nacht; bom! bom! antwoordden hare ontwaakte (ihre erwachten) Susters van alle Kanten, en plechtig (prächtig) hiewen sei Akkorden aan, en machtig klonken hünne (ihre) sterke Borsten in de Stilte (Stille) van dien heiligen Nacht.“*)

*) Ich habe, um eine unbefangene Vergleichung mit anderen plattdeutschen Mundarten sowie mit dem Hochdeutschen zu ermöglichen, einige kleine Veränderungen in der Rechtschreibung der obigen Sprachproben vornehmen müssen. Da das Vlämisch-Holländische sich zur Schriftsprache entwickelt hat, so hat es natürlich auch eine besondere Rechtschreibung ausgebildet, die von der des Hochdeutschen abweicht und dem ihrer nicht Kundigen leicht zu Missverständnissen Veranlassung gibt, jedesfalls aber das Lesen erschwert. Man kann behaupten, dass Kenntniss der niederländischen Rechtschreibung (bezw. „Aus-sprache“) allein schon jedem Deutschen das Verständniss holländischer Zeitungen oder Bücher ermöglicht, da die dann noch übrig bleibenden ganz abweichenden Ausdrücke meist

Die Menschen aber, die diese Sprache reden, wehren sich ihres Volkthumes immer kräftiger im Kampfe gegen die „Walen“ (Wallonen und Franzosen) und werden sich dabei auch ihres Deutschthumes und des stammheitlichen Zusammenhanges mit uns immer klarer und nachhaltiger bewusst. Zahlreiche Zeitungen stehen im Dienste der vlämischen Sache, und im vorigen Jahre wurde der „Volksraad“ (Volksrath) gegründet, der alle vlämischen Bestrebungen unabhängig von „klerikaal“ und „liberaal“ zusammen fasst und eine gewaltige Waffe des geeinigten Vlamenthums gegen alle Verwälschung zu werden verspricht, sei es in Kirche oder Schule, bei Gericht oder im Staatsleben. „Immers sinds (seit) het Beginn der 15^e Eetiw (Jahrhunderts) staan wei (wir), vlaamsche Germanen, hier bloot aan de onophadende („unaufhaltenden“ = unaufhörlichen) Aanfallen der Lateinen (de fransche Roovers). In 1830 meenden sei, dat de Sege (der Sieg) behaald was, en dat se Belgie-Vlaanderen met Händ en Haar gingen verslinden. Doch ons' Rass' is krachtig ontwaakt (kräftig erwacht), en nog 10 Jaar Streidens, dann sein we boven (sind wir oben)!“ — so schreibt Professor J. M. Brans von der königlich belgischen Kunst-Hochschule unter dem „2. Wintermaand“ 1893 aus Brüssel. Dass diese Hoffnung in Erfüllung gehen möge, können wir unseren vlämischen Brüdern gewiss nur wünschen. Es ist übrigens bekannt, wenn auch freilich noch nicht bekannt genug, dass schon in den Jahren 1870/71 die belgischen Vlamen mit ihrem Herzen auf Seiten Deutschlands waren, und dass sie die deutschen Siege mit Jubel begrüßten. Zeugniß dessen ist u. A. ein Lied des vlämischen Dichters Emanuel Hiel, das vor einiger Zeit in hochdeutscher Uebertragung auch bei uns die Runde durch eine Anzahl von Zeitungen machte, und das er selbst als „Lied eines Vlamings an die deutschen Brüder“ bezeichnet hat. Es enthält u. A. folgende Zeilen:

leicht aus dem Zusammenhange ergänzt werden können. Die Abweichungen der Schreibung bestehen 1) in der allgemeinen Anwendung runder Buchstaben (eckige werden nur als Zierschrift verwendet), 2) in der Kleinschreibung der Hauptwörter, 3) in der anderen Geltung einiger Zeichen, z. B. niederl. z = hochd. s, ij = ei, u = ü u. s. w.

Will man auf dem Papiere ein richtiges Bild von dem Verhältnisse des niederländischen zum westfälischen, holsteinischen, pommerischen Platt u. s. w. gewinnen, so ist es deshalb nöthig, entweder sämmtliche plattdeutsche Mundarten nach holländisch-vlämischer, oder das Niederländische ebenfalls nach hochdeutscher Rechtschreibung zu behandeln. Für hochdeutsch gebildete Leser ist Letzteres wohl das Näherliegende, und ich habe mich dafür einschliesslich der grossen Anfangs-Buchstaben entschieden, weil diese die Uebersicht über den Satz erleichtern und häufig gleichlautende Wörter (man vergleiche z. B. „stille“ und „Stille“) unterscheiden lassen.

Bei Anwendung dieser Grundsätze wird man finden, dass sich Niederländisch nicht schwerer liest als z. B. Reuter'sches Mecklenburgisch; ein Verhalten, das noch mehr in die Augen fallen würde, wenn Reuters Deutsch überhaupt reines Platt, und nicht häufig mit hochdeutschen Formen und Wendungen vermengt wäre. Diese Thatsache gibt zugleich einen wichtigen Fingerzeig für eine mögliche Wieder-Annäherung der Niederlande an das übrige Deutschland auf litterarischem Wege, auf die ich oben noch zurück komme. —

Wie sollen wir dir danken, du deutsche Bruderschaar,
 Hast uns im heissen Kampfe gerettet aus Gefahr
 Vor welschen Räuberbanden, die von dem deutschen Rhein
 Und auch von Maas und Schelde die Herren wollten sein.

Ach, die ihr lagt gebrochen, zerrissen, todeswund,
 Ach, die ihr lagt begraben auf Frankreichs fernem Grund,
 Wie sollen wir euch danken! Durch euren Heldentod
 Erlöstet ihr auch Vlandern aus Zwang, Gefahr und Noth.

Wir wollen euer denken; in treuer Bruderpflicht
 Dem Vaterlande schenken: Leib, Gut und Ehr' und Licht,
 Mit Herz und Seele theilen des Weltkampfs grossen Streit
 Und Deutschlands Ruhm vermehren durch Fleiss und Rührigkeit.

Und unsre Kinder lehren, wie deutsche Redlichkeit
 Und Treu' und Wahrheitsliebe führt zur Vollkommenheit;
 Und wie das tiefe Wissen verdoppelt unsre Kraft,
 Wie Muth und Selbstvertrauen die stärkste Wehr uns schafft.

Und der schon genannte Professor Brans schreibt weiter in dem
 erwähnten Briefe: „Weet dit (Wisset es), hier kloppen dāusende Harten
 warm voor Germanje Hier bidt men (man) op Nieuwjaarsnacht:

„Gei (Ihr) Bruuders äut het Oosten, wei gruten Ü
 (wir grüssen Euch) van't Noordseestrand. Ge (Ihr) seit in Ruhm
 en (und) Macht geresen (gestiegen) en dwingt het Menschdom (die
 Menschheit) tot (zu) Bewondring. Het Noodlot (das Schicksal [„Notloos“])
 spare Ü alle Slagen (Schläge). Gruuit (Wachset) immer voort en
 haudt (haltet) Germanjes Standaard in den Hoogen (Höhe). Barba-
 rossa is ontwaakt (erwacht) in de aude Groot (alten Grösse).
 Hei swaait (Er schwingt) met Kracht (Kraft) den Reüsen (Riesen) -Scepter
 over Berg en Dal, en over Stroom en Seen. O! volgt hem (ihm)
 op sein Wenken. Hei (Er) sall waken over't Heil van üwe (euren)
 Kindren, en Germanje sall niet sterven, soolang een
 Echo üwer Bergen (eurer Berge) sein Stemm bewaren sall!“

Diesen Kundgebungen möchte ich für heute nur noch das Gedicht
 eines einfachen vlämischen Schneiders, Cäsar Magerman, hinzufügen, das
 ich ebenfalls der Güte Professors Brans verdanke und das, aus reinsten
 deutscher Seele geboren, in seiner einfachen Schönheit wahrhaft rührend wirkt:

O, sielbetoovrend Meimren!

(seelenbezaubernd) (Träumen)

O, Phantasei, o Droomgesicht!

Ik sieh een Maagd, een kranke

Te meiwaart

druuf het Oog gericht.

(„Zu mirwärts“ = auf mich) (trüb) (das Auge)

Se scheint mei sacht te flüystren:

(sanft zu flüstern)

„Daarboven woont en troont de Heer.“

(Daroben)

(der Herr)

En ik, die eindlos, machtig

(der) („endlos“ = grenzenlos)

Mein Vlaandren minn, ik kniel ter neer.

(„minne“ = liebe“) (knie) (dar nieder)

Ik send tot God de Bede:

(zu)

(Bitte)

„Soo uut mein Vlaandren muut vergaan,

(„So je“ = Wenn je)

(muss vergehen)

O, laat sein Bluud versterken

Het Rass', waaräut het is ontstaan!“

(es)

(entstanden)

En sei: „Laat mei niet sinken

(Und sie)

(mich)

In Frankreiks diepen Schandekolk;

(Kolk = Pfuhl)

Laat bluuiend mei herleven

(blühend)

(mich aufleben)

In't gloriereik Germaansche Volk!“

Diese Proben sagen wohl genug, um uns erkennen zu lassen, welch ein Kern unverfälschten deutschen Wesens, von tiefer Herzenswärme getragen, noch in dem vlämischen Bruderstamme steckt und nach Befreiung von der Umschlingung durch wälsches Wuchergewächs ringt. Macht sich doch dieser Kern selbst unter denjenigen Vlamen noch deutlich bemerkbar, die auf dem Staatsgebiete Frankreichs im sogenannten Französisch-Vlandern wohnen; wenigstens konnte die „Kölnische Zeitung“ erst vor verhältnissmässig kurzer Zeit berichten, dass in der Gegend von Dünkirchen (verwälscht „*Dunkerque*“) zur Zeit der Wahlen massenhaft vlämisch gedruckte Wahl-Aufrufe verbreitet und beschlagnahmt worden seien, in denen Frankreich als der „blutsaugerische Erbfeind“ des Vlamenthums bezeichnet war. Es mögen noch etwa 200 Tausend Niederdeutsche in jener Nordost-Ecke des französischen Staates wohnen, die sich ihr Volksthum bis jetzt auch äusserlich bewahrt haben und denen wir von Herzen wünschen müssen, dass ihnen dies — vielleicht mit Hilfe ihrer Stammes-Genossen auf belgischem Boden — auch ferner gelingen möge. Was aber die letzteren betrifft, so haben sie erst in diesem Jahre in vielen ihrer Zeitungen zur nachhaltigen Verbreitung eines Aufrufes beigetragen, der, von Darmstadt ausgehend, unter der Ueberschrift „All-Germanenthum“ für eine engere Verbrüderung nicht blos der deutschen, sondern auch der übrigen germanischen Stämme, wie der Skandinawen, im Hinblick auf Keltoromanen- und Slawenthum eintrat — eine Verbrüderung, zu deren Gunsten ja auch erst jüngst ein

deutsches Kaiserwort gefallen ist. Uns aber liegt es ob, uns neben den ostmärkischen Bajuwaren, den siebenbürgischen Sachsen und den Balten Russlands zuerst wieder der belgischen Vlamen zu erinnern, deren Blick die harte Noth des Kampfes mit dem Welschthum zur Allmutter Germania zurück gewandt hat und „in dietscher Trauw“ Erwiederung heischt. War es doch auch nur die asiatische Seuche, die vor zwei Jahren verhinderte, dass die Vlamen nach Helgoland kamen, um vereint mit uns den Dichter des Liedes „Deutschland über Alles!“ zu ehren, und haben sie doch bereits angekündigt, dass sie das Versäumte in diesem Jahre nachholen wollen. Welchen weiteren Werth aber eine endgiltige Verbrüderung mit den Vlamen für uns haben müsste, geht schon daraus hervor, dass sich auch Holland einer solchen bald kaum mehr würde entziehen können; denn zwischen Belgien und dem Kaiserreiche gelegen, würde ihm eine weitere Vereinzlung unter solchen Umständen immer mehr zur Unnatur werden. Und Holland verfügt über eine Seemacht, Holland hat Volks-Pflanzungen grosses Stils, holländisch-niederdeutsch ist der grösste Theil Süd-Afrikas vom Kapland bis in die Bauernstaaten jenseit des Oranjeflusses und in das kaiserliche Schutzgebiet hinein, bis zur sprachlichen Beherrschung der Eingeborenen, sodass selbst Hottentotten und Bantuneger sich untereinander auf Niederdeutsch verständigen. Wahrlich, volks- und staatsmännisch zugleich verdient die Forderung Hermanns von Pfister genannt zu werden, Niederdeutsch zur seemännischen Sprache des Reiches zu erheben und auch in der Kriegsflotte einzuführen, den nationalen Gedanken All-Deutschlands damit weit über Europa hinaus leuchten lassend in alle Welt!

Ein anderes aber kann von den gebildeten Kreisen — den deutsch gebildeten — des Volkes selbst hüben wie drüben aus gehen und würde seine Früchte nicht vermissen lassen. Die Wieder-Annäherung des abgetrennten Stückes Niederdeutschland an das grosse Ganze muss vor allen Dingen innerlich erfolgen, auf all-deutscher und echt-deutscher, rein-deutscher Grundlage zugleich. Denn nicht um eine „politische“ Sache, um eine nationale im tiefsten, ethischen Sinne handelt es sich hier. Dieser Sinn vor Allem muss auch von uns als eine sittliche Pflicht begriffen werden. Wir Deutsche müssen uns darauf ernstlich besinnen, uns dessen werth zu zeigen, dass unsere politisch abgetrennten Volksbrüder, in ihrem Vertrauen nicht getäuscht, sich uns innerlich, geistig, anschliessen und einen sittlichen Halt ihres Deutschthums an uns gewinnen! — Den wahrhaft Gebildeten — nicht den sogenannten, mit dem Firniss „modernen“ Bildungs-Scheines übertünchten — ihres Volkes wird die Masse folgen, wie sie es stets gethan hat, in ihrem dunklen Drange doch schliesslich den rechten Weg findend; und die all-deutsche Volks-Bewegung wird da sein, ehe man sich's versieht.

Die äussere Brücke aber zu einem Sich-Näher-Treten der Gebildeten und Bildungsfähigen auf beiden Seiten kann vor Allem Kunst und

Schriftthum geben. Ihre Beziehungen müssen vermehrt werden, Erzeugnisse niederländischen Geistes und Gemüthes müssen auch bei uns mehr Eingang finden — nur nicht auf dem Wege der Uebersetzung, sondern unmittelbarer Darbietung: in der Art, wie es mit Reuters plattdeutscher Naturwüchsigkeit geschah. Niederdeutsche Dichtungs-Werke, sofern sie sonst von Werth sind, dürfen nicht ins Hochdeutsche übertragen, sondern in der Art, wie ich es in den Proben dieses Aufsatzes versucht habe, durch Rechtschreibung und Anmerkungen unmittelbar zugänglich gemacht werden. Den Anfang könnte ein regelmässiger Austausch guter, deutsch gesinnter Zeitschriften im Reiche, wie der „Bayreuther Blätter“, der „Täglichen Rundschau“, des „Zwanzigsten Jahrhunderts“, mit solchen in Vlamland, und gelegentliche, aber öfter wiederholte gegenseitige Verwerthung besserer Beiträge in der angedeuteten Weise machen; doch böte sich auch für deutsch-gesinnte Verleger vielleicht hier bald eine dankbare Aufgabe auf dem Gebiete des Buchhandels dar. Und mehr noch als das gedruckte wirkt überall das gesungene Wort, mehr als jedes Buch und Zeitungsblatt das lebendige Kunstwerk. Bayreuth vereinigt schon heute eine grosse Anzahl „Niederdeutsche“ aus Holland, Belgien mit Angelsachsen aus England und Amerika in einem grossen deutschen Gefühle. Wirken all solche vermittelnden und verbindenden Kräfte, vom Mutterlande aus zielbewusst geleitet, mehr und mehr zusammen, dann wird man vielleicht auch bald auf Helgoland singen:

Von der Schelde bis zur Memel,
Von der Etsch bis an den Belt!

Die Verben in Wagners Dichtersprache.

Eine grammatisch-sprachliche Betrachtung.

Es verlohnt sich, einmal die einzelnen Wortarten, wie Substantive, Adjektive, Verben, die Wagner abweichend vom gewöhnlichen Sprachgebrauch, immer aber mit grossem dichterischen Geschick, in seinen Dichtungen zur Anwendung gebracht hat, einer genaueren Prüfung zu unterziehen, als das H. v. Wolzogen in seinem trefflichen Buche, das als grundlegend für weitere derartige Arbeiten gelten kann: Die Sprache in R. Wagners Dichtungen, Leipzig 1878, gethan hat. Aus dem gesammten Sprachschatz halte ich die Zeitwörter (Verben) deshalb besonders einer eingehenderen Untersuchung für werth, weil sie theils neu und eigenartig gebildet, theils in der gehobenen Sprache des Pathos eine in der übrigen Rede-weise ungebrauchliche Anwendung gefunden haben. Auf diese Weise wäre dann das dichterisch-sprachliche Material künftig in Form einer Poetik zu behandeln, natürlich immer mit Herbeiziehung nah verwandter Dichterstellen und ähnlicher Ausdrucksweisen. —

Von den Verben bespreche ich zunächst die mit den Vorsilben *ab-*, *auf-*, *be-*, *ent-*, *er-*, *um-*, *ver-*, *zer-* zusammengesetzten, wovon schon H. v. Wolzogen a. a. O. S. 76 f. unter Vergleichung namentlich Goethe'scher Bildungen einige besonders auffallende herangezogen hat.

1. Die Komposita mit *ab*.

Absagen. Die richtige und gewöhnliche Konstruktion ist die mit dem Dativ, z. B.: „Alle die, gebeugt durch Schmerzen, abgesagt dem holden Bund“ (Goethe). „Allein Agamemnon sagte der Kränkung nicht ab“ (Bürger). Der Akkusativ fällt auf bei W. Grimm (Kleine Schr. I, S. 575): „Weil wir das Fleisch abgesagt haben.“ (Aus: Der büssende Wolf.) Wagner braucht „absagen“ mit dem Dativ: „Wie ich der Liebe abgesagt,“ einmal auch „versagen“ im Sinne von „Jemandem Etwas absagen“: „Nur wer der Minne Macht versagt,“ wofür im Mhd. „entsagen“ in einem einzigen, mir bekannten Beispiele: *jare kan nieman entsagen wol dem andern den tót* (Aus der „Klage“).

Abzwingen. „Er zwang mir Lust und Liebe ab.“ „So hat ihm dieser Schrecken das Geheimniss auf einmal abgezwungen“ (Goethe).

2. Die Komposita mit *auf*.

Aufbeben. In Alberichs Worten: „Banger Tag, bebst du schon auf?“ kann der Ausdruck in Zusammenhang gebracht werden mit dem odinischen Beinamen *Biflidi*, der nach Grimm von der leisen Bewegung der Luft bei Tagesanbruch entnommen ist, wie Goethe sagt: „Leise Bewegung bebt in der Luft.“ Vgl. noch: „Da waren um mich aufhebende Gräber“ (Klopstock, Messias). „In bangen Entzückungen bebt das Herz auf“ (Voss).

Aufdämmern ist nach Grimm „ein schönes Wort, vor noch nicht hundert Jahren gebildet“. „Ihr dämmern lieblich verworrene Gestalten im Innern auf“ (Wieland). „Der Morgen dämmert auf“ (Goethe). „Dämmert der Tag schon auf?“ (Wagner).

Auflachen. „In seiner Liebe leucht' und lach' ich heut' auf.“ „Auf lach' ich in heiliger Lust.“ Das Wort bezeichnet hier den ungestümen Ausbruch der Freude nach unersetzlichen Verlusten, nach langer Leidenszeit, und für den

Ausdruck im Munde der Sieglinde gilt zugleich die Bemerkung Uhlands (Zur Geschichte der Sage I, S. 395): „Das Wiederlachen, oft nach vielen Jahren, verkündet, dass der Tag der Vergeltung gekommen sei.“

Auffragen, das Wagner in abgezogenem Sinne vom Gibichungengeschlecht braucht: „Zum höchsten Ruhm rag' es nun auf“, wird auch von den Klassikern so angewendet.

Aufregen. „Welches Zauberers Rath regte dies auf?“ fragt Brünnhilde echt poetisch, als sie den Urheber des ganzen Unheils, das sie betroffen, ausfindig machen will. Mit Vorliebe gebraucht Goethe das Verb in diesem Sinne in der „Natürlichen Tochter“, z. B.: „Die Wonne, die du dem Herzen schaffend aufregt.“

Aufrufen. Wotan ruft als Wanderer die schlafende Wala „ins Leben auf“, ein Ausdruck, der sich auch bei Logau und Goethe findet.

Aufsingen. Das Verbum braucht Wagner in gleichem Sinne wie das vorige von dem Gotte Wotan, der hier den Beinamen *Singuf* erhalten mag: „Aus sinnendem Schläfe sing' ich Dich auf“; der Schlaf der Erda wird „sinnend“ genannt, weil sie in ihm die Weltvorgänge erschaut.

Auftauchen. „Was im Busen ich barg, was ich bin, hell wie der Tag taucht es mir auf.“ „O glücklich, wer noch hoffen kann, aus diesem Meer des Irrthums aufzutauchen“ (Goethe).

Aufzucken. „Aus Wonne-Entzücken zucktest Du auf.“ Vgl. das Verbum „entzücken“ und das von v. Wolzogen S. 77 Anm. Bemerkte.

Aufzünden. „Zehrender Brand zündet da auf.“ *Wann die Glut . . . sich selber auf musz zünden* (Opitz). Bezeichnet im ersten Falle lediglich die Richtung nach oben (= flackert auf); im zweiten die Vollendung der Handlung (= tilgt, vernichtet durch Brennen). —

3. Die Komposita mit be.

Bedingen, *pacisci*, welches nach Schopenhauer niemals anstatt „verursachen“ zu setzen ist. Wagner braucht es auch in diesem Sinne nie, wendet aber die aus Niederdeutschland eingeführten starken Formen *bedang*, *bedungen* an: „Bedungen ist, wohl bedacht Deine Macht,“ *pacta est, bene considerata tua potentia*.

Befehlen findet sich in dem Sinne: Jemandem eine Person befehlen = *mandare*, wie Uhland sagt: „Sie alle schenk' ich und befehl' ich euch.“ „Siegmund, befehl' mir dein Weib.“

Befeuern. „Von der Liebe Drang befeuert“ (Tristan). „Sie zu befeuern kühnster That“ (Goethe).

Befreien, absolut gebraucht: Ein Herte naht, den Hort zu befrei'n,“ *ut thesaurum a dracone liberet*.

Beschilden, *scuto munire*. „Gedenk' der beschildeten Frau.“ „Des schrecklich beschildeten Gottes“ (Bürger).

Beschleichen. „Den Freund lauschend beschleiche“ (Tristan). „Demütigung beschleicht die Stolzen oft“ (Goethe).

Besinnen. „Was zuvor umsonst ich besann.“ Alte Konstruktion mit dem Akkusativ der Sache, wie bei Fleming: „Sachen, die nur ihr besinnet,“ u. ö.

Bestreifen = leicht berühren, *stringere*. „Wenn Mannes Volkraft schon das Rad bestreift“ (Gedicht bei der Vollendung des „Siegfried“). „Ihre Stamm-bäume bestreift sich“ = rührten an einander (Jean Paul). „Trat auf die Erd' und bestreifte die Sterne“ (Schubart).

Betasten, wie *contrectare* in obscönem Sinne: „Dass ich den Nacken dir neckend betaste.“

Beträufen oder betriefen. „Mit wilder Thränen Flut betroff sie weinend die Wal.“ „Beträufet (haben) Flur und Au.“ „Dass ihr das Bier die glatte Brust betriefet“ (Shakesp. Sommern. II, 1). „Schweiss beträufte deine Wangen“ (Platen).
Bewahren. „Geschändet wär ich, schmähdlich bewahrt,“ *ignominia affectus*.

4. Komposita mit ent.

Die mit der untrennbaren Partikel *ent* — gebildeten Verben gebraucht Wagner mit grosser Vorliebe; denn sie haben den Vortheil, dass sie im *Participium praeteriti* kein *ge* — anhängen, wie die mit trennbarem *an* —, *aus* — thun müssen; den Dichtern ist daher „entflogen“ oft willkommen statt „fortgeflogen“ oder „entfragt“ bequemer als „abgefragt“ u. s. w. „So leicht entfrug mir ja Fricka den Trug,“ sagt Wotan kurz und poetisch für das prosaische: „hat durch Fragen aus mir herausbekommen“ (*interrogando elicit*). — Die Komposita mit *ent* — lassen sich in drei Gruppen scheiden:

I. Ent — verstärkt nur den im Verbum liegenden Begriff, hebt ihn nicht auf.

Entbieten, braucht Wagner in dreifachem Sinne: 1) = einem etwas melden, sagen lassen. „Entbietet du mir keinen Gruss?“ *dir enbiutet minne unde gruoz min lip* (Wolfr. Parz.). 2) = einen herbeirufen, zu sich befehlen. „Zu seiner Halle entbietet ich dich.“ 3) = einer Sache entbieten, sonst nicht üblich, aber doch zu rechtfertigen: „All deiner Kühnheit entbiete im Kampf.“

Entgelten, *luere poenas*, bezahlen. „Wir werden dir's entgelten,“ singen die Blumenmädchen zu Parsifal, ungewöhnlich für vergelten, oder: wir lassen dich's entgelten.

II. Ungemein reich sind die Wagnerschen Dichtungen, besonders „der Ring“, an Verbalbildungen mit dem inchoativen *ent* —, das ursprünglich ein Entstehen, Beginnen, allmähliches Werden irgend einer Thätigkeit oder eines Geschehnisses ausdrückt, was sonst auch durch *an*, *er* oder *auf* bezeichnet werden kann. Häufig haben Verba dieser Bedeutung einen Dativ bei sich.

Entblühen. „Heldensöhne, die traut deinem Blute entblüht.“ „Hirten der Völker werden ihrem Schooss entblühen“ (Schiller).

Entbrennen. „Da Loge einst entbrannte in lichter Glut.“ „Fühl' meine Brust auch, wie sie entbrennt.“ „Ob deine Brust entbrennt“ (J. E. Schlegel). „Um die euch Zagen die Zähre entbrennt.“ Vgl. „Denn jede bittere Zähre . . . auf seinem Herzen brennt“ (Wieland).

Entfliessen. „Ihr (der Wunde) seh' ich heiliges Blut entfliessen.“ „Ihr Blut entfliesst,“ sagt Schiller von der „Jungfrau“.

Entgleissen. „Glühender Glanz entgleisst dir (dem Golde) wehlich im Wag,“ wie Goethe entglänzen mit dem Dativ setzt.

Entgrünen. „Da gross und stark dem Stamm entgrünte wehlicher Aeste Wald.“ Kommt auch bei andern Dichtern vor.

Entsagen, vgl. oben.

Entschlagen. Neologistisch = entspiessen, hervorgehen. „Kein Zager kann je ihm (dem Stamm der Wälsungen) entschlagen.“ Anders: sich einer Sache entschlagen = sie meiden. „Willst du dich bald des Schwatzens entschlagen?“ (Meisters).

Enttagen. „Solch ungeheurer That enttagte des Helden Ruhm.“ Anschaulicher als das in „Siegfrieds Tod“ an dieser Stelle stehende „ertagte“.

Entwecken. „Wie dem Todesschlafe noch einmal ich dich entweckt.“ Auch Wieland braucht „dem Schlummer entwecken.“

III. Mit dem eben erwähnten inchoativen *ent* — in engem Zusammenhange steht das privative *ent* —, welches *ab*, *davon*, *los*, *weg* ausdrückt. Hierher gehören

Verba wie entarten, entehren, entfragen, entführen, entküssen („Das Heil der Seele entküßte ihm ihr Mund,“ *osculando tollere*), entnehmen („Sonst nichts entnahmst du dem Hort?“), entringen, entrinnen, entrücken, entsagen, entschneiden („Eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm“), entsündigen (= von der Sünde entbinden, im „Parsifal“), enttrinken („Wonniger Rührung üppigen Rausch enttrankst du lachend der Liebe Trank“), entwiden, sich entwiden (mit dem Dativ), entziehen u. a. m.

Eine Bemerkung sei noch für „entzücken“ (*rapere, abstrahere*) gestattet. Wie Schiller das Wort lebendig mehr in älterem, konkreten Sinne mit *in* und dem Akkusativ setzt („Euch in die heitern Höhen seiner Kunst durch seinen Schöpfergenius entzückend“), so Wagner mit der Präposition *zu*: „Entzückt ihr (die Rheintöchter) zu euch den zottigen Gesellen“ (den Bären). „Gutrune heisst der Zauber, der mir den Gatten entzückt.“ Der Nebensinn des geistigen Entrückens und Hinreissens, wodurch die Seele gleichsam ausser sich in eine andere, übersinnliche Stelle geführt wird, tritt in den folgenden, mehr der neueren Bedeutung des Wortes entsprechenden Beispielen ersichtlich hervor, die ein abstraktes Subjekt enthalten: „Der Minne Zauber entzückte sie.“ In dem oxymorischen „entzückendes Bangen zehrt mein Herz“, ist das Partizipium noch nicht zu einem Adjektivum = *suavissimus* reizend geworden, sondern steht kausativ für: Entzücken bewirkend. Endlich braucht Wagner das Wort auch intransitiv, wo es ohne Umlaut stehen muss: „Der Zauber, der ihm (dem Tarnhelm) entzückt“ (= *emicat, effluit*).

5. Komposita mit *er*.

Von den mit der Partikel *er* — gebildeten Verben seien zuerst einige Intransitiva erwähnt wie: erbangen, erblassen (= sterben), erleichen, erblinden, erblöden („Weil du erblindet, wähest du den Blick der Welt erblödet für euch?“ *cum ipsa quasi obcaecata sis, num vos ex oculis hominum abisse opinaris?*) erblühen, erdünken („Denn mir allein erdünkte Wotans Gedanke,“ d. i. ward offenbar, kam deutlich zum Bewusstsein, neugebildet, sonst nur bedünken, gedünken), erlahmen (im uneigentlichen Sinne: mein Mut erlahmt, wie *diu starke minne erlamet* (Titurel), *sin ungetriuwe Zunge müeze erlaman* (Walther)), erschimmern, ertagen („Eh nicht ertagte die That, = gleich dem Tag leuchtend erscheinen, *só ist im al diu saelde ertaget*, Gottfr. Trist.), ertosen, erwachsen, erzittern.

Dann die viel häufiger vorkommenden Transitiva wie: erblasen („Da hätte mein Lied mir was Liebes erblasen,“ d. i. durch Blasen auf dem Horne herbeigeführt), erbrechen, (= aufbrechen, *effringere*), erdenken (= ausdenken), ereilen, erfahren (streift noch mehr an die ursprüngliche Bedeutung des Erkundens, Erforschens, wenn Siegfried ausgeht (ausfährt), „das Fürchten zu erfahren;“ dann kommt es in der heute gangbaren Bedeutung des blossen Gewahrens, Vernehmens, Hörens der Dinge vor. Kurwenal sagt zum Hirten: „Du kannst's doch nie erfahren“ (was es mit unserm Herren auf sich hat), d. i. verstehen), erfassen, erfinden (= gewahren, erfahren, erproben, kennen lernen. „Ob ich ihn (den Gral) recht erfand.“ *dó er diu maere reht ervant* (Nibelungenlied), „Allzeit erfunden geduldig“ (Klopstok), „Furchtbar nun erfind' ich des Fluches Kraft“), erfragen (*percontari*) erheben (von der Stimme: „Hörst du mich Klage erheben?“), vom Schatz: „Ihm sollt er den Hort nur erheben, = *evehere, excellentiorem facere*, „Nun halt ich, was mich erhebt“), erjagen (= erlangen, erwerben, im Nibelungenliede *bejagen*), erkämpfen, erkiesen (neben den

rechten starken Formen *ich kor, erkoren*, die Klopstock in die Litteratur eingeführt hat, braucht Wagner auch die ungebräuchlichen schwachen *ich kieste, gekiest*, wie Gryphius noch sagte: *er kiest* (prät.) *ein härin kleid* und auch J. H. Voss neben *kühren, kor, kieser, kiesete* setzt), *erkneten* (Neubildung, = mit Mühe und Zwang fertig bringen, zurichten. Ausdruck der höchsten Verzweiflung und bittersten Selbstironie im Munde Wotans: „Knechte erknet' ich mir nur“), *erlangen*, *erlauern*, *erlauschen*, *erlegen* (= *sternere, occidere*, dann = *solvere* entrichten. „Erlegst du den Hort?“), *erlosen*, *erlügen*, *erraten* (wendet Wagner in mehrfacher Bedeutung an: = *conicere, suspicari*: „Den Herrn der Raben erriet es (das Vöglein) hier“. = durch Raten herausbekommen, verstehen. „Errätst du auch dieser Raben Geraun?“ „Doch möcht er den Ring sich erraten“, d. i. aus den andern Gegenständen des Hortes ausfindig machen. „Kaum das Reden hätt' ich erraten.“ *vix primum fari didici*), *erschwingen*, *ersehen*, *ersingen*, *ersinnen*, *ertrotzen*, *erzielen*.

6. Komposita mit um.

Von den Verbalbildungen mit *um* — finden sich: *umbangen* (bei Goethe und Wagner), *umbuhlen*, *umbrennen* („da den Fels es (das Feuer) rings umbrann“, von dem ausser Gebrauch gekommenen starken Intransitivum *brinne bran brunnen*) *umdämmern*, *umfängen*, *umfassen*, *umfliessen*, *umfluten*, *umgleissen*, *umglühen*, *umlecken*, *umlodern*, *umnachten*, *umringen*, *umschiessen*, *umschweben*, *umschwirren*, *umspannen*, *umwabern*, *umwinden*.

7. Komposita mit ver.

Zahlreicher sind die mit *ver* — zusammengesetzten: *verbannen*, *verbleichen*, *verblitzen* (d. i. aufhören zu blitzen. Loge sagt zu den Göttern: „Der Blick eures Auges verblitzt“, vgl. Adelung: „Die Ungewitter unter den Völkern donnern aus und verblitzen“), *verblühen*, *verbrechen*, *verderben*, *verfallen*, *verfluchen*, *verführen*, *vergeben* („Vergassest du, was du vergabst“, bei Wagner nur = weggeben), *vergehen*, *vergelten*, *verhängen*, *verhehlen*, *verhetzen*, *verhöhnern*, *verjagen*, *verklemmen*, („Die Klinze verklemmt“, „Er hält sein Schwert so fest in der Hand verklemmt“, Uhland) *verlachen*, *verlangen*, *verlauten*, *verlieren*, *vernageln*, *verraten*, *versagen*, *verschliessen*, *verschwimmen*, *verschwinden*, *versehen*, *versehren*, *versingen*, *verspielen*, *versprengen*, *verstehen*, *verstieben*, *verstossen*, *vertragen*, *vertreten*, *verthun*, *verwahren*, *verwehen*, *verwehren*, *verwaisen*, *verweilen*, *verwerfen*, *verzagen*, *verzehren*.

8. Komposita mit zer.

Mit der „energischen“ Vorsilbe *zer* —, die „ein Wirken zu gänglicher Vernichtung des Objekts“ bezeichnet, sind verbunden: *zerbrechen*, *zerfechten* („mit zerfocht'ner Waffe“, Neubildung), *zerfeilen*, *zergreifen* („Mit einem Griff zergreif ich den Quark“, Ausdruck aus der Bäckersprache entlehnt) *zerknicken*, *zermalmern*, *zernagen*, *zerreiben*, *zerrinnen*, *zerschellen*, *zerschlagen*, *zerschmeissen*, *zerschmieden*, *zerschwingen*, *zerspellen* (auch bei Uhland: „O königliche Eiche, dich hat der Blitz zerspelt“, und Simrock), *zerspinnen*, *zerspringen*, *zerstampfen*, *zerstauchen*, *zerstieben*, *zerstören*, *zertreten*, *zertrotzen*, *zertrümmern*.

Wagner liebt auch die Verbalbildungen mit *daher* und *dahin* oder den verkürzten *her* und *hin*, wie: „Bricht durch den Wald brausend daher“ (Luther: „Als sollte der jüngste Tag daherbrechen“). „Ein Luftross jagt im Laufe daher“ („Wer schleicht daher?“ (Dusch: „Gebeugt schleicht sie daher“). „Schrecklich schnaubt es (dass Ross) daher“). „Der Erschlagenen Sippen stürmten daher“ (auch Voss braucht dies Verb). Mit der Verkürzung kommen vor: herlaufen, herjagen, sich herschwingen. Ebenso wird durch das entgegengesetzte Adverb *dahin* der Rede Lebendigkeit und Anschaulichkeit verliehen, wenn es z. B. von Siegfried heisst: „Lachend in liebender Brunst brennt er lebend dahin,“ oder: „Sterb' er dahin, der strahlende Held“ (Goethe: „So lasst mich eilen, vor ihr hinzusterben“). Mit der Verkürzung: „Zu Hohn und Jammer jagst du mich hin!“ „Vor meinem Zorne zittert sie hin“ (die Welt).

Umgekehrt vereinfacht Wagner häufig die Verben durch Abwerfung der Präpositionen, wie auch Goethe an den Formen der Wörter kürzt, indem er die *Simplicia* den *Compositis* vorzieht. Die Gründe einer solchen Vereinfachung der Wörter in der Dichtersprache und speziell in der Sprache des musikalischen Dramas, das seine Helden in kurzen und bündigen Ausdrücken reden lässt, hat v. Wolzogen S. 78 treffend und eingehend erläutert. Ausser den von ihm erwähnten sieben Vereinfachungen der Verben führe ich noch folgende in alphabetischer Reihenfolge an: Achten wird gebraucht in den Hauptbedeutungen des Erachtens, Dafür-Haltens, und des Beachtens, Bewahrens, in Acht-Nehmens, die jedoch in der Sprache vielfach in einander über laufen. „Dich echt genannten acht' ich zu neiden“ (neidenswerth). „Der (Ring), acht' ich, gehört mit zum Hort.“ „So acht' ich wohl, Gott würd' euch nicht verlassen“ (Schiller). „Achte es wohl, wes mich die Wala gewarnt“ (= beachte).

Eine ausführliche Betrachtung erfordert das Verbum *bergen*, das Wagner in der manigfachsten Bedeutung braucht, und dessen Sinn er nach allen Richtungen hin erschöpft.

I. steht es transitiv mit einem Akkusativobjekte a) im Sinne von *condere*, *abscondere* = verstecken, bei Seite schaffen, in Sicherheit bringen, und wird von Sachen gebraucht. „Leicht könnt ich die Beute nehmen und bergen.“ „Schätze zu schaffen und Schätze zu bergen.“ „Wo bärgest du den Ring . . .“ „Das Heilthum heil mir zu bergen.“ „In welchem Berg bargst du so schnell das Wild?“ So kommt das Wort zu der Bedeutung gastlich unterbringen, Jemandem Aufnahme, Unterkunft gewähren: „Wo berg' ich mein Ross?“ „Die Burg, die des Gebieters gastlich bergend nun harrt.“ „Aus Erbarmen allein barg ich dich hier.“ Von der Leibesfrucht = *utero condere*: „Von mir doch barg sie ein Pfand.“ „In Schmerz und Leid wird sie gebären, was bang sie birgt.“ „Die mich gebar und die mit mir sie barg, kaum hab' ich je sie gekannt (*neque eam, quae me peperit, neque eam, quam mater mecum in utero tulit (i. e. sororem geminam), equidem novi.*) b) = *occultare*, Jemanden irgendwo vor einem anderen oder vor etwas verbergen, versteckt halten. So „bergen“ die Walküren ihre Schwester Brünnhilde vor Wotans Grimm. „Den Waffen fern . . . wollte sie still dich bergen und behüten.“ Isolde „birgt“ den Tantris heimlich vor Feindes Rache. c) = *tegere, circumcludere*, schützen, schützend umhüllen, umgeben, bedecken, einschliessen. „Den Helm, der das Haupt mir barg.“ „Nicht Brünne noch Panzer barg meinen Leib.“ „Noch eh du geboren, barg dich mein Schild.“ „Er (der Schrein) birgt, was heil dir frommt.“ „Es birgt den Helden der Trauerschrein, er birgt die heilige Kraft.“ Uebertragen: „Von dem Bild in des Herzens bergendem Schrein“ (Tristan). Hiermit eng zusammen hängt die Bedeutung: d) = *tenere, continere*, in sich enthalten, hegen. „Er (der Hort) birgt den neidlichsten Schatz.“

„Beute-Runen berge sein (des Ringes) rother Glanz.“ „Die dein Speer birgt. des berathnen Bundes Runen.“ Bekannt ist dir, was die Tiefe birgt.“ „Arabien birgt dann nichts mehr zu seinem Heil.“ „(Ich) band durch Verträge, was Unheil barg.“ e) Abstrakt: In seinem Innern, im Herzen, in der Brust ein Gefühl, eine Leidenschaft, einen Gedanken, eine Absicht, einen Plan u. s. w. verbergen, verborgen halten, hegen, (*abscondere, occultare*). „In meinem Busen berg' ich den Grimm.“ „Was im Busen ich barg, was ich bin . . .“ „Du bist das Bild, das ich in mir barg.“ „Birg meinen Muth mir nicht mehr.“ „Der meinem Blick den seinen birgt.“ „Mein heimliches Sinnen heuchelnd zu bergen.“ So kommt es zu der Bedeutung „verschweigen“ (*reticere*): „Was bargst du mir so lang?“

II. Das Verb wird reflexiv gebraucht: sich bergen = sich verbergen, verstecken. Die Beispiele sind wiederum zahlreich. „Wo birgst du dich, dass ich vorbei dir schoss?“ „Birg dich! Komm mir nicht in die Näh.“ „Unter der Linde birg dich geschwinde.“ „Wo in Bergen du dich birgst.“ „Hier in der Waldeck barg ich einsam mich.“ Im Sinne von sich retten, in Sicherheit bringen, *se recipere, recondere, servari*: „Die in bösem Bund dich verrieten, sie alle bergen sich nun.“ „Wie berg' ich nun mein banges Haupt“ = wo bringe ich mich in Sicherheit? Mit Dativobjekt (sonst sich vor Jemandem bergen): „Sonst birgt er sich schwer meines Armes Schwunge.“ „Und birgst dich bang dem Kläger?“ „Doch überall bin ich, geborgen dem Blick.“ Dann heisst es auch soviel wie: worin enthalten sein, *contineri*, z. B. „Wo ich bin, bergen sich beide,“ *ubi ego sum, ambo continemur*, statt der alten Fassung: „wohin ich geh', ziehen beide,“ die matter ist und ohne Stabreim. „Wo neuer Schimmer in Schachten sich birgt.“ Im Busen bergen sich die Affekte der Liebe, des Zorns, Grimmes u. s. w. — „Der Glanz barg sich dem Blick,“ = entschwand.

Bieten steht für anbieten, darbringen. „Wer bietet mir nun sein Schwert?“ „Das (Schwert) biet' ich mit mir zum Bund.“ „Und bietet die Schläuche“ = reicht herum. Dem Gaumen Labung, dem Rosse Rast bieten. Den Gruss bieten, *gruoz bieten* (Parz. 446,22), wie bei Goethe: „Der König . . . beut der Priesterin Dianens Gruss und Heil“ (= entbieten, sagen lassen, ankündigen). „So sollst du mir Achtung bieten“ (erweisen). Jemandem Schmach, Trotz bieten. „Wer hätt' es gewagt, uns je solche Schmach zu bieten?“ „Bot ich dem Tage Trutz.“ Im Sinne von aufbieten: „Nicht Land noch Beute biete ich.“ Sich bieten = sich aussetzen, preisgeben. „Biete mich Wotans Rache.“ „Drum biet' ich mich nicht dem Gebiss.“

Binden. 1) In eigentlicher konkreter Bedeutung = festbinden, in Bande legen, fesseln, dann knechten, zu Frohndiensten zwingen. Alberich „bindet“ den Mime, Wotan und Loge „binden“ den Alberich, Siegfried den Bären, denn Bären wurden „gebunden,“ wenn man sie fangen wollte.

2) = zurückhalten, festhalten, hemmen. Siegfried ist froh, dass er frei ward, nichts ihn „bindet und zwingt“ (diese beiden Verben stellt auch Luther zusammen Richter 16,5). Die Burg Walhall soll der Fricka dazu dienen, ihren Gemahl „mit sanftem Band zu säumender Rast“ zu binden, Wotan soll in der Burg „gebunden,“ d. i. festgehalten werden.

3) Von der Liebe. Gutrune fragt: „Wie sollt' ich Siegfried binden?“ d. i. an mich fesseln, und Brünnhilde wirft ihr vor: „Als Buhlerin nur bandest du ihn.“ Vergl. Schiller im „Tell.“ „Du bist gebunden . . . doch nicht durch Wort und Schwur, gebunden bist du durch der Liebe Seile.“ *he's bound unto Octavia* (Shakesp. Ant. II,5). *tenetque grata compede vincum* (Hor. C. IV, 11,24). Ein

Weib binden, d. i. bezwingen, bewältigen: „Euch beiden meld' ich, wie ich Brünnhilde band.“

4) Vom Schlaf: „Wer band Dich in Schlummer so bang?“ „Bande des Schlafs“ (Klinger, Gotter). Von den Augen: „Nacht umbangt gebundene Augen.“ Goethe: „Irrthum, lass los der Augen Band.“

5) Jemanden durch Verträge, Gelübde, Versprechen u. s. w. „Bandest uns Freie zum Frieden du“ (*concordi pace ligavit*, Ovid Met. I, 25). Wotan „band durch Verträge, was Unheil barg,“ hat den Loge durch „Vertrages-Treue Runen“ gebunden. „So stark und weise wähnt er (Siegfried) sich, als gebunden (d. i. gehehmt, unfrei) und blind er ist“. —

Blasen = anblasen (*afflare*). „Blase die Gluth“ sagt Siegfried zum Blasebalg. = fort-, wegblasen (*inflare, sufflare*): „Blitz und Gewölk, vom Wind geblasen.“

Bleichen = er-, verbleichen. „Da bleicht die Blüthe“ u. ö.

Brechen. I. Intrans. ohne Kasus. „Es bricht der Stamm“ (der Esche). „Dem brechen die Glieder wie Glas.“ „Breche denn alles.“ („Wenn alles bricht, so bleibt uns nur — Rückkehr zum Urquell der Natur,“ Schopenhauer. „Es breche, wenn es brechen soll,“ Goethe). „Zwinge mich nicht mit dem brechenden Zwang“. Vom Gebrochensein der Augen eines Sterbenden oder Todten: „Die Augen sind gebrochen“ (Schiller). „Gebrochen der Blick! Still das Herz“ (Tristan). „Gebrochen das Aug“ (Parsifal). — Brechen durch etwas (*perrumpere*): „Nur wer durch das Feuer bricht.“ „Dort bricht's durch den Wald.“ — Brechen aus etwas (*erumpere*): „Welch' ein Strahl bricht aus der Esche Stamm?“ „Den hehren Schein, der dir aus Augen und Antlitz bricht.“ „Bricht mir hervor aus der Brust . . .“ — Brechen in etwas (*irrupere*): „O wenn ein Götterstrahl in deine Seele bricht“ (Gotter). „Mir in die Brust brach nun die Lohe.“ „Wo brennend Weh in das Herz mir brach.“ Auch in den Kompositis: hereinbrechen: „Dann brach ein Unglück wohl herein.“ Aufbrechen: „Nach Walhall brechen wir auf.“ Anbrechen: „Die Nacht bricht an.“ Zusammenbrechen: „Zusammen breche, was ich gebaut.“

II. Transitiv. Vom Abbrechen der Früchte und Zweige. „(Die Frucht), die du — nicht brechen darfst.“ „Von der Welt-Esche brach da Wotan einen Ast.“ Vom Aufbrechen der Rüstung: „Brecht' ich die engende Brünne?“ „Und aber der Braut bricht er die Bande.“ — = entkräften, schwächen, wie *fracti bello* (Verg. Aen. II, 14). „Gewitterbrunst brach meinen Leib.“ Vom Uebertreten eines Gebotes oder Befehles: Brünnhilde bricht „Heervaters heilig Gebot,“ „den seligen Bund,“ „Walvaters Bann“; Alberich bricht „der Minne Bund,“ Siegfried den mit dem Blutsbruder geschlossenen Bund, die ihm geleisteten Eide, die Treue. „Was nicht müsst' ich zu brechen wagen?“ fragt Walther die Eva. „So breche keiner mir den Frieden.“ „Ihr brach das Leid das Herz.“ Den Schlaf brechen (*interrumpere somnum*); *daz ir . . . uern släf sus brechet* (Parzival). „Brünnhildes Schlaf brach' ich noch nicht,“ wofür wir unterbrechen sagen würden. Es steht auch für entstellen, verunstalten: „Brach sie (die Welle) mein Bild.“

III. Reflexiv = *frangi, infringi*. Vom Blicke: „Da brach sich sein (Wotans) Blick.“ „Bricht mein Blick sich wonn-erblindet.“ Nächtlich umdämmert der Blick sich mir bricht.“ = *se frangere, mutari* sich wenden: „Dann brach sich die brennende Sorge“ (d. i. entschwand, ging vorüber). —

Bringen = darbringen, als Redensart beim Zutrinken. „Ich bring's Euch, Junker“ (Schiller). „Trink, Gunther, trink! Dein Bruder bringt es dir!“

Danken = verdanken, *debere*. „Dach und Trank dank' ich ihr.“ „Dir Treuen dank' ich heiligen Trost,“ „Dass ihr ein Dichter seid, . . . dem (Umstande)

dankt ihr heut eu'r höchstes Glück.“ — Mit dem Accusativ setzt auch Schiller das Wort: „Das hätte ich unaussprechlich dir gedankt,“ wie Wagner im „Parsifal“: „Das dankt dann alle Kreatur.“

Dehnen, sich = ausdehnen. „Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald.“ „Es dehnt sich das Haus“ (Schiller). „Im Halbmond dehnte reich sich eine Stadt“ (Platen).

Denken = gedenken. „Ich denk' ihn zu fällen im Kampf,“ wie Goethe sagt: „Ich dachte . . . mich ehrerbietig zu zeigen.“

Dorren = verdorren. „Dorrt der Stamm.“ Goethe: „Es dorret der Ast.“

Einen = vereinen. „Nicht mir auch zum Heil dich zu einen.“ Sonst nur: mit Jemand sich einen, wie Klopstock: „wenn Freude mit der Wehmuth sich eint.“

Enden = beenden. „Freias Schmach eil' ich zu enden,“ wie Klopstock: „Wo end' ich des Ewigen Preis?“

Finden, sich = befinden. „Und meinten sich im lieben Vaterland zu finden“ (Schiller, Tell). „In Fehde fiel ich, wo ich mich fand.“ In den Worten: „da seligste Lust sie fand“ könnte man es sogar für „empfinden“ gesetzt annehmen.

Fliehen = entfliehen, sonst vor Jemand fliehen. „Nimmer floh ich dem Feind,“ u. ö.

Freuen, sich, neben erfreuen, mit einem Genetiv-Objekt verbunden. „Und einer Frau soll ich mich schwerlich freu'n.“ ahd. *sich frewan*, mhd. *siner éren vreuten si sich alle* (Iwein). Aber auch: „Siegfried erfreu' sich des Siegs.“

Füllen = erfüllen, anfüllen. „Wonnig Gefühl die Sinne füllt.“ „Gehäuft full' es (das Maass) der Hort.“ So Goethe: „Was mir noch jetzt die ganze Seele füllt.“ „Dein Bruder scheint nun das Maass seiner Schande gefüllt zu haben (Schiller).

Geben, sich = ergeben, hingeben. „Die ehrlös dem Edlen sich gab.“ Goethe: „Doch den Geliebten, der sich einzig mir auf ewig gab.“

Gehen = aus-, fort-, davongehen. „Leer soll ich gehn, ganz ohne Lohn?“ „Er soll mir nicht lebendig gehn“ (Goethe). Gleich „ergehen“ ist es einmal in den „Meistersingern“ gesetzt: „Ging an die Meister ein' Einladung.“

Gehren = begehren. Mhd. *eines dinges* oder *ein ding gern*. Wagner: „Gehrt ich nach Wonne, weckt ich nur Weh!“ Rückert substantivirt es: „Ein Hoffen und ein Ziel dem Gehren.“

Häufen = aufhäufen, wie bei Goethe und Uhland. Wagner braucht es vom Golde und Horte.

Heben = erheben, aufheben. „Hebe dein Auge.“ „Klein Roland hebt die Augen hell (Uhland).

Jüngen = verjüngen, jung machen. „Das jügende Obst.“ „Sich im Bade jüngen“ (Uhland).

Kehren = wieder-, heim-, zurückkehren. „O kehre bald zur bangenden Frau.“ „Meine Siege kehren zu dir.“ Bei Goethe öfter.

Kennen = erkennen, kennen lernen, kennen gelernt haben, verstehen, *novisse*. „Kenn' ich dich dummen Dieb?“ *Nonne te stultum furem recte cognovi?* „Wie kalt und hart kennt dich mein Herz,“ *animus te cognovit*. „Ist eine Kunst (das Fürchten), was kenn' ich sie nicht? *quid eam non didici?*“

Künden = an-, verkünden. „Wunder und wilde Märe kündest du kühner Gast.“ Die alte Redensart „Tod künden“ findet sich öfter.

Lassen = unterlassen. Hat auch statt des einfachen Objectes (*dine wolden daz niht lán*, Nibelungenlied) eine Infinitivfügung, so bei Luther öfter,

z. B.: *lass umb niemand's willen gutis zu thun* (Briefe II, 65), bei Simrock: „So lass es nicht zukommen.“ Wagner: „Das liess ich dem Kinde zu lehren.“

Locken = anlocken, herbeilocken. Siegfried lockt mit seiner Waldweise den Lindwurm. „Schon lockt mein Zauberschloss den Thoren“ (Parsifal). „Wo hin des Rufs Trompete mich von fern gelockt“ (Platen).

Lösen = loslösen, einlösen. „Nun löst mich vom lästigen Band.“ „Nun löste Loge sein Wort.“ „Freia zu lösen.“ „Mit reichem Golde löst er den geliebten Sohn“ (Schiller).

Neiden = beneiden, auch bei Klopstock, Schiller u. a.

Raffen = auf-, fortraffen, vom Hort und dessen Gegenständen.

Ragen = auf-, emporragen. „Es ragt die Burg, von Riesen gebaut.“ „Uns ragen in dem Land zwei feste Schlösser“ (Schiller). „Der Riesen ragend Geschlecht.“ „Doch seh ich ragend unter diesen Hans Raufbold, den behenden Riesen“ (Goethe). „Rings um die Stätte ragten mir Feinde.“ „Ein höheres Wesen ragt sie neben mir“ (Schiller).

Rathen = errathen, durch Rathen erkennen, kennen lernen, erfahren, durch Nachdenken, erwägen, ergründen. „Runen weiss er und räth sie nicht.“ „Bis Du das Unheil räthst, das in dem Ring du hegst.“ „Rath' es nach meinem Namen“. = verrathen, offenbaren, kund thun: „Was rieth mir mein Wissen?“ „Woher ich stamme, rathe mir noch.“

Reichen = darreichen, Jemandem den Trank, den Ring, fliehend den Rücken reichen.

Sammeln = versammeln.

Schaffen = verschaffen.

Schläfern = einschläfern. „Den hold geschläfert sie mit Kosen.“

Schlagen = erschlagen, mhd. sehr oft: *der in sluoc* (Iwein 1364). „Vom eignen Geschlechte ward er geschlagen.“ „Was schlugst du uns're Geliebten?“ mhd. *ze tōde slagen*. „Ich — Hagen — schlug ihn zu todt.“ „Traf ich Fasolt zu todt.“ „Eh' liess ich mich zu Tode sicherlich erschlagen“ (Simrock).

Schrecken = erschrecken. „Euer Drohen schreckt mich noch minder.“

Schweifen = umherschweifen. „Schwarz-Alberich, schweifst du hier?“ u. ö. Goethe häufig: „Seht ihr's durch die Menge schweifen?“ Ebenso braucht Goethe „streifen“: „Streifst du noch immer unermüdet?“ „Er streifte mit seinem Knecht im Holz“ (Uhland).

Schwellen = anschwellen. Die schwellende Brust, der schwellende Athem. „Das Mieder schwillt“ (Goethe).

Schwinden = ent-, ver-, dahinschwinden. Die Blumenmädchen rufen: „Schwindet dem Thoren.“ — „Schwanden die Sinne ihm?“ = vergingen, fragt Sieglinde.

Sehren = versehren, im Sinne von verletzen, verwunden, beschädigen, verderben, von Wagner neben dem Kompositum *versehren* mit Vorliebe gebraucht. Vom Gift: „Dass des Geifers Gift mich nicht sehre.“ Ein alter angelsächsischer Segenspruch ist gerichtet „wider den sehrenden Stich, wider den sehrenden Schlag.“ Das Partizipium „sehrend“ wird formelhaft verwendet, besonders vom Feuer im eigentlichen und übertragenen Sinne. „Ihm kehrten sehrender nur die Schmerzen bald zurück.“ Die Walküren besitzen jenen „sehrenden“ Blick, der andere erleben macht und nach Grimm Schauer einflösst, wie die Häupter der Gorgonen. „Wo gegen mich selbst ich sehrend mich wandte.“ Von der Liebe: „die mit süßem Zauber mich sehrt.“ Von der Sorge: „wer ihn (den Ring) besitzt, den sehre Sorge.“

Sinnen = ersinnen. „Trenlos, Siegfried, sannest du Trug?“ „Neue Neidthat sinnt uns der Niblung.“

Sparen = ersparen, aufsparen. „Den Schimpf spartest du mir.“ Hagen sagt: „Meinem Speer war er (Siegfried) gespart.“

Sperren = versperren. „So sperre mein Speer dir den Weg.“

Spüren = verspüren. „Sie aufzuzehren . . . spür ich lockende Lust.“

Stacheln = aufstacheln. „Die solltet zu Sturm und Streit ihr nun stacheln.“

Stellen = aus-, aufstellen. „Gestellt sind Siegespreise.“

Stöbern = umherstöbern. „Was stöberst du hier?“

Strecken = niederstrecken. „Nothung streckte den Strolch.“ = ausstrecken: „Straffer sei es (das Seil) gestreckt.“

Trügen = betrügen, auch bei Goethe oft.

Wachsen = erwachsen, aufwachsen. *Ez wuohs in Buregonden ein vil edel magedin.* „Der Feinde wuchsen ihm viel.“

Wahren = verwahren. „Ein weiser Nibelung wahret Siegfried.“

Wandeln = verwandeln. „Schnell mich zu wandeln“ u. ö.

Wenden = abwenden. „So wend' ich den Streit.“ „Noch such' ich's zu wenden.“ „Sie (die Nornen) können nichts wenden noch wandeln“ (= umwandeln).

Werben mit dem Accusativ, wofür jetzt: „erwerben“. „Dich werb' ich nun zum Weib.“ Im Sinne von betreiben, ausrichten, erlangen, bekommen, im Mhd. *werben*. „Gewinn werben wir nicht.“ „Kunde zu werben.“

Zünden = entzünden. „Zündet mir Zorn.“ „Muss Feuer zünden“ (= anzünden, Mörrike).

Zwingen = bezwingen. *Minne twinget alle künege noch lihter danne ein kint* (Iwein). „So zwangst du Brünnhild?“ „Mit Liebeszauber zwang ich die Wala.“ „Doch zwingt dich Thoren der Tod,“ vgl. mit: *der töt begunde einen graven mit gewalte twingen* (Iwein). —

An dieser Stelle wollen wir gleich noch einige andere einfache Verba betrachten, die Wagner in einem besonderen, meist alterthümlichen, jetzt nicht mehr üblichen Sinne anwendet.

Aechzen, nach etwas. „Uebermächtig ächzten nach Rache sie“; vgl. *er nach euch gar senlich echtzet* (Ayrer) u. ö.

Fahren, im Sinn von: ziehen, eilen, gehen, reisen. „Einsam fährt er, keiner folgt.“ „Feig' nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt.“ „Fahr deines Weges dann weiter.“ Mit Angabe des Weges wie: *Phol ende Wödan vuorum zi holza* in den „Merseburger Zaubersprüchen.“ „Wir fahren zu Berg“ (Schiller). „Noch stand die Sonne niedrig, da fuhr zum grünen Wald Siegfried der junge“ (Simrock). „Zur Neidhöhle fuhr ich bei Nacht.“ „Durch brennendes Feuer fuhr ich zu dir.“ „Nicht fahr' ich nach Walhall, Hella halte mich fest.“ Für „nach Valhöll fahren“, „in Valhöll zu Gast sein“, sagte man im Norden von Denen, welche im Kampfe gefallen waren, auch: „zu Odin fahren“, „bei Odin zu Gast sein.“ — „Nach Nibelheim fahren wir nieder.“ Wie man ursprünglich sagte: zur Unterwelt, ins Totenreich fahren, so jetzt in den Abgrund, in die Grube, zur Hölle fahren. In der Edda fährt Brynhildur auf einem wirklichen Wagen zur Unterwelt hinab. — Mit einem Adverb: „So fährst du heute noch heil.“ Ohne ein solches: „Sieh dich vor, dass du (so übel) wie Mime nicht fährst.“

Fallen. „Schwerlich fällt er dir feig.“ Fallen im abstraktem Gebrauche bei Adjektiven, gewöhnlich in „es fällt mir beschwerlich, leicht“ u. dgl. m., ähnlich wie das lateinische *cadere* gebraucht in den Wendungen *res irrita cadit, hoc*

cecidit mihi percommode u. a. m. „Nachdem der Lohn vor meine Lieder im Vaterlande mager fällt“ (Günther). „Was von den Lämmern bunt und sprenglicht fiel“ (Shakesp. Merch. I,3).

Freien braucht Wagner noch in der ursprünglichen Bedeutung von *frijón amare*, im Sinne von minnen, lieben überhaupt, z. B. in den Worten der Nixe an Alberich: „Willst du mich freien, so freie mich hier.“ Statt des Akkusativ steht auch die Präposition um: „Du freitest um zwei.“ Dann wird es direkt für heirathen gesetzt: „Nicht freit' ich noch“ sagt Günther; und endlich von dem Freiwerber für einen andern; „Was zwänge den frohen Mann, für mich die Braut zu frein?“

Frieden steht erstens für *pacare, componere* = beilegen. „Doch Frauengroll friedet sich bald,“ *brevi componi solet*. Mhd. *swie gern ichz friden wolde, der künic entuot ez niht* (Nibelungenlied); zweitens in dem sonst unbekanntem Sinne von lieben: „Der Erde holdeste Frauen friedeten längst ihn (Siegfried) schon,“ wie Goethe „befrieden“ braucht:

„plötzlich mildert sich die Gluth,
wie du uns befriedest.“

Fügen, mhd. *vüegen* = verfertigen, ins Werk setzen, schaffen, zuwege bringen. „Genau befahl er, wie es zu fügen (das Geschmeide).“ „Des Feindes Neid zum Nutz' sich fügen“ (sich zu gestalten). Dann steht es reflexiv: „Noch fügen des Leibes Glieder sich fest.“ „Das an Lust und Streben der Jagd lust auch der Ruhe Lust sich füge“ (Goethe). Im Sinn von: sich begeben, ereignen, geschehen, sich passen, sich schicken. *Swaz sich soll gefüegen, wer mac daz understén?* (wer kann das verhindern?) Mit deutlicher Bezugnahme auf die waltende Macht des Geschickes: „Erfahre so, was von selbst sich fügt. Goethe: „Du wahnst, es füge sich sogleich.“

Fragen. Von dem schwachen Verbum „fragen, fragte“ braucht Wagner die sprachlich unorganischen Formen *ich frug, ich früge*, d. i. das in volksthümlicher Weise nach Analogie von schlagen, tragen u. m. gebildete starke Präteritum, welches im Nieder-Deutschen sich zuerst weiter verbreitet hat. Gleichen Anlass hat in der 2. und 3. Person Präs. du frägst, er frägt. Dgl. Formen sind durch Goethe und Schiller in die Litteratur eingeführt: „Niemand frug ein Kaiser nach mir.“ (Goethe). „Ja wohl, der Schwed frug nach der Jahreszeit nichts“ (Schiller, Wallenstein). Niemand werden Sprachreiner diese volksthümlichen Formen aus der Welt schaffen.

Lachen. Den Gebrauch dieses Verbums hat Wagner nach allen Richtungen hin ausgedehnt. I. steht es, von Personen gebraucht, absolut als Ausdruck der Freude und Lust, allgemein im Sinne von „fröhlich, heiter sein sich vergnügen.“ Die Rheintöchter, als Repräsentanten unschuldiger Sinnlichkeit, sind die „lachenden Kinder.“ Von den Göttern sagt Alberich: „Die da oben ihr lebt, lacht und liebt;“ denn die Götter als die *θεῖα ζῶοντες*, sind heiter und lachen. — Im „Parsifal“ heisst es mit Bezugnahme auf den Gegensatz, der im Eigennamen steckt: „Wie lachte da auch Herzeleide, als ihren Schmerzen zujauchzte ihrer Augen Weide.“ — „Lachen“ wird gebraucht von einer in Schönheit oder Jugendherrlichkeit strahlenden Person, wie Bürger sagt:

„O was in tausend Liebespracht
Die Holde, die ich meine, lacht.“

Siegfried ist der „lachende Held,“ und „lachend in liebender Brunst brennt er lebend dahin,“ was zugleich eine Anspielung auf seine ursprüngliche Natur als Sonnengott ist. „Lachend erwachst du Wonnige mir,“ sagt Siegfried zu der

erweckten Walküre. Von einem Lachen in Wonne, Liebeslust und Seligkeit des Herzens ist öfter die Rede, besonders in der grossen Liebesscene zwischen Siegfried und Brünnhilde, wo letztere singt:

„Lachend muss ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend lass uns verderben —
lachend zu Grunde gehn!“

Wie in unseren deutschen Heldenliedern die Helden aus dem schwülen Leben freudig dem Tode entgegenblicken, Walhall offen sehen und ungebrochenen Muthes „lachend sterben“, so sieht hier die Walküre, als sie, die göttliche Jungfrau, sich zum ersten Mal Siegfrieds Liebe hingiebt, in prophetischer Vorausahnung ihres künftigen Schicksales lachend dem Tode entgegen. — Auf diese Weise wird das zu einem Adjektiv gewordene Partizip „lachend“ gleichbedeutend mit: fröhlich, heiter, freudig, aber auch mit: unverzagt, unbesorgt, leichtfertig, übermüthig. Isolde sagt: „Die Leuchte — lachend sie zu löschen zag' ich nicht“; Fricka von Wotan: „Sieh, wie dein Leichtsinn lachend uns allen Schimpf und Schmach erschuf,“ „o lachend frevelnder Leichtsinn,“ und wirft ihrem Gemahl vor, dass er „lachend des Himmels Haft löse.“ Brünnhilde tröstet die fliehende Sieglinde: „Lache (d. i. sei unbesorgt), ob Noth, ob Leiden dich nagt.“ So wird das Wort geradezu als Ausdruck der Verachtung, des Spottes und Hohnes gesetzt und mit dem gleichbedeutenden Begriffe zusammengestellt im „Parsifal“: „lacht und höhnt er nun laut durch dich, des Teufels Braut.“ Isolde sagt: „wie lachend sie mir Lieder singen“, d. i. mich verhöhnen; der verspottete Alberich spricht zu den Rheintöchtern: „wie ihr auch lacht und lügt.“ Wenn Gutrunne durch das Lachen der gefürchteten Brünnhilde aus ihren schlimmen Träumen geweckt zu sein glaubt, so denkt man an das unheimliche Hohnlachen der Brynhildur in dem „Bruchstück eines Brynhildur-Liedes der Edda.“ — Der Grund des Lachens und Spottens wird von jeher und bis in die neuere Sprache durch den Genetiv ausgedrückt: „(Iris) höhnt und lacht der Leidenschaft“ (Hagedorn). „Du lachst des trotzigen Entschlusses“ (Goethe). „Nun lach' ich der Furcht, der Feind ist verliebt.“ „Wir lachten lustig der Müh'.“ „So lacht nun der Teufel mein,“ vgl. „Wer es hören wird, der wird mein lachen“ (1. Mose 21, 6). — Dagegen ist nicht der Genetiv, sondern Dativ Feminini gesetzt in der Stelle: „So segne, lachend der Liebe, Siegmunds und Sieglindes Bund,“ im Sinne von freundlich sein gegen Jemand, ihm geneigt, gewogen sein, wie lateinisch *ridere alicui* oder *alicui rei*. Ebenso: „Den Lichtalben lacht jetzt Loge, der listige Schelm,“ d. h. er hält es mit ihnen. Oxymorisch: „Schlimm, fürcht ich, schloss der Streit, lachte Fricka dem Lose,“ *male ridebat sorti*.

Statt der Person steht das Gesicht oder der Gesichtstheil, an dem das Lachen vorzugsweise sich zeigt, als Subjekt, wie: *mit lachenden ougen* (Wigalois). „Wenn mir dein Auge lacht“ (Goethe). „Wie der Blick ihm lacht“ u. ö. *tempora laeta* (Vergil) übersetzt Voss: „Die lachenden Schläfen.“ „So flatterten lachend die Locken,“ d. i. üppig, muthwillig. Scherzhaft sagt Siegfried zum Drachen, der ihm sein Gebiss weist, er habe „lachende Zähne im Leckermaul.“ —

Wenn die Sonne aufgeht und die leichten Streifen sich über Himmel und Erde verbreiten, dann lacht sie, ebenso bei ihrem Untergange. „Dann lacht am Abend nach dem Sturm die Sonne, ach! so schön“ (Usteri). „Die Sonne lacht mir nun neu,“ sagt Siegmund, als er Sieglinde erblickt, und Siegfried, als er die schlafende Walküre sieht, in einem ausführlicheren Bilde: „Leuchtender Sonne lachendes Bild strahlt durch das Wogengewölk.“ Auf die Natur selbst übertragen

heisst es bei Quint. Smyrn. 6 *γέλασσε δὲ γαῖα καὶ αἰθήρ*, bei Vergil Ecl. 7,55 in der Lenzbeschreibung: *omnia nunc rident*, bei Schiller: „Für Egmont lachte noch die Welt,“ wie bei Wagner Gott Wotan eine Welt vernichten will, „die einst zur Lust ihm gelacht.“ Bekannt ist Hölty's: „Der schöne Frühling lacht ihm (dem Bösewicht) nicht, ihm lacht kein Aehrenfeld,“ vgl. Lessing: „Euch lacht und lebt kein Lenz.“ Als beim Liebesgesange Siegmunds und Sieglindes die milde Frühlingsnacht in die aufgesprungene Saalthür hereinstrahlt, ruft Siegmund aus: „Siehe, der Lenz lacht in den Saal!“ Weiterhin heisst es: „Weitgeöffnet lacht sein Aug,“ und der Held entführt sich die Geliebte endlich in „des Lenzes lachendes Haus.“ Für letzteres Bild vgl. *ridet argento domus* (Horaz Carm. IV, 11, 6), *domus iocundo risit odore* (Catull 64, 284), „Lange lachte mir schon mein Haus im modischen Kleidchen“ (Goethe). Als Siegfried von der lästigen Gegenwart des widerlichen Zwergen befreit ist, ruft er aus: „Nun erst lacht mir der lustige Tag,“ vgl. *dies qui primus alma risit adorea* der Tag, der zuerst hold im Siegeskranze lachte (Horaz), „der lachende Tag“ (Jean Paul). —

In dichterischer Personifikation geben sogar die Elemente ihre Freude durch Lachen zu erkennen. Wie das Feuer leckt, so küsst und lacht es auch: *wies feur das stroh küst und anlacht* (Froschm. II, 7 a), und nach Aristot. Meteor. II, 9 sagten die Griechen beim Knistern der Flamme, Hephaistos oder Hestia lache. „Locket dich zu ihm die lachende Lohe?“ redet Brünnhilde ihr mit Sinn und Empfindung begabtes Ross Grane an, mit dem sie sich in Siegfrieds Scheiterhaufen stürzen will. — Das Lachen der Meereswogen wird schon bei Aeschylus vernommen (*γέλασμα ποντίων κυμάτων*, Prometh. v. 89), und ebenso bei Catull 64, 273: *leni resonant plangore cachinni*: „Erst nur langsam tauchen sie (die Wellen) auf, von den säuselnden Lüften — Leise berührt, halblaut nur ertönt Geflüster und Kichern.“ Im „Lohengrin“ redet Elsa die Lüfte an: „Durch euch kam er (der Held) gezogen, ihr lächeltet der Fahrt,“ im „Tristan“ vernimmt die des Geliebten harrende Isolde in der lautlosen Natur ringsum nichts als das Murmeln des Quells: „In schweigender Nacht nur lacht mir der Quell,“ und „des Laubes säuselnd Getön, das lachend schüttelt der Wind.“ — Von glänzenden Gegenständen sagt man, sie lachen, so Siegfried vom Schwerte: „Lustig lachst du mich an,“ „Nun lacht ihm sein heller Schein.“ Wie Sigurd bei Fouqué vom Golde sagt: „Wie hell und freudig mir's entgegenlacht,“ so Alberich bei Wagner: „Keinem Glücklichen lache sein (des Goldes) lichter Glanz.“

Von Abstractis: Lust, Glück, Heil, Liebe, Lob, Hoffnung u. s. w. lacht Jemandem: *frouwe Saelde lachet mir* (Ernst 4334). „Gross Glück und Heil lacht nun dem Rhein.“ „Sie (die Hoffnung) lacht ihm freundlich doch von weitem nur“ (Schiller), und Kurwenal sagt zu Tristan: „Lebt sie (Isolde) denn, so lass dir Hoffnung lachen.“ Dem Zwergen Alberich, dem „Liebe nicht lacht“, „lacht“ dagegen „zierliches Lob“ aus dem Munde der Rheintöchter. „Du lachende Lust meines Auges“ (*μείλιγμα* = Augenlust, Aesch. Agam. 1401) wird die Walküre von Wotan genannt. — Vom Danke, Lohne u. ä. wird lachen = winken gesetzt, z. B. „meines Dankes Lohn lache dir einst,“ u. ä. m. —

Eine kurze Auseinandersetzung erfordert auch der Gebrauch des Verbuns „mögen“ bei Wagner. Zunächst steht es im Sinne unseres heutigen „vermögen“ mit zu und dem Infinitiv, = können, im Stande sein infolge eigener Kraft, wie das Wort bei gehobener und altherthümlicher Rede auch bei andern modernen Dichtern sich findet, z. B. „Verweinen lässt die Nächte mich, so lang ich weinen mag“ (Goethe). Wotan sagt zu Fricka: „Stäts Gewohntes nur magst du verstehn,“ und im „Siegfried“ wird gesagt: „Eh das flügge (Vöglein) mag fliegen.“ Mit unterdrücktem Infinitiv und einer adverbialen Bestimmung: „Trage dein Uebel,

wie du magst“ (Goethe), ein „jeder freut sich, wie er mag“ (Meisters.) — Die Möglichkeit wird in Verbindung mit äusseren Umständen, mit Zufall oder unberechenbarem Verlauf gedacht: „Gab die Mutter mir Macht, nicht mag ich ihr doch danken,“ fühle mich veranlasst dazu, sagt Hagen. „Wie mochtest von ihm (dem Gunther) den Ring du empfahn?“ sagt Brünnhild dem Siegfried, d. i. wie war es möglich, konnte es geschehen, dass du empfindest? — Zur Hervorhebung einer blossen ungewissen Voraussetzung oder Vermuthung: er (Ortwin) *mohte Hagenen swestersun von Tronege vil wol sin* (Nibelungenlied). „Sieglinde mochte sie heissen.“ — Meist geht mögen zu dem Begriffe des Freistehens über, die Anwendung einer Kraft ist ins Belieben gestellt. „Da Hagen der Grimme so lustig mag sein.“ „Magst ohne Grauen Brünnhilde bieten den Gruss.“ „Nie fehlen mag“ (Meisters.) u. ö. —

Das Verbum *muten* kommt einmal vor: „Nichts ist so reich als Ersatz zu *muten* dem Mann für Weibes Wonne und Werth.“ Etwas von Jemandem *muthen* heisst: verlangen, begehren, wie Konr. v. Würzb. Schwanr. S. 435 *wir beide muoten nictes* = *muthen* an, verlangen. Danach ist es kühn gesagt für: nichts ist so reich, dass es als Ersatz vom Manne begehrt werden könnte: vgl.

„Endlich darf ich von der Guten
Minnelohn und Gnade *muthen*“.

Haug in Schillers Musenalmanach 1796 S. 23.

Auch in die Anwendung des Verbum *sollen* bei Wagner verlohnte es sich einen Einblick zu thun. Es steht erstens imperativisch: „Tapfer gezwickt sollst du mir sein,“ zweitens als Umschreibung des Futurum, engl. *I shall be*, norw. *jeg skal vaere*: „Und einer Frau soll ich mich schwerlich freun,“ = werde. Der Unterschied von „müssen“ tritt besonders hervor in Hagens Worten: „den Ring soll ich haben,“ und Wotans: „den Ring muss ich haben,“ vgl. *ich sol ein boten hân* (Parzival 625, 2). „Soll süsse Lust deinen Segen dir lohnen . . .“ Es bezeichnet drittens eine Verpflichtung oder Verbindlichkeit im Sinne von *debere* oder *me oportet*: „mich Lieblosen . . . liebst du so wie du sollst.“ Viertens ist es identisch mit *ich vermag, bin im Stande*. „Was ich nicht zwingen soll, danach zu verlangen machst du mir Lust.“ Im verkürzten Satz: „David, was soll's?“ Volksthümlicher Ausdruck in den „Meistersingern“. —

Zu denjenigen Verbal-Konstruktionen, die jetzt allmählich ausser Gebrauch kommen, gehört auch die mit einem Genetiv-Objekt. Derartige Verba waren in der alten Sprache viel häufiger als in der neuen, wo sich die Rektion des Genetiv meist verloren hat und man lieber den Akkusativ oder eine Präposition gebraucht. In den Wagnerschen Dichtungen sind folgende Verba mit dem Genetiv beachtenswerth.

Achten = *curare, curam habere*. „Achtest du so der eignen Ehre?“ „Sie achten nicht deines edlen Blicks.“ „Spitze, achte des Spruchs.“

Bedürfen, mit dem partitiven Genetiv der Person oder Sache. „Zu ledigen dich bedarfs nun der Lösung.“ „Der sein bedurfte, erdachtest du ihn (den Ring) wohl?“

Darben = *bedürfen, entbehren, mangeln*. Im Got., Althochd. und Mittelhochd. immer mit dem Genetiv, der späterhin nur selten erscheint. „Dass sie (die Rosse) nicht ihres Futter hier darben“ (Bürger). „Ich darbe seiner Huld“ (Simrock). „Darbst du des Rathes.“

Erinnern, sich. „Erinn're mich nicht jener schönen Tage (Goethe). „Lass dich erinnern des ausbedungenen Lohns.“

Freuen, sich, vgl. oben (= *erfreuen*). —

Gedenken, des Trankes, der Eide u. s. w.

Gemahnen. „Gemahnt sei der Macht (Gen.), der (Dativ) du gebietest.“
Luther setzt „es gemanet mich“ immer mit dem Genetiv.

Harren. „Und harren der Schläg' und der Schelten“ (Goethe). „Sein harren wir hier.“

Pflegen. Mit dem Genetiv der Sache: „Der Wunde, die ihn*) plagte, getreulich pfleg sie da.“ Dies starke Prät. ist echt mittelhochdeutsch. „Der Botschaft pflegend mit Treu und Glück.“ „Und beide pflegten der Brut.“ Mit dem Genetiv der Person schon im Mhd. häufig = Jemanden in Schutz und Obhut nehmen. *diu guote maget diu sin pflag* (Iwein). „Pflegetest du wohl eines Knaben.“ Daneben steht auch der Akkusativ der Sache und Person: „Sie allein weiss die Aepfel zu pflegen.“ „Des Vertrages Pfand pflegten wir.“

Vergessen. „Des Schatzes vergass ich fast.“ „Vergessen müsst er dess' (in „Siegfrieds Tod“ das) ganz.“ „Vergessen seiner Sorgen,“ = *oblitus curarum*, wo das passivische Partizip im aktiven Sinne steht.

Verlangen. „Den Helden, dess' (in „Siegfrieds Tod“ den) du verlangst.“

Walten, häufig: des Reifes, der Schaar, des Amtes u. a. m.

Warnen. „Wess' mich die Wala gewarnt.“

Zürnen. „Dess' zürnte mir wohl mein Weib.“ —

Am Schlusse dieser kurzen Abhandlung seien noch einige unpersönliche Verben zusammengestellt, die sonst selten vorkommen oder deren Anwendung ungewöhnlich ist:

Es bangt mich, statt: es bangt mir. J. Grimm hält den Akkusativ statt des Dativ für tadelhaft. „Mich bangt vor einer unglücklichen Auflösung“ (Niebuhr). „Und bangt es dich nicht vor der That?“ (Parsifal). In den Stellen „Schon lange sinn' ich, spricht er, was euch bange“ (Platen), „Bangt euch noch nicht?“ kann „euch“ auch der Dativ sein.

Es begehrt mich. „Zu wissen begehrt es den Gott,“ ungewöhnlich für: der Gott begehrte zu wissen.

Es gemahnt mich. „Gemahnt es dich so matt?“ Das Verbum auch bei Luther und Lessing.

Es gemuthet mich. „Das Weib zu missen, wisse, gemuthet mich weh.“ Kommt sonst nicht vor, einmal bei Tieck „es gemuthet mir“ = kommt mir vor. (Muthet mich an.)

Es lockt mich. „Dich lockt es nur zu wild kindischem Bogengeschoss,“ für: du lässt dich verlocken.

Es verlangt mich. „Sehnend verlangt mich's der Lust.“ „Verlangt dich's an fernsten Ort.“ „Nach ihm, nach seinem Weihegrusse muss sehnlich michs verlangen.“

Es zürnt mich. „Mehr zürnt es mich als dich,“ für: ich bin zorniger als du. —

Dr. E. Meinck.

*) Im Textbuche ist hier ein Druckfehler: ihm statt ihn.

Der Faust-Ouverture Werden und Wachsen.

Geschichtliches — Biographisches — Aesthetisches.

Von J. van Santen Koff.

V.

Der allerfrüheste, wenn auch noch unbestimmte und fast unbewusste Keim zu Wagner's Entschluss ist bereits in einem Briefe vom 30. Januar 1848 an Liszt enthalten, den ich vorhin angeführt, und zwar in dem Passus, wo er gesteht, dass die Ouverture ihm „nicht mehr gefällt“. Fast ein Lustrum später, am 12. September 1852, schrieb er: „Mich reizt es, meine *Faust*-Ouverture etwas zu überarbeiten.“ Im Mai 1853 fragte Franz Liszt bei Wagner an: „Bist Du mit der *Faust*-Ouverture fertig? Damm wird Dir gesagt haben, dass wir sie hier ein paar Mal ziemlich gut aufgeführt haben.“

Des Geschickes Mächte brachten jedoch zu Wege, dass noch mehr als zwei Jahre bis zur Verwirklichung jener Absicht vergingen. Als die *Faust*-Ouverture in den ersten Tagen des Jahres 1855 ihre endgiltige Form erhielt, in welcher sie zur Weltberühmtheit gelangen sollte, hatte sie ein Alter von genau fünfzehn Jahren erreicht. In den Zeitraum zwischen ihrer ersten und zweiten Gestalt fallen somit „nur“ der *Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, nebst der vollständigen Dichtung des Nibelungenringes.

Am 19. Januar 1855 schrieb Wagner an Liszt: „Lächerlicher Weise überfiel mich gerade jetzt eine völlige Lust, meine alte *Faust*-Ouverture noch einmal neu zu bearbeiten: ich hab' eine ganz neue Partitur geschrieben; die Instrumentation durchgehends neu gearbeitet, manches ganz geändert, auch in der Mitte etwas mehr Ausdehnung und Bedeutung (zweites Motiv) gegeben. In einigen Tagen führe ich mir's in einem hiesigen Konzerte (zu Zürich) auf, und nenne es *Eine Faust-Ouverture*.*)

Motto:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen,
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst!“

Auf keinen Fall geb' ich sie aber heraus.“ Damals muss das zur Neubearbeitung zur Hand genommene Werk, wie Glasenapp sagt, „die Bedeutung eines Blattes aus dem Tagebuche einer früheren Lebensperiode“ für den Tondichter gehabt haben. Eine nähere Mittheilung an Liszt erfolgte, zugleich mit der Uebersendung der neuen Partitur, einige Tage später in einem — eine gar grosse Seltenheit bei Wagner! — undatirten Briefe. „Hier hast Du meine umgearbeitete *Faust*-Ouverture, die Dir neben Deiner *Faust*-Symphonie recht unbedeutend vorkommen wird. Mir ist die Komposition interessant, um der Zeit willen, aus der sie stammt, jetzt nahm mich die Umarbeitung wieder für sie ein, und in Bezug auf die letztere bin ich so kindisch, Dich zu bitten, sie einmal recht genau mit der ersten Abfassung zu vergleichen, weil es mich reizt, in dieser Kundgebung meiner Erfahrung und meines gewonnenen feineren Gefühles mich Dir mitzuthemen; mir ist, als ob man an dergleichen Umarbeitungen am deutlichsten sehen könnte, wess' Geistes Kind man geworden ist, und welche Rohheiten man von sich abgestreift

*) Welche Umstände mögen es gewesen sein, die den Künstler dazu veranlassten, jene im November 1852 festgestellte, uns viel schöner dünkende Ueberschrift: „Faust in der Einsamkeit; ein Tongedicht für Orchester“ endgiltig aufzugeben?

hat. Der Mittelsatz wird Dir jetzt besser gefallen: natürlich konnte ich kein neues Motiv einführen, weil ich dann fast Alles hätte neu machen müssen; ich konnte hier nur, gleichsam in weiter Kadenzform, die Stimmung etwas breiter entwickeln. Von Gretchen kann natürlich nicht die Rede sein, vielmehr immer nur von Faust selbst:

„Ein unbegreiflich holder Drang
Trieb mich durch Wald und Wiesen hin“, u. s. w.

Die Abschrift ist leider sehr dumm gemacht: wahrscheinlich sind auch noch Fehler drin. Wenn mir sie Jemand gut bezahlte, wäre ich im Stande, sie doch noch herauszugeben: willst Du wohl es mit Härtel's für mich versuchen? . . . Nun, das ist Alles nur Vorspiel für Deine *Faust*-Symphonie, auf die ich mich ungemein freue!!!“

VI.

Wie eindringlich beredt und überzeugend, ja fast plastisch, bieten sich nunmehr — jetzt wo der seelische Prozess, den Wagner vor und während der Entstehung seiner Schöpfung durchmachte, uns bekannt ist — ihre einzelnen Hauptmotive in ihrem innerlichen, psychologischen Charakter dar! Schon gleich jener, sich einsam, in banger Stille,

„in frostig öder Fremde“,
wie aus beklemmter Brust langsam aufwindende, matte *de profundis*-Seufzer der ersten Geigen:



Man beachte den Oktav-Sprung, die kleine Sekunde, das Zurücksinken auf die tiefere Oktave: verzweiflungsvolle Thränen, Weinen, Seufzen, Schluchzen . . . Dann das gleich darauf eine Quarte höher wiederholte, schmerzhaft ätzende Klage-Gestöhn der Holzbläser:



Weiter die trübselig sich fortschleppende, griesgrämig sich hin und her windende Figur der Celli, Bratschen und zweiten Geigen:



Endlich der sich wie ein Nachhall aus dem Seufzer der schlaflosen Agathe ausnehmende Klage-Laut der Flöte:



Sinn und Bedeutung der *Faust*-Ouverture können nur dem jeden Nebengedanken an „Programm-Musik“ Abstreifenden, sich als Wegweiser ausschliesslich auf die Ueberschrift der Partitur, ferner auf den ihr unmittelbar vorangehenden Passus Verlassenden aufgehen. Auf anderweitige Fingerzeige kann der das Werk Hörende oder Studirende getrost verzichten; handelt es sich hier doch, anstatt um eine etwaige objektive Ton-Malerei verschiedener Episoden aus „der Tragödie erstem Theil“, lediglich um ein rein psychologisches, somit streng subjektives Stimmungsbild — der einsame Wagner in der Gestalt des „einsamen Faust“ — um die Schilderung eines schmerzlichen verzweifelnden, in seiner beissenden, ätzenden Schärfe fast unaussprechlichen Seelenleiden-Prozesses, der nur vorübergehend vom matten Reflex eines wie durch Wolkenmassen brechenden, „zwischen Thränen lächelnden“ blassen Lichtscheins (*lux in tenebris*) auf kurze Augenblicke gelindert, wenn auch kaum wesentlich erhellt erscheint. Diess Alles im Bau, in der Struktur eines regelrechten Drama's, mit dessen Hauptphasen: Exposition, Verwicklung — Kampf, „Durchführung“ — tragischer Konflikt, Kulminationspunkt-Katastrophe, Entscheidung: Lösung des Knotens, Epilog. Folglich wäre die *Faust*-Ouverture als ein Drama in Tönen zu bezeichnen und als solches eine der ergreifendsten musikalischen Tragödien, welche die Tonkunst überhaupt aufzuweisen hat. *)

Dem tief sinnigen, gedankenreichen, trüb verzweifelnde Stimmung athmenden *Largo*-Prologe könnte jene Faust-Klage:

„Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf;
Ich möchte bitt're Thränen weinen,
Den Tag zu seh'n, der mir in seinem Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen!“

füglich als Motto dienen. — Er enthält mehre Motive *in nuce*, welche, indem sie sich später entwickeln, bereits hier im Keime enthalten, wie ferne, unbestimmte Zukunftsvisionen aufdämmernd, skizzenhaft angedeutet sind. Als namentlich psychologische, möchte ich sagen, Charakter-Züge ist die fast allen gemeinsame

*) Diess Alles gewissen diplomirten Fach-Männern der Musik-Aesthetik zum Trotz. So orakelt ihr Polonius, „Professor“ Heinrich Ehrlich, die *Faust*-Ouverture gehöre „in das Reich der Schöpfungen reiner Programm-Musik“. Dann fügt der Gelehrte hinzu, man müsste „einige Male von der Musik abschweifend, an den Charakter oder die Scene des Dramas denken, welche hier dargestellt werden soll, und für mich ist das störend“. Und weiter — NB. immer noch betreffs des fraglichen Werkes —: „gegen das *Vorschreiben* dessen, das ich hören und empfinden *soll*, widersetzt sich mein ganzes Wesen; Programm-Musik vermag ich nicht zu fassen.“ Welchen rein dilettantenhaften Standpunkt diese (angebliche) Berliner musikästhetische Autorität einnimmt, erhellt noch *luce clarius* aus einem Satz des selben Artikels: „Jede leidenschaftliche, wahrhaft schöne Musik muss in dem Hörer die Vorstellung der Empfindungen erwecken, die ihn am meisten aufregen; in jedem aus tiefer Empfindung hervorgegangenen Adagio einer Symphonie muss der Hörer seine eigenen schönsten Gefühle zu vernehmen glauben.“ Adagio „einer Symphonie“ also nicht einer Sonate, eines Quartetts u. s. w.? Für die phänomenalen Wagner-Kenntnisse des „Herrn Senators“ nur folgende beredt überzeugende Belege. „Das unausgesetzte Singen der Wagner-Parteien hat der Gesangsweise der Frau Reicher-Kindermann eine gewisse, von tieferem Gemüthsleben entferntere Richtung gegeben.“ *Risum teneatis, amici!* Sowohl von den heiligen, an evangelische Vorbilder erinnernden Handlungen, als von den „frivolen“ Blumen-Zaubererinnen in seinen ur(!!!)-christlichen Gefühlen verletzt, erklärt er, *Parsifal* eigne sich besser zum Konzert-Oratorium als zum Bühnenwerk. Die *Meistersinger* — trotzdem er diese „vom künstlerischen Standpunkte charakterisirt, unbedingt sein Höchstes“ nennt, und deren Musik als „oft geradezu klassisch“ bezeichnet — bezeichnet er an zwei Stellen eines und des selben Artikels (*Gegenwart* 1882, Nr. 32, S. 104, 105) als „das Prachtwerk ohne Leitmotive“ und „ohne irgend welche Leitmotive“. Diese ungläubliche Enormität genügt wohl. Der grosse Aesthetiker liebt es, seine rein persönlichen Ansichten, seine individuell subjektiven Auffassungen stets mit „ganz bestimmt“ zu bezeichnen. Nun denn, stimmen wir den Nürnberger Bürgern bei: „Scheint mir nicht der Rechte!“ Oder sagen wir lieber: ist ganz bestimmt nicht der Rechte.

dynamische Schattirung des < > — einem aufsteigenden, dann verhallenden Seufzer gleich — sowie das, Beethoven und Wagner so auffallend eigenthümliche Auslaufen eines *crescendo* in ein *p.* zu verzeichnen. Von dieser nächtlich schwermüthigen, wie von Alptrüben beängstigten Exposition, welche das *Lasciate ogni speranza* darzustellen scheint, bezeugt Hans v. Bülow*): „Wir haben eine ähnlich meisterhafte Exposition bei irgend einem Instrumentalwerk dieser Gattung ohne Ausnahme nicht angetroffen.“ Die zweite Hälfte des thränengetränkten, schmerz erfüllten Hauptthema's wird bereits im zweiten Takte andeutungsweise anticipirt, im *unisono* der Kontrabässe und Bassuba: eine fast schwarze, an Milton's *darkness visible* erinnernde Färbung, eine der merkwürdigsten instrumentalen Farbenzusammenstellungen. Bang beklommen, flehend, schluchzend, schleppt sich die matte Klage schmerzlich-träge, langsam zur höheren Oktave empor, mit einem kleinen Sekunde-Seufzer <, um gleich darauf wieder muthlos verzagend, erschöpft > auf die tiefere Oktave zurückzusinken.

Mitten im *Allegro*-Satz leuchtet ein Licht- und Ruhepunkt herein. Auf kurze Augenblicke zertheilen sich die drohenden Wolken, friedlichem Sonnenglanze den Platz räumend. Das lieblich weiche, mild innige Thema ist den Bläsern, mit „zart“ melodieführender Flöte, anvertraut. Dann wird es, warm-sehnsüchtig anschwellend, sinnig-nachdenklich weiter geführt, von den Streichern gesungen (A - dur).

Nach einem wilden Leidenschaftsausbruch tritt fast grabesähnliche Todtenstille ein — mehre Generalpause-Takte —: die sturmkündende Ruhe vor dem Unwetter. Bald indess beginnt in der Tiefe das Hauptmotiv, bald flehend, bald fieberhaft-rührig aufgeregt, sich unheimlich-ängstlich hinaufzuringen und emporzuwinden, abwechselnd in Celli und Fagott, in zweiten Violinen und Bratschen, in Bratschen und Celli. Aus jener träge sich aufschleppenden Bratschen-Figur der Einleitung gebildete Holzbläser-Akkorde hüpfen ironisch-spöttisch neckende leicht darüber hin: die „tausend Lebensfratzen“? oder das sarkastische Grinsen des stäts verneinenden Geistes? oder? *Mystère!* Alsbald naht die zur Katastrophe führende Steigerung, charakteristisch namentlich durch geradezu wie dämonisches Hohngelächter wirkende, kurze Vorschläge, auch in der Piccolo und sogar in den Hörnern!***) Wie von gewitterdrohendem Sturmesausen aufgestachelt, einer stäts wüster brausenden, stäts wilder tosend heranrollenden, durch Fluth- und Sturmeinwirkung aufgepeitschten Brandung gleich, schwillt das orchestrale Ton- Meer unaufhaltsam an, bis schliesslich der Gipfel erreicht ist. Hier dröhnt der furchtbare Ausbruch der bis dahin fast gänzlich aufgesparten, das Hauptmotiv mit erschütterndem Löwengebrüll herausschmetternden Posaunen (die erste Thema-Hälfte in der Umkehrung, in der zweiten die Posaunen durch Bässe und Bassuba verstärkt). So entladet sich das Gewitter im zündenden

*) In seinem geistvollen, wundervollen technisch-ästhetischen Essay über die *Faust-Ouverture* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1. und 8. August 1856), welche als Brochüre bei Kahnt in Leipzig erschien, und wo es weiter u. A. noch heisst: der Vorwurf des Werkes sei „ein Leiden allgemein menschlichen Inhaltes; nicht der Goethe'sche Faust ist also der Held, sondern die Menschheit selbst“. Auch spricht der Verfasser über „das Recht des Künstlers, Erlebtes und Empfundenes solcher Art in seiner geweihten Offenbarungszunge auszusprechen“. „Nicht blos tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströmt alle Adern ihrer (der *Faust-Ouverture*) Form. Jede Note ist mit Dichterblut geschrieben.“ Das merkwürdige, berühmte Opusculum gipfelt im Schlusssatz: „Ich erkläre Richard Wagner unter Anderem für einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des inkarnirten Musikgottessohnes Beethoven.“

***) Vgl. als Paralelstellen: ein Detail im Melodram der Gertrud (Marschner's *Hans Heiling*), und namentlich die unendlich potenzierte instrumentale Malerei unmittelbar nach Sieglinden's „um der Ehe gebrochenen Eid!“

Donnerkrach; so wird das grobe Geschütz zur Entscheidung der Schlacht in's Feuer gebracht. Dann werden frühere Themen gleichsam vom Dante'schen *Inferno*-Orkane fortgejagt, fortgescheucht, wie das schwarzgesegelte Schiff des verdammten „bleichen Seemannes“ „ohne Rast, ohne Ruh“: ein wahres Pandämonium höllischen Kampfes, in welchem vernichtungsdrohende Satansmächte sich fast schon siegesgewiss entfesseln.

Der für überwältigende Eindrücke des schaurig Erhabenen Empfängliche wird hier selig erschüttert: „Schon füllt es das Herz mit wonnigem Graus“ (Isolde).

Dieser niederschmetternde Kulminationspunkt bildet zugleich den Wendepunkt der musikalischen Handlung. Die Kraft ist erlahmt, der muthig-energische Trotz gebrochen; die Feuergluth erlischt. Nach stufenweise erfolgender Abnahme — wobei die instrumentalen Massen nach abermaligen Versuchen, nach wiederholten Anstrengungen sich nochmals emporzurichten, stäts dünner werdend, wie von der Ebbe zurückgedrängte Wellen, fast stufenweis allmählich weichen — nach dem sich wieder vom *pp.* zum *ff.* Erheben, sogleich jedoch, *as dies the lamp in charnel-airs or cavern-damp**) erschöpft in sich Zusammenbrechen des D-moll Dreiklanges, ringt sich in einsamer Oede der ersten Geigen der dampf schmerzliche Klage-Seufzer des Hauptthema's „noch einmal, zum letzten Mal“ hinauf. In banger Stille stirbt das Motiv dann auf dem *solo*-Cis des Fagotts hin. Ueber diesem Ton, sowie über der ausgehaltenen, durchklingenden Oktave der Hörner und Trompeten als Orgelpunkt, breiten weiche, ätherische Bläser-Harmonien, in schattirungslos unverändertem *pp.*, dünnen, im klaren Himmelblau sich verlierenden, durchsichtigen Rosawölkchen gleich, in einfach schöner Modulation — von cis-moll über fis-moll und G-dur nach D-dur — ihren zart-milden Glanz aus, dem aus dem Schoosse der letzten Frühmorgen-Nebel langsam emporsteigenden Morgenlicht ähnlich. Schliesslich nur noch wolkenloses Azur: die Transfiguration, die blondgoldene, mystische Licht-Krone, im friedlich lächelnden Sonnenglanz der höchsten Instrumentlage — Flöten und Violinen hoch oben — wie ein Strahlenkranz um Heiligenhäuptern auf dem Goldgrunde mittelalterlicher Gemälde. Tief unten säuselt in geheimnissvollem *pp.* ein Paukentriller. Ob diese in ihrer erdenentrückten Verklärung hoherhabene Apotheose etwa die zuversichtliche Hoffnung auf die letzte, vollständige Erlösung durch den Kuss des rettenden Todesengels zum Ausdruck bringt?**) („Der *Tod* erwünscht“).

Diess Alles wird ausschliesslich durch die Macht und Wucht der Gedanken, durch die souveräne Meisterschaft in der ästhetisch technischen Verwendung der Hilfsmittel, der harmonischen und instrumentalen Faktoren, erreicht. Das sogenannte „grosse“ Beethoven'sche Orchester, mit vier Hörnern, ist nur an wenigen Stellen durch Basstuba und drittes Fagott verstärkt: eine geniale Kunstleistung, welche uns das Bild des urgewaltigen Jupiter tonans der Instrumentalmusik unwillkürlich vor das Geistesauge herzaubert! Diess die kurzgedrängte, ästhetisch musikalische Skizzirung des Gedankenganges, des dramatischen Verlaufs der *Faust*-Ouverture.

Kuriositätshalber bleibe nicht verschwiegen, dass die aufsteigende 32^{tel} Figur der Geigen und Celli, welche zuerst in der kurzen, weichinnigen, trostreichen, hoffnungsvollen Dur-Episode der Einleitung (S. 6 der Partitur) auftritt, und in den Schlusstakten des Werkes als Achtel-Phrase der ersten Violinen — gleichfalls

*) Thomas Moore, *Lallah Rookh (The Paradise and the Peri)*.

**) Dieser merkwürdige Epilog bildet gleichsam ein antipodisches Gegenstück zum tragischen Schluss von Robert Schumann's instrumentalem Manfred-Drama (*Old man, 't is not so difficult to die*).

in D-dur — wie eine schneelichte Engelsgestalt anmuthig-zart, lieblich-ernst, langsam zum Sonnenglanze jener hochliegenden Akkorde der Bläser emporschwebt, sich fast Note für Note als gleichlautend mit der Sechszehntel-Violinfigur (E-dur) im zweiten Takt der langsamen Einleitung zur *Feen*-Ouverture (Dezember 1833) herstellt. Dasselbst wird diese Figur dann später zum feurigen ersten Thema des Allegro's. Aus dem Umstand, dass der Ton-Dichter ungefähr gleichzeitig mit seiner *Faust*-Ouverture auch im Friedensboten-Chor des *Rienzi*, mit unbedeutenden Modifizierungen, dieser Phrase aus seiner ersten Jugend-Oper als Achtel-Figur der ersten Geigen und Celli (E-dur) eine Stelle einräumte, erhellt deutlichst, dass sie ihm noch nach mehr als sechs Jahren bedeutsam genug erschien, um sie in zwei neue Kompositionen herüberzunehmen.

Zur flüchtigen Orientirung in Richard Wagner's geistigem *milieu* in den Tagen der Neubearbeitung unserer Overture diene, dass er am vorletzten Dezember (1854) die Komposition der *Walküre* vollendet hatte und nächstens mit der Instrumentirung anzufangen gedachte.

VII.

Unmittelbar nach glücklich vollbrachter Umgestaltung, als so zu sagen „die Tinte noch nass“ war, fand die erste Aufführung — die zweite *première* der *Faust*-Ouverture somit — am 23. Januar 1855 in einem Konzert der „Allgemeinen Musikgesellschaft“ zu Zürich, unter des Komponisten eigenhändiger Führung statt. Einen Monat später, am 20. Februar, erfolgte eine Wiederholung. In einem anonymen Bericht aus Zürich in Franz Brendel's „Neuer Zeitschrift für Musik“ wird das Werk „eine tiefsinnige Schöpfung“ genannt: ein Urtheil, welches jener *bêtise* der „Dresdener Abendzeitung“ vom Juli 1844 als herrlicher Gegensatz siegreich gegenübergestellt zu werden verdient. In seiner neuen Gestalt sollte das Werk nunmehr seine Wanderungen durch die Konzert-Säle Deutschlands antreten, und daselbst vorläufig gar mancherlei Opposition und Verkennung begegnen. Wie ausserordentlich schön die Umarbeitung im Sinne Liszt's ausgefallen, erhellt aus einem Passus seines Briefes vom 12. März an Wagner: „Die Veränderungen, welche Du an der *Faust*-Ouverture vorgenommen, sind prächtig, und das Werk hat dadurch entschieden gewonnen.“ Das Autograph des Werks in seiner Ur-Gestalt ruht im Liszt-Museum in der Hofgärtnerei zu Weimar, das Manuskript der Neubearbeitung im Wahnfrieder Archiv.

Am 26. Mai schrieb Wagner aus London an Liszt, „die Herausgabe dieser Overture“ sei „eigentlich“ sein „Werk“. Zweifellos enthält nachfolgende Stelle eines undatirten Briefes Wagner's an Liszt eine Anspielung auf eine Aufführung zu Wien: „Auch ich freue mich herzlich über den Fiasko meiner *Faust*-Ouverture, weil ich darin eine bessernde und heilsame Strafe dafür erkenne, dass ich meiner besseren Einsicht zuwider das Werk veröffentlicht habe.“ In eben jenen Londoner Tagen schrieb Wagner an Liszt: „Die Korrektur der Partitur müssen Härtel's mir jedenfalls zur Durchsicht schicken. Uebrigens ist die Herausgabe dieser Overture doch eine Schwäche von mir, für die Du mich gewiss bald durch Deine *Faust*-Symphonie tüchtig beschämen wirst.“ Ueber die Klavier-Bearbeitungsfrage besitzen wir ein interessantes Dokument im soeben angeführten Briefe aus London: „Härtel's schickten mir hierher ein abscheuliches Arrangement à 4 ms., das ich unmöglich guthessen kann. Hattest Du nicht darauf aufmerksam gemacht, dass Bülow, der, glaub' ich, sich schon damit beschäftigt hatte, am besten die Arrangements würde machen können? Klindworth wäre auch bereit dazu. Jedenfalls muss es ein Klavierspieler von diesem Schlage sein: das verfertigte Arrangement — das ich Härtel's durch die Musikhandlung gestern wieder zurück-

stellen liess — darf aber nicht erscheinen. Uebrigens haben mich einige sehr falsche Noten in diesem Arrangement darauf aufmerksam gemacht, dass sehr wahrscheinlich auch die Partitur noch viel Falsches enthält. Du weisst, es war diess eine Kopie, die ich eigentlich nur an Dich schickte, und wobei ich Dich bat, vorkommende Schreibfehler Dir richtig zu denken oder korrigiren zu lassen, weil es mir peinlich war, die Abschrift noch einmal genau durchzusehen. Deshalb bat ich Dich denn auch, Härtel's dringend zu veranlassen, wenn sie die Partitur drucken, zuvor mir eine Korrektur davon zuzustellen Sei mir nicht böse, wenn ich Dich bitte, die Sache gelegentlich vollends ganz noch in Ordnung zu bringen. Nimm mir um Gotteswillen diese Lumperei nicht übel!“ Schliesslich hat Hans v. Bülow die *Faust-Ouverture* für Klavier zu zwei Händen bearbeitet.

Hiermit ist die Reihe der zu meiner Kenntniss gelangten authentischen Urkunden über das fragliche Werk, nach künstlerischer, idealer Richtung hin, geschlossen. Die übrigen, darauf bezüglichen Briefstellen in der Wagner-Liszt'schen Korrespondenz beschäftigen sich lediglich mit der leidigen Honorar-Frage und bleiben hier folglich unberücksichtigt. Es genüge die Feststellung der Thatsache, dass der Betrag des durch Liszt's Vermittelung von „Härtel's“ ausgezahlten Honorars 20 Louisd'or (300 Mark) betrug, welches Liszt mit Recht als eine „kleine Summe“ bezeichnet, die unserm Meister nach London, wo er damals die Konzerte der *New Philharmonic Society* leitete und an der Instrumentirung der *Walküre* arbeitete, zugesandt ward.

VIII.

Damit in dieser Darstellung des Schicksalslaufes der *Faust-Ouverture* keine allzu empfindliche Lücke entstehe, seien hier wenigstens einige in den Vordergrund tretende Hauptpunkte ihres Konzert-Lebenslaufs flüchtig erwähnt.

Gegen Ende des Jahres, in welchem die rettende Erscheinung Ludwigs II. von Bayern in Richard Wagner's Leben trat, dirigitte er, in einem Hof-Konzert im Münchener Hof-Theater am 11. Dezember 1864, auch seine *Faust-Ouverture*, nachdem er diess im vorigen Jahre, am 8. Februar und 28. Juli 1863, bereits zu Prag und Pest gethan (somit während er mitten in der Komposition der *Meistersinger* drin steckte). Am letzten April 1871 ehrte der „Verein Berliner Musiker“ die Anwesenheit Wagner's in der neuen Reichshauptstadt durch ein ausschliesslich für Eingeladene stattfindendes Konzert in den „heiligen Hallen“ der Singakademie, das durch eine Aufführung der *Faust-Ouverture* unter Leitung Julius Stern's eröffnet wurde. Darauf erhob sich der Meister, um sichtlich gerührt dem Dirigenten, sowie dem *ad hoc* zusammengestellten, mehr als hundert Köpfe zählenden Orchester seinen Dank auszusprechen. Das war eine Huldigung, sagte er, „wie sie mir in meinem Leben heute zum ersten Male von Künstlern dargebracht worden.“ Er spüre den Drang, seinen Dank durch eine künstlerische That darzuthun, und deshalb bitte er das Orchester, die Ouverture unter seiner eigenen Leitung zu wiederholen ohne dass die Herren hierin eine stumme Kritik ihrer Leistung, welche ja vortrefflich gewesen, erblicken möchten!! Und so geschah es. „Es schien“, erzählt Glasenapp, „zwischen Wagner und den Spielenden eine magnetische Verbindung zu entstehen, und das eben gehörte Tonstück wurde plötzlich wie durch höhere Eingebung das grossartige Gemälde tiefer Schwermuth, finsternen Grolles, verzweifelten Lebensüberdresses, zehrender Sehnsucht nach dem Ideal. Alle Dissonanzen des Werkes erschienen plötzlich in milderem Lichte, das scheinbar Krasse, Zerrissene war zu einem charaktervoll prägnanten Bilde umgewandelt. Wagner's Leitung zeigte das Genie wenn möglich mit noch überzeugenderer Evidenz, als das grosse Werk selber, das er dirigitte.“

Bereits vier Jahre nach seiner Druckerscheinung hatte Bülow am 27. Februar 1859 eben in der Singakademie das Werk zuerst bei dem Berliner Publikum eingeführt, nachdem er fast drei Jahre vorher jene epochemachende Abhandlung „für die Dirigenten, Studirenden und Hörer dieses Werkes“ veröffentlicht hatte. In die damals starr-konservativen Symphonie-Konzerte der Berliner Hof-Kapelle führte *mirabile dictu* zuerst der Senior Wilhelm Taubert das Werk ein (22. März 1888); seinem Beispiele folgten dann daselbst Robert Radecke und Ludwig Deppe, neuerdings auch Felix Weingartner. Karl Klindworth und Hans v. Bülow errangen sich während des letzten Dezenniums, als Leiter der Berliner „Philharmonischen Konzerte“, manchen Lorbeer durch wiederholte Muster-Aufführungen unseres Werkes, das ja auch in gar manche orthodox-antirevolutionäre Festung Bresche zu schiessen, und dadurch seinem Schöpfer neue Anhänger zu erwerben, ausersuchen war; so z. B. beim Niederrheinischen Pfingst-Musikfest zu Köln, Mai 1883 (Ferdinand Hiller), in den Leipziger Gewandhaus-Konzerten (Karl Reinecke, Dezember 1888), bei den Musik-Festen zu Salzburg (Otto Dessoff, Juni 1877), Magdeburg (Juni 1881) und Leipzig (Mai 1883, unter Direktion von Arthur Nikisch). Wer sonst als Jules Pasdeloup hätte die Komposition an der Stätte ihrer Geburt zuerst zu tönendem Dasein erweckt (populäres Sonntagnachmittags-Konzert im Cirque d'Hiver, etwa ein Vierteljahr vor Ausbruch des Krieges, am 6. März 1870)? Diesem folgten, obwohl erst nach vierzehn (!) Jahren, Edouard Colonne und Charles Lamoureux (Châtelet, 2., 9. und 16. November 1884). In Holland haben sich — namentlich zu Haag, Amsterdam, Rotterdam und Utrecht — um die *Faust*-Ouverture hochverdient gemacht; die Herren Kapellmeister W. F. G. Nicolaï, H. Viotta, Friedrich Gernsheim, Ludwig Felix Brandts Buys und Richard Hol. Diese flüchtige Uebersicht aus der Vogelschau sei mit der Erwähnung der kuriosen Thatsache beschlossen, dass das Werk drei Tage vor der Schlacht bei Beaumont, am 27. August 1870 in Frankfurt als Einleitung zu einer Aufführung des Goethe'schen *Faust* gespielt ward. Heutzutage dürfte das so lange verrufen gewesene Werk als das — soweit sich dieses missliche Wort auf eine so tiefsinnig-erhabene Tondichtung anwenden lässt!! — „populärste“ Orchesterstück Richard Wagner's gelten. Leider!!! Fällt es doch hierdurch gar zu oft dem Loos anheim, in unmusikalischen Veranstaltungen, wie beispielsweise den Karl Meyder'schen des Berliner Konzerthauses, in rohkunstwidriger Weise gedanken- und gewissenlos heruntergespielt zu werden.

Jener Blumenlese kritischer Urtheile (??) füge ich zur Gemüthserheiterung *pour la bonne bouche* noch zwei hinzu. Der Gründer und Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung“, Gustav Bock, orakelte im März 1859 (nach der Bülow'schen Aufführung): „Ein krankhaft überreiztes, in den düstersten Farben trauerndes, mit dem hypochondrischesten Firniss überzogenes Tongemälde, welches Wagner's Lorbeeren kein neues Blatt hinzufügen dürfte.“ Ein gar ärgerlich-ergötzlicher Nachhall hieraus tönt uns in dem Zeugniß des in der Wagner-Sache so berüchtigten Otto Gumprecht entgegen, der erst vor etwa höchstens sechs Jahren in der Berliner National-Zeitung die „Schrecknisse“ erwähnte, womit das Werk „die Hörer heimsucht“. Wohl hatte Gustave Flaubert Recht, als er in einem Briefe vom Oktober 1850 schrieb: *La bêtise est quelque chose d'inébranlable, rien ne l'attaque sans se briser contre elle: elle est de la nature du granit, dure et résistante!* Wenden wir uns in der Werthschätzung der Wagner'schen *Faust*-Ouverture lieber an einen Berufenen, an Richard Pohl, welcher von ihr bezeugt, sie bezeichne „den entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen“, und in ihr trete „der junge Meister uns zum ersten Male entgegen, der sich an Beethoven herangebildet hat, aber schon auf eigenen Füßen steht“.

Zu Hans Sachsens Ehrentag.

Von Max Koch.

So mancher vielgerühmten Jubiläumsfeier werden die vom Geiste der Bayreuther Kunstfeste wahrhaft Ergriffenen gerne sich ferne halten. An dem Feste aber, das nun in Deutschlands Mitten unser liebes Nürnberg seinem meisterlichen Dichter „in That und Werk“ zu feiern sich anschickt, ihm soll und darf ein Glückwunsch und Mahnruf aus Bayreuth nicht fehlen.

Am Ausgange des 18. Jahrhunderts hat Ludwig Tieck in einem seiner romantisch-satirischen Lustspiele die grossen Vertreter der Weltliteratur im Garten der Poesie vereinigt auftreten lassen: Sophokles, Dante, Petrarca, Ariost, Shakespeare, Cervantes, Tasso. Sie sehnen sich, den Dichter, mit dessen Namen Deutschlands Kunst erwacht, Goethe, begrüessen zu dürfen. Allein bis zu seinem Eintritt ist ihnen nur ein Vertreter deutscher Dichtung als berechtigter Genosse zugestellt: der wackre Hans Sachs. Ist eine solche Zusammenstellung begründet? Dem gewaltigen Ernste und tief-sinnigen Scherze der südromanischen Epik, den Dramen Shakespeares lässt sich an Kunstwerth nichts auch nur entfernt vergleichen, was der Schusterpoet so überfruchtbar geschaffen hat in seinen schulgerecht verschnörkelten Meistergesängen, den anschaulich sinnigen Spruchgedichten und erbaulichen Schwänken, den wunderbarlichen Fabeln und gehaltvoll lebendigen Dialogen, den humorvollen Fastnachtspielen, lieblichen Komedien und ernstlichen Tragedien. Als im 17. Jahrhundert die kunstgelehrte Renaissancedichtung in deutscher Sprache sich nach den bereits länger feststehenden Mustern der Franzosen, Holländer und Italiener zu bilden begann, fiel der ungelehrte Nürnberger Dichter der Renaissancezeit einer Missachtung anheim, die sich „im Drang der schlimmen Jahr“ bis zu solcher Verkennung steigerte, dass ein Hamburger Epigrammendichter 1702 Hans Sachs als den Repräsentanten aller Dummköpfe und schlechten Reimer in einem eigenen komischen Heldengedichte verhöhnte. Allein ungefähr gleichzeitig meinte der Mann, der zuerst mit Erfolg das Recht der deutschen Sprache im Universitätsunterrichte verfocht, kein geringerer als Christian Thomasius, Hans Sachs dürfe nach Recht und Verdienst (*jure meritoque suo*) den Titel eines deutschen Homers für sich in Anspruch nehmen. Der Dichter des „Götz von Berlichingen“ spülte von der deutschen Sprache und Dichtung den durch anderthalb Jahrhunderte angesammelten Schulstaub, indem er sie im Jungbrunnen von Luthers und Sachsens Schrifthum badete. Hans Sachsens didaktischer Realismus schien ihm der Boden, worauf man poetisch fussen, die Luft, in der man frischen Athem schöpfen könnte. Nachdem Salomon Ranisch schon 1765 in treuherziger Weise seine „historisch-kritische Lebensbeschreibung Hanns Sachsens ehemals berühmten Meistersängers zu Nürnberg ans Licht gestellt“ hatte, stiftete Goethe, angeregt durch Herder, 1775 das Ehrendenkmal von Hans Sachsens poetischer Sendung. An Goethes Reime werden wir erinnert, wenn nach dem

ergreifenden Vorspiel zum dritten Aufzug der „Meistersinger“ uns am Johannismorgen der Schusterwerkstatt traulich stille Enge umfängt. Und nicht nur in stürmisch „holder Jugendzeit“ hat der Dichter von Götz und Faust den Dichter des 16. Jahrhunderts mit Wort und That, durch Lob und Nachahmung gefeiert. Selbst auf dem Höhepunkte des Weimarischen Klassizismus hat er 1797 seine „Legende“ nach Sachsens Schwank „Sankt Peter mit der Gaiss“ gedichtet und noch in letzten Lebenstagen (1829) das Zeugniß für „des Vorfahren Tugend“ erneut:

„Derselbe war nach seiner Art
Mit so viel Tugenden gepaart,
Dass er bis auf den heut'gen Tag
Noch für einen Poeten gelten mag,
Wo deren doch unzählig viel
Verderben Einer des Andern Spiel.“

Nachdem der helle Glanz der von einer bestimmten gesellschaftlichen Gliederung abhängigen höfischen Dichtung der Stauferzeit für lange erloschen war, hat das ganze 14. und 15. Jahrhundert uns keinen Dichter gebracht, dessen Name ausserhalb der Lehrbücher heute noch lebendig wäre. Wohl tönt uns das frische Volkslied aus diesen und dem folgenden Jahrhundert noch unmittelbar ergreifend wie in seinem Nachklingen in den Strophen unserer neueren Dichter entgegen. Die ganze einst vielgefeierte deutsch-lateinische Dichtung der Humanisten- und Reformationszeit aber, sie weckt uns heute fast nur noch Bedauern, dass so viele tüchtige Kräfte der vaterländischen Dichtung verloren gegangen sind. Für uns war die Renaissance nicht wie für die Italiener, die nicht mit Unrecht sich und ihre Sprache als Erben der römischen Kultur fühlten, eine nationale Bewegung. Es währte bis zu Goethes und Schillers Tagen, ehe die antike Kunstform nicht mehr erdrückend, sondern heilsam gestaltend auf die Eigenart unserer Dichtung wirkte. Die Reformation bildete nach Fr. Th. Vischers schönem Worte die nothwendige sittliche Ergänzung der Renaissance. Aber der Kampf, in dem wir für alle Völker rechtend Freiheit der Vernunft erfochten, liess uns nicht Zeit und Kraft zur kunstvollen Ausgestaltung einer neuen eigenen Dichtung. Wie sie unter günstigeren äusseren Verhältnissen sich hätte gestalten können, dass ihre Elemente vorhanden waren, das zeigt uns eben Hans Sachs und sein Schaffen.

Wer etwa Sachsens „traurig Stück von Tristan und Isolde“ mit Shakespeares Liebestragödie vergleichen wollte, würde sich erstaunt fragen, wie ein so begeisterter Shakespearekenner gleich Tieck den Stratfordier und Nürnberger Dramatiker im „Garten der Poesie“ zu Genossen machen mochte. Aber der Nürnberger ist den brittischen Dichtern, die mit ihm auf gleicher Entwicklungsstufe der Litteratur, am Anfange des englischen wie er im Beginne des deutschen Dramas stehen, unendlich weiter überlegen, als Shakespeare ihm. Gebt dieser aus urkräftiger Volksart geborenen Poesie, wie sie in verheissungsvoller Kindheit in Hans Sachs Werken uns anlächelt, den Raum, und kein Ziel wird zu hoch für sie gesetzt sein. Aber ach, den

freien Raum zur Entwicklung hat die Geschichte unserem Volke eben nicht gegeben! Nur ein im nationalen Aufschwung begriffenes Volk schafft sich sein „eignes Lied.“ „Dies eine,“ schrieb Richard Wagner im Frühjahr 1866, „wird mir immer klarer, mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst: nur im Jenem kann dieses gedeihen!“ Die nationale Wiedergeburt, wie sie im Beginne des 16. Jahrhunderts von einem Ulrich v. Hutten erstrebt worden war, blieb unerreichbar, und Hans Sachs' Werke, die den unübertrefflichen Ausgangspunkt einer neuen Dichtung bilden konnten, blieben nun zugleich Anfang und Ende des deutschen Volksdramas.

Man hat aus den angeblichen gelehrten Kenntnissen des Schauspielers aus Stratford die aberwitzigsten Folgerungen gezogen. Der Nürnberger Schneiderssohn und Schuhmachermeister hat aber an Belesenheit Shakespeare wohl um ein gut Stück übertroffen. In den Singschulen der Handwerker¹⁾ hat er es früh zu sicherer Beherrschung der herkömmlichen poetischen Technik gebracht. Und wenn die Rohheit der althergebrachten Fastnachtspiele gegen seine auf Lehrhaftigkeit der Poesie gerichtete Anschauung verstieß, so wusste er doch die kunstlos volkstümliche Art zu benutzen, um Heiteres und Ernstes, für dessen Wiedergabe Lied und Spruch ihm nicht anschaulich genug zu sein dünkte, sich und andern im lebendigen Bilde vorzuführen. An Kunstgesetze und Arten der Dichtung hat er dabei kaum gedacht. Die Eindrücke, denen Gemüth und Verstand bei ihm allezeit offen stand, drängten ihn, die kleine in ihm lebende Welt in Wort und Reim zu gestalten: „Nun sang er, wie er musst'! Und wie er musst', so konnt' er's.“ Keiner der Humanisten konnte eifriger zu den wieder aufgefundenen Rollen der Alten greifen als der Nürnberger Handwerksmann nach ihren Uebersetzungen. Er weiss Bescheid in antiken Schriftstellern, die heute selbst dem Philologen abseits vom Wege liegen. Die Bildung der Renaissance und die ihr eigene Freude an Lesekenntnissen verleugnet er in seinem Interesse an Homers und Livius' Erzählungen keinen Augenblick. Der fromme bibelfeste Dichter der „wittenbergisch Nachtigall“ kann sich in Bearbeitungen von Boccaccios Erzählungen gar nicht genug thun. Aber all dies fremde Gut wandelt sich unter seinen Händen zu „Nürnberger Tand“; es ist ihm, und er macht es seinen Lesern und Zuschauern so verständlich wie den Vorgang, den sie beim jüngsten Gellenstechen oder Schempartlaufen am Nürnberger Markt gesehen haben. Mit der zweifellosen Sicherheit, dem offenen Aug und natürlichen Empfinden des Kindes tritt er ein in das Weltwirrwesen, wie Bücher und Leben es ihm in gar nicht zu bewältigender Fülle vor sein Dichtergemüth stellen; aber mit erfahrungsreifem Verständnisse und klarem sittlichen Wollen schwebt sein Urtheil über den einzelnen Dingen. Er bildet die Wirklichkeit getreulich mit dem hingebendsten Künstlerfleisse nach, aber immer hebt er sich von

¹⁾ Vgl. Bayreuther Blätter 1890 XIII, 105—117.

dieser Grundlage zur moralischen Betrachtung empor. Wir müssen lächeln über die Art, wie der erste Dramatiker der Nibelungensage seine neun Nutzenwendungen aus Leben und Tod des „hürnen Seufried“ ableitet; wenn er aber Angesichts des todtten Liebespaares vor der leidbringenden strengen Lieb, wie sie Herrn Tristant zur schönen Königin Isalden zwang, warnt, denken wir da nicht an Kurwenals Mahnung: „Nun seht, was von ihm sie Dankes gewann, was je sich Minne gewinnt!“ Leitet nicht trotz aller Unterbrechung ein Ton hinüber von den unbeholfenen Anfängen des deutschen Dramas zu seiner höchsten verklärten Vollendung? In Goethes übermüthigen Jugendspielen, wie im Faust, wie in Wallensteins Lager, mahnt uns der Sachsische Knittelvers an den Nürnberger Dichter, der auch in Wagners deutscher Komödie durchaus nicht als grosser, aber doch als echter Dichter, als die Verkörperung von „deutsch und wahr“ uns nicht begeisterte Bewunderung aber warme Liebe abfordert.

Die Antwort, ob Tieck ein Recht hatte, den Nürnberger Volks- und Meisterdichter den grossen vollendeten Kunstdichtern beizugesellen, sie ist hier gegeben. Nicht gross und glänzend, aber echt und recht, klar und wahr, tief und treu steht Hans Sachs vor uns, steht er in der Geschichte. Ein Vertreter unseres Volksthums in einem grossen entscheidungsvollen Augenblicke unserer Entwicklung darf er uns gelten. Die Vorzüge wie die Mängel seiner Dichtung spiegeln die deutsche Eigenart wieder. Zur Grundlage der nationalen Erziehung, wie die homerischen, waren seine Werke freilich nicht geschaffen. Aber das tiefe fromme Ringen nach der Wahrheit in den göttlichen Dingen, das Streben nach einer neuen Bildung, Fürsten und Bürger, Adel und Bauern, das Leben aller Stände in Haus und Gemeinwesen, Ernst und Narrheit — die ganzen deutschen Zustände der Reformationszeit die mögen wir in Hans Sachs' Dichtung wiederfinden, wie, insoweit dürfen wir die allzukühne Vergleichung von Thomasius doch beibehalten, das heroische Zeitalter der Hellenen in den homerischen Epen. Und so darf er trotz der Kunstlosigkeit seiner Kunst doch zu den wenigen Dichtern sich gesellen, deren Namen und Werke die Jahrhunderte überdauern. Der Rath seiner Vaterstadt, an der er mit innigster Treue hingehat dem Schuster einst das Versemachen, das nicht seines Amtes sei, verboten. Jetzt zu seinem vierhundertsten Geburtstage will sich „Nürnberg, die ganze Stadt mit Bürgern und Gemeinen, mit Zünften, Volk und hohem Rath“ vor seinem Erzbilde zum Preise seines Versemachens vereinen. Die Schaaren der Kunstpoeten, die „in falscher welscher Majestät“ verachtungsvoll auf den Volksdichter blickten, sind vergessen. Der Meister aber, der „grad recht nach seiner Art“ seinem Volke diente, ihn hat die Zeit als echt bewahrt und bewährt, denn verstieben und verwehen muss jederzeit und überall, was die Willkür fremder Nachahmung gekünstelt, Bestand hat nur, was aus innerem Herzensdrang und dem Boden eigenen Volksthums erwachsen ist.

Bayreuth und Draussen.

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein.

Von der am 21. Juli zu Bayreuth stattgehabten Generalversammlung des Vereins, auf welcher am Vormittage 3621, am Nachmittage 3455 Stimmen vertreten waren, ist als wichtigstes Ergebniss der 7stündigen Berathungen mitzuthellen: dass zwar der Antrag des Curatoriums der Festspielstiftung, zur Entlastung des Vereins die Zinsen des Stiftungsfonds für die Mehrkosten der Bayreuther Blätter und für eine zunehmende Verstärkung der allzuschwachen Mittel der Stipendienstiftung zu verwenden, in Folge des Ausbleibens einer grösseren Stimmenzahl bei der Abstimmung am Nachmittage nicht die nöthige Mehrheit von $\frac{2}{3}$ (nur 2159 anstatt 2302 Stimmen) gewann, dafür aber auf Antrag des Wiener Abgeordneten, Herrn Dr. V. Boller, eine vermittelnde Bestimmung mit 2792 Stimmen angenommen ward, wonach der Verein sich verpflichtet, für die Unterstützung der Bayr. Bl. einen jährlichen Zuschuss bis zu 3000 M. zu geben, für welchen, falls die Vereinsmittel nicht hinreichen, die Zinsen des Festspielstiftungsfonds bis zur Höhe von 2000 M. herangezogen werden dürfen. Nur die Zweigvereine sollen künftig Freixemplare erhalten. Der Bayreuther Taschenkalender kommt in Wegfall. Für die Stipendienstiftung war leider keine Aufbesserung zu ermöglichen. — Der Verein zählt jetzt 44 Zw.-V., 121 Vertretungen, mit etwa 5000 Mitgliedern. —

Aus den Vereinen.

Berlin. Akademischer R. Wagner-Verein. Nachtrag: 10. I. 1894. 1. *Walküre*: Schluss des 1. Aufzuges, 2. Lektüre: Ges. Schriften: Das Publikum in Zeit und Raum. 3. Quintett a. d. *Meistersingern*. 17. I. 1. *Rheingold*: Einzug der Götter in Walhall. 2. Vortrag des Herrn Dr. Kurt May: „Das Wesen der Musik in R. W.'s. Nibelungendramen“. (Nebst erläuternden Beispielen.) 3. *Götterdämmerung*: Siegfrieds Rheinfahrt. 26. I. 1. *Rheingold*: Loges Erzählung. 2. Lektüre a. d. ges. Schriften: „Was ist Deutsch?“ 3. *Götterdämmerung*: Siegfrieds Erzählung. 2. II. 1. *Meistersinger*: Akt 2 Einleitung und Raufscene. 2. Lektüre eines Abschnittes aus: „Mittheilung an meine Freunde.“ 3. *Meistersinger*: Akt 3 Einleitung. Tanz der Lehrbuben, Einzug der Zünfte und „Verachtet mir die Meister nicht!“ 9. II. 1. „*Träume*“ und „*Im Treibhaus*“ aus den 5 Gedichten, vorgetragen von Herrn Heydrich. 2. Lektüre a. d. ges. Schriften: „Publikum und Popularität.“ 3. Lieder eines fahrenden Gesellen von Bräu. Vorgetragen von Herrn Heydrich 24. II. Stiftungsfest. 1. Les Préludes von Liszt. 4. h. d. 2. *Huldigungsmarsch*. 4. h. d. 3. Festvortrag des Herrn Otto Liebig: Der deutsche Geist in Geschichte und Kunst. 4. *Meistersingervorspiel*. —

Weimar. Zweigverein. Gesamtbericht: Wegen Wegzugs von Weimar schied aus dem Vorstande Rittmeister v. Hesberg und Dr. Seidl aus. An ihre Stelle wurden der Flügeladjutant Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen Graf Bylandt-Rheydt und der Privatdozent an der Universität zu Jena Dr. H. Dinger gewählt. Der Verein hat die Tendenz, sich nicht nur mit der Musik, sondern auch mit der Lehre Richard Wagners zu befassen. Wo eine rein fachwissenschaftliche Auseinandersetzung in Frage kam, trat in den Programmen Professor Hans Sommer hervor, wo ein Objekt mehr ein Erfassen nach der historischen Seite hin verlangte, hatte Herr Graf Bylandt die Behandlung übernommen. Wo musikalische Darbietungen das Mitwirken von Künstlern und Künstlerinnen nothwendig machten, stellten sich in bereitwilligster Weise die Kräfte des Hoftheaters zur Verfügung. Man versuchte zuerst ein übersichtliches Bild der Entwicklungsgeschichte Wagners zu geben. Die Wahl folgender Stücke aus der Zeit vor 1849 weist darauf hin: Op. 1 Sonate für Klavier, Ouvertüre zu den „Feen“, Arie, Romanze und Duett aus dem ersten Akte der „Feen“, Arie und Schluss aus dem dritten Akt der selben Jugendoper. Die Programme enthielten ferner folgende andere Jugendwerke: Polonaise op. 2, Lieder aus der Pariser Zeit (Die beiden Grenadiere, Dors mon enfant, Mignonne, Attente), Carnevalslied aus dem „Liebesverbot“. An lehrhaften Vorträgen begegnet man einem Essay über Wagners „Beethoven“, und einer Abhandlung „Ueber die Erfindung der Oper“, ferner Ausführungen über den Stand des Vereins, einem Referat über den Inhalt der zweiten Jugendoper Wagners

„Das Liebesverbot“, sowie über die Umstände, unter denen die erste (Magdeburger) Ausführung möglich wurde. Das erste grosse öffentliche Konzert veranstaltete man am 16. Februar zum Andenken an den Todestag Richard Wagners. Die Königl. Kammer Sängerin Fr. Malten sang die letzte Scene aus der „Götterdämmerung“ und zusammen mit Herrn Zeller die Todesverkündigung aus der „Walküre“. Im gleichen Konzert sang Herr R. v. Milde „Wotans Abschied.“ Das Konzert am 12. März fand unter Mitwirkung der Königl. Bayerischen Kammer Sängerin Fr. Lily Dressler statt. Das Programm wies eine Arie der „Ada“ aus den „Feen“ auf, ferner eine Arie aus der „Heiligen Elisabeth“ von Liszt und das Duett aus dem zweiten Aufzug der „Meistersinger“. Hier hatte Herr Schwarz die Partie des Hans Sachs übernommen, im ersten Theile des Programms sang der Künstler Alberichs Fluch aus „Rheingold“. Eine grössere Programmnummer brachte noch das Konzert vom 22. Mai. Es enthielt den Schluss der ersten Scene des „Rheingold“. (Frau Stavenhagen, Fr. Schoder, Fr. Finck, Herr Schwarz.) Die übrigen kleineren Programmnummern der Vereinsabende mögen hier noch in chronologischer Reihe folgen: „Arie des Holländers“ aus dem ersten Akt (Herr v. Milde), „Ein Albumblatt“ für das Klavier, für Violine arr. von Wilhelmy (Herr Dr. Lassen und Herr v. d. Hoya), „Trauermarsch aus der Götterdämmerung“ (Herr Dr. Lassen und Herr R. Strauss), „Chromatische Phantasie und Fuge“ von Bach, in der Bearbeitung von H. v. Bülow (Herr Hutcheson), „Königsmarsch“ (Sr. Maj König Ludwig II von Bayern gewidmet) von Bülow (Herr Kapellmeister Strauss), „Drei Gedichte“ für eine Frauenstimme: Im Treibhaus, Schmerzen, Träume (Fr. Finck), „Spinnerlied und Walkürenritt“ für das Pianoforte arr. (Herr Hutcheson), „Drei Sonette“ von Cornelius (Herr Giessen), „Liebestod“ aus Tristan und Erlkönig, Pianoforte-Arrangement Liszts (Herr Stavenhagen), „Hohe Liebe“ und der „Fischerknabe“ von Liszt (Herr Kammeränger Giessen). Um die pianistische Begleitung machten sich die Herren Dr. Lassen, R. Strauss und Stavenhagen verdient. Im Ganzen fanden vom December bis Mai 7 Vereinsabende statt.

Ausserhalb der Vereine.

Bayreuth. Im alten Opernhaue, woselbst am 22. Mai 1872 bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses Richard Wagner Beethoven's neunte Symphonie zur Aufführung brachte, fand am 31. Juli zum Gedächtniss des Meisters Franz Liszt eine Feier statt. Sie brachte eine vom gesammten Festspiel-Orchester veranstaltete Musikaufführung unter der Leitung Siegfried Wagner's. Auf die Holländer-Ouvertüre folgten die „*Préludes*“ und der „*Tasso*“ von Liszt; den Schluss bildete die Ouvertüre zum „*Rienzi*“. Heinrich Porges fand für den Eindruck, den diese Vorträge als Direktionsleistungen hervorriefen, die folgenden schönen und treffenden Worte: „Der junge Künstler besitzt eine ausgesprochene Dirigentenbegabung, er vereinigt in sich feuriges Temperament mit einer sich selbst im Zügel haltenden Kraft und einer Entschiedenheit des Willens, die auf die Ausführenden eine wahrhaft bezwingende Macht ausübt. Die Sicherheit und Bestimmtheit, mit der er die Tempi festsetzt, sie ihrem Hauptcharakter nach festhält und dabei wieder in Einzelwendungen zu modifiziren versteht, ist geradezu erstaunlich. Dabei hat seine Art, musikalisch zu sprechen den besonderen Vorzug einheitlicher Gestaltung; seine Darstellungsweise hat nichts geistreich Beabsichtigtes an sich, sie ist das Erzeugniss einer Natur, in der Wollen und Können in wundersamem Einklang sich verbinden. Hier giebt sich einmal eine Begabung kund, der die Kraft objektiver Gestaltung in einem Grade zu eigen ist, wie sie in unserer von nervöser Unruhe erfüllten Zeit nur selten angetroffen wird.“ „Ein glänzender Orchesterkörper ist übrigens selten beisammen gewesen. Mit einem Streichorchester von 64 Spielern und 4 Harfen sind auch Wirkungen zu erzielen, die man sonst wohl ahnen, aber nicht in sinnlicher Wirklichkeit hören kann“. Der Ertrag von c. 2800 \mathcal{M} ist der Stipendienstiftung der Bühnenfestspiele zugewiesen worden. —

Heidelberg. Beachtenswerth ist das musikalische Wirken in dieser Stadt, welches Dank der Thätigkeit des Hrn. Universitäts-Musikdirektors Ph. Wolfrum vom echten Geist unserer Kunst besetzt sich kundgibt. Bei dem Genannten fanden vor eingeladener Zuhörerschaft folgende Sonntagsvorträge statt: Sonntag, den 17. Juni. 1. Bach, Concert für 2 Klav. c-moll (Herren Wolfrum und Harris). 2. Mozart, Briefarie aus Don Juan (Frau Hofkapellmstr. Röhr aus Mannheim). 3. F. Liszt, Orpheus (Frau D. Thode u. Hr. Wolfrum). 4. F. Schubert, a) Aufenthalt, b) Du bist die Ruh, c) Rastlose Liebe (Frau Röhr). 5. F. Liszt, Hungaria (Wolfrum u. Harris). Sonntag, den 1. Juli: 1. J. S. Bach, d-moll-Klav.-Concert (Wolfrum) mit Orchester (2. Klav. Frau Thode). 2. W. A. Mozart, Pagen-Arie aus „Figaro“ (Frau Röhr). 3. F. Liszt, Tasso (Frau Thode u. Wolfrum). 4. F. Liszt: a) O quand je dors, b) Enfant, si j'étais roi (Frau Röhr). 5. F. Liszt, Mazeppa (Wolfrum u. Harris). Sonntag, den 8. Juli: 1. Mozart, Fuge für 2 Klav. (Wolfrum, Harris). 2. F. Liszt, Orpheus — auf

Verlangen wiederholt. 3. F. Liszt, Festklänge (Wolfrum, Harris). 4. F. Liszt, Ce qu'on entend sur la montagne (Wolfrum, Harris). Vorwort und Dichtungen sprach Herr Prof. Thode. (Zuhörerzahl zwischen 80 u. 90, jedesmal, meist Freunde aus dem Universitätskreise.)

Neue Litteratur.

Unter den vielen litterarischen Erscheinungen, die sich auch diesmal wieder an die Bayreuther Festspiele angeschlossen haben, ist für die Unserigen keine von gleicher Bedeutung als die zu Anfang dieses Stückes angekündigte und in wichtigsten Theilen bekannt gegebene Ausgabe von 12 Briefen Richard Wagners an August Röckel. Daneben aber müssen wir mit ganz besonderem Nachdruck hinweisen auf den soeben erschienenen 1. Band der III. Auflage von Glasenapp's „Leben Richard Wagner's in 6 Büchern“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1. Bd. Pr. M 7,50), welches zu einem in Inhalt und Form wirklich ganz neuen Werke geworden, das als solches eine besondere Besprechung, vor Allem aber Lesung verdient, geradezu eine Meisterthat auf dem Gebiete der Wagnerianischen Litteratur bedeutet, und uns die allerfreudigst zu begrüssende Gelegenheit darbietet, mit zweifelloser Sicherheit jedem Nachfragenden antworten zu können, dass hier eine Arbeit vorhanden, die auch dem noch Fernstehenden ein vollendetes Bild der Persönlichkeit und des Lebens und Wirkens unseres Meisters zu verschaffen, mehr als irgend etwas Anderes, geeignet ist. Es ist ein Beispiel jener seltensten „Litteratur“, die neben der lebendigen Kunst selber ihre wohlthuend wirkende Geltung und Bedeutung behält.

Zusendung.

Nach den ebenso ausführlichen wie trefflichen Untersuchungen unserer Freunde Chamberlain und Ellis über Ferdinand Präger und sein Buch „Wagner, wie ich ihn kannte“, wird der „Fall Präger“ wohl kaum noch für irgend einen Leser der Bayreuther Blätter eine „Frage“ sein. Trotzdem möchte ich an dieser Stelle auf zwei Aeusserungen eines klassischen Zeugen über Präger hinweisen, die sich für jeden, der einigermaassen zwischen den Zeilen zu lesen versteht, völlig mit Chamberlains Charakteristik des Mannes decken und meines Erachtens dadurch, dass sie zu ganz anderer Zeit und in ganz anderem Zusammenhang gethan sind, an Werth nur gewinnen.

In Franz Grillparzers „Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England“ (1836, Grillparzers Werke, 5. Aufl. Bd. XX) finde ich folgende Stellen:

[1. Juni, S. 120.] Fand einen Herrn Präger aus Leipzig (bei einem Konzerte) im (Kings-) Theater, einen lebenswürdigen Mann, der sich nach meinem Namen erkundigte und mich erkannt haben wollte.“

[7. Juni, S. 127.] „Wollte die Familie Fijdor vor ihrer Abreise sehen, ward durch einen Besuch Prägers weit über meine Absicht lange zu Hause gehalten.“

Rudolf Schlösser.

Generalregister.

Richard Wagner.

21 Briefe an F. Praeger. **I.—III.** 1. — Ueber Hans von Bülow. Beil. zu IV—VI. 2. —
2 Briefe an A. Röckel. 296.

Richard Batka.

Deutsche Kunst auf tschechischer Bühne. 167. —

Hans von Bülow.

Ein Brief an Hans von Wolzogen. Beil. zu IV—VI. 2. —

Houston Stewart Chamberlain.

Nachtrag zu den Briefen an Praeger. 19. — Die Bedeutung des Todes bei Wagner. 30. —
Offener Brief an den Herausgeber. 73. — Parsifals Tod. Ein Märchen. 152. — P. Deussen,
Die Sutra's des Vedanta. 249. — L. Hitz, Ganga-Wellen. 262. —

Hugo Dinger.

Offener Brief an den Herausgeber. 272. —

Alfred Ernst.

Die Uebereinstimmung der einzelnen Szenen in den Dramen Wagners. 234. —

Elisabeth Förster-Nietzsche.

Aufruf für Neu-Germanien. 175. —

Graf Arthur Gobineau.

Die Renaissance. Historische Szenen. Deutsch von Ludwig Schemann. 4. Leo X.
IV—VI. 85. — 5. Michelangelo. **VII—IX.** 177.

Theodor Jaensch.

Niederdeutsch und Alldeutsch. 341. —

Otto March.

Unsere Kirchen. 160. —

Ernst Meinck.

Die Verben in Wagners Dichtersprache. 352. —

J. van Santen Koff.

Der Faust-Ouverture Werden und Wachsen. 240. — 368. —

Ludwig Schemann.

Memorandum und Bestimmungen in Betreff einer Gobineau-Vereinigung. Beil. zu I—III.
Schlussbetrachtungen zu Gobineau's „Renaissance“. **X—XIII.** 277.

Heinrich von Stein.

Ein König. 41. — St. Just. 230. —

Hans von Wolzogen.

Musikalisch-dramatische Parallelen. Einleitung 46. I. Stimmung. 139. II. Empfin-
dung. 313. — E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. II. 5. Cap. 62. —

Litteratur.

(S. unter: Bayreuth und Draussen. VII.)

Stimmen aus der Vergangenheit.

K. F. Wiborg, Mythologie des Nordens 1847. 270. —

Gedenkworte.

Hans von Bülow †. Beil. zu IV—VI. — *Hans Sachs*. Von Prof. M. Koch. 376.

Bayreuth und Draussen.

I. *Bayreuther Werk*: Siegfried Wagner im Lisztverein zu Leipzig. 78.II. *Bayreuther Bühnenfestspiele*: Kartenbestellungen. 78. — Zum Beginn! 264. — Ein Beispiel für Viele. 265. — Die Mitwirkenden 1894. Beil. zu VII—IX. —III. *Bayreuther Festspiel-Stiftung*: Abrechnung. 171.IV. *Bayreuther Blätter*: Neue Bestimmungen. 78. 380. — Erklärung. 78. — Generalregister (1894) 383. — Aufforderung (1895) Beil. zu X—XII. —V. *Allgemeiner Richard Wagner-Verein*: 1. Zentralleitung. Kassenbericht. 79. Beil. zu VII—IX. — Freikarten. 171. 266. — Generalversammlung. 266. 380. — 2. Aus den Vereinen. a) Statistik: Berlin Ak. 172. 380. Brünn. 172. Graz. 173. Leipzig. Ak. 173. 266. London. 173. Weimar. 84. 380. Wien 174. — b) Gedenkfeiern: Berlin-Potsdam. 172. Darmstadt. 266. Graz. 173. Leipzig. Ak. 267. Weimar. 174. Bülow-Feiern: Berlin. 172. Leipzig. Ak. 267. Weimar. 174. — c) Vorträge und Vorlesungen: Berlin. Ak. (Hartwig, Springer, May, Liebig; „ges. Schriften“). 172. 380. Graz (Chamberlain) 173. Leipzig. Ak. (Zenker, Heitz, Hahn, Hermann, Schösser, Prüfer, Kästner; „ges. Schriften“). 173. 267. — London (Ellis, Parker, Dowdeswell). 267. Weimar (Sommer. Bylandt; „ges. Schriften“). 84. 174. 380. — d) Musikaufführungen: Berlin-Potsdam. 84. Berlin 84. Berlin. Ak. 172. Darmstadt. 266. Graz. 267. Kiel. 173. Plauen. 84. 173. Reichenberg. 173. Riga. 267. Weimar. 84. 174. 268. 380. Wien. 84.VI. *Ausserhalb der Vereine*: Bayreuth, Liszt-Feier. 381. — Budapest, Bayreuther Stipendiaten. 174. — Dessau, Theaterfeier. 174. — Dresden, Feier des Reformvereins. 268. — Hannover, Wagner-Denkmal. 269. — Heidelberg, Bach-Verein. 269. 381. — Leipzig, Liszt-Feier; Wagner in der Thomaskirche. 274. — Stockholm, Wagnerische Kunst in den Nordlanden. 269. — Weimar, Liszt-Denkmal. 270. — Zittau, Vorträge (Möller) 84. — Wagner-Museum: 84. 270.VII. *Neue Litteratur*. Chamberlain: le drame Wagnerien 271. — Deussen, Die Sutra's des Vedanta. 249. — Drönewolf, eine Parsifal-Aufführung in Bayreuth. 271. — Ellis, 1849, Der Aufstand in Dresden Deutsche Ausgabe. 175. 271. — Glasenapp, das Leben Richard Wagners. I. 382. — Herrig, ges. Aufsätze über Wagner und Schopenhauer. 175. — Hitz, Ganga-Wellen. 262. — Praegeriana. 19. 175. 271. 382. — Thorel, la littérature Wagnérienne. 271. — Weckblad vor Muziek. 175. — Wagner, Briefe an Röckel. 296. 382. — v. Wolzogen, Leitfaden französisch. 271. —

(Beilagen: I—III. Gobineau-Vereinigung. — IV—VI. Bayreuther Gedenkblätter (H. v. Bülow †). — VII—IX. Mitwirkende 1894. — Kassenbericht. — X—XII. Aufforderung für den Jahrgang 1895. — Titel und Inhaltsverzeichnis.)

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen. Nr. 99—102. — 239 Anzeigen von 50 Büchern und Broschüren, 17 Flugblättern, Programmen u. dgl., 159 Zeitungsnummern mit einzelnen Aufsätzen, 12 Musikalien, 1 Werk bildender Kunst, nebst 60 redaktionellen Bemerkungen. —

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

Im Verlage des Herausgebers.

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